

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN LETTRES

PAR
AUDREY BOULANGER

MYTHOLOGIE CELTE ET ESTHÉTIQUE DU VERTIGE DANS L'ŒUVRE DE LÉA
SILHOL

AVRIL 2012

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire s'est avérée possible grâce à l'aide et au soutien de plusieurs personnes à qui je désire témoigner ma reconnaissance.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Hélène Marcotte, professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières, qui a su se montrer à l'écoute et qui m'a prodigué des conseils avisés tout au long de mon processus de recherche et de rédaction. Je remercie également mes évaluateurs, Hélène Marcotte, Michel Fournier et Jean-Pierre Thomas, pour leurs commentaires utiles et éclairés.

J'adresse un merci tout particulier à M. Gérald Gaudet, professeur au Cégep de Trois-Rivières, pour m'avoir fait découvrir le domaine fascinant des mythes en littérature.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude envers mes parents qui, depuis le tout début de mes études, n'ont jamais hésité à me soutenir. Je remercie mon conjoint, qui s'est toujours montré rassurant et patient, ainsi que mes amis, qui m'ont inlassablement encouragée.

Je désire finalement remercier l'organisme du CRSH pour le financement qu'il m'a accordé au cours de mes études de maîtrise : leur aide a été fort appréciée.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : La transposition des mythes celtes : entre ascension et perte de soi	11
1) La cosmogonie celte dans « De l’or dont on fait les âges (la Reine en son privé) » : la chute du monde et de l’être	12
2) Le mythe de Lancelot et d’Elaine dans <i>La Sève et le Givre</i> : amour et mort	21
3) Les <i>changelings</i> dans « Runaway Train » : entre ciel et terre	33
CHAPITRE II : La transposition des figures mythiques celtes : la nature vertigineuse des personnages	42
1) Incarnations de la déesse-mère : le vertige de la femme divine	43
2) La Cailleach et Bride : le vertige d’Angharad	57
CHAPITRE III : L’Autre Monde : un univers de vertiges	67
1) L’Autre Monde celte et silholien	68
2) Les habitants de l’Autre Monde	78

3) Les mortels confrontés à l'Autre Monde	90
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	115

INTRODUCTION

La littérature s'est toujours nourrie du mythe : les grands récits mythologiques ont été inlassablement revisités à travers les âges par de nombreux auteurs. Les mythes, ainsi repris dans les œuvres littéraires, prennent de nouveaux visages, acquièrent de nouvelles significations. Notre mémoire s'intéresse à ce phénomène tel qu'il se présente dans l'œuvre de Léa Silhol. Cette dernière est une figure importante de l'imaginaire français : selon André-François Ruaud, elle participe, sur la scène de la *fantasy*, à « l'éclosion d'une véritable école française du genre¹ ». Après avoir fait ses premiers pas en littérature en tant qu'essayiste, Léa Silhol fonde le Cercle d'Études Vampiriques en 1995, puis devient, en 1998, la directrice littéraire des éditions de l'Oxymore, maison d'édition spécialisée dans les littératures de science-fiction, de fantastique et de *fantasy*. Tout en dirigeant revues et anthologies², elle publie plusieurs ouvrages de fiction : *Les Contes de la Tisseuse* (2000, réédité en 2004 sous le titre *La Tisseuse. Contes de fées, contes de failles*), *La Sève et le Givre* (2002, gagnant du prix Merlin en 2003 et réédité en 2006), *Conversations avec la Mort* (2003), *Musiques de la Frontière* (2004), *La Glace et la Nuit* (2007) et *Architectonique des Clartés* (2008). Ces œuvres valent à Léa Silhol la qualification d'auteure de *hard fantasy*³, genre dont le

¹ André-François Ruaud, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Denoël, 2001, p. 80.

² Par exemple : Léa Silhol, *Traverses, l'Anthologie de la Fantasy urbaine*, Montpellier, Éditions Oxymore, 2002, 312 p. ; *Emblèmes*, périodique thématique des littératures de l'imaginaire, Éditions de l'Oxymore, 2001.

³ C'est l'auteur de science-fiction René Beaulieu qui qualifie Léa Silhol d'auteure de *hard fantasy*, dans une liste de diffusion Internet. La page n'existe plus aujourd'hui, mais Natacha Giordano (« Au fil de l'eau : une lecture des contes de Léa Silhol », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 209) et Mercedes Montoro Araque (« Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le*

principe est de « plonger ses racines au cœur même du folklore, se nourrissant du terreau fécond des mythes traditionnels pour donner naissance à de nouvelles formes, à de nouvelles images⁴ ». En effet, Léa Silhol a puisé son inspiration dans le folklore celtique et les traditions féériques écossaises. C'est pourquoi nous souhaitons analyser la présence de la mythologie celtique dans l'œuvre de Silhol.

Notre corpus sera composé des textes suivants : le roman *La Sève et le Givre*⁵, le recueil de nouvelles *Architectonique des Clartés*⁶ ainsi que plusieurs récits tirés du recueil *Les Contes de la Tisseuse*⁷. Le choix de ces œuvres est motivé par leur appartenance à un même univers de *fantasy*, celui du *Vertigen*⁸. Ce terme, qui provient d'un des phénomènes présents dans le monde fictif de Silhol, est ainsi défini dans la partie *Glossaire/Lexique* qui se trouve à la fin du roman *La Sève et le Givre* : « sensation indescriptible de vertige, d'éblouissement, que ressent celui qui traverse les Portes entre la Mortalité et la Féérie, ou entre certaines Cours. Plus grande est la différence de nature, plus fort est le vertigen⁹ ». Ce choix permettra ainsi une analyse plus ciblée grâce à la cohérence des textes.

fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf, Les Cahiers du Gerf, 2002-2003, p. 119) y font référence.

⁴ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 210.

⁵ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, Paris, Seuil, 2006, 333 p. (Première édition : Oxymore, 2002).

⁶ Léa Silhol, *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2008, 349 p.

⁷ Léa Silhol, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 53-73. ; « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 74-84. ; « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 128-140.

⁸ À la fin du roman *La Sève et le Givre*, une page indique les autres textes qui font partie de l'univers de *Vertigen*. C'est cette référence qui motive notre désignation de cet univers fictif par le terme *Vertigen*. Il est à noter qu'au cours de notre mémoire, nous mettrons en italique le terme *Vertigen* lorsque nous ferons référence à l'univers fictif, alors que le terme apparaîtra entre guillemets lorsque nous ferons référence à la sensation du « vertigen ».

⁹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre, op. cit.*, p. 330.

Si les articles sur Léa Silhol sont peu nombreux, se limitant surtout à des comptes-rendus et à des entrevues¹⁰, quelques études méritent que l'on s'y attarde. Tout d'abord, à la fin du recueil *Les Contes de la Tisseuse*, une étude de Natacha Giordano offre une analyse approfondie des contes de ce recueil de Silhol, examinant la « réécriture du mythe¹¹ » et cette capacité qu'a l'auteure à « insérer de nouveaux fils sur d'anciennes trames¹² ». Selon Giordano, le recueil est construit à partir d'un élément en particulier : l'eau. En effet, Giordano affirme que le rapport à l'eau, élément omniprésent dans ces contes, que ce soit de manière physique ou symbolique, caractérise, dans chaque nouvelle, les personnages, leurs liens entre eux, ou encore la notion de destin : « source de vie et source de mort, miroir offert à ceux qui cherchent des réponses à leurs quêtes, élément d'intimité, toujours, élément de féminité et de déchaînement, l'eau trouve entre ces pages seize incarnations différentes, et qui sont comme les facettes d'un unique diamant¹³ ». Ce que Natacha Giordano apporte ici s'avère très intéressant pour notre mémoire lorsqu'on connaît l'importance de l'eau dans la mythologie celtique, dans laquelle elle symbolise, notamment, l'Autre Monde celtique¹⁴.

Les travaux de Mercedes Montoro Araque, qui a écrit plus d'un article sur les œuvres de Silhol, seront aussi mis à profit. Son article « Léa Silhol ou lorsque le

¹⁰ Notamment, les textes suivants : Christophe Duchet, « Les contes de l'enchantisseuse », *Khimaira Magazine*, janvier 2007, p. 62-64 ; Estelle Valls de Gomis, « Laissez-vous prendre dans les filets de la Tisseuse », *Spirale*, n° 179, juillet-août 2001, p. 29 ; Jess Kaan, « Léa Silhol, la ba-tisseuse », *Solaris*, n° 156, automne 2005, [En ligne], <http://www.revue-solaris.com/numero/2005/156-lea-silhol.htm> (Page consultée le 3 octobre 2009).

¹¹ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 210.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴ Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celtique*, Paris, Éditions Dervy, 1995, p. 133.

fantastique se "tisse" dans le mythe¹⁵ » est une analyse de la manière dont Léa Silhol associe mythe et fantastique dans le recueil *Les Contes de la Tisseuse*. Montoro Araque affirme ici que Silhol utilise le mythique pour créer ce sentiment d'inquiétude et d'incertitude propre au genre du fantastique : « le fantastique s'érige alors en genre intermédiaire permettant au temps poétique de communier avec le temps mythique¹⁶ ». Cette analyse est pertinente dans la mesure où Mercedes Montoro Araque remarque chez Silhol la présence d'éléments mythiques, comme nous le ferons nous-même au cours de notre mémoire. Cependant, bien que Montoro Araque parle de fantastique, nous choisirons plutôt de parler de *fantasy*, sans pour autant mettre de côté les réflexions de Mercedes Montoro Araque. On peut également citer une autre étude de la même auteure, « Léa Silhol : le Lys Noir ou le complexe de Mabuse¹⁷ », où Montoro Araque analyse de nouveau le fantastique dans une nouvelle de Silhol, « Le Lys Noir¹⁸ ». Bien que la nouvelle étudiée ne figure pas dans notre corpus, cet article fournit quelques pistes intéressantes, dans la continuité du texte mentionné précédemment : en effet, Montoro Araque analyse la représentation de la femme et de son corps comme élément du fantastique dans la nouvelle. Enfin, dans « Léa Silhol ou le ré-enchantement générationnel¹⁹ », elle se penche sur la réécriture des contes du recueil *Les Contes de la Tisseuse*, en observant comment les schémas intergénérationnels sont traités dans les textes de Léa Silhol. Selon Montoro Araque, les contes de Silhol « laissent émerger des

¹⁵ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf*, Grenoble, Les Cahiers du Gerf, 2002-2003, p. 107-123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 120. Selon Montoro Araque, l'écriture de Léa Silhol crée un « fantastique se nourrissant du mythe avec une écriture poétique qui associe à la perfection mythe et fantastique » (*Ibid.*, p. 120).

¹⁷ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol : le Lys Noir ou le complexe de Mabuse », *Représentations imaginaires du corps au XX^e siècle*, Granada, Éditions Comarès, 2005, p. 231-245.

¹⁸ Léa Silhol, « Le Lys Noir », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 121-127.

¹⁹ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou le ré-enchantement générationnel », *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 259-269.

archétypes, des symboles, des figures confluant vers le féminin²⁰ ». L'aspect indéniablement féminin de la littérature de Léa Silhol propose des angles d'analyse à considérer, notamment en ce qui concerne les mythes féminins celtés.

Ces recherches, comme on peut le constater, portent uniquement sur le premier recueil de Silhol. Elles nous seront cependant très utiles afin d'analyser le reste du corpus, car on retrouve dans les autres œuvres les mêmes thèmes et motifs qui caractérisent l'œuvre de Silhol, ainsi que cette écriture qui « dépasse le mytique, affronte le fantastique et ose le poétique²¹ ».

Afin de déterminer la manière dont Léa Silhol reprend la mythologie dans son œuvre afin de créer une esthétique du vertige, nous étudierons l'œuvre dans une perspective mythocritique, terme forgé dans les années 1970 par Gilbert Durand pour signifier « une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mytique inhérent [...] à la signification de tout récit²² ». Le postulat de la mythocritique est de « tenir pour essentiellement signifiant tout élément mytique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre²³ ». Nous analyserons ainsi les éléments de la mythologie celte ainsi que les transformations qu'ils subissent dans l'œuvre de Silhol afin de déterminer leur apport à l'esthétique du vertige.

²⁰ *Ibid.*, p. 261.

²¹ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se « tisse » dans le mythe », *op. cit.*, p. 123.

²² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992, p. 342.

²³ Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 7.

La notion de mythologie celte pouvant être floue, à cause de ses nombreuses sources, il est bon de préciser à quel fonds nous puiserons dans le cadre de notre mémoire. Les Celtes n'ont pas écrit leur propre histoire : ce sont d'autres sources que les historiens et mythologues doivent utiliser afin de connaître leurs mythes. Si les Grecs et les Romains ont laissé des écrits sur la société celte, la plupart des mythes celtiques, après une longue transmission due à la tradition orale, ont été retranscrits au Moyen Âge, dans des recueils tels que celui du *Mabinogion*. De même, la matière de Bretagne (ou légende arthurienne) « s'alimente à un puissant courant celtique qui trouve ses fondements dans les mythes, c'est-à-dire les récits (ou dogmes) religieux des anciens Celtes²⁴ ». La tradition orale est non négligeable lorsqu'on parle de mythologie celte, et c'est pourquoi nous nous permettrons d'analyser dans notre mémoire certains éléments du folklore présentant une ascendance évidente avec les mythes celtes, qui « ont survécu, dans la tradition orale et dans les cultures post celtiques en subissant une adaptation aux mentalités et réalités nouvelles²⁵ ». Ce choix d'étendre ainsi le concept de mythologie celte pour inclure des éléments de folklore²⁶ est motivé par Léa Silhol elle-même, qui

²⁴ Philippe Walter, *Arthur l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002, p. 8-9.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶ « La plupart des mythologues (Dumézil, 2000) considèrent qu'il n'existe pas de différence majeure entre un conte et un mythe, alors que beaucoup d'ethnologues reconnaissent une altérité radicale entre ces deux formes de narration, quand ils ne nient pas la notion de mythe elle-même (Siran, 1998). La critique littéraire, pour sa part, répugne à assimiler le conte au mythe, sensible qu'elle est à la singularité des formes esthétiques et à la notion d'œuvre fixe. » (Walter, Philippe, « Conte, légende et mythe », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 60). Dans ce mémoire, nous ne chercherons pas à entrer dans le débat qui oppose (ou associe) mythe et folklore. Nous irons puiser dans un folklore celte qui est en filiation directe et établie avec le mythe celte. Par exemple, la figure de la Cailleach, personnage folklorique d'Irlande et d'Écosse, est considérée comme faisant partie de la mythologie celte, ayant sans doute été une déesse avant d'être appelée Cailleach. (MacKillop, James, *Myths and Legends of the Celts*, Londres, Penguin Books, 2005, p. 76-77).

affirme avoir fait des recherches au « cœur du folklore celtique [...] et des traditions féériques écossaises²⁷ ».

Étant donné que, dans le cadre de ce mémoire, nous nous pencherons sur la notion de vertige, il nous faut définir ce terme tel qu'il sera envisagé dans notre analyse. Comme le fait Gilles Marcotte dans son étude sur le vertige dans le roman canadien-français²⁸, nous nous référerons d'abord à la définition la plus simple du vertige, celle que nous fournit le dictionnaire. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* nous en propose trois : « Impression par laquelle une personne croit que les objets environnants et elle-même sont animés d'un mouvement circulaire ou d'oscillations et qui peut s'accompagner de troubles de l'équilibre » ; « Peur de tomber dans le vide (pour une personne placée au-dessus de celui-ci) » ; « Égarement d'une personne placée dans une situation qu'elle ne maîtrise pas²⁹ ». Selon ces trois définitions, le vertige est un sentiment négatif : le dictionnaire parle de troubles d'équilibre, de peur, d'égarment. Nous retiendrons l'idée de perte de contrôle, évoquée par les différentes définitions. En effet, le vertige est ici une sensation qui déroute et effraie : face à elle, l'être perd son équilibre, sa maîtrise de soi, et succombe à la peur. Si le dictionnaire nous offre déjà trois définitions du mot « vertige », le terme peut revêtir bien d'autres sens encore. Danielle Quinodoz, qui traite dans un de ses ouvrages du vertige en tant que fait psychanalytique, étudie les différentes sortes de vertige et offre la définition suivante : « Le mot français "vertige" est un dérivé du verbe latin *vertere*, tourner ; il évoque à l'origine l'impression erronée que

²⁷ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, « Glossaire-Lexique », *op. cit.*, p. 317.

²⁸ Gilles Marcotte, « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1968, 338 p.

²⁹ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 2699-2700.

notre environnement tourne autour de nous, mais également l'impression erronée inverse, que c'est nous qui, ayant perdu le sens de la verticalité, tournons involontairement dans notre environnement³⁰ ». L'idée d'« impression erronée » rejoint la perte de contrôle mentionnée précédemment, dans le sens où l'être n'a plus la maîtrise de ses sens. Nous retiendrons en particulier l'idée que le vertige peut se manifester à l'extérieur comme à l'intérieur de l'être : le vertige peut être provoqué par ce qui nous entoure, mais peut également provenir de nous-même.

En études littéraires, les définitions sont également variées : Michaël La Chance définit le vertige comme étant « le sentiment d'être suspendu dans le temps, d'échapper à la terreur quand on ne serait pas précipité par les événements ou bien qu'on les devance toujours³¹ » dans une étude sur l'esprit de la Révolution. L'expérience du vertige se fait ainsi hors du temps, hors de la réalité. Cette idée rappelle, une fois de plus, la notion de perte de contrôle : le vertige nous prend, nous arrache au présent. De son côté, Laurent Jenny parle de « profondeur infinie », d'« attirance irrésistible » de la « condition vertigineuse³² » dans un ouvrage sur l'expérience de la chute chez divers auteurs. Là où les autres définitions évoquaient la peur, l'angoisse, Jenny décrit un vertige plus positif en parlant d'attirance, d'infini. Si le vertige est une perte de contrôle, celle-ci n'a pas nécessairement une connotation négative et peut équivaloir aux sentiments de fascination et d'extase liés à l'abandon de soi. Le vertige peut effrayer, mais aussi griser.

³⁰ Danielle Quinodoz, *Le vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 14.

³¹ Michaël La Chance, « L'esprit de la Révolution : le vertige », *Études françaises*, vol. 25, n° 23, 1989, p. 25-36.

³² Laurent Jenny, *L'expérience de la chute : de Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 29.

Afin de conserver la richesse sémantique fournie par les définitions précédentes, tout en précisant notre conception du terme en vue de notre analyse, nous nous inspirerons de la définition de Normand Doiron qui, dans son étude sur le journal du poète québécois Saint-Denys Garneau, considère qu'« en termes esthétiques, le vertige est une entreprise de retournement, subversive, qui consiste à transmuier le traumatisme du choc en ivresse de la chute³³ » et que « le vertige désigne ce point de rencontre, dans un équilibre toujours instable, qui inverse, confond, suspend les catégories du bas et du haut, de la chute et du ravissement, de l'intrusion et de l'extase³⁴ ». Normand Doiron allie ici les aspects positif et négatif du vertige. De plus, cette définition rejoint la description du « vertigen » qu'offre Léa Silhol dans son œuvre, cette sensation qui « nous prend, nous broie, nous emporte, nous grise de l'air des sommets du monde. L'ajustement se fait, mais il nous tourne la tête, fait tituber nos âmes ; et en dedans nous tombons. Pour un instant, pour mille ans³⁵ ». D'ailleurs, selon Léa Silhol, la littérature de féerie, dans laquelle elle affirme s'inscrire³⁶, « exige un acte d'abandon [...]. Il faut accepter de ressentir des émotions fortes, de trembler, d'avoir peur, d'avoir le souffle coupé. De perpétrer un acte de lecture qui nous arrache à nous-mêmes et nous fait courir d'inquiétude haletante en éblouissement³⁷ ».

³³ Normand Doiron, « Le Temps libre. Journal et vertige », *Études françaises*, vol. 20, n° 3, 1984, p. 63.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 59.

³⁶ Léa Silhol, « Fées et fantasy : un mariage heureux ? », *Fantastique, fantasy, science-fiction : Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, Collection « Mutations », n°239, p. 24.

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

Afin de garder du vertige à la fois l'aspect négatif, lié à l'angoisse et à la chute, et la sensation positive d'ivresse, d'exaltation, voire même d'enchantement suggérée par Silhol, nous pouvons ainsi définir le concept du vertige : il s'agit de ce point de rencontre entre la peur de la chute, le déséquilibre de l'être et le ravissement, le danger parfois éblouissant de la perte de soi. C'est cet interstice entre la « peur et l'enchantement³⁸ », cette force d'attraction qui fait que l'on ne peut que se perdre dans la fascination exercée par les hauteurs et le vide, tout en sachant qu'elle mène, irrémédiablement, à la chute, voire à la mort.

Dans le cadre de notre mémoire, nous étudierons donc, dans le premier chapitre, la transposition des mythes celtes au sein de l'œuvre de Léa Silhol. Nous analyserons, dans le deuxième chapitre, la reprise des figures mythiques celtes dans le corpus étudié. Le troisième et dernier chapitre sera, pour sa part, consacré à l'Autre Monde celte et à la façon dont Léa Silhol s'en inspire afin de créer son propre univers mythique. Nous verrons ainsi de quelle manière l'auteure puise dans la mythologie celte afin de créer un monde qui se caractérise par l'esthétique du vertige. La rareté des études portant sur Léa Silhol et l'absence de recherches consacrées à la mythologie de même qu'à l'esthétique du vertige dans son œuvre justifient ce projet de mémoire, qui constitue une contribution à l'avancement des connaissances en littérature, en fournissant une étude sur une auteure peu analysée jusqu'à maintenant.

³⁸ Léa Silhol, *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 333.

CHAPITRE I

La transposition des mythes celtes : entre ascension et perte de soi

L'esthétique du vertige prend plusieurs formes chez Léa Silhol : elle sous-tend le monde du *Vertigen* ainsi que les personnages que l'on y retrouve. Plus encore, le vertige lui-même se manifeste sous différents aspects, adoptant un visage tantôt plus sombre, tantôt plus lumineux, selon le texte étudié. Afin d'analyser la présence du vertige et les éléments de la mythologie celte qui le font surgir, nous nous pencherons sur trois mythes dans le corpus à l'étude. Nous analyserons d'abord une nouvelle extraite du recueil *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés* : « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé)¹ », dans laquelle est repris le mythe de création du monde celte. Ensuite, nous étudierons le mythe de Lancelot et Elaine (personnages de la Matière de Bretagne) dans *La Sève et le Givre*², avant d'examiner la nouvelle « Runaway Train³ »

¹ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2008, p. 92.

² Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, 333 p.

³ Léa Silhol, « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 128-140.

des *Contes de la Tisseuse*, dans laquelle on retrouve la figure du *changeling*, issu du folklore. Nous verrons, par le biais de ces analyses, comment la reprise de ces mythes contribue à l'esthétique d'un vertige qui se décline sous différentes facettes.

1. La cosmogonie celtique dans « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) » : la chute du monde et de l'être

Toute mythologie fait le récit de la création du monde et tente d'expliquer pourquoi le monde est devenu tel que nous le connaissons. La nouvelle « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) » transpose la cosmogonie celtique, en reprenant plusieurs éléments du récit mythique afin d'expliquer l'origine des Cours du *Vertigen*.

Dans le texte de Léa Silhol, qui se présente sous la forme de pages de journal intime tirées des écrits de la reine Titania, monarque de Lumière et Haute Reine de Féérie, la reine raconte l'Histoire des âges de l'univers du *Vertigen*, reprenant le mythe celtique de la création du monde. Certes, « on ne trouve pas à proprement parler, un récit des origines clairement identifiable chez les Celtes. Toutefois, dans la tradition irlandaise, le Livre des invasions permet de retracer la lignée mythique des habitants de l'Île⁴ ». C'est donc ce récit qui est repris en partie dans l'œuvre de Silhol, du point de vue de Titania, qui nous relate la « dure leçon que celle des apogées et des chutes des rois⁵ ».

⁴ Nanon Gardin, *Petit Larousse des mythologies du monde*, Paris, Larousse, 2007, p. 309.

⁵ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 92.

Titania débute son récit de la création du monde de Féerie par ce qu'elle appelle l'« Âge d'or⁶ » de sa civilisation, le règne d'Aana, la Grande Déesse ou Grande Mère :

La Mère préconisait la mixité, le mélange, le respect par tous des us d'un seul. Côte à côte. Sans murs, ni quartiers, ni paroisses. La Faërie constituait alors un désordre que certains yeux, sans doute, auraient qualifié de joyeux. Un territoire d'une vastitude inimaginable, strates sur strates. Aana était le moyen de cohésion de ceux qui étaient venus vivre sur cet angle particulier des Sphères, sur ces terres magiques occidentales⁷.

Cette idée de désordre, « sans murs, ni quartiers, ni paroisses », pourrait faire référence au chaos primordial qui précède toute création dans la mythologie : en effet, « avant l'ordre, les mythes imaginaient donc le désordre, avant la lumière les ténèbres, et avant la matière organisée une sorte de substance indéfinissable et informe, un abîme et un vide immenses auxquels les textes donnèrent le nom général de Chaos⁸ ». Le chaos fait ensuite place à l'ordre lorsque des êtres divins apparaissent et organisent le monde. Dans l'œuvre de Léa Silhol, le début de l'organisation marque le déclin de l'Âge d'or, alors que commencent « à se former, comme par mégarde, les embryons des Cours. Lorsque les territoires s'étaient dotés de bornes, de prérogatives, de coutumes et de bannières. Ceci n'était pas la voie d'Aana⁹ ». Le désordre primordial est ainsi détruit par l'organisation croissante du monde : la division met fin à la fusion qui régnait lors du temps d'Aana.

Avec le personnage d'Aana, Silhol puise dans la mythologie celte. Dans l'Antiquité celte, c'est bien une déesse du nom d'Ana qui est réputée comme étant la

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ Jacques Lacarrière, *En suivant les dieux*, Saint-Amant Montrond, Éditions Lacombe, 1984, p. 23-24.

⁹ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 88.

mère de tous les dieux. Elle est la grande Mère, incarnation de la Terre elle-même¹⁰. Dans la plupart des mythologies, la déesse primordiale féminine devient plus tard l'épouse du dieu-père et est écartée des récits mythiques au fil des années. De même, la Aana de Silhol, accablée par les changements qui s'opèrent dans les Cours, par la disparition de ce monde ancien qu'elle connaissait, se retire du royaume après avoir pris la couronne : « Aana ne participait plus aux affaires du Royaume. Elle était, à ce moment de cette histoire, devenue pur symbole, abandonnant la gestion effective des Cours au Conseil des Monarques¹¹ ». La retraite d'Aana correspond, chez Léa Silhol, à la fin de cet Âge d'or évoqué par Titania.

L'Ana celte a plusieurs incarnations, ce dont nous parlerons plus en détail dans le chapitre suivant. Elle est également appelée Dana¹² en Irlande. Dans le récit de Silhol, Dana devient la « plus aimée des filles d'Aana » et se retire « avec son peuple au bout du monde¹³ ». Ce peuple est celui des Tuatha Dé Danann, les fils de Dana dans la mythologie celte. Il s'agit d'un peuple légendaire, qui possède sa propre histoire dans la mythologie celtique : effectivement, le récit des invasions de l'Irlande, mentionné plus haut, raconte la succession de sept peuples divins qui ont tour à tour habité l'Île verte : le peuple de Cessair, les monstrueux Fomoré, les Partholoniens, les Nemediens, les Fir Bolg, les Tuatha Dé Danann et, enfin, les Milésiens. Dans ce récit, chaque peuple chasse le précédent et est chassé par le suivant. Les Tuatha Dé Danann possèdent quatre

¹⁰ Voir à ce sujet : Claude Sterckx, *Mythologie du monde celte*, Paris, Marabout, 2009, p. 218.

