

ANDRÉ GIDE ET L'ALLEMAGNE
Colloque de Düsseldorf (1991)

Le Voyage dans la glace
Le Voyage d'Urien et sa tradition

par

MARIANNE KESTING

C'EST fut vraisemblablement l'Odyssée d'Homère qui inspira la métaphore de la navigation, la comparaison de la poésie à un voyage en mer. Au départ, on hisse les voiles, le poète est le navigateur, son œuvre la barque, le voyage celui de son esprit. Dans *Littérature européenne et Moyen-Âge latin*, Ernst Robert Curtius a suivi cette tradition de l'Antiquité jusqu'à Spencer¹. Elle eut toutefois une suite significative dans l'*Ancient Mariner* de Samuel Coleridge (1801) qui lui donna un tour décisif. Coleridge entreprit son voyage dans les parties de la terre jusqu'alors inconnues des humains et qui, par conséquent, échappent à leur expérience : en Antarctique, dans la blancheur éternelle de la glace, signalant ainsi que sa poésie s'éloigne de la vie de tous les jours et qu'elle cherche à éprouver l'inconnu et le jamais vu.

De cette façon, il mit en branle une sorte de course de relais poétique qui l'amena à faire une série de voyages imaginaires extrêmement originaux et symptomatiques. Edgar Allan Poe lut Coleridge et envoya son *Arthur Gordon Pym* (1837-38) dans la blancheur du pôle sud.

1. E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen-Âge latin*, Paris, 1956, t. I, pp. 219-24 (texte allemand, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1965, pp. 138-41).

Dans *Moby Dick*, Herman Melville fit poursuivre la baleine blanche sur tout le globe par le capitaine Achab pour découvrir le secret de la couleur blanche. *Le Voyage* de Baudelaire (1852), tiré des *Fleurs du Mal*, est devenu un décevant voyage allégorique de la poésie aboutissant finalement à l'appel de l'inconnu que la mort abrite.

Le Bateau ivre de Rimbaud (1871), dans lequel le poète s'allégorise lui-même, s'arracha des rives connues pour s'aventurer dans l'incommensurable ; le jeune Brecht en créa une paraphrase dans son poème *Das Schiff* [Le Navire] (1927). Mallarmé se servit de la métaphore de la navigation dans les poèmes *Salut* (1893), *Brise marine* (1865), *Le Guignon* (1862/1887), *Au seul souci de voyager* (posthume) et *Un coup de dés* (1897).

Le thème du voyage dans la glace, que Joachim Metzner interpréta jusqu'à l'expressionnisme allemand dans son ouvrage *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang* [Destruction de la personnalité et fin du monde ²], sans d'ailleurs se référer à Gide, fut repris par ce dernier dans son *Voyage d'Urien* (1892/93) ; il avait lu le *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe sur les conseils de Paul Valéry ; il écrivit à ce dernier le 3 novembre 1891 : « Poe m'a fait sien. Je l'ai lu tous les jours, et tous les jours il a grandi. Je le trouve aujourd'hui colossal. »

Cependant, le voyage dans la glace a une seconde tradition qui prit son essor non seulement avec Coleridge, mais aussi avec l'empire gelé d'Arktur dans le Klingsohr-Märchen *Heinrich von Ofterdingen* (1801) de Novalis : suivant l'opinion de Jean Paul au sujet d'E.T.A. Hoffmann dans sa préface aux *Phantasiestücke in Callots Manier* (1813), c'est du fait de leur haine des êtres humains que la poésie et le poète gèlent eux-mêmes :

L'amour des hommes, précipité vers sa perte par amour de l'art, se venge cruellement en figeant l'art lui-même [...]. Voilà pourquoi tant de panthéons de l'art sont de nos jours autant de palais de glace : demeures de la transparence et de la pureté, scintillant de toutes leurs parois, pourvues de tous les accessoires imaginables, tous de glace également ³.