¹¹ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 93.

¹² Il n'est cependant pas prouvé que Dana et Ana soient la même déesse, bien que cela soit une forte possibilité. Voir à ce sujet : James MacKillop, *op. cit.*, p. 9.

¹³ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 93.

talismans : la lance de Lug, l'épée de Nuada, le chaudron du Dagda et la pierre de Fal¹⁴. L'auteure mentionne dans la nouvelle à l'étude « Quatre Cités de Treaga¹⁵ », faisant référence aux quatre villes dans lesquelles les talismans étaient censés avoir été amenés par les Tuatha celtes. Finalement, le règne des fils de Dana atteint son terme : « Dana partageait à certains titres les défauts de cœur de sa mère. Son exploration des magies étrangères, et sa manie de donner asile à des errants de toute sorte finit par apporter la ruine sur les Quatre Cités¹⁶ ». De même, dans le mythe celte, les Milésiens (les Irlandais actuels, qui chassèrent les Tuatha selon le mythe) seraient des Scythes ou auraient émigré d'Espagne en Irlande. Les éléments qui causent la perte de Dana chez Silhol (la magie étrangère et les errants) rappellent les voyageurs du mythe qui ont chassé les Tuatha Dé Danann d'Irlande.

La fin du peuple des Tuatha enlève à la Dana de Silhol sa crédibilité et son trône. Une nouvelle reine est choisie, Dymphnea¹⁷, qui sera à son tour détrônée pour céder la place à d'autres, jusqu'à l'avènement de Titania, la narratrice de cette Histoire. Ainsi, tout comme la mythologie irlandaise explique le monde tel qu'on le connaît aujourd'hui par la succession de différents peuples sur le sol irlandais, Silhol définit son univers par la succession de différentes reines (et quelques rois) sur le trône. Le mythe irlandais, tout comme la nouvelle de Silhol, évoque bien sûr le mythe de l'éternel retour ; l'histoire se répète et recommence sans cesse.

¹⁴ Léa Silhol reprend d'ailleurs ces éléments du mythe des Tuatha Dé Danann, en mettant en scène les reliques sacrées des Tuatha dans son roman *La Glace et la Nuit*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ce nom ne connaît pas d'antécédent dans la mythologie celte.

Passage de l'Âge d'or à la « séparation des Cours¹⁸ », succession de monarques, la nouvelle « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) » participe à l'esthétique du vertige grâce à la représentation d'un monde en déclin. En effet, on passe d'un âge de perfection et d'unité à la séparation des Cours, à la chute de ceux qui « procédaient des dieux¹⁹ ». L'âge de la grandeur est terminé, dit Titania : le Peuple des Royaumes du *Vertigen* ne garde de son caractère divin que l'apparence : « nous ressentons toujours l'appel de notre ancienne nature, mais n'avons pas les moyens de payer la note de ce tailleur. Nous pouvons seulement nous offrir, à présent, le vernis de notre ancienne forme. L'illusion²⁰ ». C'est cependant une chute difficile à accepter, et certains refusent d'admettre un tel déclin du Peuple :

Seuls les êtres anachroniques se ruent contre cette vérité. S'imaginent non seulement que nous sommes encore des astres, mais qu'en plus nous devrions véritablement agir en tant que tels. Ils refusent de se satisfaire de nos nouveaux attributs, de nos jeux de lumière, et de nos arts de l'illusion [...].
Il faudrait les aider à tomber plus vite²¹.

Le peuple en décadence est en état d'impuissance face à ce déclin. Cette idée rejoint la définition du vertige²² selon laquelle le monde tourne autour de l'être, laissant ce dernier impuissant, sans le moindre contrôle sur cet environnement. Selon Michaël La Chance, le vertige, c'est aussi « s'aveugler soi-même²³ », ébloui par des sentiments trop intenses. Le désir de demeurer au sommet, d'éviter le déclin, rejoint donc le thème du vertige.

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²¹ *Ibid.*

²² Voir Danielle Quinodoz, *op. cit.*, p. 14.

²³ Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 25.

Peuple en chute, certes, mais à travers cette décadence, Titania réalise sa propre ascension au pouvoir. L'Histoire des Cours donne ainsi au lecteur une meilleure compréhension de l'univers présenté, tout en servant de toile de fond à l'histoire de ce personnage.

Célèbre reine des fées dans la pièce de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*, Titania est ici une femme ambitieuse qui aspire à être reine. Dans le récit, son véritable nom, qu'elle perdra en devenant reine, est Diana. Afin d'atteindre son but et d'accéder au trône, Titania épouse Obéron, premier Monarque d'Ombre. Cependant, cette ascension politique est contredite par la chute du personnage lui-même. Trompée et rejetée par son mari qui en aime une autre, Titania a une fille hors de son mariage, enfant qu'elle se voit obligée d'abandonner. La reine demeurera hantée par le souvenir de cette naissance : elle considère l'enfant comme « la seule de [s]es " réussites " qui vaudra pourtant, à la toute fin, pour [elle] seule, dans [s]on privé... d'être mentionnée²⁴ ». C'est un regret qu'elle doit garder secret, tout comme son amour pour son amant Herne. Sur ce trône qu'elle a souhaité, Diana ou Titania rêve de fuir, même si c'est par l'intermédiaire du plus grand des exils : la mort, aux côtés de celui qu'elle aime réellement :

Si Obéron l'apprend, il le tuera.
 Il le tuera peut-être.
 Qu'il serait beau, alors, magnifique, si les dieux y consentent, qu'on
 m'abatte avec lui. Qu'on me mette en terre couchée contre son ventre.
 [...]
 Cela n'arrivera pas. Je le sais.
 La trappe est profonde. Je lui ai tout donné²⁵.

²⁴ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 132.

²⁵ *Ibid.*, p. 131.

Titania est ainsi victime de la prison dorée dans laquelle elle s'est enfermée en épousant Obéron et en accédant au trône. La situation de la reine rejoint les propos de Laurent Jenny sur l'expérience de la chute. Selon l'auteur, l'homme est en proie à une constante solitude et « seul l'abandon à la pesanteur [...] le délivrerait de sa solitude. Cet abandon parfois le tente²⁶ ». Titania est bel et bien seule, prisonnière de son trône. Son désir de mort, évoqué par la citation de la page précédente, rappelle la délivrance, l'abandon inhérent à la chute dont parle Jenny. Devant la douleur de la hauteur, la chute devient presque souhaitable.

Titania s'est elle-même piégée au cœur d'une trappe métaphorique, dans laquelle elle ne peut qu'aimer et souffrir en secret. L'extrait de journal se clôt sur la perte du nom véritable de Titania, Diana :

J'ai tué la dernière de mes faiblesses. La dernière.
 Diana. [...]
 Mon nom, ma peine. [...]
*Je ne suis plus que Titania*²⁷.

L'abandon du nom représente la perte de l'identité. Le véritable nom du personnage lui-même évoque certaines significations qu'il est bon de préciser. En effet, la confusion est souvent faite entre Di-Ana, « une "divine Ana", mère de tous les dieux gaulois, et la Diane classique, parangon de virginité et de chasteté²⁸ » de la mythologie gréco-romaine. Le nom de la reine trouve donc un antécédent dans la mythologie celtique, mais rappelle

²⁶ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 132-133.

²⁸ Claude Sterckx, *op. cit.*, p. 220.

celui de la déesse romaine de la chasse, protectrice des cerfs. Le choix d'un tel nom serait-il innocent, si l'on considère qu'en quittant le nom de Diana, Titania dit également adieu à son amant Herne, doté de bois de cerf ? En perdant ce nom, Titania se sépare de la divinité de l'ascendant celtique de son nom, mais aussi de la liberté que connote celui de la déesse romaine²⁹. Le vertige, c'est également la perte de soi, de l'identité. Titania s'égaré dans le monde vertigineux de la politique et de ses exigences infinies et finit par se perdre elle-même, par ne plus être que la reine.

La chute du personnage est par ailleurs symbolisée par les titres des différentes « entrées », si l'on peut les qualifier ainsi, du journal intime de Titania : « racine de chêne, pivotante... »; « bourgeon, au printemps, durcissant... »; « feuillaison, printemps finissant, barbelée »; « floraison précoce, son parfum... »; « fructification-science des vergers »; « récolte tardive – paniers d'osier (coupant) »; « la pomme, dans le cellier »; « mûre, surie, tavelée » et enfin, « le bocal, l'étagère ». La plante pousse et fleurit, pour ne plus être à la fin qu'un fruit dans un bocal, enfermé. On peut également observer qu'on passe ici du sol à la hauteur, de la racine à l'étagère. La chute se fait à l'envers, tout comme l'ascension de Titania au pouvoir est en vérité une chute masquée. La hauteur est attrayante, mais n'est en réalité que le potentiel de la chute : « le sommet des montagnes est étroit. L'on n'y tient pas à plusieurs sans risque de chute au moindre vent qui s'en vient. C'est être unique, et seul³⁰ ».

²⁹ Si Herne, surnommé lui-même le Chasseur, symbolise la liberté de Titania (Diane est avant tout une farouche chasseresse), il est intéressant de noter que par la perte du nom Diana, la reine revêt l'aspect chaste de la déesse gréco-romaine, puisqu'elle renonce à son amant.

³⁰ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 114.

Dans la transposition de la cosmogonie celte, l'esthétique du vertige se produit donc à deux niveaux. Le seul titre de la nouvelle nous en donne l'indice : « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) ». La première partie du titre représente l'Histoire, la succession des âges : « quand le temps cyclique s'allonge, et devient celui de l'évolution d'une société, l'histoire doit s'incarner dans la succession des générations³¹ ». L'Histoire elle-même est source de vertige, de par son caractère infini, cyclique et étourdissant. La succession des peuples dans le mythe celte, traduite ici par les différents monarques qui défilent sur le trône du Royaume, représente la chute d'un peuple jadis divin, dont la grandeur s'effrite au rythme des âges. On retrouve ici la notion du temps cyclique, du mythe de l'éternel retour : « la vision cyclique de l'Histoire du monde [...] inclut l'idée d'une possible accélération de l'allure, mais la considère comme toujours provisoire, avant l'inévitable décadence³² ». Le monde est condamné à la chute, que ce soit dans la mythologie celte ou dans l'univers du *Vertigen*.

La deuxième partie du titre de la nouvelle, « la Reine en son privé », nous indique le second niveau de l'esthétique du vertige. En effet, en plus de narrer l'Histoire des Cours, Titania raconte sa propre montée au pouvoir. Cependant, son ascension vertigineuse est sombre et douloureuse. L'élévation devient la chute et son arrivée au sommet n'est en réalité que la source de son propre écroulement intérieur. Histoire et histoire s'unissent afin de créer un vertige très obscur qui traverse le texte. C'est le vertige de la chute, de l'illusion des hauteurs. Le mythe de création du monde est donc ici

³¹ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 179.

³² Jean-Noël Jeanneney, *L'Histoire va-t-elle plus vite ? Variations sur un vertige*, Mayenne, Gallimard, 2001, p. 139.

utilisé afin de mettre en valeur ce vertige du temps qui passe et de la décadence inévitable du monde et de l'être.

2. Le mythe de Lancelot et d'Elaine dans *La Sève et le Givre* : amour et mort

Le second mythe dont nous étudierons la transposition est celui de Lancelot et d'Elaine, issu de la Matière de Bretagne, présent dans *La Sève et le Givre* de Léa Silhol. À travers le récit de l'histoire d'amour entre Finstern et Deirdre (si l'on peut la considérer comme telle), la reprise du mythe celte participe à l'esthétique du vertige en joignant l'amour et la mort.

Au niveau narratif, les ressemblances entre le mythe et le récit sont évidentes. Ainsi va l'histoire de Lancelot et Elaine : Lancelot partage la couche d'Elaine car un enchantement lui fait croire qu'il s'agit de Guenièvre, la reine dont il est amoureux. Cet enchantement est orchestré par Pellès, le roi Pêcheur, qui sait que cette étreinte donnera à Elaine un fils, Galaad, le seul être qui se trouvera digne de voir le Saint Graal.

Dans *La Sève et le Givre*, Deirdre est transformée par la plus vieille des Parques qui l'envoie à Finstern, monarque d'Ombre, roi de la cour de Dorcha : leur liaison donnera naissance à Shimrod. C'est donc tout d'abord le subterfuge de la métamorphose qui rassemble les deux récits. Tout comme Elaine doit se transformer en Guenièvre afin de passer la nuit auprès de Lancelot, Lathesis, la plus vieille Parque, métamorphose Deirdre afin de tromper Finstern et de lui donner un fils : « elle l'avait touchée de sa main d'ivoire, et le froid l'avait gagnée, l'enveloppant de pâleur et de givre ; peau de lune,

cheveux de neige, yeux d'argent³³ ». En plus de la métamorphose, la naissance d'un enfant est commune aux deux récits, ainsi que l'idée de prédestination. Dans les deux cas, enfin, une personne orchestre le tout et oriente les événements afin de « diriger » le destin.

Commençons donc notre analyse par l'instigateur du subterfuge. Pellès engage une enchantresse afin de faire croire à Lancelot qu'il retrouve Guenièvre, alors qu'en réalité il partage le lit d'Elaine. Pellès, dans la légende, est le Roi Pêcheur, le père d'Elaine ; c'est lui qui conserve le Graal dans son château. Pellès est donc lié à l'Autre Monde, c'est-à-dire au monde magique et divin des Celtes. Plus que roi de l'Autre Monde³⁴, Pellès « détient l'avenir, car il donnera sa fille à Lancelot pour que de cette union naisse le prédestiné Galahad qui accomplira l'Aventure définitive³⁵ ».

Pellès, détenteur de l'avenir, du destin, peut être associé à la Parque, qui manipule le cours des événements afin de provoquer la perte de Finstern. Elle organise un subterfuge pour causer la naissance de Shimrod qui, par son amour futur pour Angharad, a le potentiel de perdre son père, qui ne peut justement être sauvé de la déchéance que par Angharad. La Parque conçoit Shimrod comme un simple outil du destin, rôle qu'il refusera :

Deirdre, elle, sourit-elle sous son lit de mousse, figée dans un froid si élémentaire que la poussière n'avait pu établir son empire sur son corps torturé ? Sourit-elle, elle qui seule savait qu'en vérité Shimrod

³³ Léa Silhol, *La Sève et le Givre, op. cit.*, p. 97.

³⁴ Pellès serait un souvenir du dieu Pwyll, associé à l'Autre Monde. Voir Jean Markale, *Les Celtes et la civilisation celtique*, Paris, Payot, 1992, p. 401.

³⁵ *Ibid.*

s'était élevé contre la fatalité comme Angharad l'y avait exhorté ? Que c'était en partant, en s'effaçant dans les ombres, qu'il avait refusé d'être un instrument ; un outil dont la naissance n'avait été préméditée que comme ferment de la chute de son père. Qu'il avait refusé son destin³⁶.

La Parque elle-même est en outre une figure de l'Autre Monde. Elle est associée « aux idées de destinée et de sort » ; elle fait partie de « ces fileuses de destin qui se trouvent à la base des mythologies de création du monde³⁷ ». Il n'est donc pas surprenant que ce soit une Parque qui manipule les instruments du sort, comme le fit Pellès, qui souhaitait voir naître un héritier digne du Graal. Ces deux êtres de l'Autre Monde utilisent la ruse afin de voir les événements tourner selon leur désir, désir qui, dans les deux cas, culmine dans la naissance d'un fils voué à un avenir tracé d'avance.

Effectivement, il est possible d'associer les personnages de Galahad et de Shimrod, fils des hommes trompés. Comme mentionné précédemment, tous deux sont des êtres prédestinés : Galahad est « celui qu'on attend et qui redonnera au monde l'élan vital qui lui manquait³⁸ », et Shimrod est « un outil dont la naissance n'avait été préméditée que comme ferment de la chute de son père³⁹ ». Mais plus que cela, les deux fils ont de similaires rapports à leurs parents, relation que nous allons explorer ici.

³⁶ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ Édouard Brasey, *Fées et elfes : l'univers féérique*, *op. cit.*, p. 43-44.

³⁸ Jean Markale, *op. cit.*, p. 412-413.

³⁹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 108.

Dans plusieurs mythologies, le fils prend la place du père, que ce soit en le mutilant, en le tuant ou en l'exilant. Dans chaque cas, le père est écarté et le fils émerge comme détenteur d'un nouvel ordre⁴⁰. Le monde de Silhol ne fait pas exception :

Mettre un enfant au monde n'est pas un exercice que les Seigneurs *unseelie* pratiquent de leur plein gré, et encore moins s'il s'agit de fils. Le fils est, dans l'univers où évoluent les fées, toujours destiné à supplanter le père d'une manière ou d'une autre, et les hommes de Féerie ne font jamais entrer volontairement un rival au sein de leurs demeures⁴¹.

Cette idée est présente, en un sens, chez Galahad, qui était destiné à voir le Graal tandis que son père, Lancelot, n'en était pas digne. Le fils est un double du père, mais meilleur : « Galaad était à l'origine le nom véritable de Lancelot du Lac, et l'on peut imaginer que ce fils parfait est le double idéalisé du chevalier, dont les qualités et la valeur ont été entachées, dans la version chrétienne et cistercienne de la légende, par sa liaison adultère avec la reine Guenièvre⁴² ». Ainsi, Galahad supprime son père, tout comme Shimrod était censé causer la perte du sien en détournant Angharad, la seule femme qui pouvait le sauver de la chute prédite par les Parques, de son chemin. La différence entre les deux personnages réside dans le refus que Shimrod, lui, oppose à son destin.

Le rapport entre mère et fils est également important, comme le démontrent les retrouvailles des fils avec leur mère dans la mort. Galahad meurt en découvrant le Graal : « comme le Graal, symbole féminin par excellence, représente la Déesse-Mère, il s'agit tout simplement d'un retour du Fils à la mère⁴³ ». En effet, Elaine représente la déesse-mère et le Graal est un symbole féminin puisque la forme elle-même de l'objet, la coupe,

⁴⁰ Citons l'exemple célèbre de Zeus qui tua son père Cronos avant de devenir le roi des dieux grecs.

⁴¹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 99.

⁴² Edouard Brasey, *L'encyclopédie des héros du merveilleux*, Paris, Éditions le Pré au Clerc, 2009, p. 50.

⁴³ Jean Markale, op. cit., p. 414.

est reconnue comme symbolisant la femme. De même, dans la mort, Shimrod croit retrouver sa mère : sur le champ de bataille, « une femme vêtue de noir, aux cheveux de châtaigne⁴⁴ », dépose un baiser sur le front du mourant. Si cette femme est, en réalité, l'une des Parques, Shimrod la prend pour sa mère, à qui elle ressemble. Ce retour du fils à la mère dans la légende du Graal serait, selon Jean Markale, l'inceste mythique « mère-fils qui seul peut permettre aux choses de s'organiser⁴⁵ ». Ne retrouve-t-on pas également un thème incestueux chez Silhol, où Shimrod tombe amoureux d'Angharad, la femme pour laquelle se faisait passer sa propre mère afin de séduire son père ?

Cette idée nous amène à la ressemblance entre Angharad, amante de Shimrod et de Finstern, et Guenièvre, la légendaire reine de la Matière de Bretagne, amante de Lancelot. Certes, Guenièvre n'a jamais eu, selon les légendes, de liaison avec Galahad, le fils de son amant. Cependant, elle est « l'amante de nombreux guerriers et héros car elle est la manifestation de la Grande Déesse amante et initiatrice⁴⁶ ». Angharad et Guenièvre se ressemblent sous bien des aspects, que nous verrons plus en détail dans le prochain chapitre. Pour le moment, tenons-nous en à leur rôle dans ce mythe particulier. Guenièvre et Angharad sont les amantes de Lancelot et de Finstern, celles de qui les usurpatrices prennent l'apparence.

Guenièvre elle-même est souvent associée au thème de la fausse Guenièvre, c'est-à-dire à une usurpatrice qui prend sa place dans le lit du roi. Par exemple, l'enchanteresse Camille se fait passer pour Guenièvre auprès d'Arthur ; c'est le thème

⁴⁴ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁵ Jean Markale, *op. cit.*, p. 414.

⁴⁶ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 186.

traditionnel de la fiancée substituée, soit « l'enlèvement d'une femme de roi par un personnage de l'autre monde⁴⁷ », récit typique de l'ancienne littérature irlandaise. Ce « mythe de la femme souveraine, ravie ou infidèle, illustre le thème de l'instabilité fondamentale de la souveraineté, toujours soumise aux caprices du destin et de la fatalité. Il sous-tend une conception cyclique de l'apogée et du déclin des royaumes qui se trouve au cœur du mythe arthurien⁴⁸ ». En effet, la souveraineté, dans la mythologie celte, repose sur la femme, tout comme chez Silhol : « tu es la Souveraineté. Celui à qui tu donnes ta marque, il est Roi de droit⁴⁹ ». La souveraine amante est toujours l'objet de désir de nombreux dieux et héros, comme mentionné dans le cas de Guenièvre. Angharad, elle aussi, anime la flamme de divers personnages, elle qui « avait été conçue comme une lame pour le cœur des Seigneurs d'Ombre⁵⁰ ». Cependant, si Angharad et Guenièvre sont toutes deux caractérisées par leur rôle d'amante, elles ne peuvent être définies uniquement par l'amour que les princes et les rois leur portent. Elles sont avant tout des femmes de l'Autre Monde : « la souveraine est donc moins une mortelle sujette aux passions amoureuses qu'une fée, un être de l'au-delà, qui séduit les preux chevaliers par son aura surnaturelle. Et si Lancelot tomba amoureux de sa souveraine dès qu'il la vit, c'est qu'il avait reconnu en elle, non une femme, mais une fée⁵¹ ». Guenièvre et Angharad sont donc toutes deux des femmes-fées divines : elles exercent un grand pouvoir sur leurs amants par leur capacité de séduction, mais aussi par leur caractère féérique et sacré. Les deux personnages sont également associés à la couleur blanche :

⁴⁷ Philippe Walter, « Guenièvre », *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 875.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 875-876.

⁴⁹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Edouard Brasey, *L'encyclopédie des héros du merveilleux*, *op. cit.*, p. 55.

Angharad, enfant de l'hiver, est appelée la Dame Blanche, comme Guenièvre, qu'on appelle « blanc fantôme ou dame blanche⁵² ». Cette couleur est, dans le monde celtique, symbole de pureté, de « principe divin⁵³ », couleur des déesses, des reines, de la lumière. Angharad et Guenièvre sont ainsi des femmes divines et idéalisées auxquelles aspirent les deux amants, et seul un enchantement peut faire de femmes ordinaires des êtres à leur image.

Ces amants, Lancelot et Finstern, tous deux amoureux d'une femme inaccessible, sont victimes du subterfuge de la métamorphose, donnant de la sorte un fils à une femme qu'ils n'aiment point. Lancelot « croyait en tenir une autre dans ses bras⁵⁴ », tandis que Finstern est « prisonnier d'un rêve artificiel fabriqué à sa mesure⁵⁵ ». Cependant, les ressemblances entre ces deux héros ne s'arrêtent pas au rôle qu'ils jouent dans ces mythes de métamorphose et de subterfuge.

Lancelot du Lac, personnage de la légende arthurienne, serait une des incarnations du dieu celtique Lug, aussi appelé Lug à la Longue Lance⁵⁶. L'animal qui lui est consacré est le corbeau, « incarnation, dans le bestiaire celtique, de l'esprit guerrier⁵⁷ ». Le caractère du dieu Lug (et donc de Lancelot) explique son association à cet animal :

⁵² Philippe Walter, « Guenièvre », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 872.

⁵³ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ Thomas Malory, *Le roman d'Arthur et des Chevaliers de la Table ronde*, Paris, Éditions Montaigne, 1948, p. 127.

⁵⁵ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶ Voir à ce sujet : Jean Markale, *op. cit.*, p. 396.

⁵⁷ Yan Brekilien, *La mythologie celtique*, Paris, Marabout, 1981, p. 118.

Le corbeau appartient au monde céleste, puisqu'il est un oiseau, qu'il vole dans l'azur, descend dans les rayons du soleil, mais il appartient aussi, de par sa couleur noire, au monde des ténèbres. Et c'est bien cela le caractère spécifique de Lug : il est tout à la fois. Il réalise en sa personne l'union des deux mondes, celui d'en haut et celui d'en bas, l'union de l'esprit et de la matière, de la vie et de la mort, de la pensée et de l'action. Avec lui disparaissent toutes les oppositions, il réconcilie les contraires⁵⁸.

Cette description rappelle sans nul doute Finstern, associé fortement à la couleur noire (celle du corbeau) par son apparence physique et sa provenance de Cour d'Ombre. Il est d'ailleurs appelé l'Obscur, ou Finstern le Noir. Il est également un être multiple : il représente l'obscurité, mais aussi le désir, l'amour, à la fois guerrier et amant. Son union avec Angharad la Blanche réconcilie les contraires de leurs natures; avec lui, comme avec Lug, disparaissent les oppositions.

Mais si Lug est un être total, Lancelot n'atteint pas la perfection : il est « le plus parfait des chevaliers terrestres, souillé par son amour pour la reine Guenièvre⁵⁹ ». Cet amour désacralise Lancelot, l'empêche de se montrer digne du Graal : « Lancelot, en échec devant le Graal, est un être incomplet, estropié : c'est Nuada à la main d'argent, c'est Tyr le manchot. Le personnage de Lancelot, en quelque sorte, est la synthèse de Nuada et de Lug⁶⁰ ». Lancelot unifie donc la totalité de Lug et la blessure de Nuada ; il est divin, mais souillé. Nuada, roi des Tuatha, perd sa souveraineté lorsqu'un combat le prive de son bras car, dans le monde celtique, « un homme affligé d'un défaut physique ne peut régner⁶¹ ». De même, Finstern, lorsqu'il rencontre Angharad, reçoit une blessure :

⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁹ Jean-Louis Backes, « Le Graal », *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 670.

⁶⁰ Jean Markale, *op. cit.*, p. 396.

⁶¹ Roy Willis, *Mythologies du monde*, Hilversum, Duncan Baird Publishers, 2007, p. 180.

un éclat de glace perce son cœur. Dès lors, il n'est plus lui-même et commence à perdre le respect et l'amour de son peuple en deuil. Cette blessure représente son amour pour Angharad, mais aussi le début de sa chute car, selon la prophétie des Parques, Angharad causera la fin de Finstern en tant que roi. Et en effet, plus tard dans le roman, Finstern disparaît et l'Amadan prend sa place sur le trône, tout comme Nuada confie le pouvoir à un autre après sa blessure.

Cette plaie, qui consume Finstern, est recousue dans sa chair par un cheveu d'Angharad, cheveu que Finstern récupère de sa bien-aimée à la suite de leur rencontre près de la rivière. Finstern voit tout d'abord le reflet d'Angharad dans la rivière et s'adresse à elle comme suit : « Qui es-tu, toi que cette rivière de flammes reflète alors qu'elle s'est toujours refusée jusqu'ici à réfléchir quiconque en ses eaux ?⁶² » C'est aussi près d'une fontaine que Lancelot découvre un peigne où sont emmêlés les cheveux blonds de Guenièvre. Ce premier rapport avec le cheveu (symbole de « force vitale » et de « destinée⁶³ ») ainsi qu'avec l'eau, symbole féminin, est donc commun aux premiers contacts de chacun des hommes avec cette amante idéalisée avec laquelle aucune autre femme ne peut rivaliser.

Et c'est justement cette autre femme, celle qui n'est que le reflet de l'aimée, qui nous intéresse dans cette étude, car c'est elle qui se trouve en chute et qui représente donc le mieux l'esthétique du vertige. Il s'agit de Deirdre chez Silhol et d'Elaine dans le mythe celte, la femme qui n'est que l'ombre d'une autre.

⁶² Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 63.

⁶³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert-Laffont, 1982, p. 236.

Tout d'abord, il est bon de noter que Deirdre, personnage du roman de Silhol, tire son nom d'un autre mythe celte, celui de Deirdre des Douleurs. Dans cette histoire, la jeune Deirdre ou Derdriu désire aimer « un homme qui aurait ces trois couleurs – des cheveux noirs comme corbeau, des joues rouges comme sang, un corps blanc comme neige⁶⁴ ». La description de cet homme ne nous rappelle-t-elle pas l'apparence de Finstern, Prince d'Ombre ? Il a en effet les cheveux noirs et la peau blanche ; pour ce qui est des joues rouges, on peut noter que le monarque d'Ombre est souvent associé à la violence et au sang. L'histoire de Deirdre est une « des grandes histoires d'amour celtiques⁶⁵ ». Cependant, cette histoire finit mal : Deirdre perd son amant, Noisé. Déjà, le nom de Deirdre porte une connotation de douleur, de souffrance, qui se retrouve dans le récit de Silhol. De même, nous pouvons noter que plusieurs femmes portent le nom d'Elaine dans la légende arthurienne. L'une d'elles est la reine Elaine, épouse du roi Ban de Benoïc, mère de Lancelot du Lac (fait intéressant, à la lumière de l'inceste mère-fils mentionné précédemment). Mais surtout, la Dame de Shalott, amoureuse de Lancelot du Lac, qui meurt de cet amour, se nomme Elaine d'Astolat, ou Elaine la Blanche. Elaine, fille de Pellès, et la Dame de Shalott sont parfois assimilées, mais il ne s'agit pas du même personnage. Toutefois, il est bon d'observer que cette autre Elaine mythique connaît une fin tragique par amour pour Lancelot, qui n'aime que Guenièvre⁶⁶.

⁶⁴ Roy Willis, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁵ Michael Carden *et al*, *Mythologie : mythes et légendes du monde entier*, Paris, Éditions de Lodi, 2006, p. 215.

⁶⁶ Une nouvelle est d'ailleurs consacrée à la Dame de Shalott dans le recueil *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés* : il s'agit de « À moitié malade des ombres », nouvelle qui reprend le mythe de la Dame de Shalott et de son miroir (p. 69-77).

Les deux femmes, Elaine et Deirdre, se plient au désir de l'instigateur (Pellès ou la Parque). Elaine le fait par obligation parentale et par amour pour Lancelot. Deirdre, druidesse, obéit à la Parque afin de sauver les siens. Elaine, à la suite de son union avec Lancelot, n'a plus le droit de porter le Graal. Deirdre, elle, y laisse sa vie et traduit ainsi l'esthétique du vertige. En effet, là où Elaine n'est que la femme laissée pour compte, qui n'a dans la légende que le rôle d'amante pour Lancelot et de mère pour Galahad, Deirdre, reprise de ce personnage à travers leurs similitudes, devient l'être tragique qui illustre le vertige au sein du roman de Silhol.

Deirdre oscille entre chute et ascension, chemin qui la mènera à la mort. Elle qui est d'abord la « femme aux yeux de résine⁶⁷ », « mûre comme fruit, à la bouche tranquille, à la couronne de feuilles d'été⁶⁸ », se métamorphose en une dame blanche, « dépouillée de [s]a ramure d'été⁶⁹ ». Ce passage de l'été à l'hiver⁷⁰ est une mort symbolique et Deirdre le reconnaît comme tel : « [...] je sais que le prix que je donne est celui de ma vie. Car pour que la graine descende en terre la plante doit mourir. J'irai à mon destin, montrez-moi juste le chemin⁷¹ ». En un sens, la mort porte ses fruits, car ce chemin que Deirdre prend vers la mort donnera la naissance de Shimrod. Cependant, alors qu'elle fait face à la fatalité, Deirdre tombe amoureuse. Voici ce qu'elle dit à Finstern sur son lit de mort : « « Et bien que j'aie toujours su qu'en allant vers toi j'allais à ma mort, je n'ai jamais pensé que ce qui me tuerait serait en fin de compte le regret de

⁶⁷ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 95.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁰ Cette métaphore n'est pas sans rappeler le passage de la racine au bocal, vu dans la nouvelle « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) ».

⁷¹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 97.

n'être pas celle que tu attends. Et comme l'amour de toi m'est venu contre tous les édits du destin, sa marque est sur ce fils quoi qu'en disent les astres⁷² ». Deirdre tombe amoureuse de l'homme qu'elle devait abuser. Le seul thème de l'amour suffit à rappeler le vertige. En effet, « éprouver, c'est tomber⁷³ » : « toute passion est un gouffre virtuel⁷⁴ ». Envisager l'amour comme une chute est d'autant plus pertinent dans le cas présent, car la chute de Deirdre lui est fatale. Cependant, de la mort de la druidesse, consumée par le froid de l'enchantement placé sur elle, naît malgré tout un enfant. La vie jaillit de la mort.

La chute réside alors dans ce passage du vert au blanc, du printemps à l'hiver, de la sève au givre, oserons-nous dire. Mais Deirdre, mortelle, prenant le « masque de glace⁷⁵ » d'Angharad, effectue en quelque sorte une ascension illusoire. Elle qui n'est qu'être humain devient l'image de la femme-fée, de la femme divine qu'elle ne peut être. Et malgré elle, elle désire être cette autre femme qu'elle doit incarner pour connaître l'amour de Finstern. Car si Finstern est d'Ombre, et donc de la chute, il fallait que Deirdre devienne autre et se perde afin de gagner son amour. Deirdre se transforme à la fois en femme d'hiver et de mort, mais aussi de lumière comme Angharad. Aimer Finstern, c'est à la fois monter et descendre : monter vers le divin, descendre vers l'ombre. En introduction, nous avons défini le vertige comme l'éblouissement de la perte de soi. C'est ce que vit Deirdre ici : elle fait l'expérience de l'amour dans sa chute vers la mort. Dans cette mort vertigineuse, Deirdre gagne également un fils, qui mourra comme

⁷² *Ibid.*, p. 100.

⁷³ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁵ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.* p. 105.

elle, un fils dont l'opposition au destin aurait pu la faire sourire, même dans la mort. Le destin tragique d'une femme qui aime l'ombre crée ici un vertige à la fois négatif et positif : de l'union fatale naît un enfant, et Deirdre connaît malgré tout la jouissance de l'amour, du vertige.

3. Les *changelings* dans « Runaway Train » : entre ciel et terre

Le troisième récit⁷⁶ que nous étudierons dans le corpus de Léa Silhol est celui des *changelings*. Une histoire de *changeling* est un « récit oral qui s'articule directement sur une croyance⁷⁷ », selon laquelle « des créatures surnaturelles pouvaient, pour peu qu'on n'y prît garde, substituer leur propre progéniture (les changelins) à celle des hommes⁷⁸ ». Les *changelings* (ou changelins) sont donc ces créatures du folklore que les fées déposent dans les berceaux humains lorsqu'elles dérobent un enfant mortel.

Cette croyance se base sur une des plus vieilles convictions au sujet des fées : leur désir d'avoir des enfants humains. En effet, les récits de *changelings* mettent en scène la « triade femme-fée-enfant⁷⁹ », qui s'articule autour de l'enfant et de sa venue au monde. La fée dérobe le bébé à ses parents humains : le petit être humain fait ainsi partie des captifs du pays des fées. Il est remplacé dans son berceau par le changeling, c'est-à-dire un enfant fée. Celui-ci est, selon la légende, un être noir et laid, qui a l'air vieux. Cet échange entre enfant mortel et *changeling* n'est jamais considéré comme bénéfique pour

⁷⁶ Nous précisons que le « mythe » des *changelings* n'est pas un mythe à proprement parler : il s'agit plutôt d'un récit folklorique celtique. Nous avons choisi néanmoins de l'étudier ici, pour les raisons mentionnées en introduction.

⁷⁷ Jean-Michel Doulet, *Quand les démons enlevaient les enfants : les changelins, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002, p. 9.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

les humains ; la preuve en est que ces récits folkloriques relatent, notamment, la manière de se débarrasser d'un *changeling*, soit lui faire avouer son âge.

Chez Silhol, cependant, le lecteur se trouve face à un renversement du schéma traditionnel. Au lieu d'emprunter la perspective habituelle de la mère éplorée qui perd son enfant, Silhol nous présente tout d'abord le point de vue des fées. Kelis Ombrecoeur, personnage de Silhol, explique l'enlèvement d'enfants humains, pratique qu'il qualifie de possible crime de la manière suivante :

La naissance des fées, il faut bien le comprendre, est un acte complexe. Difficile à mettre en œuvre. Nous avons, le plus souvent, besoin de l'intercession d'un humain. Ou d'un élément humain. La plupart des fées de « sang pur » viennent au monde déformées, vieilles d'avance, non-viables. D'où notre recours à certains « échanges ». Ces échanges peuvent sembler assez cavaliers, si ce n'est... brutaux, selon le point de vue des humains. Comme lorsque nous nous livrons au rite des « changelings », allant voler un enfant humain pour déposer l'un de nos rejetons amoindris en lieu et place. L'opération se justifie à nos yeux : l'enfant dérobé se verra offrir une vie proprement royale, bien meilleure que celle qu'il aurait pu espérer dans sa famille mortelle ; et recevra en partage notre longévité. Et « en échange », l'enfant issu de notre sang aura une chance de se rétablir, et de survivre, en baignant dans l'énergie des Mortels, même si cela le voue à une vie amoindrie, loin du Royaume. L'affaire nous semble on ne peut plus équitable. C'est compter pour rien, bien sûr, l'attachement des Mortels aux rejetons issus de leur sang. Et, objectivement, il s'agit probablement d'un crime, oui⁸⁰.

L'idée selon laquelle les fées conçoivent rarement des enfants qu'elles veulent garder ne vient pas de Silhol. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, selon la légende, les enfants fées naissent souvent laids et déjà vieux. Les fées, jalouses de la « bonne mine

⁸⁰ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 39.

des bébés humains⁸¹ », les dérobent et laissent des *changelings* à leur place. Chez Léa Silhol, ce phénomène s'explique de la sorte : « tel est le sort des fées qu'elles ne peuvent mettre quelque chose de nouveau au monde, leur nature étant immortelle et leurs corps immuables⁸² ». L'immuabilité des fées est ainsi présentée comme la tragédie inhérente à leur condition :

Les Fées, qui bénéficient pleinement de ce don perfide (la vie éternelle), y ont perdu le mouvement perpétuel de l'évolution ; ce sont des êtres de stase, d'immobilité. Et rien ne leur paraît plus désirable que les dons du changement, de la création, de la destruction. Les dons de la mortalité. Voilà pourquoi ils enlèvent les musiciens, les forgerons, les sages-femmes, car si nous ne l'y amenons pas, rien de nouveau ne vient en Féerie⁸³.

Ce besoin d'un intermédiaire humain mentionné dans le texte de Silhol est aussi présent dans le folklore celtique : les fées ont du mal à se reproduire et « ont souvent besoin de l'aide d'une sage-femme humaine qu'elles entraînent dans leur royaume afin de la rendre utile à la mise au monde du jeune bébé⁸⁴ ». Chez Silhol, « les Sidhe ont différents moyens de se servir des mortels pour en obtenir descendance, et si certains nous gratifient d'enfants plus beaux que la lumière du jour, d'autres voies sont plus funestes, et le jeune Seigneur devait l'apprendre à ses dépens⁸⁵ ». En effet, la dryade et Shiver, afin de créer Angharad, volent l'essence vitale d'un jeune seigneur humain. Non seulement la fée silholienne vole-t-elle les enfants, mais elle dérobe aussi la vie.

⁸¹ André-François Ruaud, *Le dico féérique, tome 1 : le règne humanoïde*, Lyon, Les Moutons électriques, 2010, p. 48.

⁸² Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 28.

⁸³ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴ Marie-Laure Nouhaud, « Les fées celtiques, ces invisibles voisins », *Emblèmes*, Montpellier, Éditions de l'Oxymore, octobre 2004, p. 214.

⁸⁵ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 29.

Silhol présente par ailleurs un autre renversement avec la naissance d'Angharad, l'héroïne de *La Sève et le Givre*. Cette dernière, enfant fée, est dérobée par la reine qui veut venger son fils, tué par des fées. C'est donc ici une humaine qui vole un enfant aux fées, et non le contraire, habituel dans le folklore. Angharad est ensuite élevée dans un village humain :

Oui, dans l'ensemble les villageois s'accommodèrent de la présence de l'enfant fée parmi eux, et certains s'enorgueillirent même d'avoir, pour une fois, été les gagnants de l'affaire. Et ils disaient cela car souvent, en ces temps, les fées venaient enlever de beaux nouveau-nés mortels à leurs berceaux, laissant en lieu et place d'horribles *changelings* féériques dont on ne pouvait rien faire que d'en obtenir de la peine et du souci⁸⁶.

Horrible : voici la vision des humains envers les *changelings*, dans le folklore comme dans l'œuvre de Silhol. Ce rejet de l'enfant *changeling* de la part de l'homme n'est pas sans importance dans l'œuvre de Léa Silhol, comme nous le verrons dans la nouvelle « Runaway Train » qui présente un personnage *changeling* du nom de Gift, un petit garçon d'origine féérique rejeté par les humains.

Le *changeling* du folklore est monstrueux, souvent « lié au cauchemar dans l'imaginaire collectif⁸⁷ ». Il est un être dont l'humain veut se débarrasser. C'est cette idée qu'exploite Silhol dans sa nouvelle : en effet, « le changelin n'est-il pas toujours présenté comme un enfant contrefait, voire monstrueux, un enfant anormal ?⁸⁸ » Cet être singulier est, dans la nouvelle de Silhol, menacé par la perspective d'être placé dans un centre spécialisé, ce qui évoque ainsi à travers le récit « la problématique des orphelinats [...]

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷ Jean-Michel Doulet, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

des centres servant à accueillir les enfants abandonnés⁸⁹ » : car « qu'est-ce que le changelin sinon justement un être singulier qui, du seul fait de sa présence, brise l'unanimité, l'unité de la famille et par-delà celle de la collectivité dans laquelle il ne peut s'inscrire ?⁹⁰ » L'enfant *changeling*, inévitablement différent de l'humain, « aura du mal à s'intégrer à la société humaine, qu'il quittera dès l'âge adulte. Selon son origine et son humeur, il pourra ou non s'attacher à ses parents adoptifs, ou les maltraiter tel le coucou qu'il est⁹¹ ». Cette idée d'enfant-coucou est reprise directement dans la nouvelle « Runaway Train », où la jeune Need, parlant des *changelings* semblables à son frère, les qualifie d'« enfants-coucous⁹² ». La comparaison entre le *changeling* et le coucou, oiseau déposé dans un nid qui n'est pas le sien, est reprise jusqu'à la fin de la nouvelle. Nous y reviendrons.

Si le *changeling* du folklore est un être « incapable de s'humaniser⁹³ », le personnage présenté dans la nouvelle de Léa Silhol n'a rien d'inhumain. Certes, Gift est un enfant étrange : il attire l'attention, le regard des autres, puisqu'il ne ressemble pas aux humains. Mais il n'a rien d'un monstre et il est même un personnage plus positif que les humains froids et cruels mentionnés dans le récit. Et si les histoires traditionnelles de *changelings* refusent « toute conjonction entre le monde merveilleux et celui des hommes⁹⁴ », la dualité entre ces deux mondes est présentée dans la nouvelle de Silhol à l'aide des références à la terre et au ciel, opposition qui participe à l'esthétique du vertige.

⁸⁹ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *op. cit.*, p. 122.

⁹⁰ Jean-Michel Doulet, *op. cit.*, p. 39.

⁹¹ André-François Ruaud, *Le dico féérique, tome 1 : le règne humanoïde*, *op. cit.*, p. 48.

⁹² Léa Silhol, « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 136.

⁹³ Jean-Michel Doulet, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

Dès le début de la nouvelle, les mots écrits à la main sur le tee-shirt de Gift (« Day and night, earth and sky ») laissent entrevoir cette dualité. Le monde humain est associé à la terre, à l'obscurité, à la matérialité : c'est un monde froid, sans fantaisie, ancré au sol. Selon Need, son frère Gift n'est pas « conforme à ce qu'ils souhaitent, à leur vie bien rangée, où les choses sont droites et les meubles collent aux murs⁹⁵ ». Il s'agit d'un monde où les enfants tels que Gift sont placés dans des centres, « des maisons de pierre pour récupérer ces gosses dont personne ne veut. Des bâtisses obscures, à l'allée plantée de sorbiers⁹⁶ ». Les termes « murs », « pierre », « bâtisses obscures » donnent l'impression d'un monde fermé et sombre. C'est donc une vie ancrée dans la froide réalité humaine qui attend Gift et Need s'ils restent dans le monde mortel, « une vie où les gamins ne grimpent pas aux arbres au milieu de la nuit pour regarder la lune, ni ne rient en écoutant les ruisseaux. Où leurs visages ne sont pas des énigmes impossibles à déchiffrer⁹⁷ ».

Au contraire, le monde féérique, celui auquel appartient Gift, est très différent. Déjà la citation précédente nous parlait d'une ascension, soit de grimper aux arbres pour regarder la lune. Gift est tout sauf ancré à la terre (et donc à l'humanité telle que présentée dans la nouvelle) : « collé à la vitre, le petit garçon regarde son reflet se répercuter sur la nuit, se mélanger aux lumières des villages lointains, à celles des lampadaires qui éclairent les routes⁹⁸ ». Ici, Gift est associé au lointain et à la hauteur. Le

⁹⁵ Léa Silhol, « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse*, op. cit., p. 132.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

voyage des enfants semble également béni par le ciel, gardien de leur course : « ils avancent main dans la main sous la paix inaltérable du ciel⁹⁹ ».

Cette dualité entre terre et ciel participe à l'esthétique du vertige, la notion de hauteur lui étant nécessairement liée. Le vocabulaire du récit associe également le voyage qu'effectuent Need et Gift à la vitesse et à sa sensation : la voiture roule vite et ce voyage est qualifié de « course effrénée en avant¹⁰⁰ », de « trajet de train fou¹⁰¹ ». Ces termes évoquent les sensations fortes, comme celle qui est provoquée par le vertige.

Dans le folklore, le « changelin est un voyageur¹⁰² ». Mais si Gift est le personnage *changeling* de cette nouvelle, c'est la sœur humaine de l'enfant, la jeune Need, qui est au centre de l'histoire. Silhol raconte ici le voyage de Need. À travers ce personnage dévoué à son frère se dessine davantage l'esthétique du vertige dans cette nouvelle qui souligne « le sens du sacrifice et de la fraternité¹⁰³ ». Lorsque Gift s'apprête à entrer à Frontier, la ville où tous les enfants fées finissent par venir, Need croit devoir rester en arrière. Cependant, l'amour qui unit les deux enfants permet à Need de suivre son frère dans l'Autre monde. Mais si Need accepte ce voyage de tout cœur, elle y perd son identité pour en endosser une autre : « Tu n'es pas une humaine. Tu es sa sœur¹⁰⁴ », lui dit Rain, le Fay qui emmène les enfants à Frontier. Need devient ainsi à son tour le coucou, « déposée dans un nid étranger¹⁰⁵ ».

⁹⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰² Jean-Michel Doulet, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰³ Estelle Valls de Gomis, « Laissez-vous prendre dans les filets de la Tisseuse », *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴ Léa Silhol, « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Par cet acte, Need quitte son monde, laisse derrière elle son identité et c'est là qu'intervient l'idée du vertige. En effet, le vertige, autant que la relation entre hauteur et sol, est la perte de soi, la dissolution de l'être. Cette idée est introduite au cours du voyage vers Frontier, lorsque Need tourne son regard vers le haut : « son visage vient à la rencontre du ciel, livré à sa suite sans fin¹⁰⁶ ». Elle s'abandonne elle-même au ciel, dans ce ciel où on pourrait « s'engloutir¹⁰⁷ ». Need disparaît par amour fraternel dans ce ciel vertigineux, dans cet Autre Monde où elle-même devient autre. Ainsi, le vertige traduit par la reprise du mythe des *changelings* est un vertige de perte de soi, de perte d'identité, mais d'une perte positive. Need se dissout dans ce monde qui n'est pas le sien, mais elle le fait par amour. Selon Laurent Jenny, lorsque nous faisons l'expérience de la chute, les possibilités du monde s'ouvrent à nous¹⁰⁸ : Need quitte ainsi le monde gris et froid dans lequel elle vivait et gagne, à travers son acte d'abandon, la possibilité d'un futur plus lumineux.

Conclusion

La transposition des trois mythes celtes étudiés dans ce chapitre contribue à la création de l'esthétique du vertige dans l'œuvre de Léa Silhol. La reprise de la cosmogonie celtique dans « De l'or dont on fait les âges (la Reine en son privé) » illustre le vertige d'une reine qui, malgré son ascension, chute, alors que le monde dans lequel elle vit est en déclin. Le mythe de Lancelot et d'Elaine met en scène l'amour qui, par le biais du destin tragique du personnage de Deirdre, devient vertige en se faisant union de

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁸ Voir Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 10.

l'attrance et de la mort. Enfin, le mythe des *changelings* nous présente un vertige moins sombre : la perte de l'identité est nécessaire pour atteindre les hauteurs d'un meilleur avenir pour la jeune Need. Léa Silhol, en transposant ces trois mythes dans son œuvre, crée son esthétique du vertige. Mais l'auteure, en plus d'adapter les mythes en tant qu'histoires, reprend également des figures mythiques celtes, transposition que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

La transposition des figures mythiques celtes : la nature vertigineuse des personnages

Après avoir observé la transposition des mythes celtes dans l'œuvre de Silhol, nous aimerions analyser la reprise des figures mythiques celtes. Dans un premier temps, nous étudierons la figure de la déesse-mère et ses différentes incarnations au sein de la mythologie celte ainsi que dans l'œuvre de Silhol. Dans un second temps, nous nous intéresserons à deux figures mythiques souvent mises en opposition, celles de la Cailleach et de Bride, afin de voir la manière dont elles se rapprochent chez un personnage de Silhol. À travers cette analyse, nous serons en mesure de voir comment la transposition de figures mythiques celtes chez Léa Silhol contribue aussi à l'esthétique du vertige.

1. Incarnations de la déesse-mère : le vertige de la femme divine

Dans le chapitre précédent, nous avons fait mention à quelques reprises de la déesse-mère de la mythologie celtique. La déesse-mère est une figure mythique celte incontournable. Avant d'aborder les caractères plus particuliers de ce personnage, nous étudierons son aspect plus général, c'est-à-dire sa multiplicité.

La déesse-mère est une figure plurielle et entière, au sens où elle englobe de nombreux personnages féminins qui lui sont rattachés. Les titres des différentes déesses celtiques laissent entrevoir leur correspondance. Les termes « Déesse-Mère », « Grande Mère », « Grande Reine » reviennent souvent pour qualifier les personnages féminins. Par exemple, Rhiannon, personnification de la Déesse-Mère dont l'autre nom, Rigantona, signifie « grande reine¹ », est aussi « Keridwen, la Dana ou Ana irlandaise² ». Les études associent d'autre part Macha (appelée aussi la Morrigan), à Dana et Ana, faisant d'elle la créatrice des Tuatha dé Danann et « l'équivalent de Rhiannon et d'Epona³ ». Ces déesses celtiques représentent toutes la Déesse-Mère.

La déesse-mère a également d'autres incarnations, à savoir les personnages féminins de la Matière de Bretagne. En effet, « les nombreuses fées arthuriennes (dont le nom comporte la terminaison *-ane*) semblent toutes des émanations d'une seule et même figure mythique : la grande déesse Ana. Ainsi, Enna [autre nom d'Ana] recouvrirait, en fait, tous les personnages féminins liés à Arthur⁴ ». Morgane en est l'exemple le plus

¹Yan Brekilien, *op. cit.*, p. 433.

²*Ibid.*

³Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 252.

⁴Walter, Philippe, *Arthur l'ours et le roi*, *op. cit.*, p. 155.

parlant : elle est « une des manifestations de la Déesse-Mère primordiale d'où émane toute vie. Elle est Reine de la Terre (île) des Fées et (île) de l'Éternelle Jeunesse, de l'île d'Avallon et de l'Autre Monde⁵ ». Multiple, Morgane rassemble les caractéristiques de plusieurs déesses⁶. Elle est parfois aussi assimilée à la Dame du Lac, Viviane, et retrouve « son rôle de déesse-mère en élevant Lancelot⁷ ».

Si l'on retrouve autant d'incarnations de la déesse-mère dans la mythologie et le folklore celtiques, c'est que la femme elle-même représente la Mère Universelle dans la pensée celte :

Symboliquement, la femme peut représenter la mère des dieux, des hommes l'Initiatrice [...]. Guerrière, sorcière ou fée, elle est souvent l'origine des grandes dynasties royales mais, quel que soit le cas, elle est toujours une manifestation du principe de la Lune et de la Grande Déesse, une phase des cycles de vie et de mort, un principe initiant une activité ou un enseignement conduisant les êtres à la créativité individuelle ou collective⁸.

Le personnage de la déesse-mère englobe tous les personnages féminins de la mythologie celte : « qu'elles soient les reines, comme les Dames de la Fontaine ou les fées et druidesses, elles sont toujours la manifestation de la Grande Déesse⁹ ».

L'œuvre de Léa Silhol se caractérise, entre autres, par la prééminence de la figure féminine : « du féminin, il y en a sous toutes ses formes. Depuis la dédicace

⁵ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 277.

⁶ Voir à ce sujet : Loomis, Roger, « Morgain la Fée and the Celtic Goddesses », *Speculum*, vol. 20, n° 2, avril 1945, p. 200, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/2854594> (Page consultée le 29/09/2009).

⁷ Michel Bulteau, *Mythologie des filles des eaux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1982, p. 104.

⁸ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 150-151.

⁹ *Ibid.*, p. 328.

jusqu'au plus infime motif, tout semble confluer vers la Grande-Déesse primordiale : la triade, les fées, l'eau, le fil, le miroir, la terre, la nature, la mer...¹⁰». On retrouve donc de nombreux personnages féminins qui se reflètent entre eux par les caractéristiques qu'ils tirent de leurs inspirations celtiques. Par exemple, Deirdre, dans *La Sève et le Givre*, possède les caractéristiques d'Elaine de la Matière de Bretagne (comme nous l'avons vu lors du premier chapitre), mais porte le nom d'un autre personnage de la mythologie celte. Cependant, dans la nouvelle « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid)¹¹ », c'est le personnage de Silvia qui rappelle la Deirdre celtique : en effet, Deirdre, selon le mythe, refuse d'adresser la parole à son nouveau mari après que ce dernier ait fait tuer son amant, Noisé. Dans le texte de Silhol, Silvia ne parle pas à son époux, meurtrier de l'homme qu'elle aimait, Shiver. Les ressemblances entre les personnages créent un vertige par l'effet du miroitement¹² : la Déesse-Mère est omniprésente dans le texte de Silhol, reflétée dans de nombreux personnages féminins comme dans de nombreux miroirs; la Déesse-Mère habite l'œuvre par le biais des incarnations celtique, présente chez une multitude de personnages mythiques. Le vertige provient d'abord de ces nombreux reflets. Qui dit miroir dit inversion¹³ : en effet, l'image dans un miroir est nécessairement inversée. Or le vertige « bouleverse les repères du haut et du bas¹⁴ ». Cet effet de miroir est déstabilisant, troublant. La Déesse-Mère, omniprésente, devient insaisissable, fuyante. Il est impossible de la cerner. Ceci crée également un effet de vertige, dans la mesure où la déesse devient fascinante et angoissante dans son

¹⁰ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou le ré-enchantement générationnel », *op. cit.*, p. 261.