Toutefois, comme la poésie postérieure le démontre, il conviendrait de porter cette accusation moins contre Hoffmann que contre une séparation

2. Joachim Metzner, *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang*, Tübingen, 1976. Cf. aussi Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a. M., 1979 ; un chapitre seulement y est consacré au « Voyage dans la glace éternelle » (pp. 88-102).

3. E. T. A. Hoffmann, *Fantaisies dans la manière de Callot*, texte français par Henri de Curzon, préface de Jean Paul Richter, Paris, 1979, p. 26 ; le texte en allemand : *Phantasiestücke in Callots Manier*, in *Schriften in 5 Bänden*, Darmstadt, 1968, Bd I, p. 9.

entre l'environnement social et le « moi » poétique qui, même dans l'abandon imaginaire de la poésie, retomba sur cette dernière comme un froid. Neige et glaciation devinrent non seulement des thèmes, mais également des symptômes.

Afin de démontrer que l'affinité au sujet se maintient jusqu'à nos jours, on peut rappeler la « mer de glace » (*Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*) de C. D. Friedrich (1823/24), le catastrophique paysage de neige et de glace dans le « cristal de roche » (*Bergkristall*) (1853) de Stifter et les expériences de Nietzsche sur le glacier de Sils-Maria, ainsi que le chapitre de l'aventure dans la neige dans *Der Zauberberg* [La Montagne magique] de Thomas Mann (1924), de même le fait que le *Landarzt* [Médecin de campagne] de Kafka demeure dans un désert de neige. Outre les prédécesseurs immédiats de Gide, Poe et Coleridge, Baudelaire reprit ce thème dans *Les Paradis artificiels* (1851/58/69) : « je me considérais comme une statue taillée dans un bloc de glace ⁴ » — une phrase qui servit sans doute d'inspiration à Gide lorsqu'il imagina son cadavre gelé au pôle. Le poème de Baudelaire *La Beauté* (1857), dans lequel la beauté elle-même se refroidit et se pétrifie, montre que l'expérience de l'auteur n'est pas exclusivement liée à la consommation de haschisch. Chez la descendante de cette *Beauté* que Mallarmé créa dans *Hérodiade* (1864), ce phénomène mène à l'englacement. En juillet 1866, Mallarmé écrivit à Henri Cazalis :

En vérité, je voyage, mais dans les pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, — et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure ⁵.

Mais le jeune Gide s'inspire encore d'une autre tradition, de la quête du paradis au Nord à laquelle se réfère encore l'empire d'Aktur de Novalis dans *Heinrich von Ofterdingen*. L'ère de la découverte terrestre renvoyait de plus en plus au paradis, établi à l'origine sur terre, aux parties encore méconnues de la terre et finalement aux pôles où l'*Urien* de Gide cherche également le paradis sans le trouver.

Après Christophe Colomb qui pensait découvrir les fleuves du paradis à l'embouchure de l'Orinoco, Gerhardus Mercator dessina, dans son *Atlas minor* (1606), le pôle comme une cataracte, d'où coulent les quatre fleuves du paradis — une idée que Poe cite à la fin de *Manuscript Found in a Bottle* (1833).

4. *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1961, p. 363.

5. St. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, 1959, pp. 220 sqq.

Même si le jeune Gide n'a pas connu tous les détails de cette tradition en ayant, néanmoins, une intime connaissance de la poésie de Coleridge, Poe, Baudelaire et Mallarmé, il l'a reprise de manière géniale pour, comme il l'écrivit plus tard, « donner au symbolisme le roman qui [lui] paraissait lui manquer ⁶ ». En effet, le symbolisme se manifestait jus-qu'alors dans des essais, poèmes, poèmes en prose et drames lyriques. Le refus d'action extérieure menait au tarissement de l'action également sur le plan esthétique et, par conséquent, à une poésie exprimant un état.