¹¹ Léa Silhol, « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 23-38.

¹² Voir à ce sujet : Murielle Gagnebin, Julien Milly et Bérénice Bonhomme, *Les images limites*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2008, p. 166.

¹³ Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Poitiers, Bordas, 1969, 236 p.

¹⁴ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 12.

insaisissabilité. Quiconque se plonge dans la mythologie celte ou dans l'œuvre de Silhol ne peut échapper à sa présence. Elle est aussi inévitable que la force d'attraction associée au vertige. La Déesse-Mère éblouit et impressionne par sa grandeur. Elle provoque le vertige que l'on ressent face au ciel, aux montagnes, face à la grandeur et à l'infini. La Déesse-Mère est un personnage incommensurable, impossible à concevoir sans un sentiment de vertige.

Les femmes de Silhol se ressemblent également à travers les caractéristiques plus spécifiques de la Déesse-Mère que nous allons maintenant examiner : l'incarnation de la Grande Reine celte est dotée d'un pouvoir sur le destin. Elle est en outre une femme de l'Autre Monde qui représente la souveraineté et, enfin, elle est l'amante des héros.

Tout d'abord, la Femme Celte, incarnation de la déesse-mère, est liée au destin : elle est une « femme surnaturelle [...], illimitée dans son pouvoir¹⁵ », qu'elle soit reine, déesse ou fée. Le mot « fée », notamment, provient du latin *fatum* (destin), terme qui donna le verbe *fatare*, signifiant « enchanter¹⁶ ». La Déesse-Mère et ses incarnations détiennent le pouvoir d'agir sur le destin. Chez Léa Silhol, on retrouve le trio des Parques, Clotho, Lachésis et Atropos, qui mesure et coupe le fil de l'existence humaine. Les Parques ne sont pas une création de Léa Silhol : elles existent dans la mythologie grecque de même que dans la mythologie romaine, au sein de laquelle on les nomme les Moires. Ces divinités trouvent leur équivalent dans la mythologie celtique, avec la triade de divinités des Matrona : « en témoignent leurs attributs : le grand livre (ou plutôt ce qui

¹⁵Lucy Allen Paton, *Studies in the fairy mythology of Arthurian romance*, New York, Franklin, 1960, p. 4-5. (Nous traduisons.)

¹⁶ André-François Ruaud, *Le dico féérique, tome 1 : le règne humanoïde, op. cit.*, p. 69.

en tient lieu à l'époque : un rouleau) où tout est écrit, le fuseau qui file les destinées, la balance, la barque assurant le passage vers l'au-delà [...] et leurs visages d'âges différents qui représentent la jeunesse, la maturité et la vieillesse, ou la naissance, la vie et la mort¹⁷ ». De même, Morgause, Morgane et Viviane (sœurs dans certaines versions du récit) peuvent être associées à cette trinité qui tisse les fils du destin¹⁸. Le pouvoir sur la destinée est donc repris par Silhol avec les Parques, mais aussi avec le personnage de la Tisseuse, qui apparaît dans la nouvelle « En tissant la trame » dans *Les Contes de la Tisseuse*. C'est elle qui tisse le fil du destin : elle tisse « des trames simples et compliquées, des trames essentielles. Cela dépend, oui, en vérité, des fils qui ont été filés pour moi. Avec certaines laines l'on peut tisser le fil du temps lui-même, ou la trame évanescence du destin des hommes¹⁹ ». Chez Silhol, le pouvoir qu'exercent les femmes sur le destin se manifeste au niveau de la chute des personnages. Effectivement, Absalon, dans « En tissant la trame », subit les conséquences de sa rencontre avec la Tisseuse par la perte de sa femme, de son enfant et de sa vie. De plus, dans *La Sève et le Givre*, deux des Parques, Clotho et Atropos, cherchent à provoquer la décadence de Finstern, tandis que leur sœur, Lachesis, tente de l'en préserver par l'intermédiaire d'Angharad. Avec le thème de la chute se dessine celui du vertige sous son aspect le plus négatif : les fées de Silhol entraînent la tombée, la mort. Le vertige est ici provoqué par la possibilité de la déchéance : toute hauteur implique le risque de la chute. Absalon et Finstern sont tous deux des êtres en position élevée : Absalon gagne de l'influence à la cour tandis que

¹⁷ Claude Sterckx, *op. cit.*, p. 222. Il est aussi bon de noter que « les déesses celtiques (et dans une moindre mesure les dieux) sont souvent représentées par trois. Ainsi, dans la mythologie irlandaise, les déesses de la Guerre sont-elles trois, tantôt considérées comme une seule et même divinité, tantôt comme différentes ». (Roy Willis, *op. cit.*, p. 178).

¹⁸ Voir à ce sujet : Jean Markale, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Léa Silhol, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 56.

Finstern est un monarque. Cependant, le pouvoir de la Tisseuse et des Parques est susceptible de les faire basculer dans le vide, les soumettant ainsi au vertige sous sa forme la plus sombre. Pour Absalon, la chute est symbolisée par la perte de sa situation, de sa famille et de sa vie. Dans le cas de Finstern, son titre de prince d'Ombre est indissociable de son identité : il est l'Obscur, le monarque de Dorcha. Sans son trône, il perd également son identité, et la perte de soi est une notion associée au vertige, qui peut en effet se manifester par la dissolution de l'être. L'être qui fait face au vertige ne peut que se perdre, entraîné par la force d'attraction irrésistible qui attire vers le gouffre. Finstern et Absalon sont impuissants face au vertige symbolisé par le destin imposé par les fées. La Déesse-Mère et ses incarnations, par leur lien au destin, représentent le vertige, car elles ont la capacité d'entraîner les êtres vers la chute et la perte.

Comme le laisse supposer le pouvoir possédé par le personnage, la Déesse-Mère est également, avant tout, une femme de l'Autre Monde, ce qui se traduit tout d'abord par son physique : « La Fée de la romance arthurienne est [...] toujours plus belle que l'imagination puisse l'envisager²⁰ ». La femme de l'Autre Monde est effectivement très belle, comme c'est le cas de Rhiannon, de Guenièvre, et aussi d'Angharad, l'héroïne de *La Sève et le Givre*. D'autres femmes telles qu'Ondée ou Luna, personnages des *Contes de la Tisseuse*, sont décrites comme ayant un physique particulier : Ondée est « la femme la plus belle qu'il [Absalon] ait jamais vue²¹ » et Luna a « des yeux clairs, de la couleur d'un jour de grisaille, la peau blanche comme le lait et de longs cheveux de lin pâle²² ». Luna est donc associée à la clarté, à la couleur blanche : cette couleur est « symbole de

²⁰ Lucy Allen Paton, *op. cit.*, p. 4-5. (Nous traduisons.)

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² Léa Silhol, « À l'image de la nuit », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 149.

pureté, de principe divin puis de démarche spirituelle et enfin de lumière, le blanc est apparenté au fonctionnement solaire et lunaire, ce qui explique qu'un grand nombre de déesses ou reines portent des noms rappelant cette couleur²³ ». Guenièvre et Angharad sont également liées à la blancheur : nous avons déjà mentionné le nom celtique de Guenièvre, Gwenhyfar, qui signifie « Blanc fantôme ». Quant à Angharad, originaire de la cour d'Hiver, elle prend vite le titre de la Dame Blanche au sein du Royaume. L'importance de cette couleur ne s'arrête pas au physique : le blanc est aussi la couleur de l'Autre Monde, du passage.

Un autre élément souligne le lien de la Déesse-Mère avec l'Autre Monde. Dans l'univers celtique, le passage vers l'Autre Monde s'effectue par une voie en particulier, celle de l'eau :

L'eau est le lieu où naît et se termine la vie, que représentent les déesses et les reines et plus généralement le principe féminin. Les fontaines, sources, rivières, puits sont aussi le lieu des initiations et des sacrifices, l'endroit où se manifestent les esprits du monde.

Dans l'Autre Monde, c'est naturellement un fleuve ou un océan qu'il faut traverser pour parvenir dans les lieux de l'éternel repos, l'île d'Avallon ou îles Merveilleuses, îles des Fées ou Jardin des Hespérides²⁴.

Les personnages féminins celtiques sont donc souvent associés à l'eau : les fées arthuriennes, notamment, possèdent cette caractéristique. La fée Morgane, dont le nom signifie « enfant de la mer²⁵ », a pour domaine l'île mythique d'Avalon, située en mer. Viviane ou Nimue, la fée qui donna Excalibur à Arthur, est la Dame du Lac, mais cette

²³ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 52.

²⁴ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 133.

²⁵ Lucy Allen Paton, *op. cit.*, p. 10.

appellation peut être aussi attribuée à toutes les fées « vivant au sein des eaux, d'un lac ou d'un étang²⁶ ». Dans le même ordre d'idées, la Dame du Lac est assimilée à un des personnages féminins les plus importants de l'enseignement druidique, la Dame de la Fontaine : elle est « souveraine de son royaume, la forêt, de son élément, l'eau et de l'énergie qui l'anime ainsi que l'illustre la cascade [...]. Son eau régénère et guérit, fait changer de monde et donne l'immortalité²⁷ ».

L'eau fait partie du personnage de la Déesse-Mère. Nous avons traité, dans le chapitre précédent, du rapport à l'eau de Guenièvre et d'Angharad, dont les rencontres avec Lancelot et Finstern se déroulaient grâce à leur reflet dans un cours d'eau. Beaucoup d'autres personnages féminins de l'univers de Silhol sont aussi associés à l'élément aquatique, très présent dans le corpus étudié : « pour Léa Silhol, l'eau est indissociable du mouvement cyclique, du rouet des Fileuses, des Tria Fata, bref du destin²⁸ ». La nouvelle « En tissant la trame », notamment, présente plusieurs personnages féminins directement liés à l'eau. Dans ce récit, Absalon, afin de trouver la Tisseuse, doit atteindre « la rivière, mais la rivière de ce bois ne sortait ni ne naissait hors de lui. Ceux qui l'avaient vue disaient qu'elle tournait en rond, formant un cercle, se nourrissant et se dévorant d'elle-même²⁹ ». Et c'est sur une île au milieu de cette rivière qu'il rencontre la Tisseuse, qui tire son fil d'une fée couchée dans le lit de la rivière. Cette même femme, qu'Absalon reverra sans la reconnaître, prend le nom d'Ondée : Absalon la nomme ainsi car elle aime danser sous la pluie, et il la trouve souvent « se baignant dans la rivière, sa robe blanche

²⁶ Jean Markale, *op. cit.*, p. 58.

²⁷ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 116.

²⁸ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 212.

²⁹ Léa Silhol, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 53-54.

collée sur elle, son rire clair³⁰ ». De même, lorsque les Parques viennent à Absalon dans un rêve, elles sont au milieu d'un lac :

Au milieu de l'eau, immobiles, se dressaient trois femmes. Elles se tenaient dos à dos, debout dans l'onde qui leur montait à mi-cuisses, leurs visages baissés. Leurs robes étaient sombres, de noir ou d'indigo, et il n'eut pu dire avec certitude si elles avaient émergé de l'eau ou étaient entrées en elle³¹.

Les Trois Parques sont plus qu'associées à l'eau : elles font partie du lac, comme s'il était impossible de les en dissocier. D'autres personnages tels que la Dame de Shalott dans la nouvelle « À moitié malade des ombres³² » ou Luna dans « À l'image de la nuit³³ » sont également associés à l'eau : la Dame de Shalott est recluse sur une île, et Luna se caractérise par les promenades qu'elle fait près de la rivière, ainsi que par la liaison qu'elle entretient avec Finstern auprès des eaux. Les femmes de Silhol partagent le même rapport à l'élément aquatique que les femmes de l'univers celtique. L'eau est un élément avant tout féminin, et les deux sont indissociables chez Silhol : son « fantastique se décline ici presque toujours au féminin, et l'élément aquatique y a beaucoup à voir³⁴ ». Si l'eau est omniprésente dans le mythe celte, comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre suivant, elle est également fondamentale dans l'œuvre de Léa Silhol :

Aucun hasard alors, à ce que le livre soit dédié à trois femmes, aux trois générations des femmes, la fille, la mère la grand-mère [...]. Loin d'être un hasard là non plus, si chaque récit suit une progression au fil de l'eau : de la mer à la source, de la sève au sang, du gel à l'encre, de la brume aux larmes, de l'eau lustrale au puits... L'eau, la trinité, la

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 67.

³² Léa Silhol, « À moitié malade des ombres », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 69-77.

³³ Léa Silhol, « À l'image de la nuit », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 221-240.

³⁴ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf*, *op. cit.*, p. 119.

femme et son destin... ce sont des symboles concentrés dans la figure des Parques [...]. Vers la source, toujours vers la source, vers la mère, vers le mythe...³⁵

Le rapport à l'eau est fort pertinent en ce qui concerne l'esthétique du vertige : « l'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule³⁶ ». Si l'eau est un élément du vertige, l'Autre Monde en est un également : il représente l'évasion, la fascination mais aussi le risque, la perte de soi dans un autre univers³⁷. Vertigineuse comme le lieu dont elle provient, la Femme de l'Autre Monde est aussi belle que dangereuse : elle attire par sa beauté merveilleuse les êtres vers l'Autre Monde, dans lequel ils courent le risque de se perdre.

En plus de symboliser le destin et l'Autre Monde, la Déesse-Mère représente également la souveraineté. En effet, dans l'univers celtique, la femme en est la détentrice : « pour les Celtes, toute souveraineté est féminine. Le principe même du pouvoir passe par la femme et le roi n'exerce le pouvoir qu'après son mariage avec une femme-fée, issue de l'autre monde³⁸ ». Cette idée est traduite, tout d'abord, par les femmes en position de pouvoir qui sont présentes dans l'univers de Silhol, avec, par exemple, Ana, première reine des Cours, Gaemred, la Reine des Neiges qui règne en Cour d'Hiver, Mabb, prophétesse des Unseelie, qui fut autrefois reine de Féerie, Nicnevin, une des monarques d'Ombre et Titania, Haute Reine de Féerie. Tout comme

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Gaston Bachelard, « L'eau et les rêves », *Essai sur l'imagination de la matière*, p. 13, cité dans Giordano, Natacha, « Au fil de l'eau : une lecture des contes de Léa Silhol », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 209-222.

³⁷ Nous reviendrons plus en détail sur la nature vertigineuse de l'Autre Monde dans le chapitre trois.

³⁸ Philippe Walter, « Guenièvre », *op. cit.*, p. 875.

dans la mythologie celte, les femmes sont reines. Léa Silhol reprend également l'aspect souverain de la Déesse-Mère à travers le schéma suivant :

Dans le mythe, le roi est "marié" à son royaume lors d'une cérémonie au cours de laquelle des libations lui sont offertes par son épouse, Souveraineté. La Souveraineté d'Irlande apparaît parfois comme une méchante sorcière symbolisant un royaume dévasté et sanglant. Cependant, lorsqu'elle reçoit un baiser du prétendant légitime à la royauté, elle se transforme en une belle déesse³⁹.

À la fin de *La Sève et le Givre*, c'est bien sous l'apparence d'une vieille femme qu'Angharad vient retrouver Finstern : « elle était vieille et grise, délitée⁴⁰ ». Elle n'est plus une belle jeune femme comme au début au roman :

Depuis le début, disent-ils, j'ai été ta souveraineté. Me faisant tienne, tu as refait de toi un roi. J'aurais dû être laide lorsque tu m'as embrassée, mais je ne savais pas les pas de cette danse [...] Tu étais un homme perdu quand tu es venu à moi, mais tu es retrouvé. Et m'ayant mise sous toi, roi à nouveau. Et je viens à présent vers toi laide. Comme la souveraineté⁴¹.

Angharad représente donc la souveraineté de Finstern, rappelant la reine Guenièvre. Cette dernière représente « la souveraineté d'Arthur. En l'épousant, il conquiert une légitimité royale. En la perdant, il est dépossédé de son pouvoir légitime. C'est la raison pour laquelle Guenièvre est si convoitée⁴² ». Si la reine apporte la souveraineté, elle peut aussi la retirer : ainsi, les Reines « changent parfois de partenaires, tel Blodeuwedd trahissant Llaw Llew Gyffes ou Gwenhyfar, remplaçant Arthur trop longtemps absent⁴³ ». Guenièvre est notamment souvent associée au récit du rapt : « l'enlèvement d'une femme

³⁹ Roy Willis, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁰ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 307.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Philippe Walter, « Guenièvre », *op. cit.*, p. 875.

⁴³ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 328.

de roi par un personnage de l'autre monde appartient aux récits types de l'ancienne littérature irlandaise⁴⁴ ». De la même manière, Angharad est convoitée et, telle les déesses celtiques, devient l'amante de plusieurs seigneurs, qui ne peuvent résister à ce qu'elle offre. Encore une fois, il est possible d'associer le thème de la souveraineté au vertige. Si la femme celte est le moyen d'accéder à la souveraineté, qu'est-elle sinon l'outil de l'ascension ? Elle offre la possibilité du pouvoir, de la montée, mais aussi le risque de la chute, comme nous allons le voir.

Celle qui représente la souveraineté initie le héros et futur roi sur les « plans social et spirituel, mais aussi sexuel⁴⁵ » : elle est donc, comme mentionné précédemment, une amante. Angharad partage le lit d'Arawn qui, dans la mythologie celtique comme dans l'univers de Silhol, est le roi du royaume des morts. Elle est également l'amante de l'Amadan, le Fou, de Shimrod et bien sûr de Finstern. En effet, « Angharad avait été conçue comme une lame pour le cœur des Seigneurs d'Ombre, il était rare qu'elle manque une cible *unseelie*⁴⁶ ». Dans la mythologie celte, la femme divine est également l'amante. Son amour peut apporter beaucoup à l'élu de son cœur. On peut citer l'exemple de Viviane, la dame du Lac :

Viviane est la complémentarité de Merlin, et forme avec lui un couple harmonisé. Merlin et Viviane représentent la souveraineté des pouvoirs de la nature et de l'esprit, l'utilisation positive des énergies cosmiques et terrestres, à ce point parfaite qu'elle semble miraculeuse et fantastique aux yeux du monde profane. Merlin et Viviane illustrent la réussite possible de la conciliation des contraires, l'unification idéale des contradictions personnelles et universelles. Si leur royaume est au cœur d'une forêt d'accès difficile et bien gardé, c'est qu'il s'agit

⁴⁴ Philippe Walter, « Guenièvre », *op. cit.*, p. 875.

⁴⁵ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁶ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 189.

d'imager le travail interne ne pouvant se réaliser que dans le secret de chaque individu. C'est en cela que le druidisme est un humanisme⁴⁷.

Ce couple peut être associé à celui de Finstern et Angharad, qui défie les lois de l'univers et représente lui aussi la réconciliation des contraires : Finstern est l'ombre, le prince noir tandis qu'Angharad, Dame Blanche, symbolise la lumière. De plus, dans *La Glace et la Nuit*, les deux amants forgent leur demeure au cœur d'une forêt, dans un arbre, à l'image de Merlin et Viviane.

Si la Déesse-Mère attire l'amour des hommes, il arrive aussi souvent que la déesse, reine ou fée s'éprenne d'un être masculin, qui est lui-même objet de convoitise. Par exemple, Lancelot s'attire l'amour d'Elaine, de Guenièvre mais aussi de Morgane. Cette dernière est « audacieuse dans son amour impossible pour Lancelot du Lac qu'elle retient prisonnier dans son mystérieux château, avec aussi peu de pudeur que la Morrigan irlandaise, en qui nous pouvons voir certaines de ses caractéristiques, venant s'offrir à Cuchulainn pendant la bataille de la Rassia de Cualngé⁴⁸ ». De même, Finstern charme Angharad, Deirdre, mais aussi Gaemred, la Reine des Neiges. Les femmes de Silhol, par ailleurs, sont souvent captivées par les seigneurs d'Ombre : par exemple, Titania, reine de Lumière, prend pour amant Herne, un seigneur Unseelie.

Cependant, l'amour d'une femme-fée peut s'avérer fatal lorsque repoussé. Morgane, amoureuse de Lancelot du Lac qui n'aime que la reine Guenièvre, l'emprisonne. Morrigan, refusée par Cuchulainn auquel elle s'est offerte, cause sa perte

⁴⁷ Jean Markale, *op. cit.*, p. 386.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 436.

sur le champ de bataille. De même, les Parques, qui se voient refuser l'amour de Finstern, lancent sur lui la malédiction qui pourrait causer sa perte. D'autre part, la Banshee d'« À l'ombre des ifs foudroyés⁴⁹ » tue son amant lorsque ce dernier en épouse une autre. L'incarnation de la Déesse-Mère est donc convoitée par maints seigneurs mais ne donne son amour qu'à un être choisi. Cependant, si ce dernier refuse ce don, la femme-fée devient femme fatale : si elle peut donner la souveraineté à son amant, elle peut aussi lui ôter la vie. La figure de l'incarnation de la Déesse-Mère oscille une fois de plus entre deux des aspects qui constituent le vertige : la montée et la chute. Elle offre la possibilité de l'amour mais aussi celle de la mort. Sa nature merveilleuse captive le cœur de l'amant mais lui fait courir le risque de tout perdre dans cet amour.

Silhol utilise les caractéristiques de la Déesse-Mère celtique afin de créer différents personnages féminins qui se ressemblent à travers cette figure mythique. La multiplicité de ses incarnations contribue à la création d'un monde dans lequel les femmes se reflètent comme dans une infinité de miroirs. Mais plus que le vertige de la multiplicité, c'est aussi le caractère du personnage de la déesse-mère qui contribue à l'effet de vertige. Ce dernier découle naturellement de la nature des personnages ; en effet, « les femmes de Léa Silhol sont splendides, fragiles et cruelles, toujours majestueuses et dignes⁵⁰ ». Leur caractère vertigineux est double : la femme détient le destin, la beauté de l'Autre Monde ainsi que la promesse de la souveraineté et de l'amour, mais risque également d'apporter la chute, la perte de soi et la mort. Qui côtoie les femmes de Silhol se tient au bord du gouffre : la Déesse-Mère attire irrésistiblement,

⁴⁹ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 74-84.

⁵⁰ Estelle Valls de Gomis, « Laissez-vous prendre dans les filets de la Tisseuse », *op. cit.*, p. 29.

comme le vide. S'abandonner à elle, c'est courir un grand danger. Cependant, elle offre des enchantements qu'elle seule peut procurer, tout comme l'être en proie au vertige fait l'expérience de l'ivresse inhérente à la sensation. Elle est l'« objet » qui suscite le vertige, à la fois angoissant et attirant, « dangereux à connaître, mais aussi fascinant et magnifique⁵¹ ». Mais la femme-fée elle-même n'est pas préservée du vertige et de ses aspects duels, comme nous allons le voir en étudiant le personnage d'Angharad.

2. La Cailleach et Bride : le vertige d'Angharad

Après avoir analysé la figure mythique de la Déesse-Mère, nous nous intéresserons à deux figures plus spécifiques : la Cailleach et Bride. Ces deux personnages féminins du folklore celtique sont également des incarnations de la Déesse-Mère celtique, mais elles ont des particularités que l'on retrouve dans l'œuvre de Silhol.

La Cailleach est une divinité gaélique, ancienne déesse devenue personnage folklorique⁵², qui se caractérise par son vieil âge et son rapport à l'hiver : « la sorcière bleue de l'hiver⁵³ » erre sur les collines, avec sur le visage une capuche ou un voile. De vieux récits écossais font d'elle une très vieille femme dotée d'un seul œil, qui parcourt les quatre coins du monde. Elle est l'esprit personnifié de l'hiver et combat le printemps avec son bâton. Ce personnage est représenté fidèlement dans l'œuvre de Silhol. Le soir du Samhain, une « vieille femme aux cheveux de cendre⁵⁴ » traverse l'Écosse, appuyée

⁵¹ Danielle Quinodoz, *op. cit.*, p. 197.

⁵² Voir à ce sujet : Eleanor Hull « Legends and Traditions of the Cailleach Bheara or Old Woman (Hag) of Beare », *Folklore*, vol. 38, n° 3, (septembre 1927), p. 226 [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/1256390> (Page consultée le 26/11/09).

⁵³ Katherine Briggs, « The English Fairies », *Folklore*, vol. 68, n° 1 (mars 1957), p. 272, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/1258158>, page consultée le 24/11/2009. (Nous traduisons.)

⁵⁴ Léa Silhol, *La Sève et le Givre, op. cit.*, p. 31.

sur son bâton, amenant avec elle l'hiver : « le paysage alentour, sans cri, devenait assorti à la vêtue de l'ancêtre [...] et l'hiver marchait derrière, sous un soleil défiguré⁵⁵ ». Elle est donc bien à l'image de la Cailleach du folklore :

Angharad tourna vers elle un regard rapide, anxieux et avide. Regarda en face l'Esprit de l'hiver. Dans le visage bleu, l'œil unique brillait, noir comme une nuit de nouvelle lune, et aussi ancien que le monde. Les cheveux tombaient en neige, les dents parlaient de meurtre. Elle était plus laide que la mort, puissante et sans pitié. Le cœur d'Angharad l'accueillit sans méfiance, comme une part d'elle-même retrouvée, elle la contempla un moment en souriant⁵⁶.

La deuxième figure mythique que nous allons étudier ici est Bride. Son nom est de ceux qu'on donne à la Triple Déesse primordiale Brigitt ou Brigid, qui représente le principe même de la vie, « symbole totalement lumineux⁵⁷ ». Surnommée Bride aux Cheveux d'Or ou Bride des Collines Blanches, la déesse Brigitt est une « divinité fondamentale irremplaçable⁵⁸ » : en effet, elle est déesse de la guérison et de la fertilité, mais aussi une fée celtique « liée aux saisons⁵⁹ ». On la fête notamment le 1^{er} février, soit le jour même de l'antique fête préchrétienne d'Oimealg, l'une des fêtes qui divise l'année en saisons. Un des pouvoirs de Brigid est celui de l'enchantement de la végétation (« faire reverdir même le bois le plus sec⁶⁰ »), ce qui permet d'associer cette divinité, incarnation de la Grande-Déesse primordiale, au printemps. Dans l'œuvre de Silhol, Bride ou Brid est l'Esprit du Printemps et remplace la Cailleach comme force au pouvoir le jour d'Imbolc, qui est, selon le glossaire de l'œuvre de Silhol, le « nom de la fête

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁷ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹ Roy Willis, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁰ Claude Sterckx, *op. cit.*, p. 337.

préchrétienne du printemps, célébrée au 1^{er} février du calendrier grégorien⁶¹ ». La Bride de Silhol est ainsi décrite : « la jeune Bride aux yeux de sève, des fleurs de Printemps dans ses cheveux nattés, faisait naître des bouquets de fleurs sauvages à chaque effleurement de son bâton blanc⁶² ». On peut donc l'associer à la déesse celtique, et plus particulièrement à son lien avec le printemps.

La Cailleach et Bride sont deux figures mythiques opposées, tout comme le printemps et l'hiver dans le folklore celtique. Là où la Cailleach est l'esprit de l'hiver et du temps qui passe, Bride représente la vie et le renouveau. Les récits qui opposent les saisons sont nombreux dans la mythologie celtique. Généralement, le mythe veut que deux chevaliers s'affrontent lors des solstices, le chevalier gagnant étant celui de l'été ou de l'hiver. De même, un mythe celtique justifie l'alternance des saisons par l'enlèvement de la reine Guenièvre (ou Yseut) : « tiraillée entre deux mondes mythiques opposés [...], Guenièvre doit se partager entre deux époux : un roi de l'été et un roi de l'hiver⁶³ ». Les deux esprits des saisons sont donc opposés en tout point, y compris par leur apparence physique. Là où la Cailleach est une vieille sorcière, Bride est une belle jeune fille.

Chez Silhol, la Cailleach et Bride sont également deux créatures opposées, dont le rythme de voyage est aussi celui des saisons :

Chaque année, venue de nos Cours, la Cailleach amène l'hiver sur le Monde Mortel par la Porte de Samhain. Et l'hiver règne, incontesté, durant trois mois, sous la lumière froide du Petit Soleil. Au jour de l'agneau, à la charnière d'Imbolc, l'Esprit du Printemps, la jeune

⁶¹ *Ibid.*, p. 324.

⁶² Léa Silhol, *La Glace et la Nuit*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2007, p. 161-162.

⁶³ Philippe Walter, *op. cit.*, p. 158.

Bride, est libérée de son jour, et lui dispute son droit sur la Terre. La Cailleach renonce à son bâton de gel, redevient pierre, la nature reprend ses droits. Le Dragon perd toujours lors de cet immuable affrontement, l'Agneau prévaut. Et ainsi l'hiver recule, et ma cour est close, appauvrie. Lorsque la saison froide règne, notre force est à son apex, nul ne peut nous faire offense ou tort. À ce moment, oui, Hiver est la plus puissante Cour de Féerie. Mais lorsque Bride vient, le Petit Soleil recule, et nous sommes diminués⁶⁴.

Bien que la Cailleach et Bride soient deux figures folkloriques opposées (quoique, selon un texte ancien, de la même lignée⁶⁵), Angharad incarne les deux figures et est en elle-même une contradiction : le titre du roman dans lequel elle apparaît pour la première fois l'indique déjà. En effet, Angharad, fille d'un prince d'Hiver et d'une dryade de Lumière, est l'enfant de la sève et du givre, du printemps et de l'hiver. Elle possède des caractéristiques liées à ces deux ascendants, comme mentionné à de nombreuses reprises dans l'œuvre. Elle est ainsi, par sa naissance, un être « double, impossible⁶⁶ » :

Il y avait en elle cette lumière pareille à un éternel printemps qui le surprenait toujours, cet amour de tout ce qui croît, portant pousse et bourgeon, fleur et épine [...] Mais au-delà, plus profondément, Shimrod ne pouvait manquer de reconnaître un côté plus sombre chez sa pupille. Cette partie d'elle qui contemplait toujours avec fascination les prémisses de l'hiver, et cette ironie cuisante qui lui montait souvent aux lèvres⁶⁷.

C'est cette nature double qui fait d'elle la possibilité de réconciliation des contraires. Puisqu'elle est un être antithétique par sa naissance, elle offre au monde le potentiel d'un nouvel équilibre :

⁶⁴ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 288.

⁶⁵ Eleanor Hull, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁶ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

Tu es un être impossible, interdit, en toi se lovent deux forces contraires. Tu es l'Hiver, tu es le Printemps. Tu peux être Cailleach et Bride *à la fois*. Faire cesser la guerre millénaire pour assurer au Monde Mortel un équilibre qu'il n'a jamais connu. Pas une *succession*, une *progression*. Et faire de cette Cour un fermant d'élan au milieu – au centre, qui sait ? – de l'immobile monde des Royaumes. Changer notre société, et notre nature peut-être⁶⁸.

Voici le destin qui s'offre à Angharad : gardienne de l'Hiver et du Printemps. Gaemred, reine de l'Hiver, lui affirme même que Finstern, celui qu'elle aime, lui aurait été envoyé pour la détourner du chemin à suivre. Gaemred propose ainsi à Angharad de « devenir elle-même, de devenir autre⁶⁹ ». Par là, la reine de l'Hiver exprime à Angharad son désir de la voir accepter son destin, celui de représenter un nouvel équilibre pour le Royaume, et laisser derrière son identité présente.

Le vertige est ici multiple. Tout d'abord, Angharad a devant elle deux possibilités : le printemps ou l'hiver, la sève ou le givre, le haut ou le bas. Le printemps, ainsi que l'été (les deux ne sont guère différenciés dans l'œuvre de Silhol⁷⁰), est associé à la cour de Lumière, au ciel, à la hauteur. Après tout, ce qui mène Frost, père d'Angharad, à tomber amoureux de la saison d'été, c'est la vue d'un bouleau donné en gage d'amitié à sa mère Gaemred. Cet arbre pousse « à une vitesse prodigieuse, balançant dans le vent froid d'hiver le murmure gracieux de ses branches⁷¹ ». Le printemps, symbolisé par l'arbre, prend la signification de la verticalité, du ciel, du haut. Là où été et printemps représentent la hauteur, l'hiver leur est opposé. Frost lui-même est le seigneur du Verglas, et le verglas couvre le sol, qui gèle en ses profondeurs. L'Hiver est un élément de l'ombre

⁶⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁷⁰ Noter que la mythologie celte ne compte que deux saisons : Été (ou Printemps) et Hiver.

⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

et du bas. La Cailleach, lorsque vient le printemps, devient une botte de paille roulée en boule sur le sol de l'Écosse, et dort « du sommeil de la pierre⁷² », s'associant à la minéralité qui représente l'Hiver.

Hiver⁷³ est d'ailleurs lui-même source de vertige. Lorsqu'Angharad se souvient de ses origines d'Hiver, en découvrant la neige, elle en est « tout étourdie d'abord, semblable à un enfant grisé d'alcool transparent⁷⁴ ». Elle fait l'expérience d'une exaltation que l'on peut associer au vertige :

Elle se retrouva enivrée du froid polaire de l'air et se mit à respirer plus profondément, pleine d'un désir bouleversant d'accueillir en elle cette sensation aiguë, transperçante, inédite. Elle prit son souffle à en être saoule, semblant respirer véritablement pour la première fois [...] elle dansa sur la neige vierge comme dansent les folles et les fées, avec la grâce et l'abandon des ruisseaux de montagne⁷⁵.

La notion d'enivrement présente dans la citation précédente rappelle le vertige tel que nous l'avons défini : la sensation que provoque la neige chez Angharad est semblable à l'ivresse des hauteurs, l'enchantement causé par le vertige. Angharad, grisée, se laisse entraîner dans une danse folle, évoquant la notion d'abandon de soi liée au vertige.

La nature même d'Angharad est source de vertige : le personnage fait face à deux possibilités opposées. La différence de ses origines représente la dualité du vertige, qui nécessite toujours deux pôles opposés. Dans ce cas, il s'agit de la sève et du givre, du

⁷² *Ibid.*, p. 293.

⁷³ Il est bon de noter que l'œuvre de Silhol met plus l'accent sur la cour d'Hiver que sur les autres. Le printemps est moins exploré, c'est pourquoi nous traitons davantage d'Hiver ici.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

printemps et de l'hiver. Et c'est au point de rencontre entre ces deux éléments que se forme le vertige d'Angharad. En effet, entre Cailleach et Bride, une voie s'offre à elle : celle d'incarner l'équilibre du monde en unissant printemps et hiver, adoptant ainsi un grand pouvoir, surpassant toutes les puissances du monde :

Nous attendions d'elle, en toute évidence, qu'elle prenne parmi nous sa place. Pour certains, peut-être, qu'elle prenne la plus haute. Que s'établisse sur le Trône des Royaumes réunis, en lieu et place de la Reine, une divine Impératrice. Elle vient en partie de Lumière, elle vient en partie du Crépuscule ; et Ombre l'aime. Ombre, tout entière, Monarques et peuples confondus, a mis son cœur terrible à ses pieds, et crie de plaisir sous sa main⁷⁶.

L'ascension au pouvoir est associée au vertige, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre dans notre analyse du vertige de la reine Titania. Angharad, qui, de par sa nature même, semble promise à une telle suprématie, aurait connu, en acceptant le destin proposé, une montée vertigineuse. Le pouvoir qu'elle a la possibilité de détenir évoque le vertige de l'éblouissement, de l'ivresse, voire la folie des grandeurs.

Cependant, alors qu'Angharad marche au pays d'Hiver, elle admire certes la beauté du lieu de ses origines, mais est « à la recherche d'une autre ivresse, ou d'un autre manque⁷⁷ ». Angharad refuse de suivre le destin que les règles du monde lui ont tracé, s'exprimant en ces termes : « je suis le flocon, et la bien-aimée, et le reflet, et l'ombre, et le chagrin, le calice et la jeune fille. Et peut-être, oui, en un sens, la Cailleach. Pas double, multiple et entière. Et si loin de ces désirs qui vous meuvent...⁷⁸ ». Multiple et entière, Angharad n'emprunte pas la route imposée mais désire suivre son propre chemin. Cette

⁷⁶ Léa Silhol, *La Glace et la Nuit*, op. cit., p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 295.

double possibilité (celle d'être à la fois la Cailleach et Bride) disparaît au profit d'une perspective plus vertigineuse encore : l'infini des possibles. En rejetant cette identité double, Angharad choisit une autre voie, « celle de l'amour libre, hors de la tapisserie du destin [...] devenant à cet instant véritablement elle-même⁷⁹ ». Car, avec la voie qu'on lui propose, pour devenir elle-même, elle doit devenir autre, comme le lui dit Gaemred. En effet, selon la reine, Angharad est née pour devenir le symbole du nouvel équilibre, et il s'agit de l'identité qu'elle doit prendre. Elle doit cesser d'être Angharad pour devenir la Cailleach et Bride à la fois. Mais Angharad refuse : « changer ce que je suis... cela ne changerait rien [...]. Changer pour devenir cette puissance dont vous me parlez, ce serait encore modeler ce que je suis sur le désir de quelqu'un d'autre⁸⁰ ».

L'idée de destin est un thème fondamental dans la mythologie en général : les êtres ne peuvent s'abstraire du choix des dieux et de la destinée tissée par ces derniers. Le monde de Silhol étant basé sur un monde mythique, cette notion y est très présente, ce qui rend le choix d'Angharad encore plus décisif :

Au Destin, Kelis, nous ne résistons pas. Nous tentions bien, parfois, de lui échapper [...]. C'est à cela, et rien de moins, aux Destinées elles-mêmes, qu'Angharad a opposé le « non » et le combat. Elle a, poursuivie par leur vindicte, osé cette incompréhensible folie : elle a nié leur pouvoir. Elle a tenu pour rien les Parques. Comme cela semble simple dit ainsi ! Et pourtant notre monde en a tremblé. Par le déni, la résistance, elle a engagé cette bataille, contre celles auxquelles les dieux eux-mêmes doivent tribut. Et gagné.

Gagné. Peux-tu imaginer ce que représente un tel acte, pour nous ? Tout ce que cela recèle de remises en questions, et de nouvelles perspectives⁸¹ ?

⁷⁹Charlotte Bousquet, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la Fantasy française contemporaine », *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 204.

⁸⁰Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 295.

⁸¹Léa Silhol, *La Glace et la Nuit*, op. cit., p. 20-21.

Angharad remet donc en question sa propre identité, mais aussi les bases d'un monde fondé sur des règles ancestrales. L'héroïne de *La Sève et le Givre* va jusqu'à rejeter son amant Finstern par refus de l'aimer de la manière que veut l'organisation de cet univers :

Mon chemin est hors d'ici, sur les routes où l'on se cherche soi-même, non dans des rôles ou des fonctions. Rester, ce serait nier qu'il puisse y avoir autre chose entre nous que des liens forgés par d'autres, des costumes usurpés. Pour décider, par moi-même, de t'aimer de la seule façon qui soit valide, je dois me retrancher de tes bras, et partir⁸².

Pour Angharad, qui vit dans ce monde aux nombreuses règles, les refuser, c'est s'exposer au vertige. Dans un univers où chaque route est tracée, où chaque destin est fixé, se détourner de ce chemin, c'est se retrouver dans le vide, dans une voie où tout est à construire. Hors des carcans, des équilibres établis, il ne reste que l'infini des possibles, une perspective excitante et étourdissante, mais qui incite également à la peur de l'égarement, de la chute. Là où rien n'existe, il faut bâtir.

Silhol reprend ainsi les figures de la Cailleach et de Bride, de même que leurs natures contraires dans le folklore celtique, afin d'ici les unir. À travers le personnage d'Angharad, qui refuse le destin et les règles de ce monde mythique, Silhol met en scène la possibilité vertigineuse de rejeter les ordres divins, aussi sacrés et ancestraux soient-ils. Si Angharad avait fait le choix contraire, c'est-à-dire accepter sa destinée et devenir la gardienne tant attendue des Cours, elle aurait donné au monde « un équilibre qu'il n'a jamais connu⁸³ ». En refusant, elle condamne cet équilibre possible... et qu'est-ce que le

⁸² Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 308.

⁸³ Léa Silhol, *Ibid.*, p. 284.

contraire de l'équilibre, si ce n'est le vertige ? Le monde est si bouleversé par le choix d'Angharad que la reine Gaemred se voit obligée d'envoyer le barde Kelis à la recherche de cette dernière dans *La Glace et la Nuit*, suite de *La Sève et le Givre*. Angharad refuse le pouvoir vertigineux que lui accorde sa nature afin de gagner l'infini des possibles : loin des destins et des routes tracés, elle obtient la multiplicité des chemins, un vertige encore plus grand, le vertige des potentialités.

Conclusion

L'esthétique du vertige dans l'œuvre de Léa Silhol est donc créée, entre autres, à l'aide de la transposition de figures mythiques celtiques. Par la reprise de la figure de la déesse-mère en diverses incarnations, se crée un effet de miroir qui contribue à mettre en place l'esthétique du vertige. Les différents personnages féminins se reflètent à travers des caractéristiques qui font d'elles des femmes de l'Autre Monde, des êtres à la fois attirants et dangereux qui suscitent le vertige. De plus, en reprenant les figures de la Cailleach et Bride, Léa Silhol transforme ces personnages mythiques afin d'évoquer l'infini des possibilités et la multitude des choix ainsi que le rejet de l'ordre établi. Une telle perspective évoque le vertige par le vide et la possibilité de création nouvelle. Les éléments du vertige que l'on retrouve dans ces transpositions reflètent ceux relevés dans le premier chapitre : dans les différents cas, le vertige est provoqué, notamment, par la nature de ce monde particulier créé par Silhol. C'est sur la création de cet univers mythique silholien que portera notre prochain chapitre, dans lequel nous analyserons l'esthétique du vertige dans le rapport à l'Autre Monde.

CHAPITRE III

L'Autre Monde : un univers de vertiges

Afin de poursuivre notre étude la mythologie celte en tant qu'esthétique du vertige dans l'œuvre de Silhol, nous allons aborder la manière dont l'auteure s'inspire de l'Autre Monde celte pour créer son univers mythique. Dans un premier temps, nous comparerons l'Autre Monde celtique avec celui mis en scène par Léa Silhol afin de démontrer que l'auteure s'est inspirée du modèle celte. Ensuite, nous analyserons le peuple de l'Autre Monde et sa nature vertigineuse ainsi que le rapport des mortels avec cet Autre Monde de vertige.

1. L'Autre Monde celte et silholien

Il est difficile d'aborder la mythologie celte sans parler de l'Autre Monde celte, mis en scène dans la plupart des récits mythiques. En effet, la division entre le monde des mortels et le monde des dieux celtes sous-tend la structure même de la mythologie celte. C'est de cette construction que s'inspire Léa Silhol afin de créer son propre univers mythique. L'auteure reprend les différentes appellations de l'Autre Monde celte, sa nature magique et son rapport au monde humain.

L'Autre Monde celte possède différents noms, notamment le Sid, Anwynn (ou Annwn), Tir-na-nOg et Avalon. Dans l'œuvre de Silhol, certains de ces noms sont repris, devenant les noms des Cours féériques du Royaume (nom de la Féerie dans son ensemble) : par exemple, Annwn est la deuxième Cour d'Ombre et Tir-na-nOg est la Cour de la reine Titania de Lumière. Dans le folklore celte, l'Autre Monde peut également porter le nom de cour Seelie lorsqu'on parle du royaume des fées (aussi appelés les Sidhe, terme découlant de « Sid », nom de l'Autre Monde) :

[Seelie Court est le] nom donné dans les mythes écossais à une assemblée des fées, lutins et autres créatures bienveillantes, sous le gouvernement d'un couple de souverains (à l'image de Titania et Obéron en Angleterre). Dans une dichotomie d'ombre et de lumière, assez inhabituelle par la sorte de dialogue moral qu'elle introduit entre les différents types féériques, la Seelie Court connaît son contraire : la Unseelie Court. [...] Il fait cependant peu de doute que nombre de fées et de lutins [...] possèdent une organisation sociale, et que certains des peuples les plus sophistiqués (tels que les Daoine Sidhes) sont dirigés par un couple royal¹.

¹André-François Ruaud, *Le dico féérique, tome 1 : le règne humanoïde, op. cit.*, p. 238.

La croyance folklorique selon laquelle il existerait des fées bénéfiques et leurs opposées, des fées maléfiques, est transposée dans l'œuvre de Silhol, où les Cours de Lumière sont appelées Cours Seelie, et où le terme Unseelie est réservé aux Cours d'Ombre. La nature de la Clarté² de Lumière est « l'été et le printemps, la lumière, l'abondance³ » tandis que la nature d'Ombre est « la non-saison, les ténèbres, la cruauté⁴ ». De cette dernière Cour provient notamment Finstern. Son nom, qui signifie « l'Obscur », témoigne de l'aspect sombre des Cours Unseelie. Mais Léa Silhol fait plus que reprendre le modèle de la mythologie celte : elle puise dans les sources folkloriques afin de créer le système des Cours, qui repose sur le vertige.

En effet, la construction des Cours prend une grande importance dans l'œuvre de Léa Silhol. Il existe dans l'univers du *Vertigen* trois Clartés : Lumière, Ombre et Crépuscule. Les divergences entre les différentes Cours sont au cœur de l'intrigue de *La Sève et le Givre* et surtout, d'*Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*. Dans ce dernier ouvrage, Kelis Ombrecoeur a la tâche de faire le récit de l'Histoire des Cours : « Même si le corps social des Cours peut paraître, à beaucoup d'égards, si *immobile*, son visage est complexe. Un assemblage de paradoxes. Sans Histoire écrite, oui, tracée, ou fixe. Et tissé d'intrigues, de complots, de rites, de secrets⁵ ». L'œuvre de Kelis est constituée de nombreux récits au sujet des différentes Cours ainsi que de réflexions sur leur nature. Le récit « Leçon de Clartés » est, par exemple, composé de diverses comptines qui décrivent les Cours et mettent en relief leurs différences. Le vertige, comme nous l'avons vu, est

² Le terme Clarté est tiré du glossaire de Silhol, et c'est « un terme servant à signaler la nature d'une Cour ou d'un habitant à Féerie » (Léa Silhol, *La Sève et le Givre, op. cit.*, p. 321).

³ *Ibid.*, p. 325.

⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁵ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés, op. cit.*, p. 15.

avant tout un point de rencontre entre des éléments distincts, deux aspects opposés. Ces deux pôles peuvent être le haut et le bas, mais aussi la lumière et l'ombre, le ravissement et la peur. La construction du Royaume est donc elle-même porteuse de vertige : les dissemblances entre les Cours contribuent à cette esthétique. Les Clartés de Lumière et d'Ombre peuvent être associées aux deux aspects de la polarité inhérente au vertige, l'une (Lumière) représentant le côté positif et l'autre (Ombre), le négatif. Entre ces deux Clartés s'étendent les terres de la Clarté de Crépuscule, constituée des cours Hiver, Exil et Seuil. Hiver est la cour de la Reine des Neiges, Gaemred, dont le toucher gèle à mort ceux qu'elle effleure. La Cour d'Hiver est le lieu du froid et de l'infertilité. La cour d'Exil, « la plus évanescence des Cours⁶ », est constituée de fées solitaires, isolées, tandis que Seuil est une cour « entourée de rumeurs de danger et de mystère⁷ ». Entre Lumière et Ombre, qui symbolisent deux aspects du vertige, se situent ainsi l'instable, le risque et le vide, représentés par la Clarté de Crépuscule. Le terme « crépuscule » rappelle lui-même l'entre-deux, la frontière : il est le point de rencontre entre le jour et la nuit. Il évoque la beauté du soleil, mais aussi la promesse de l'obscurité, tout comme le vertige suscite l'ivresse mais présente le risque de la chute. La construction de l'Autre Monde silholien peut donc être associée au vertige : on retrouve deux pôles, Lumière et Ombre, ainsi que l'entre-deux, le point de rencontre instable, qu'incarne la Clarté de Crépuscule. Par ailleurs, le passage entre les Cours peut aussi créer le « vertigen » chez celui qui traverse les Portes : ce dernier est pris par le vertige, l'éblouissement et l'enivrement durant un instant. Le système des Cours du Royaume est donc sous-tendu par la notion

⁶ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 322.

⁷ *Ibid.*, p. 328.

des différences, qui crée le vertige : en effet, « plus grande est la différence, plus fort est le vertigen⁸ ».

Si l'Autre Monde celte est autre, c'est qu'il s'oppose au monde des mortels, tout comme le Royaume s'oppose à la Mortalité (terres des humains). Le Royaume du *Vertigen* s'inspire fortement du modèle de la mythologie celte, au sein de laquelle l'Autre Monde est un monde surnaturel. À l'intérieur de celui-ci vivent dieux et êtres magiques, et les mortels peuvent, en certaines circonstances, y accéder. L'Autre Monde celte s'oppose à la surface terrestre, le monde des humains, à cause de la magie qui y est omniprésente : « l'enchantement imprègne la mythologie celtique, conférant à ses récits un caractère hanté, proche du rêve. L'autre monde se cache presque toujours derrière le mystère et la magie, pénétrant les forêts et les lacs ou encore façonnant des anneaux et des armes enchantés⁹ ». Il s'agit d'un monde surnaturel, où vivent les créatures merveilleuses de la mythologie ; ce sont « les royaumes invisibles des dieux et des esprits, des fées, des elfes et des géants difformes¹⁰ ». Dans l'œuvre de Silhol, on retrouve dans le Royaume, comme vu précédemment, différentes Cours, c'est-à-dire des « royaumes féériques¹¹ », où vivent plusieurs races de créatures surnaturelles. La magie qui habite l'Autre Monde celte devient chez Silhol plus qu'enchantements et sortilèges : dans l'univers du *Vertigen*, c'est le monde lui-même qui est porteur de magie. En effet, les multiples descriptions des terres de Féerie témoignent du caractère enchanteur de ce monde et mettent en relief son aspect vertigineux.

⁸ *Ibid.*, p. 330.

⁹ Arthur Cotterell, *Mythologie celtique : les mythes et légendes du monde celtique*, Paris, Celiv, 1997, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ Léa Silhol, *La Sève et le Givre, op. cit.*, p. 321.

Les terres du *Vertigen* de Silhol sont porteuses de vertiges. Tout d'abord, rares sont, dans l'Autre Monde, les arbres qui ne sont pas décrits comme étant grands, pointés vers le ciel, vers les hauteurs. Par exemple, la Cour d'Herne, la forêt de Sherwood, est un bois d'« immenses chênes¹² ». Cependant, la Cour d'Herne est également constituée d'un « château austère¹³ » : « les couloirs y avaient des senteurs de gouffres, et les salles des échos souterrains¹⁴ ». On retrouve en ce lieu les notions de hauteur et de profondeur qui, chez Silhol, équivalent souvent à l'abandon de soi inhérent au vertige, comme en témoignent les descriptions de la Cour d'Hiver et de la Cour de Dorcha. En effet, lorsque la Cailleach se dirige vers le palais de Gaemred, la Reine des Neiges, elle traverse un pays vertigineux, balayé par le vent d'hiver :

Sur l'épaule des collines, les cascades étaient de glace, et coulaient cependant, musicales. Les glaçons sur les branches étaient des diamants, ou des couteaux, le vent soufflait, coupant, et la Cailleach qui connaissait tous les vents d'hiver, le salua par son nom. Plus haut, toujours plus haut, vers le nord, vers les nues, vers les contrées d'air libre, là où le ciel est si pur qu'il noie ceux qui veulent le respirer. Vers le palais de glace de la Reine des Neiges. [...] Pour trouver ses féaux à elle, cerfs royaux aux bois de glace et aux yeux de gouffres, il faudrait aller plus loin encore. Plus loin que le Palais, plus profond en hiver encore¹⁵.

Le paysage, à la fois magnifique et dangereux, illustre l'exaltation procurée par l'Autre Monde en évoquant la liberté des nues, des hauteurs. Mais par-delà la beauté du pays se trouve la profondeur de l'Hiver, un endroit lointain, où les animaux ont des « yeux de gouffres ». Hiver est un pays magnifique dans lequel on peut aisément se perdre. La glace

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

contribue à l'éclat du paysage, mais le vent est douloureux. Deux aspects du vertige sont présents ici, dans la beauté périlleuse d'Hiver.

Mais c'est la Cour de Dorcha, demeure de Finstern l'Obscur, qui témoigne le mieux du vertige de la perte de soi présent dans l'Autre Monde de Léa Silhol. En effet, pour entrer en Dorcha, il faut « se dissoudre¹⁶ », « accepter la Nuit¹⁷ ». Pénétrer dans cette Cour demande aussi l'abandon de soi. Il faut suivre un canal d'une eau noire, au bout d'une « descente inflexible¹⁸ ». Angharad, qui pénètre en Dorcha, subit les effets du « vertigen » d'Ombre, « possédée par sa propre chute¹⁹ » :

Un petit rire extatique lui échappa, alors qu'elle regardait, à la périphérie de sa vision, les blocs de pierre de la rive défiler à une vitesse vertigineuse, en totale inadéquation avec le rythme solennel de son pas. Rit, tandis que le *vertigen* se bâtissait en sourdine dans ses veines²⁰.

Le voyage pour atteindre cette « terre noire, vitrifiée²¹ » dévoile ainsi plusieurs aspects du vertige: la vitesse de l'eau grise et emporte Angharad vers Dorcha, vers la noirceur. Elle passe par la chute et l'ascension : elle tombe dans l'eau noire et fait ensuite l'expérience d'une remontée « à la vitesse étourdissante²² ». La cour de Dorcha, constituée principalement d'un long fleuve noir et d'une tour élevée vers le ciel (notons une fois de plus les aspects du bas et du haut ici), se situe derrière « l'éblouissement et le vertige²³ » : y marcher donne le sentiment de « se laisser dériver dans le sommeil, ou éblouir par

¹⁶ *Ibid.*, p. 301.

¹⁷ *Ibid.*, p. 303.

¹⁸ *Ibid.*, p. 302.