Une anecdote que Gide rapporta ultérieurement dans son discours *Souvenirs littéraires et problèmes actuels* (1946) semble caractéristique :

[...] je venais d'écrire un certain *Voyage d'Urien*, dont la troisième et dernière partie avait paru séparément en plaquette dans un tirage à part, sous le titre fallacieux de *Voyage au Spitzberg*. J'avais remis cette plaquette à Mallarmé, qui l'avait accueillie avec un léger froncement de sourcils, croyant, d'après le titre, qu'il s'agissait de la relation d'un périple réel. Me revoyant quelques jours après : « Ah ! vous m'avez fait grand-peur, je craignais que vous n'y fussiez allé ⁷ ! »

En juin 1893, il écrivit à Gide :

Mon cher ami,

Vous avez fait, avec *Le Voyage d'Urien*, quelque chose de solitaire ; qui restera entre Poe et des rares une de mes lectures. Je ne sache pas qu'on soit parti jamais, avec autant, disons de naturel, selon un fil de fiction tenu et pur, comme la vôtre qui mène à la totalité du Songe ⁸ !

Il était rassuré par le fait qu'il ne s'agisse que d'un voyage imaginaire dans la succession de Poe et de sa propre poésie.

La connaissance de Gide ne se limitait pas uniquement à ses prédécesseurs les plus importants. Il prouvait qu'il les avait lus très exactement et surtout qu'ils les avait compris.

Le Narrative of Arthur Gordon Pym de Poe n'a été définitivement déchiffré que dans les années soixante-dix, notamment par Jean Ricardou et Maurice Mourier ⁹. Ils constatèrent que le voyage, dans son aspect fantastique croissant, finalement concentré sur des valeurs pures de noir et de blanc, est en ultime conséquence un voyage en écriture et papier. Mallarmé avait déjà revendiqué dans plusieurs essais, et illustré dans sa

6. « Souvenirs littéraires et problèmes actuels », *Feuillets d'automne*, Paris, 1959, p. 188.

7. *Ibid.*

8. Cf. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II, Paris, 1957, p. 193, n. 1.

9. J. Ricardou, « Le caractère singulier de cette eau », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, 1967, pp. 193-207 ; M. Mourier, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Esprit*, déc. 1974, pp. 902-26.

poésie, une telle symbolisation de l'acte d'écrire que Ricardou et Mourier concurent dans leur expérience de la littérature moderne, particulièrement dans le Nouveau Roman. Dans les premières phrases du « Prélude » déjà, Gide reprend des métaphores de Mallarmé ; il ne fait aucun doute qu'il rend ainsi hommage au maître, ainsi la croisée de la fenêtre de *Ses purs ongles* (1887), le dégoût des études, l'extinction de la lampe de *Brise marine* comme début de la poésie *Fuir ! Là-bas fuir* ; la mer éternelle avec ses indéterminations du *Coup de dés*, les compagnons de pèlerinage du poème de Mallarmé *Salut*, toast porté à un banquet de poètes, dans lequel Mallarmé salue ses amis à l'occasion d'un voyage d'argonautes poétiques. Les compagnons, qui escortaient Urien pendant son voyage, ont donc des noms-clé désignant des amis poètes existant réellement, ainsi Cabilor pour Pierre Louÿs, Ydier ou Paride pour Drouin, Tradelineau pour Charles Morice, comme Gide l'a lui-même transmis¹⁰. D'autres noms proviennent du cycle des légendes du roi Arthur, comme Urien est issu de l'*Yvain* (1165 ?) et Éric d'*Érec et Énide* (1175) de Chrétien de Troyes. Nathanael semble se référer à l'étudiant poète de *Sandmann* [L'homme au sable] de Hoffmann ; Allain, enfin, est le personnage de roman des *Cahiers d'André Walter*. Le voyage lui-même symbolise la poésie et Gide n'aurait pas même dû le faire suivre de l'hommage, dans lequel il dit :