¹⁹ *Ibid.*, p. 303.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 304.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 59.

l'amour, comme passer un pacte avec la mort²⁴ ». Le vertige est présent dans la précédente citation : l'image du sommeil évoque le thème de l'abandon de soi, comme en témoigne le terme « dériver », tandis que la comparaison avec l'éblouissement de l'amour rappelle l'ivresse du vertige. Enfin, la notion de « pacte avec la mort » est très proche du vertige : celui qui se lance dans le vide afin d'éprouver l'enivrement du vertige sait que la chute suivra et accepte de payer le prix. De plus, selon Gilbert Durand, l'eau, lorsqu'elle est noire, devient « une invitation à mourir²⁵ ». L'Autre Monde silholien s'inspire donc de l'enchantement qui habite l'Autre Monde celtique mais est aussi plus qu'un univers enchanteur, imprégné de magie : c'est un pays vertigineux par sa nature.

Si l'Autre Monde est la demeure des êtres magiques, il n'est pas pour autant totalement inaccessible aux mortels. Plusieurs manières d'entrer dans l'Autre Monde sont possibles : « les Aventures et les Voyages irlandais racontent des traversées vers l'Autre Monde. [...] On y pénètre par des grottes ou des lacs, ou au hasard de rencontres avec les habitants de ce monde, qui y invitent les mortels ou les y attirent²⁶ ». Souvent, un élément de l'Autre Monde fait irruption dans le monde terrestre sous les yeux des humains, parfois dans le but d'attirer les mortels dans le Sid (c'est le cas de la biche, au sujet de laquelle on retrouve des références chez Silhol, notamment avec le personnage de Faonne dans « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) »). Le folklore celtique veut également que, durant la nuit du Samhain (ou nuit d'Halloween), « les terres enchantées s'ouvrent, permettant aux peuples elfiques souterrains de se mêler, le temps d'une nuit, aux

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 104.

²⁶ Roy Willis, *op. cit.*, p. 187.

humains²⁷ ». Dans l'œuvre de Silhol, le Samhain est aussi le soir des Seuil, le moment où « les voiles se lèvent, et les mondes invisibles et visibles se mêlent²⁸ ». C'est la nuit où l'Autre Monde et le monde des mortels se rejoignent, et lors de laquelle la Cailleach répand l'hiver sur le territoire, partageant le pays entre les deux saisons au fur et à mesure de sa marche. La fête du Samhain est certes déjà, dans le folklore, le symbole du passage des frontières, mais les événements qui se déroulent dans l'œuvre de Silhol font d'elle une nuit de vertige. En effet, la nuit du Samhain est significative chez Silhol : elle est la nuit de naissance d'Angharad, l'héroïne de *La Sève et le Givre*. Lors de cette nuit-là, le cortège de Frost s'arrête chez une châtelaine afin de l'emmener dans l'Autre Monde, pour qu'elle aide à mettre au monde Angharad. La châtelaine, fuyant avec l'enfant pour venger le bébé que les fées lui ont pris, est suivie par la chasse du Prince d'Hiver dans le monde des mortels, qui quitte les terres féériques à la poursuite de la femme. C'est une nuit de folle course, lors de laquelle l'humaine s'enfuit à travers la forêt enneigée, affrontant « les bourrasques vives du blizzard [...] et les branches des arbres [qui] lui griffaient le visage, lui fouettaient les bras²⁹ ». La Chasse féérique effectue elle aussi une chevauchée rapide à la recherche de la châtelaine. Leurs courses peuvent être associées à la sensation forte du vertige, à l'ivresse de la rapidité. C'est au bord d'un précipice que la course se termine, alors que les fées retrouvent la mortelle. Cette dernière se jette dans le gouffre, terminant ainsi son voyage par la chute, fatalité du vertige.

²⁷ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 327.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

Parmi les récits mythiques celtes, on retrouve notamment les histoires de Conle, de Maelduin et de Bran, qui atteignent l'Autre Monde par la mer. Dans la mythologie celte, l'eau est un élément fondamental, comme nous l'avons vu au chapitre précédent :

À la fois symbole de Vie Éternelle et de nouvelles créations, lieu de toutes origines, de mémoire, de passage et de retour à la forme élémentaire [...]. L'eau est le lieu où naît et se termine la vie que représentent les déesses et les reines et plus généralement le principe féminin. [...] Dans l'autre Monde, c'est naturellement un fleuve ou un océan qu'il faut traverser pour parvenir dans les lieux de l'éternel repos, l'île d'Avallon ou îles Merveilleuses, îles Fées ou Jardin des Hespérides³⁰.

Que le mortel rencontre une fée des eaux telle la Dame de la Fontaine dans la forêt ou qu'il atteigne une île magique comme Avalon en naviguant, l'eau est souvent la demeure des êtres surnaturels et le passage qui permet aux humains d'entrer en contact avec eux. Dans l'œuvre de Léa Silhol, comme on l'a vu précédemment, l'élément aquatique a une grande importance : « élément mystique par excellence, qui touche à l'inconscient collectif aussi bien qu'aux symboles les plus complexes de nos légendes, élément cher à l'auteur, l'eau est l'acteur omniprésent de ces contes à la trame complexe³¹ ». Il n'est donc pas étonnant que la voie de l'eau soit aussi le chemin de l'Autre Monde dans l'œuvre de Silhol. Elle permet d'aller de Mortalité vers le Royaume, mais également de quitter les pays de Féerie afin d'entrer dans le monde des mortels. C'est ce qui arrive à Finstern, qui se laisse tomber dans un fleuve qui le mènera en Écosse. Lorsque Finstern pénètre dans le fleuve, « l'eau engloutit son front, joua avec les algues amères de ses

³⁰ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 133.

³¹ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 209. L'article traite ici des *Contes de la Tisseuse*, mais le rapport à l'eau s'applique également à l'ensemble de l'œuvre de Silhol.

cheveux, et l'emporta³² ». L'eau vole à Finstern son « identité³³ » : il oublie qui il est et se perd véritablement dans le fleuve. L'eau de Léa Silhol est associée au vertige : elle représente la chute et la perte de soi. Il faut s'abandonner à l'eau afin de voyager avec elle. Pour traverser les frontières des mondes du *Vertigen*, il ne suffit pas d'emprunter les chemins réservés au passage : il faut se perdre, faire l'expérience du vertige. Les rapports entre le monde des mortels et l'Autre Monde sont eux-mêmes reliés au thème du vertige, comme nous l'explorerons davantage dans les prochains paragraphes.

L'Autre Monde celtique (ou le Sid) et le Royaume sont fondamentaux dans les univers mythiques celtique et silholien. Le Sid est mis en scène dans la plupart des récits celtiques, avec notamment les histoires de Bran, Cuchulainn et Oisín. De même, une grande partie de l'œuvre de Silhol se déroule sur les terres du Royaume, et les récits qui ne s'y déroulent pas en sont indissociables. L'Autre Monde est ainsi au cœur de l'œuvre de Léa Silhol : il tient une place fondamentale dans l'esthétique du vertige de l'univers mythique silholien. En effet, la construction des Cours inspirée par la mythologie celtique et par la nature merveilleuse de l'Autre Monde mettent en place un monde vertigineux. Nous avons également établi que Léa Silhol reprend la division entre le Sid et le monde mortel et qu'elle fait du passage entre les deux une expérience de vertige. Mais cet Autre Monde est plus qu'un simple décor dans lequel se déroulent les différentes intrigues des récits de Silhol. C'est un lieu qui semble vivant. Lorsqu'un être est en proie au vertige, il peut avoir l'impression que le monde tourne autour de lui et qu'il en perd le contrôle. L'Autre Monde du *Vertigen* suscite les sentiments du vertige chez celui qui y vit ou s'y aventure. L'être se

³² Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 182.

³³ *Ibid.*, p. 222.

retrouve impuissant face à ce monde mystérieux et vertigineux et n'a d'autre choix que de faire l'expérience du vertige. Le vertige qui régit le rapport entre Féerie et Mortalité ne s'arrête pas au passage des frontières : nous allons maintenant voir comment l'esthétique du vertige se manifeste chez les créatures qui peuplent l'Autre Monde ainsi qu'au sein du rapport qu'ont les mortels avec cet Autre Monde auquel ils se trouvent confrontés.

2. Les habitants de l'Autre Monde

L'Autre Monde silhlolien est peuplé d'êtres dont la nature même est vertigineuse. Afin d'étudier cet aspect et la manière dont le modèle celtique y contribue, nous allons examiner les caractéristiques du peuple de la mythologie celte ainsi que la manière dont Léa Silhol s'en inspire.

Différentes créatures peuplent l'Autre Monde celtique : « y vivent dieux, déesses, fées, génies, korrigans, et les défunts³⁴ ». Dans l'univers du *Vertigen*, il suffit de consulter le lexique de *La Sève et le Givre* pour connaître les habitants de l'Autre Monde : on y retrouve, par exemple, des esprits tels que Cailleach et Bride, différents peuples tirés de la mythologie celte, comme les Tuatha ou les Redcap ou des êtres inventés par Léa Silhol, comme les Ejdrayel ou Eshlin. Malgré la diversité des races de l'Autre Monde dans la mythologie celte comme dans l'univers du *Vertigen*, une caractéristique leur est commune : il s'agit d'un peuple surnaturel.

Le caractère extraordinaire de ce peuple se manifeste d'abord par l'apparence physique des habitants de l'Autre Monde. Bien qu'il soit constitué d'êtres humanoïdes

³⁴ Yan Brekilien, *op. cit.*, p. 13.

pour la plupart, le peuple surnaturel rassemble des êtres à l'aspect hors du commun, par leur beauté ou leur laideur. Les personnages de la mythologie celtique sont souvent dotés d'une beauté saisissante. En effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les femmes de l'Autre Monde celte sont d'une beauté extraordinaire. Par exemple, Deirdre des Douleurs est la jeune fille « la plus belle d'Irlande³⁵ » et Rhiannon est si belle que Pwyll tombe amoureux d'elle dès le premier regard. L'éclat de la femme du Sid va au-delà de la beauté humaine, comme en témoigne la description d'Étain, épouse du dieu Midir, tirée du *Tochmarc Étaine*, texte du cycle irlandais :

Aussi blanc que la neige de la nuit était chacun de ses bras, et aussi rouge que le sommet de la montagne était chacune de ses joues. Aussi bleu que la hyacinthe était chacun de ses yeux ; des lèvres d'un rouge délicat, très hautes, douces et blanches étaient ses deux épaules. Tendres, doux et blancs étaient ses poignets ; ses doigts longs et très blancs ; ses ongles roses et beaux. Aussi blanc que la neige ou l'écume de la vague était son flanc, mince, long et doux comme la soie. Douces, lisses et blanches étaient ses cuisses ; ronds et petits et fermes et blancs étaient ses deux genoux ; aussi droite qu'une règle étaient ses chevilles ; minces et blancs comme l'écume étaient ses deux pieds. Clairs et beaux étaient ses deux yeux ; ses sourcils noir bleuté comme la coquille d'un scarabée. C'était elle la jeune fille qui était la plus claire et la plus belle que les yeux de l'homme eurent jamais vue³⁶.

Les mots employés expriment l'incroyable physique d'Étain, plus belle que n'importe quelle femme humaine : elle personnifie un idéal divin, totalement hors de l'ordinaire. Cependant, une telle apparence ne se limite pas aux femmes. Les dieux et héros celtes sont également dotés d'un physique remarquable. Lug (associé à Lancelot, le plus beau des Chevaliers de la Table Ronde), dieu celtique du soleil, est un jeune et beau guerrier, charmant et athlétique, tandis que le charme de Cùchlainn, héros d'une saga celte, vaut à

³⁵ David Bellingham, *Les Celtes, culture et mythes*, Evergreen, Köln, 2008, p. 31.

³⁶ James MacKillop, *op. cit.*, p. 78. (Nous traduisons.)

ce dernier l'amour de la déesse Morrigan. La beauté des êtres de l'Autre Monde celte est aussi présente chez les Tuatha Dé Danann, surnommés également *daoine sidhe* : ce peuple, qui inspira la conception moderne des elfes³⁷, est doté d'une beauté fière et raffinée, d'une « nature intermédiaire entre l'homme et l'Ange³⁸ ». Les créatures de l'Autre Monde peuvent également avoir une apparence monstrueuse. Les Fomorés, peuple d'Irlande qui précède les Tuatha, sont des géants monstrueux (ils sont décrits dans certains manuscrits comme ayant un œil, un bras et une jambe). La mythologie celte regorge de vieilles sorcières affreuses, telles que la Cailleach, ou encore Cerridwen. La sorcière Cailb, présente dans le récit *Togail Bruidne Da Derga*, dévoile sa laideur en faisant ainsi son entrée dans le château de Derga : « Le narrateur fait une pause sur sa laideur surréelle : tibias aussi sombres qu'un scarabée et aussi longs qu'un faisceau de tisserand ; sa plus basse chevelure atteint ses genoux et ses lèvres sont d'un côté de sa tête³⁹ ». L'apparence même des êtres de l'Autre Monde celte témoigne de leur nature, différente de celle des humains. La beauté comme la laideur sont extrêmes.

Chez Léa Silhol, les personnages de l'Autre Monde ont eux aussi un physique extraordinaire. Par exemple, les personnages principaux de *La Sève et le Givre* sont beaux ; mais Silhol, plutôt que de décrire le physique des personnages, met l'accent sur l'effet provoqué par leur apparence, sur le sentiment de vertige qu'elle inspire. La beauté d'Angharad, par exemple, est comparée à un abysse dangereux : « ainsi sont les gouffres, pour ceux qui s'avancent jusqu'à leur bord. La fascination, le vertige. Derrière le voile de grisaille, derrière la trace violente, le gouffre souriait. Sourire de glacier, de draps de soie,

³⁷ Voir à ce sujet : Édouard Brasey, *La petite encyclopédie du merveilleux*, *op. cit.*, p. 28.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ James MacKillop, *op. cit.*, p. 74-75. (Nous traduisons.)

de piège à loup⁴⁰ ». De la même manière, Finstern est doté d'une beauté extraordinaire, mais périlleuse : « voir la face nue de Finstern signifiait pour les humains la folie ou la mort. Telle est la beauté des Seigneurs ténébreux, forte et mortelle comme une lame qui jamais ne rentre au fourreau sans avoir versé le sang⁴¹ ». Bien que ces deux personnages soient extrêmement beaux, leur physique est cependant décrit en termes de violence et de sang. La beauté devient une arme, un danger, comme le dit le barde Kelis Ombrecoeur : « nous avons la beauté des glaciers, et leurs mouvements profonds, qui ignorent les existences qu'ils écrasent, et les splendeurs qu'ils défont⁴² ». Silhol s'inspire de la beauté caractéristique des dieux et héros celtes afin d'insister sur le risque d'un tel éclat. Il est en effet facile de s'abandonner à de tels visages et de s'y perdre. Les fées de Silhol sont des êtres d'éblouissement et de chute. De même, là où la beauté est à la fois fascinante et dangereuse, la laideur est double, attirante et sombre. Comme dans la mythologie celte, les vieilles sorcières sont présentes chez Silhol : on retrouve notamment la plus vieille Parque, la Cailleach et la Tisseuse. Cette dernière, par exemple, cache sous son vieil âge l'attrait magique de sa nature : « déjà vieille, toujours jeune, elle se tenait dans le calme et le calme était en elle, comme si la rivière, pourtant bien sage dans son lit, était venue mille fois se jeter à ses pieds⁴³ ». La Tisseuse possède le savoir et la puissance de l'âge, pouvoir qui attire Absalon jusqu'à elle. Derrière la laideur se cache également la beauté : c'est le cas de la Souveraineté (nom donné à la vieille femme qui devient une belle jeune fille en recevant le baiser du roi selon la tradition). On trouve aussi ce motif chez le seigneur Herne, personnage de Silhol. Ce dernier, sous le masque hideux qui couvre sa

⁴⁰ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 143.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 19.

⁴³ Léa Silhol, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse*, op. cit., p. 55.

figure, cache en réalité « un visage d'ange d'autel, de roi sacrifié, aux yeux emplis d'une tristesse infinie et d'une ancienne rage⁴⁴ ». L'ombre peut procurer l'enchantement, tout comme la peur associée au vertige peut amener à l'ivresse, au ravissement. Le vertige se manifeste par la crainte des hauteurs et l'enivrement que ce sentiment peut procurer. Celui qui se trouve au sommet de la falaise regarde vers le bas et se retrouve confronté au vide, à la frayeur. Cependant, il peut également en tirer l'exaltation du vertige. On peut ainsi associer la laideur des fées à la peur inhérente au vertige. Les deux peuvent entraîner des sentiments différents, soit la fascination ou l'excitation. Cependant, la magnificence irrésistible des fées peut aussi s'avérer dangereuse, tout comme l'exaltation du vertige entraîne parfois vers la chute. Ce mélange de beauté périlleuse et de laideur captivante relève donc du vertige : les êtres de l'Autre Monde oscillent toujours entre deux extrêmes. Dotés soit d'une beauté envoûtante soit d'une laideur incroyable, ils ne sont jamais ordinaires. À l'image de la sensation forte du vertige, les fées se situent dans l'excès. L'aspect extérieur des personnages de Silhol reflète avant tout la nature extraordinaire de ces derniers : leur physique est hors du commun. L'apparence des personnages peut émerveiller ou terrifier, perdre ou envoûter : beauté et laideur sont démesurées. Ils sont effrayants ou attirants comme les gouffres qui suscitent le vertige.

Les êtres de l'Autre Monde celtique ont différents pouvoirs, comme c'est toujours le cas des dieux et des héros de toute mythologie. Parmi ces pouvoirs, on retrouve la métamorphose avec, par exemple, la transformation d'Elaine. Dans la mythologie celte, les personnages se transforment parfois en oiseaux :

⁴⁴ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 152.

[...] le cygne, gracieux oiseau au plumage lumineux, qui vient du nord, est l'oiseau-fée par excellence, celui dont les belles dames du Sid prennent l'aspect [...]. Les divinités guerrières se métamorphosent en corbeaux [...] et la triple déesse guerrière Morrigan (ou « les trois Morrigan ») a le pouvoir de se transformer en corneille⁴⁵.

Chez Léa Silhol, cette caractéristique est présente. Par exemple, les Parques sont comparées à des « oiseaux noirs dans un bosquet⁴⁶ » et le lecteur découvre que la deuxième Parque a le pouvoir de se transformer en corbeau, lorsqu'un soldat se souvient avoir vu l'oiseau se pencher sur le corps de Shimrod sur le champ de bataille. L'oiseau peut avoir différentes significations. Tout d'abord, la caractéristique principale de l'oiseau, c'est-à-dire le vol, prédispose ce dernier « à servir de symbole aux relations entre le ciel et la terre⁴⁷ ». Cette idée nous ramène une fois de plus à la verticalité et au vertige, à la sensation procurée par l'oscillation entre haut et bas : l'aile de l'oiseau est, selon Gilbert Durand, est aussi « l'outil ascensionnel par excellence⁴⁸ ». De plus, le symbolisme de l'oiseau est double : il représente la légèreté du vol mais aussi son côté instable, « voletant de-ci, de-là, sans méthode et sans suite⁴⁹ », ce qui rappelle également la notion de vertige.

Mais la magie de la mythologie celte ne s'arrête pas à la métamorphose. Les dieux et les fées utilisent leur pouvoir pour le bien comme pour le mal, pour la vie comme pour la mort. Par exemple, lorsque Lleu (le Lug gallois) reçoit une malédiction qui l'empêche d'épouser une femme de race humaine, son oncle Gwydyon l'aide à

⁴⁵ Yan Brekilien, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 695.

⁴⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 695.

surmonter cet interdit en donnant vie, par magie, à Blodeuedd, une magnifique jeune fille créée à partir de fleurs. Lorsque Nuada, le chef des Tuatha Dé Danann perd une main dans la bataille, Dian Cecht guérit sa blessure et remplace son moignon par une main d'argent. Des enchantements tels que ceux qui ont métamorphosé le roi Uther et Elaine afin de tromper Ygraine et Lancelot ont donné naissance à deux enfants, créant ainsi la vie à partir de la magie. Mais cette dernière peut également donner la mort. La déesse de la guerre, Morrigan, lorsque Cuchulainn refuse ses avances, affaiblit ce dernier avant un combat afin qu'il meure de ses blessures. De même, la mythologie celte regorge de récits dans lesquels les héros font preuve d'une force guerrière surnaturelle afin de défaire leurs ennemis, comme c'est le cas, notamment, de Cuchulainn, qui détruit ses ennemis à l'aide de son javelot-foudre.

Dans l'œuvre de Léa Silhol, les pouvoirs des fées sont également utilisés afin de donner ou d'ôter la vie. La magie, donneuse de vie ou de mort, peut être associée au vertige : il est possible de la comparer à la force irrésistible d'attraction inhérente à la sensation, ce qui rejoint l'analyse que nous avons effectuée au sujet du pouvoir sur le destin des incarnations de la Déesse-Mère. La puissance de la magie rend impuissant celui qu'elle touche, qui ne peut que s'abandonner à son pouvoir. De par son caractère inexplicable, insaisissable, la magie devient un élément angoissant et fascinant. Chez Silhol, les manifestations de la magie relèvent également du vertige. Dans *La Sève et le Givre*, par amour, Angharad utilise la sphère de la potentialité, qui donne aux reines d'Hiver le pouvoir de « rompre des barrières, passer des seuils, terrasser des

puissances⁵⁰ » afin de permettre à Finstern de renaître et de guérir de la blessure qui le tuait lentement. Il est donc possible d'associer la sphère de la potentialité au vertige : elle représente les différents possibles auxquels Angharad est confrontée : cette magie symbolise donc le vertige d'Angharad (dont nous avons traité dans le chapitre précédent). Dans « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », Frost récupère les os de son cousin Shiver, laissant entendre qu'en les transportant dans l'Autre Monde, il pourra ressusciter son parent : « Tu ne peux te douter des merveilles que l'on peut accomplir avec quelques os, en terre de féerie⁵¹ ». C'est dans la terre que Shiver récupère les os qu'il ramènera vers la montagne, vers les hauteurs afin de ressusciter Shiver. L'idée de résurrection elle-même évoque l'idée de la chute, de la mort suivie par l'ascension, le retour à la vie. La dualité du haut et du bas, de la chute et de l'élévation, est donc présente dans la magie dont Frost veut se servir. La magie des fées peut ainsi offrir la vie dans l'univers du *Vertigen*, mais les capacités extraordinaires des personnages peuvent aussi servir à des fins néfastes. Dans la nouvelle « Over Dry Lands (comment la Nef vint au Fou) », l'Amadàn utilise le pouvoir de ses chevaux afin de gagner un pari contre des hommes orgueilleux, faisant de ces derniers son « équipage mort⁵² », condamné à tirer son navire en éternel esclave. Les membres de cet équipage ne sont plus que des ombres d'eux-mêmes : la magie qui les maintient captifs les a dépourvus de leur identité, ce qui rejoint le vertige de la perte de soi. De même, la malédiction des Parques envers Finstern présente un exemple de pouvoir utilisé de façon funeste : en effet, les Parques condamnent Finstern à la déchéance, rappelant la vengeance de la Morrigan, qui a tué Cuchulainn parce que ce dernier l'avait repoussée. Dans le cas de la malédiction lancée à

⁵⁰ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 291.

⁵¹ Léa Silhol, « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », *Les Contes de la Tisseuse*, op. cit., p. 35.

⁵² Léa Silhol, *Avant l'hiver*, *Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 65.

Finstern, l'idée du vertige est évidente. La chute promise à Finstern est d'autant plus significative lorsqu'on prend en compte la description que le prince d'Ombre fait de lui-même : « Mon destin ultime, qui est de ne jamais m'élever ou déchoir, [...] de ne pouvoir jamais être ni le démon, ni l'ange. Le Ciel m'est fermé, l'Enfer j'ai refusé avec légèreté ; ne me reste que la voie du néant⁵³ ». Finstern se situe au cœur du vertige, dans le vide même. Lui, qui refuse de choisir entre l'ascension et la chute, se trouve condamné à la déchéance par la magie des Parques, qui le font basculer vers l'aspect plus négatif du vertige. La magie du *Vertigen* est donc, comme celle de la mythologie celte, double, outil de l'*Eros* ou du *Thanatos*, de la vie ou de la mort. Elle contient, comme le vertige, la possibilité de l'élévation ou de la chute. La magie, chez Léa Silhol, est une puissance vertigineuse, qui prend des formes liées à différents pôles : vie et mort, haut et bas, ascension et chute.

Outre la puissance sur la vie et la mort, un des traits principaux du peuple de l'Autre Monde celte est la jeunesse éternelle, voire l'immortalité. Tir-na-nOg, un des noms de l'Autre Monde, signifie « pays des jeunes », et Avalon, île enchantée de la Matière de Bretagne, est un endroit où « poussent des pommes d'immortalité et d'éternelle jouvence⁵⁴ ». Les dieux et les fées ne vieillissent pas : les Tuatha dé Danann, notamment, étaient « immortels et éternellement jeunes⁵⁵ ». La notion d'immortalité est très présente chez les êtres de l'Autre Monde celte. Chez Léa Silhol, on retrouve cette idée. En effet, les rois et reines des Cours du Royaume règnent pour la plupart depuis fort longtemps. Par exemple, la première reine, Aana, est demeurée à la tête du Royaume

⁵³ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 15.

⁵⁴ Edouard Brasey, *La petite encyclopédie du merveilleux*, op. cit., p. 52.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

« durant des millénaires⁵⁶ ». Des personnages comme les Parques et la Tisseuse conservent la même apparence et le même âge depuis toujours, immuables. Les fées du *Vertigen* sont « des êtres de stase, d'immobilité⁵⁷ ». Dans l'œuvre de Silhol, l'immortalité est cependant considérée comme un « don perfide⁵⁸ » pour les fées : « rien ne leur paraît plus désirable que les dons du changement, de la création, de la destruction, les dons de la mortalité⁵⁹ ». Léa Silhol reprend la nature immortelle des peuples mythiques celtes afin d'expliquer le caractère des fées de son œuvre. Ces dernières, créatures extraordinaires, dotées de maints pouvoirs, cherchent à fuir l'immuabilité de leur nature par la recherche de sensations fortes :

Sais-tu pourquoi nous allions ainsi à l'assaut des troupes adverses, comme des torrents chargeant la mer ? Pourquoi nous dansions, la nuit, sous les symboles écartelés des étoiles, à nous en rendre ivres ? Pourquoi nous nous mettions en danger pour une tocade, un enfant mortel, un joli visage, l'assouvissement d'un désir passager ? Nous sommes fous, nous, les citoyens du Peuple, fous de plaisir, de mort, d'extase. Tout nous est essentiel, rien ne nous est nécessaire. Nous ne voulons rien d'autre que la pleine intensité du soleil, concentrée dans le point incandescent d'une piqure d'épingle. [...]

Alors il nous faut tout ceci à la fois : le pas léger à la danse, et le poignet souple à la bataille. Dévaler les pentes comme des torrents. Et l'ivresse⁶⁰.

Comme nous l'avons constaté précédemment, les êtres de l'Autre Monde ont une beauté et un pouvoir démesurés : leurs sentiments et émotions le sont également. À la fois prodigieux et monstrueux, le peuple du Royaume du *Vertigen* est plus que vertigineux par son physique ou son pouvoir. Il recherche lui-même le vertige :

⁵⁶ Léa Silhol, « De l'or dont on fait les âges (La Reine en son privé) », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 87.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Léa Silhol, « Passing By », *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 173.

Le Royaume est un espace démesuré. Et l'espace, toujours, de la démesure des actes. Des revers et des rétributions. Des duels et des outrages.

Si nous sommes « plus grands que nature », c'est que la nature nous ressemble, nous imite, et qu'en retour, nous la reflétons. Nos esprits sont liés à sa forme mutable et ombrageuse.

Nous sommes peut-être moins des êtres que des fronts nuageux, des tempêtes soudaines, des éclairs, des coups de feu et de foudre. Le miroir et l'inspiration, pour les plus hauts d'entre nous, de ce qui fait la hauteur des montagnes, la profondeur des gouffres, les rigueurs et les langueurs du climat.

Il y a toujours des pieds qui veulent le flanc des montagnes, des plongeurs prêts à descendre au cœur du ventre de la mer ; et des enfants, ivres et joyeux, pour aller exposer leurs visages à la pluie ; danser, peut-être, sous les averses et les déluges. Pour chercher l'extase sur les pics, malgré les terribles rugissements du vent⁶¹.

La métaphore du vertige est très claire ici : les fées sont situées entre la hauteur des montagnes et la profondeur des gouffres. Elles désirent plonger au cœur des océans profonds autant qu'escalader les plus hauts pics. Elles sont en quête de l'ivresse du danger, en quête de sensations fortes comme celle du vertige, qui contient « de la beauté et du meurtre, dans la même périlleuse ascension⁶² ». Kelis, en comparant les fées à des « fronts nuageux, des tempêtes soudaines, des éclairs, des coups de feu et de foudre », laisse entendre que les siens sont des créatures portées par leurs impulsions et leurs désirs, des êtres d'abandon. Habitées par la recherche du vertige, les fées ont un « goût pour la limite », recherchant toujours « le plus vertigineux⁶³ ».

Kelis, dans la description qu'il donne de son peuple dans *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*, peint les siens comme de véritables forces du vertige,

⁶¹ Léa Silhol, « Dialectique des désirs », *Avant l'Hiver. Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 20.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Danielle Quinodoz, op. cit., p. 192.

oscillant entre les extrêmes, entre les hauteurs et les profondeurs, entre l'extase et la douleur. Leur nature est véritablement vertigineuse. Les fées du Royaume cherchent à dépasser les limites de leur immortalité et ont besoin de poser des actes démesurés afin de se défaire de leur immobilisme. L'exemple le plus éloquent de ce comportement est la liaison entre la dryade Alyz et le prince d'Hiver Frost dont l'union est interdite par la différence de leurs Cours :

Le divorce des natures engendre la fascination, l'impossibilité le désir. De toute éternité il en fut ainsi, pourquoi cela aurait-il, ici, été différent ? Jusqu'à quel point, même, cette réserve n'est-elle pas là pour attiser les feux qui souvent ravagent les Cours ? [...]
Ils étaient insoucians, pris dans le miel enivrant de leur propre paradoxe ; éphémères, éternels, épris pour toujours... l'espace d'un instant⁶⁴.

La citation ci-dessus suggère que la relation entre Alyz et Frost est avant tout motivée par l'interdit. La recherche de l'étourdissement, du vertige, est l'essence de leur amour. De plus, l'expression « l'espace d'un instant » rappellent les mots employés dans la description du « vertigen » : « pour un instant, pour mille ans⁶⁵ ». Le caractère divin et extraordinaire des personnages de la mythologie celte est ainsi repris par Silhol afin de créer des êtres en quête de vertige. Certes, les êtres plus grands que nature, tels que les dieux et les héros, ne sont pas exclusifs à la mythologie celte : on retrouve des êtres beaux et puissants dans d'autres mythologies. Cependant, la mythologie celte se caractérise par un manque de hiérarchie qui rejoint l'idée de démesure :

[La mythologie celtique est] beaucoup plus bouillonnante et échevelée. Les dieux n'y sont ni hiérarchisés ni spécialisés. Ils peuvent avoir des caractères très accusés, vivre des aventures

⁶⁴ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

époustouflantes [...]. Loin d'incarner la mesure, ils font éclater, au contraire, la fantaisie et la démesure. On ne les imagine pas comme des parangons de beauté : ce qui importe, ce n'est pas la perfection des formes, c'est l'étrangeté⁶⁶.

Dans l'univers silholien, les personnages sont menés par leurs sentiments, qu'ils soient égoïstes, cruels ou amoureux : pour eux, « l'amour et la souffrance trouvent une expression défiant les limites du commun⁶⁷ ». À l'image des êtres du Sid celtique, les fées de Silhol portent le visage de l'extrême et possèdent des pouvoirs extraordinaires. Détentrices de la vie et de la mort, elles sont au-delà de l'humanité, trop belles et trop dangereuses pour elle. Ce sont des êtres dont la nature est vertigineuse, car elle oscille entre les pôles de la beauté et de la laideur, de la vie et de la mort, de l'immobilité et du mouvement. L'univers silholien, sur le modèle de la mythologie celte, se base sur le concept notion de l'Autre Monde, habité par des créatures vertigineuses. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, le rapport entre l'Autre Monde et le monde des mortels est également capital. Puisque les personnages de Léa Silhol sont des êtres de vertige, il n'est donc pas surprenant que ceux qui les côtoient fassent l'expérience de cette sensation. C'est le cas des humains qui, à l'image des élus mortels de la mythologie celte, se trouvent confrontés à l'Autre Monde et à ses habitants.

3. Les mortels confrontés à l'Autre Monde

Comme nous l'avons déjà dit, dans la mythologie celte, l'Autre Monde n'est pas fermé : il fait parfois irruption dans le monde terrestre et certains mortels peuvent entrer dans le Sid en de rares occasions. Mais, à part quelques héros choisis par les dieux, tels

⁶⁶ Yan Brekilien, *op. cit.*, p. 11. (Yan Brekilien compare ici la mythologie celte à la mythologie grecque).

⁶⁷ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 216.

que Bran et Oisín, le seul moyen pour les mortels d'entrer dans le Sid est la mort. En effet, en plus d'être un pays d'éternelle jeunesse peuplé de dieux et de fées, le Sid est également le pays des morts. Dans l'œuvre de Léa Silhol, on retrouve plusieurs exemples de relations entre les mortels et les fées, mais ces rapports ne sont guère positifs : ils conduisent « irrémédiablement au mystère, à l'énigme, à la mort⁶⁸ ». La nature vertigineuse du peuple du Royaume fascine et attire les humains, mais leur apporte la chute. Afin d'examiner cet aspect de l'œuvre, nous allons étudier trois nouvelles⁶⁹ dans lesquelles des mortels rencontrent des êtres de l'Autre Monde : « En tissant la trame », « À l'ombre des ifs foudroyés » et « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) ».

L'Autre Monde est un lieu peuplé d'êtres extraordinaires, plus grands que nature, contre lesquels il vaut mieux ne pas se dresser. Dans la nouvelle « En tissant la trame », le personnage principal, Absalon, part en quête de la Tisseuse dans une forêt. Tel Conle qui prend un bateau de cristal pour rejoindre sa bien-aimée dans le Sid, ou Maelduin prenant la mer pour aller venger son père, Absalon doit suivre la voie de l'eau afin d'atteindre l'Autre Monde : « il lui fallait trouver la rivière, mais la rivière de ce bois ne sortait ni ne naissait hors de lui. Ceux qui l'avaient vue disaient qu'elle tournait en rond, formant un cercle, se nourrissant et se dévorant elle-même⁷⁰ ». L'eau est d'ailleurs un élément fondamental dans cette nouvelle de Silhol, plus que dans toute autre. En effet, si la Tisseuse se situe sur une sorte d'île au milieu de la rivière (telle la fée Morgane,

⁶⁸ Mercedes Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf, op. cit.*, p. 118.

⁶⁹ Les rencontres entre les mortels et les fées ne se limitent pas à ces nouvelles : on en retrouve aussi dans *La Sève et le Givre*, ou encore dans « Over Dry Lands (comment la Nef vint au Fou) » dans *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés*.

⁷⁰ Léa Silhol, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 53-54.

maîtresse de l'île d'Avalon), les Trois Parques se présentent à Absalon dans un contexte similaire : « au milieu de l'eau, immobiles, se dressaient trois femmes. Elles se tenaient dos à dos, debout dans l'onde qui leur montait à mi-cuisses, leurs visages baissés⁷¹ ». Ondée, l'amante d'Absalon, est également associée à l'eau : elle est « la femme [...] venue de la rivière⁷² », rivière à laquelle elle retourne lorsqu'Absalon la retrouve morte dans le ruisseau. Le destin d'Absalon est donc indissociable de l'eau : les différentes femmes qui agissent sur sa destinée (la Tisseuse, les Parques et Ondée) sont toutes associées très fortement à cet élément. Absalon est, de toutes parts, entouré par l'eau, et un être voué à l'eau est « un être voué au vertige : [...] il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule⁷³ ». L'eau elle-même est un élément vertigineux car, en s'écoulant, l'eau se perd toujours, portée par le courant. De même, dans le texte, Absalon scelle son propre destin et devient prisonnier de « son impuissance à échapper à l'état⁷⁴ ». En allant vers la Tisseuse et donc, vers l'eau, il s'est condamné à l'emprise de cet élément et court ainsi à sa perte, entraîné par le courant.

Si les fées du destin poursuivent Absalon jusque dans ses rêves, c'est qu'il n'a pas respecté le marché conclu avec la Tisseuse. Il désirait obtenir de la part de la Tisserande le tissu des « vertiges des hommes⁷⁵ », le fil de la Tisseuse. En échange, il devait lui remettre son premier enfant. Le tissu donné à Absalon provient lui-même de l'eau, de la chevelure d'Ondée, la fée allongée dans la rivière, « vivante, à la manière des

⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

⁷² *Ibid.*, p. 73.

⁷³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 13.

⁷⁴ Léa Silhol, « En tissant la trame », *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

plantes⁷⁶ ». L'étoffe est issue de l'eau, symbole de l'Autre Monde, et d'une fée : le fil représente l'Autre Monde, et le vertige qu'il symbolise pour les mortels. En effet, puisque l'Autre Monde est un univers de vertige, il inspire donc l'éblouissement et le danger pour les humains. L'attrance d'Absalon envers l'Autre Monde est non seulement symbolisée par l'étoffe de la Tisseuse qu'il convoite, mais aussi par son amour envers Ondée, la femme qu'il trouve près de la rivière et qui n'est autre que la fée qui fournissait le fil de la Tisseuse. Ondée sera arrachée à Absalon, tout comme l'enfant qu'elle porte. Absalon s'est attiré le courroux de la Tisseuse : « Tu as voulu te soustraire à notre pacte, mortel, et par conséquent tu as payé trois fois le prix. Payé avec le fils de ton ambition, et la fille de ton amour, et avec la femme qui t'est venue de la rivière⁷⁷ ». La rencontre d'Absalon avec la Tisseuse, à la frontière de l'Autre Monde, c'est-à-dire à la rivière, lui est ainsi fort néfaste. En plus de perdre son statut à la Cour, sa femme et ses enfants, il perd également la vie. Mais, selon la Tisserande, il est le seul fautif de son malheur :

Elle [Ondée] est venue de l'eau, du sang, et de l'étoffe. Venue de ton imprudence et de ton irrespect des règles. Mais elle est venue pour toi. Et toi, tu as tout réduit à rien. C'est ainsi, et c'est là ton ouvrage, tisserand. Ta trame, celle de ton destin, tissée sous notre égide, mais brodée par tes mains⁷⁸.

L'idée d'irrespect des règles évoque ici une notion de la mythologie grecque qu'on appelle l'*hubris* (ou *hybris*): il s'agit de l'outrance, de la démesure du comportement, que l'on retrouve chez Prométhée qui dérobe le feu des dieux pour le donner aux hommes ou chez Tantale qui vole le nectar des dieux. Selon Michaël La Chance, c'est d'ailleurs précisément ce qu'est l'esprit de vertige : « un délire de grandeur qui conduit à la chute,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 72-73.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

[...] le résultat de la démesure, le destin de *l'hubris*⁷⁹ ». Les humains sont incapables d'égaliser les dieux ou de se mesurer à eux. Ici, les mortels ne peuvent affronter les êtres de l'Autre Monde. Absalon désirait utiliser la magie des fées afin d'obtenir gloire et grandeur en trompant la Tisserande. Il voulait atteindre le sommet promis par l'Autre Monde, mais ce désir ne lui a apporté que sa propre chute : c'est là le risque du vertige.

Dans la nouvelle « À l'ombre des ifs foudroyés », c'est le mythe irlandais de la banshee qui est transposé dans le texte. Un jeune homme du nom de Benjamin MacCarthy rencontre une mystérieuse jeune femme, dont les différentes caractéristiques renvoient clairement à la figure de la banshee. La première phrase du texte offre à l'analyse divers éléments qui renvoient à ce mythe : « La nuit où son père mourut, le jeune maître rencontra une femme qui pleurait sous un if foudroyé⁸⁰ ». Tout d'abord, l'image de la jeune femme en pleurs renvoie au mythe de la banshee : « les banshees pouvaient se manifester sous la forme d'une belle jeune fille ou d'une vieille sorcière – les deux portant une longue chevelure flottante et ayant les yeux rougis à force d'avoir pleuré⁸¹ ». Et cette jeune fille en larmes, aux longs cheveux et aux yeux humides est bien le tableau qui s'offre aux yeux de Benjamin : « [...] Benjamin ne vit pas la blancheur de ses cheveux, ne vit pas que la nuit l'écoutait, tout entière concentrée en une étreinte de plomb. Il ne vit que des mèches blondes et des sanglots⁸² ». Et, tout comme l'apparition de la banshee mythique s'accompagne de « lamentations et hurlements dans un langage

⁷⁹ Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 74.

⁸¹ Michael Carden, *et al, op. cit.*, p. 224.

⁸² Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse, op. cit.*, p. 76.

étrange⁸³ », c'est par le chant de la mystérieuse créature de la nouvelle que Benjamin est séduit. De plus, la blancheur du personnage, mentionnée précédemment, permet également d'identifier le personnage de la nouvelle à la banshee mythique. En effet, la banshee est aussi nommée la Dame Blanche à cause de son apparence et de la forme qu'elle prend parfois, à savoir celle d'un oiseau blanc, tel le cygne. L'apparence de la jeune femme est associée également à cette couleur : la Banshee est « enveloppée dans une mante blanche qui faisait comme un halo autour de sa silhouette⁸⁴ », dotée d'une chevelure « du même blanc que son manteau⁸⁵ » et d'un visage d'un « éclat blanc⁸⁶ ». Le chant et le physique de la Banshee deviennent, chez Silhol, des éléments du vertige pour le jeune homme séduit. Benjamin, « fasciné par la lactescence de sa peau sous le clair de lune [...] passa le seuil, le gué, la suivit⁸⁷ ». Ébloui par l'apparence et la voix de la créature, il s'abandonne à elle, s'endormant dans ses bras après l'amour. Attiré irrésistiblement par cette femme de l'Autre Monde comme par un gouffre, le jeune homme se dirige vers sa perte.

La banshee mythique n'est pas qu'une fée qui surprend par son apparence et sa voix : il s'agit d'une « sorte de fée domestique attachée à certaines familles de souche ancienne et de rang élevé qui apparaissait de temps à autre, avec une mine affligée, pour annoncer la mort prochaine de l'un des membres de cette famille⁸⁸ ». Elle est donc surtout associée à la mort, mais plus particulièrement aux décès d'une famille

⁸³ Michael Carden *et al*, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁴ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁷ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁸ Édouard Brasey, *Fées et elfes : l'univers féérique*, Paris, Pygmalion, 1999, p. 198.

particulière. Si l'on revient à l'*incipit*, déjà cité, de la nouvelle, où il est fait mention de la mort du père du jeune maître, on voit que la femme est, dès le départ, liée à la mort d'un membre de la famille McCarthy : c'est lors d'une nuit de deuil que Benjamin la rencontre. Tout au long du texte, les références à la famille McCarthy sont nombreuses. Il est question de « vieux sang, de lignée⁸⁹ », de l'importance des « générations⁹⁰ ». La banshee est donc attachée à la famille McCarthy, comme l'indique la toute fin du texte, où la nouvelle est dédiée : « À Cloidna, banshee des McCarthy⁹¹ ». Selon le mythe, seules les familles de haut lignage historique, les familles pures, ont une banshee attachée à elles. L'importance de la génération, de la lignée de la famille McCarthy est renforcée par la fin de la nouvelle, dans laquelle il est révélé que le narrateur de l'histoire n'est autre que Connor, le serviteur de la famille, et que le destinataire de ce récit est le jeune Jason McCarthy, neveu de Benjamin. Ainsi est introduite l'idée de savoir familial, car Connor raconte cette histoire à Jason afin de le mettre en garde, de lui inculquer « ces cartes intangibles et ces compas subtils qui servent aux hommes à survivre sur la lande⁹² ».

C'est là le savoir qui manquait à Benjamin : la connaissance de la différence entre les mortels et les êtres de l'Autre Monde. Il n'a vu en la banshee qu'une jeune femme attirante, alors que la Dame Blanche est une créature sinistre dont il faut se méfier. Naïvement, il a cru pouvoir abandonner la Banshee pour épouser une humaine, sans voir les conséquences d'une telle trahison. Benjamin a succombé au vertige de

⁸⁹ Natacha Giordano, *op. cit.*, p. 213.

⁹⁰ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 81.

⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

⁹² *Ibid.*, p. 76.

l'Autre Monde, symbolisé par la Banshee : tel un inconscient qui s'abandonne au vide, enivré par le vertige, il s'est laissé envoûter par l'éblouissement de Féerie, ignorant le risque de la chute. Encore une fois, la première phrase de la nouvelle revient à l'analyse : c'est sous un if foudroyé que l'on rencontre la créature. L'importance de cet élément est soulignée par le titre même du texte, « À l'ombre des ifs foudroyés ». Dans presque toute pensée mythique, l'arbre « symbolise la verticalité reliant le monde souterrain, la Terre et le monde céleste⁹³ ». Quant à l'if, s'il peut représenter l'éternité, il est également lié à la mort et à la destruction. Cette signification est appuyée par l'idée de foudre, qui symbolise la « manifestation du pouvoir divin »⁹⁴, la fatalité, en quelque sorte. Ce « feu du ciel⁹⁵ » annonce le destin décidé par les dieux, comme la banshee annonce la mort. L'arbre a une double signification : la hauteur, l'élévation de l'Autre Monde, mais aussi la condamnation à mort que les mortels risquent en le côtoyant. De plus, la banshee de la nouvelle, comme celle du mythe, lave le linge de sa « victime » dans la rivière : Cloidna inonde la rivière du rouge du sang de la chemise de Benjamin, telle la Morrigan, qu'on voit laver, dans un poème irlandais, le linceul d'un futur mort. Si l'eau symbolise le passage dans la mythologie celte, la banshee fait subir la métamorphose du passage de « la vie à la mort, pour quiconque ose briser les frontières de l'au-delà⁹⁶ ». Le jeune MacCarthy a brisé cette limite, comme Absalon. En tombant amoureux d'un être de l'Autre Monde, il a ignoré la frontière qui sépare le Royaume du monde des mortels. La Banshee lui a fait connaître le ravissement et l'ivresse féérique, mais aussi la chute

⁹³ Robert-Jacques Thibaud, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁵ Léa Silhol, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁶ Montoro Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf*, *op. cit.*, p. 115.

inhérente au vertige : le jeune homme en succombant à ce dernier, a payé le prix de sa vie.

La Banshee a donc séduit Benjamin MacCarthy, à l'image des dames du Sid de la mythologie celtique qui attirent les hommes près des fontaines et dans les forêts. Cependant, dans l'œuvre de Léa Silhol, le schéma de l'amante de l'Autre Monde qui séduit un mortel est inversé dans la nouvelle « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », où c'est cette fois-ci un homme de l'Autre Monde qui séduit une mortelle. Il s'agit de Shiver, prince de Cour d'Hiver, qui porte la beauté enchanteresse des êtres de l'Autre Monde : « Il était beau, mon parent, comme la neige au sommet des monts. C'est du moins ce que disaient les jeunes filles de mon pays. Ses cheveux étaient pâles tel un clair de lune, et ses yeux plus clairs qu'un ciel d'hiver⁹⁷ ». Devenu l'amant de l'humaine Sylvia, il a trouvé la mort aux mains du mari de cette dernière, un fermier du nom de Paul. Lorsque Sylvia évoque sa relation avec Shiver, elle répète toujours le même thème : il lui a donné « le bleu du ciel », dit-elle, évoquant ainsi la verticalité et la grandeur, éléments du vertige. La liaison de Shiver avec Sylvia coûte à celle-ci sa fille, Faonne, que Frost emmène avec lui dans le Royaume à la fin de la nouvelle. Cependant, Sylvia, contrairement à Benjamin MacCarthy ou à Absalon, ne perd pas la vie. Ce qui la différencie, c'est qu'elle semble connaître les us de l'Autre Monde. Par exemple, Sylvia donne à Frost des couverts de bois et non de fer, sachant que le fer aurait blessé le seigneur d'Hiver. De même, lorsque Frost lui propose de les accompagner, lui et Faonne, dans l'Autre Monde, Sylvia répond : « Je ne saurais endurer votre climat de gel. Les

⁹⁷ Léa Silhol, « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 30.

nôtres ne sont pas taillés pour cela⁹⁸ ». L'humaine connaît les règles ainsi que sa place par rapport aux fées : elle entrevoit les risques du vertige et évite donc la chute, contrairement aux mortels des deux nouvelles analysées précédemment. Sylvia ne pourra certes pas être réunie à Shiver, mais ce n'est pas elle qui paie le prix de la rencontre avec l'Autre Monde. Cependant, elle connaît l'éblouissement du vertige lié à l'Autre Monde, de par sa relation avec Shiver, qu'elle associe au ciel.

Descendant de la montagne, des hauteurs, Frost vient à la recherche de son cousin Shiver. Prince de l'Autre Monde, il a l'apparence de son origine : « un visage aigu, fait pour appartenir au vent du nord ou aux oiseaux de proie, dominé par des yeux incandescents, de ténèbres insondables, d'indomptable vouloir. Les lèvres minces, le nez droit, aux narines fines, et sur le front les trois joyaux. Diamants noirs⁹⁹ ». Il est lui aussi associé au vertige : « le blanc de la neige et le noir de la nuit, parfaitement accordés à sa physiologie, semblaient tourner autour de lui comme un vortex¹⁰⁰ ». En effet, la neige et la nuit évoquent toutes deux le ciel et l'image du vortex rappelle l'idée de perte, de chute. Si Frost est venu, c'est pour faire payer Paul, le mortel qui a tué Shiver. Frost force Paul à creuser sa propre tombe, dans laquelle une eau gelée l'y fige. En plus de ceci, Frost révèle à Sylvia qu'un autre prix sera à payer pour le meurtre de Shiver :

Plus rien ne fleurira avant longtemps sur ces terres. Je prends ton enfant pour Shiver, et à toi je donne la mort de ton homme, mais la marque de notre vengeance, ceci est pour que les tiens se souviennent. Il ne viendra pas de fruits en ces lieux avant mille ans¹⁰¹.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 36.

Afin de rappeler aux humains leur place, Frost étend « son manteau de neige, d'infertilité, de famine, de mort¹⁰² ». Cette punition est donc liée à la terre, au bas, tout comme Paul trouve la mort en descendant dans sa tombe creusée dans la terre. De sa rencontre avec Shiver, fée du Royaume, Paul connaît l'aspect sombre du vertige dans sa chute : « L'eau fangeuse monta le long du corps de l'homme, et le gel le prit lentement¹⁰³ ». C'est ici l'eau, élément de vertige, qui s'empare de l'homme et l'entraîne dans la mort. Une fois de plus, les mortels paient le prix de la rencontre avec l'Autre Monde. Si Sylvia reçoit de son amour et le ciel, son époux ne gagnera qu'une tombe creusée dans la terre et la mort par le gel de l'hiver. Leurs deux destins représentent les deux pôles du vertige : l'amour et la mort, l'ascension et la chute, mais aussi les deux attitudes possibles face à l'Autre Monde et au vertige. Là où Sylvia connaît les dangers et échappe à la chute, son mari « ne savait pas ce qu'il faisait¹⁰⁴ », ignorant les habitudes des créatures féériques. Tout comme Benjamin McCarthy, Paul a transgressé les lois de l'Autre Monde en tuant Shiver : il fait fi des dangers du vertige. La rencontre avec l'Autre Monde peut donc apporter ravissement ou perte, et la nouvelle « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) » présente ces deux possibilités.

Comme le dit Léa Silhol, « rencontrer les fées, c'est aller, irrémédiablement, vers le plus haut, le plus loin, le plus beau. C'est aussi aller vers le plus dangereux, et c'est bien là tout l'intérêt¹⁰⁵ ». Les mortels, « en présence de cet Autre Monde

¹⁰² Mercedes Montoro-Araque, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *op. cit.*, p. 266.

¹⁰³ Léa Silhol, « Frost (car s'en viennent les mille ans de froid) », *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁵ Léa Silhol, « Elficomanes, Plaidoyer pour la féerie face au grand dieu Fric », *Emblèmes*, *op. cit.*, p. 7.

merveilleux, peuplé de beautés ineffables et de périls implacables¹⁰⁶ », sont attirés par cet univers si différent du leur. En effet, le « vertigen », phénomène qui donne son nom à l'univers à l'étude, est ainsi décrit : il s'agit d'une « sensation indescriptible de vertige, d'éblouissement, que ressent celui qui traverse les Portes entre la Mortalité et la Féerie, ou entre certaines Cours. Plus grande est la différence de nature, plus fort est le vertigen¹⁰⁷ ». Et c'est cette différence de nature qui attire les mortels vers cet Autre Monde extraordinaire : « le désir, c'est toujours ce qui vous perd¹⁰⁸ », dit la Tisserande à Asbalon lorsqu'elle lui parle de la race humaine. Cette différence de nature explique également le destin néfaste qui attend les mortels naïfs qui côtoient les êtres de l'Autre Monde : les humains qui ont l'audace de vouloir surpasser les fées (que ce soit en les trompant, en les trahissant ou en les tuant) font face à une mort certaine. Cependant, les mortels comme Sylvia, qui aiment les fées sans toutefois espérer les égaler, peuvent vivre des moments merveilleux. Les fées offrent aux mortels d'éblouissants horizons, dans lesquels ils ont envie de s'abandonner, irrésistiblement attirés : « nous [les humains] nous approchons du vide, mais ce n'est pas pour y tomber. Nous voulons nous griser de vertige et l'image de la chute y suffit¹⁰⁹ ». Cependant, le risque de la mort n'est jamais très loin : ainsi se manifeste le vertige.

Conclusion

Afin de créer son univers mythique, Léa Silhol s'inspire du modèle fourni par la mythologie celte. Elle reprend dans son œuvre le concept fondamental de l'Autre

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Léa Silhol, *La Sève et le Givre*, *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁸ Léa Silhol, « En tissant la trame », *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁹ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 180.

Monde, cet univers magique opposé à celui des humains. Chez Silhol, l'Autre Monde devient un monde de vertige, sur lequel Silhol construit son esthétique. Le Royaume est un monde magique, dans lequel il est aisé de se perdre, que ce soit par l'ivresse ou par la chute. Les fées de Léa Silhol sont des êtres de vertige, plus grands que nature, attirés par les limites et la démesure. Lorsqu'elles rencontrent des mortels, elles entraînent ces derniers dans leur univers éclatant, dans lequel les humains sont confrontés au vertige, à la beauté et au danger. Léa Silhol transpose donc le modèle celte en insistant sur la dualité des thèmes : dans ce monde où se mélangent l'enchantement et la perte, l'éblouissement et la mort, c'est l'univers mythique silholien qui se met en place.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons démontré que la présence de la mythologie celte dans l'œuvre de Léa Silhol participe à la création d'une esthétique du vertige. Nous avons, dans le premier chapitre, étudié comment la transposition des mythes celtes au sein de l'œuvre de Silhol suscitait différentes formes de vertige. La cosmogonie celte sert à mettre en scène le vertige de Titania, dont l'ascension politique est en opposition avec sa chute intérieure, afin d'illustrer le vertige inhérent au monde dans lequel elle vit. Le mythe de Lancelot et d'Elaine, quant à lui, est repris à travers l'histoire tragique de Deirdre, dont le vertige naît de l'association de l'amour et de la mort. Dans le mythe des *changelings*, c'est le vertige de la perte de l'identité que traduit le personnage de Need, qui gagne l'ascension par la perte de soi. Dans le deuxième chapitre, nous avons démontré que la reprise de figures mythiques celtes chez les personnages de Silhol contribue à l'esthétique du vertige, en mettant en scène des personnages de nature vertigineuse. La figure de la déesse-mère, à travers ses incarnations, se manifeste dans l'œuvre de Léa Silhol, omniprésente et obsédante. Plus particulièrement, les figures traditionnellement opposées de la Cailleach et de Bride sont transformées afin d'illustrer le vertige du personnage d'Angharad, symbolisant le vertige des possibles. Enfin, dans le dernier chapitre, nous nous sommes penchée sur la manière dont Léa Silhol s'inspire de la notion de l'Autre Monde celte afin de créer le monde du *Vertigen*. L'Autre Monde

silholien est un monde de vertiges, merveilleux et périlleux. Il est peuplé de créatures extraordinaires, elles-mêmes êtres de vertige par leur nature et leur recherche de sensations fortes. La rencontre de l'Autre Monde avec le monde mortel est également une source de vertige : les humains confrontés aux fées sont attirés par leur univers éclatant, dans lequel ils trouvent souvent leur propre perte.

Si Léa Silhol met en place l'esthétique du vertige dans son œuvre, c'est qu'elle y définit le vertige de manière particulière. En effet, l'auteure fait du vertige une expérience double avant tout. Par exemple, la perte d'identité est négative pour Titania dans « De l'or dont on fait les âges : la reine en son privé » mais s'avère la promesse d'un jour meilleur pour Need dans « Runaway Train ». En introduction, nous définissons le vertige comme un point de rencontre entre la peur de la chute, le déséquilibre de l'être et le ravissement, l'éblouissement de l'abandon. C'est bien sous ce visage qu'il semble se manifester dans le corpus choisi. On retrouve dans l'œuvre une constante oscillation, que ce soit entre ciel et terre, chute et ascension, équilibre et déséquilibre, amour et mort, etc. À la fois positif et négatif, le vertige devient également une force irrésistible. Qu'il mène à la mort ou au ravissement, il est impossible d'y échapper : que ce soit sous la forme d'un amour fatal, d'une ascension au pouvoir suivie d'une chute brutale ou encore d'un peuple en quête d'ivresse, le vertige habite les personnages, les intrigues et le monde créé par Silhol. On peut donc parler d'une véritable esthétique du vertige au sein de l'œuvre.

Au cours de ce mémoire, nous nous sommes intéressée au fond de l'œuvre, à son contenu et à ses thèmes. Cependant, Léa Silhol met également à profit la forme afin de

créer son univers mythique. Ainsi, la forme prise par les récits du *Vertigen* rappelle non seulement la mythologie celte, mais fait également de l'univers « silholien » un véritable univers mythique. L'étendue de l'œuvre sur différents récits donne l'impression d'un univers infini et mythique, tandis que la multiplicité des formes littéraires évoque la constitution matérielle de la mythologie.

La mythologie celte trouve ses sources dans différents recueils et récits (au départ transmis oralement). Plusieurs recueils sont considérés par les mythologues comme des incontournables en la matière, tels que le livre irlandais *The Book of the Dun Cow* et le recueil de contes gallois du *Mabinogion*. La mythologie celte est une mythologie complexe : lorsqu'on l'étudie, il faut tenir compte des récits des différentes régions (pays de Galles, Irlande, etc.). Le matériel irlandais, par exemple, considéré comme révélant « l'idéologie la plus pure et la plus archaïque¹ », traduit les traditions celtiques à travers quatre grands cycles mettant en scène diverses figures mythiques : « on les désigne conventionnellement sous les noms de cycle mythologique (les dieux et les démons), cycle d'Ulster (les héros), cycle des rois (les souverains pseudo-historiques) et cycle fénién (les aventures des Féniens, un groupe de guerriers héroïques vivant hors de la société et de ses lois)² ». Ces cycles ont « été intégrés dans une série de synthèses qui prétendent retracer toute l'histoire de l'Irlande depuis la création du monde³ ». C'est ce rassemblement des récits irlandais, gallois et écossais qui donne à la mythologie celtique le visage que les chercheurs lui connaissent.

¹ Claude Sterckx, *op. cit.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*

L'univers créé par Silhol s'étend, de la même manière, sur différents ouvrages qui font partie de notre corpus⁴ : des nouvelles de *Les Contes de la Tisseuse, La Sève et le Givre*, et le recueil de nouvelles *Avant l'hiver*. Ces textes font partie du même univers: on y retrouve les mêmes personnages, les mêmes lieux, voire les mêmes intrigues sous différents aspects. L'univers fictif silholien est donc créé par l'ensemble de ces récits (romans, contes, nouvelles...). Aussi, la diversité des sources mythologiques présentes dans la mythologie celte se retrouve d'une certaine manière dans l'œuvre de Silhol. En effet, l'univers du *Vertigen* est divisé en trois Cours, appelées aussi Clartés : Lumière, Hiver et Ombre. Avant chaque acte d'*Avant l'hiver*, le lecteur trouve une page d'accueil où l'auteure indique les lieux et les « affects » de l'acte qui suit. Sont ainsi présentés des récits venant de différents endroits, sur des sujets divers, mais faisant tous partie de ce monde créé par Silhol. Dans le recueil, on retrouve un récit « d'Hiver⁵ », un autre « d'Ombre⁶ »... Cette division pourrait être ainsi rapprochée du monde celtique aux multiples visages : les matériaux des différentes Cours et les différents textes constituent ainsi la « mythologie » du *Vertigen*.

La récurrence des personnages est une autre similitude entre l'univers celtique et celui de Léa Silhol. On peut citer le cas du roi Arthur qui, figure emblématique de la Matière de Bretagne, se manifeste brièvement dans un des récits du *Mabinogion*, « Culhwch et Olwen », avant de devenir le héros des récits de la Table Ronde. Chez Léa Silhol, par exemple, le personnage de Finstern apparaît dans la nouvelle « À l'image de la

⁴ Certains textes qui font partie de l'univers du *Vertigen* ont été exclus de notre corpus.

⁵ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés, op. cit.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 168.

nuit⁷ » et est également l'un des personnages principaux du livre *La Sève et le Givre*. L'esthétique fragmentaire de l'œuvre de Silhol est donc très semblable à la structure textuelle de la mythologie celtique sur le plan matériel. Chaque mythologie est constituée par différents textes qui, mis ensemble, créent l'unité de l'univers en question.

Les multiples fragments de l'œuvre de Silhol (romans, nouvelles, etc.) représentent tous un aspect de cet univers fictif. La mission du barde Kelis est ainsi de « rassembler les éclats du miroir⁸ » : les écrits de son « premier carnet⁹ » seraient plusieurs aperçus du monde du *Vertigen*, représentant chacun une facette, un état différent de cet univers. Kelis admet que c'est là la seule façon de procéder afin de rendre compte du visage des Cours qu'il cherche à relater :

Est-il, alors, possible de percevoir les traits du Royaume non à travers son hypothétique unité mais au travers, justement, des reflets, fugaces et fracturés par chacune de ses facettes ?

C'est la méthode, faute de mieux, que je me suis résolu à adopter¹⁰.

Il est donc impossible de décrire le Royaume dans son entièreté : le fait de ne présenter que des facettes de cet univers donne le sentiment que ce dernier est infini, complexe, trop vaste pour être enfermé dans un ouvrage. Le lecteur a le sentiment que l'univers du *Vertigen* s'étend au-delà des écrits de Silhol : tout n'est pas raconté. Par exemple, les deux personnages principaux des romans *La Sève et le Givre*, Angharad et Finstern, sont séparés à la fin du premier livre. Au début de *La Glace et la Nuit*, on les découvre réunis sans que le récit de leurs retrouvailles ne soit fait. Cependant, dans le recueil *Avant*

⁷ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 221.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

l'hiver, Architectonique des Clartés, la nouvelle « A new dawn (albedo one) » raconte la manière dont ils se sont réunis. Les ouvrages ainsi se complètent, réaffirmant l'unité de cet univers, tout en gardant le silence sur certains éléments. L'idée que ce monde ne s'arrête pas aux pages écrites est clairement indiquée dans l'ouvrage : les écrits de Kelis sont appelés le « premier carnet¹¹ », supposant ainsi que d'autres sont à venir. De plus, dans la lettre qu'adresse le barde Kelis à Morgana, à qui il envoie ses écrits, il indique à son amie qu'il lui reviendra de « poursuivre la rédaction de ses chroniques¹² ». Enfin, l'ouvrage se clôt sur un court paragraphe, dans lequel figure la phrase : « Ce n'est pas la fin, mon amour, ce n'est pas la fin, non¹³ ». Le fait de garder des éléments cachés et non dits contribue à la grandeur, à la « magie » de cet univers mystérieux.

L'esthétique d'un univers mythique elle-même possède cette idée d'infini : les mondes mythologiques (que ce soit grec, celtique ou autre) sont en réalité des représentations de notre propre monde (la mythologie ayant pour but, au départ, d'expliquer pourquoi le monde tel que nous le connaissons est devenu ce qu'il est). La notion de monde évoque la grandeur, le vaste, l'immense. L'espace sacré, c'est-à-dire le monde tel qu'envisagé par la pensée mythique, est un univers de possibles : en effet, « l'irruption du sacré [...] effectue également une rupture de niveau, ouvre la communication (la Terre et le Ciel) et rend possible le passage d'ordre ontologique, d'un mode d'être à l'autre¹⁴ ». L'univers mythique est donc multiple et dépasse l'entendement

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 318.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

humain, qualité évoquée dans l'œuvre de Silhol. L'immensité du monde est difficile à concevoir pour l'esprit humain et ne peut être envisagée que par morceaux.

Un des mythes fondamentaux dans toute mythologie est le mythe de l'éternel retour¹⁵, selon lequel un commencement suit toujours une fin. Le monde est dans un constant cycle de création (cosmogonie) et de destruction (eschatologie) ; il est donc infini. Dans le recueil *Avant l'hiver*, chaque texte qui se termine est suivi d'un nouveau qui commence : la fin d'un récit n'est pas la fin de l'histoire, notion que l'on peut ainsi aisément retrouver dans la mythologie : « l'histoire linéaire s'y mêle au mythe, au grand temps qui fait indéfiniment retour¹⁶ ». Le temps mythique est destiné à toujours recommencer et l'univers mythologique est ainsi sans fin, tout comme l'univers mis en place par Silhol, dont la structure fragmentaire laisse place à l'idée d'infini.

L'esthétique du fragment crée entre la mythologie et l'œuvre de Léa Silhol des similitudes. Cependant, il ne faut pas mettre de côté la variété des formes que l'on retrouve dans l'œuvre de Léa Silhol, en particulier dans le recueil *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*. La structure de l'ouvrage (qui contient nouvelles, lettres, chansons, etc.) est la suivante : le narrateur principal, Kelis Ombrecoeur, barde, discute avec plusieurs personnages qui lui font part de différents récits, transmis dans les nouvelles du recueil. Dès le début du recueil, le barde affirme être allé « quérir auprès de certains "hauts personnages" que l'on peut croiser ici, des récits de première main¹⁷ ».

¹⁵ Il est bon de mentionner qu'un tel mythe est présent aussi dans la mythologie celte : il s'agit du mythe des invasions de l'Irlande et de la succession de différents peuples sur ce territoire.

¹⁶ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 110.

¹⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 13.

C'est par le biais de ces « entrevues¹⁸ » que Kelis est parvenu à rédiger ce « premier récit de l'Histoire des Cours¹⁹ ». En effet, « les ères les plus reculées de notre [celle du Royaume] "Histoire" n'ont été fixées par aucune forme écrite, ni leur véritable version adoptée de façon consensuelle par l'ensemble des Clartés²⁰ ». L'aspect oral de l'histoire que Kelis relate rappelle ici la mythologie celtique. Effectivement, les Celtes n'écrivaient pas leur histoire : ils considéraient que les mythes devaient être transmis oralement. Si ces mythes ont survécu, c'est notamment grâce à la tradition orale, c'est-à-dire dans le folklore postceltique. D'ailleurs, on retrouve dans le texte une référence directe à cette tradition : « Nos terres celtiques n'écrivaient pas l'Histoire de peur, peut-être, que la science des âges ne tue la magie²¹ ». Cette phrase lie l'univers de Silhol au monde celtique et à ses traditions. Les deux mondes ont un point commun fondamental : la notion d'oralité.

Bien entendu, cette idée suppose que les récits mythologiques se sont transformés avec le temps. En effet, les mythes celtiques ont connu des changements dus au temps et aux époques. Par exemple, la fée Morgane, qui revêt bien des visages dans les récits médiévaux, n'est autre qu'une incarnation de la déesse celtique primitive la Morrigan, déesse de la guerre. La mythologie celtique a pour particularité de s'être transformée au contact de la religion chrétienne, métamorphosant ainsi les récits primitifs en y incluant des concepts chrétiens. C'est le cas notamment du mythe du chaudron de l'abondance, qui devint le Saint Graal, calice contenant le sang de Jésus-Christ. Au fil du

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Léa Silhol, *op. cit.*, p. 19.

temps, les mythes se transforment, voire « se dégradent en contes, légendes, ballades épiques et romans²² ». Cette idée est présente dans *Avant l'hiver* également : « [...] les voix, bousculées par le vent [...] ont une certaine propension à s'altérer²³ ». Le narrateur affirme ainsi sa conscience de la non-exactitude de ses récits. Mais l'importance de l'oralité, de l'action de raconter est accentuée dans le cas d'une nouvelle en particulier : « Over Dry Lands (Comment la Nef vint au Fou) ». Avant le début de la nouvelle, voici ce que nous dit Kelis : « Et la Dame, alors, m'a narré comment la Nef vint au Fou...²⁴ ». S'ensuit un récit dont le narrateur est un humain, Thomas, qui rencontre un personnage cruel du nom de l'Amadàn (dit le Fou). La voix du narrateur a ici une importance capitale :

Après m'avoir fait ce récit, la Dame Blanche est restée un moment silencieuse. Puis elle a eu un sourire atone, et a ajouté :
 « Sais-tu le pire, Kelis ? Bien qu'il emprunte la voix de cet artisan de Mortalisé qui "osa" (comme l'aurait sans doute formulé son tourmenteur) construire ce navire-à-fous ... ce n'est pas de lui que nous vient ce récit. C'est l'Amadàn qui m'a narré cette histoire, telle que je te la livre aujourd'hui [...] il a choisi d'adopter, singeant les bardes, la voix même de sa victime [...] »²⁵.

On a donc ici affaire à un jeu de narrateurs complexe : le Fou a raconté l'histoire à Angharad en utilisant le point de vue d'un autre, et cette dernière le rapporte à Kelis. La notion d'oralité est très présente dans le cas de cette nouvelle, où l'histoire passe par diverses personnes afin d'être transcrite en texte.

²² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, p. 161.

²³ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

Les genres des formes utilisées dans le recueil *Avant l'hiver* sont également proches de l'oralité. Les nouvelles relatées sont appelées récits et le narrateur prend la peine de nous indiquer, à plusieurs reprises, la personne qui lui en a fait part : « Le premier récit touchera donc aux récits frontaliers par ma propre famille. Aux errances de mon propre sang. Il viendra par la voix de ma sœur, Faonne²⁶ ». De plus, les récits sont parfois entrecoupés de dialogues entre Kelis et les autres personnages, ce qui relève de l'oralité. On retrouve également dans le recueil des chansons : « cercles de fées, en rond, en rond » et « Stone (the Song of Herne) ». Il est aussi possible de noter la présence dans l'ouvrage de références à des formes artistiques autres que le roman : en effet, le recueil, divisé en actes et en scènes, possède une « structure héritée du théâtre²⁷ », genre certes littéraire, mais surtout très oral. De même, l'œuvre est parsemée d'allusions à la musique : le recueil est sous-titré « Vertigen, cycle en fractales et morceaux, Mouvement I²⁸ » et on y retrouve des nouvelles appelées : « [soupir] » et « fugue, accord majeur ».

Cependant, si l'oralité marque fortement la mythologie celte et sa transmission, nous connaissons de nos jours l'univers celtique grâce aux écrits, mentionnés précédemment. Le recueil *Avant l'hiver* est bien une œuvre écrite. Kelis Ombrecoeur y réalise, en quelque sorte, un travail d'enquêteur, de journaliste : il rassemble plusieurs récits pour les retranscrire et glisse dans ses carnets des documents tels que des lettres et des pages de journal intime. C'est donc par le biais de l'écrit que les récits sont fixés et transmis à d'autres (Morgana, Élisabeth Massal et Léa Silhol elle-même, à en croire la

²⁶ *Ibid.*, p. 21. Le récit en question est la nouvelle « Frost : car s'en viennent les mille ans de froid », *Avant l'Hiver, Architectonique des Clartés, op. cit.*, p. 23-38.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

première page du recueil : « Roman en lambeaux par Léa Silhol d'après les carnets de Kelis Ombrecoeur et les notes d'Élisabeth Massal²⁹ »). Cette démarche reflète le travail effectué par l'anthropologue qui étudie la mythologie :

[...] cette tradition, qu'il faut archiver, l'anthropologue en fait l'objet de son enquête : puisque le passé est vivant, il est dispersé dans une multitude de témoins. L'enquête qui veut retrouver l'importance réelle des événements du passé convoque tous ceux qui doivent témoigner [...] ³⁰.

En ce qui concerne la mythologie celte, étant donné la rareté des écrits laissés par cette civilisation, les chercheurs ont dû se tourner vers d'autres sources. Certes, la mythologie celte est constituée de quelques écrits particuliers qui ont permis la transmission, au-delà de l'oralité, du folklore celte. Ce sont principalement les auteurs classiques grecs et latins qui ont recueilli des fragments de mythes à l'époque des Celtes, avant que ces mythes, transmis plus tard oralement, ne soient récupérés par les auteurs médiévaux.

L'œuvre donne ainsi impression de véracité. C'est un jeu littéraire que Léa Silhol installe ici : sans vouloir réellement tromper son lecteur en prétendant livrer un documentaire, elle crée néanmoins une œuvre qui prétend à l'authenticité. Son univers est notamment mythologique par le travail effectué pour le découvrir ; de même, les traditions celtiques, transmises longtemps oralement, ont mis plusieurs années avant d'être considérées comme étant de la mythologie. Tout comme la mythologie celte,

²⁹ Léa Silhol, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, op. cit., p. 5.

³⁰ Marcel Détiéne, « Le Territoire de la Mythologie », *Classical Philology*, vol. 75, n°2 (avril 1980), p. 108.

l'univers du *Vertigen* laisse derrière lui des récits, des preuves matérielles, des documents historiques pour la postérité.

La forme prise par l'œuvre de Léa Silhol contribue à l'esthétique du vertige : la construction fragmentaire fait du monde du *Vertigen* un univers vaste et complexe comme celui de la mythologie celte. Il s'agit donc d'un monde immense qu'il faut fragmenter afin d'en rendre compte. Face à la grandeur de l'univers, l'homme est pris de vertige, et c'est ce vertige qu'évoque l'esthétique du discontinu. De plus, la multiplicité des formes littéraires employées fait référence au processus de création d'une véritable mythologie, à partir des sources qui ont survécu au temps. Toujours sur le modèle de la mythologie celte, Léa Silhol reproduit le jeu de l'oralité et de l'écrit afin de générer le vertige de l'Histoire, le vertige de l'homme face à des époques qui le dépassent.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

Silhol, Léa, *Avant l'hiver, Architectonique des Clartés*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2008, 349 p.

Silhol, Léa, « En tissant la trame », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 53-73.

Silhol, Léa, « À l'ombre des ifs foudroyés », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 74-84.

Silhol, Léa, « Runaway Train », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 128-140.

Silhol, Léa, *La Sève et le Givre*, Paris, Seuil, 2006, 333 p. (Première édition : Oxymore, 2002).

Autres textes de Léa Silhol

Silhol, Léa, « Elficomanes, Plaidoyer pour la féerie face au grand dieu Fric », *Emblèmes*, octobre 2004, p. 7-10.

Silhol, Léa, « Fées et fantasy : un mariage heureux ? », *Fantastique, fantasy, science-fiction : Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, Collection « Mutations », n°239, p. 30-43.

Silhol, Léa, *La Glace et la Nuit*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2007, 372 p.

Silhol, Léa, *Traverses, l'Anthologie de la fantasy urbaine*, Montpellier, éditions Oxymore, 2002, 312 p.

Articles et ouvrages sur Léa Silhol

Duchet Christophe, « Les contes de l'enchantisseuse », *Khimaira Magazine*, janvier 2007, p. 62-64.

Giordano, Natacha, « Au fil de l'eau : une lecture des contes de Léa Silhol », *Les Contes de la Tisseuse*, Clamecy, Nestiveqnen, 2000, p. 209-223.

Kaan, Jess, « Léa Silhol, la ba-tisseuse », *Solaris*, n° 156, automne 2005, [En ligne], <http://www.revue-solaris.com/numero/2005/156-lea-silhol.htm> (Page consultée le 3 octobre 2009).

Montoro Araque, Mercedes, « Léa Silhol : le Lys Noir ou le complexe de Mabuse », *Représentations imaginaires du corps au XXe siècle*, Granada, Comares, 2005, p. 231-245.

Montoro Araque, Mercedes, « Léa Silhol ou le ré-enchantement générationnel », *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, 239 p.

Montoro Araque, Mercedes, « Léa Silhol ou lorsque le fantastique se "tisse" dans le mythe », *Le fantastique contemporain, Journée d'étude du Gerf*, Cahiers du Gerf, Grenoble, 2002-2003, p. 107-123.

Valls de Gomis, Estelle, « Laissez-vous prendre dans les filets de la Tisseuse », *Spirale*, n° 179, juillet-août 2001, p. 29.

Ouvrages critiques et théoriques

A) La mythocritique

Chauvin, Danièle, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, 372 p.

Détienne, Marcel, « Le Territoire de la Mythologie », *Classical Philology*, vol. 75, n° 2 (avril 1980), p. 91-111.

Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992, 362 p.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Poitiers, Bordas, 1969, 550 p.

Éliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 185 p.

Éliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, 395 p.

Vincensini, Jean-Jacques, « Merveilleux et mythe », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 237-246.

Walter, Philippe, « Conte, légende et mythe », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 59-68.

B) La mythologie celte

Backes, Jean-Louis, « Le Graal », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 664-676.

Bellingham David, *Les Celtes, culture et mythes*, Evergreen, Köln, 2008, 128 p.

Brasey, Édouard, *Fées et elfes : l'univers féérique*, Paris, Pygmalion, 1999, 230 p.

Brasey, Edouard, *L'encyclopédie des Héros du Merveilleux*, Paris, Éditions le Pré au Clerc, 2009, 182 p.

Brekilien, Yan, *La mythologie celtique*, Paris, Marabout, 1981, 376 p.

Briggs, Katherine, *An Encyclopedia of Fairies*, New York, Pantheon Books, 1977, 482 p.

Bulteau, Michel, *Mythologie des filles des eaux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1982, 187 p.

Carden, Michael, *et al, Mythologie : mythes et légendes du monde entier*, Paris, Éditions de Lodi, 2006, 528 p.

Cotterell, Arthur, *Mythologie celtique : les mythes et légendes du monde celtique*, Paris, Celiv, 1997, 96 p.

Doulet, Jean-Michel, *Quand les démons enlevaient les enfants : les changelins, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002, 433 p.

Gardin, Nanon, *Petit Larousse des mythologies du monde*, Paris, Larousse, 2007, 736 p.

Graves, Robert, *Les mythes celtes : la Dame Blanche*, Paris, Éditions du Rocher, 2007, 582 p.

Hull, Eleanor, « Legends and Traditions of the Cailleach Bheara or Old Woman (Hag) of Beare », *Folklore*, vol. 38, n° 3, (septembre 1927), p. 225-254, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/1256390> (Page consultée le 26/11/09)

Lacarrière, Jacques, *En suivant les dieux*, Saint-Amant Montrond, Éditions Lacombe, 1984, 624 p.

Loomis, Roger, « Morgain la Fée and the Celtic Goddesses », *Speculum*, vol. 20, n°2 (avril 1945), p. 183-203, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/2854594> (Page consultée le 29 septembre 2009)

MacKillop, James, *Myths and Legends of the Celts*, Londres, Penguin Books, 2005, 387 p.

Malory, sir Thomas, *Le roman d'Arthur et des Chevaliers de la Table ronde*, Paris, Éditions Montaigne, 1948, 262 p.

Markale, Jean. *Les Celtes et la civilisation celtique*, Paris, Payot, 1992, 502 p.

Nouhaud, Marie-Laure, « Les fées celtes, ces invisibles voisins », *Emblèmes*, octobre 2004, p. 207-217.

Paton, Lucy Allen, *Studies in the fairy mythology of Arthurian romance*, New York, Franklin, 1960, 316 p.

Ruau, André-François, *Le dico féérique, tome 1 : Le règne humanoïde*, Lyon, les Moutons électriques, 2010, 296 p.

Sterckx, Claude, *Mythologie du monde celte*, Paris, Marabout, 2009, 470 p.

Thibaud, Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celte*, Paris, Éditions Dervy, 1995, 398 p.

Walter, Philippe, *Arthur l'ours et le roi*, Paris, Imago, 2002, 235 p.

Walter, Philippe, « Guenièvre », *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 872-877.

Willis, Roy, *Mythologies du monde*, Hilversum, Duncan Baird Publishers, 2007, 319 p.

C) Le vertige

Doiron, Normand, « Le Temps libre. Journal et vertige », *Études françaises*, vol. 20, n° 3, 1984, p. 51-64.

Gagnebin, Murielle, Julien Milly et Bérénice Bonhomme, *Les images limites*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2008, 270 p.

Jeanneney, Jean-Noël, *L'Histoire va-t-elle plus vite ? Variations sur un vertige*, Mayenne, Gallimard, 2001, 168 p.

La Chance, Michaël, « L'esprit de la Révolution : le vertige », *Études françaises*, vol. 25, n° 23, 1989, p. 25-36.

Laurent, Jenny, *L'expérience de la chute : de Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 217 p.

Marcotte, Gilles, « L'expérience du vertige dans le roman canadien-français », *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1968, p. 75-90.

Quinodoz, Danielle, *Le vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 238 p.

Autres

Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 2007, 2837 p.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265 p.

Baudou, Jacques, *L'encyclopédie de la Fantasy*, Paris, Éditions Fetjaine, 2009, 176 p.

Besson, Anne, *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 250 p.

Besson, Anne, *La Fantasy*, Klincksieck, 50 questions, 2007, 205 p.

Bousquet, Charlotte, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la Fantasy française contemporaine », *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, 2007, p. 199-208.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert-Laffont, 1982, 1060 p.

Ruau, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Paris, Denoël, 2001, 287 p.