nous n'avons pas fait ce voyage.
 [...] Ce voyage n'est que mon rêve,
 nous ne sommes jamais sortis
 de la chambre de nos pensées (364¹¹),

car ce que ce petit roman dévoile en permanence, c'est que le voyage constitue un acte d'écriture, de sorte qu'il imprègne les expériences supposées de jugements esthétiques : tantôt le voyage est « mal composé » (331), tantôt il a « une progression calculée [...] esthétique » (323) ou il a « une suprême péripétie » (332), après laquelle il fait marche arrière : « Et comme en une histoire qu'on relit à l'envers [...], nous reprenons notre voyage » (336 sq.).

Il qualifie l'épisode ironique avec Ellis la blonde comme « le plus saugrenu du voyage » (339), ce qu'il est, en effet, grâce au fait que, dans cette scène, Gide glisse une part de vécu réel avec sa cousine Madeleine qui deviendra sa femme. L'autre Ellis, quant à elle, a été créée par le pro-

10. Lettre à Pierre Louÿs du 2 oct. 1892, citée par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II, p. 195.

11. Les numéros de page dans le texte courant se réfèrent à Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 15 vol., 1932-39), t. I.

tagoniste, tandis que le ciel est finalement rêvé. Comme dans le *Pym*, l'écriture se cabre devant la vraie découverte du pôle et constitue chez Gide une citation de la bible en lettre de feu, une prophétie aux élus. Sur le mur de glace est gravée l'inscription : « Hic desperatus ». Le cadavre qu'ils découvrent dans la glace tient à la main un morceau de papier illisible : il est « complètement blanc » et vide (362). C'est le Néant et, en même temps, la feuille vierge que — pour parler comme la *Brise marine* de Mallarmé — « la blancheur défend ». Même le narcisse poétique du *Traité de Narcisse* (1891) apparaît, une fois se miroitant dans l'eau, à la fin cherchant dans celle-ci le reflet du ciel « que je rêve ». Bref, *Le Voyage d'Urien* symbolise l'écriture de la poésie même. Comme Jean Ricardou l'a une fois formulé en se référant au Nouveau Roman : « Ainsi, un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture ¹². » Michel Butor confirma cela dans son article « Le voyage et l'écriture » : « parce que pour moi voyager [...] c'est écrire [...] et qu'écrire c'est voyager ¹³ ».

Chez Gide, le périple du poète est sillonné de moments de rêve irrationnels : Urien et ses compagnons ignorent comment ils sont arrivés sur le navire ; on n'apprend pas non plus comment ils le retrouvent après leur détention chez la reine : l'apparition de la vraie Ellis est entièrement fantastique, de même que celle des femmes aux clochettes. À l'aide de leur chant les sirènes créent une ville qui tombe en ruines quand ce chant s'éteint, cela revient, certes, à un reflet de la poésie créatrice elle-même.

Le Voyage d'Urien abonde en allusions littéraires. Ce qu'Urien et ses compagnons voient, les îles flottantes, la ville maure en ruines, peste et scorbut, peut, mais ne doit pas s'inspirer de la littérature antécédente. Un paysage de boue, « La mer des Sargasses », un paysage de glace se trouvent également dans les septième et huitième chants de *l'Inferno* de Dante, qui fait toutefois échouer son Odysseus devant le mont du pôle, où ces paysages représentent peut-être le périple du poète comme une traversée de l'enfer. Les sirènes et la ville des femmes avec la séduisante reine Circé, à laquelle n'échappent que quelques compagnons, rejoignent, quant à elles, l'Odyssee d'Homère. Cependant le bateau des morts, que les voyageurs rencontrent avant la phase finale, provient sans aucun doute du *Manuscript Found in a Bottle* de Poe (1833), aussi bien que la tournure de la fin sous forme de journal intime ainsi que le réchauffement du climat à proximité du pôle sont tirés du *Pym* de Poe. La ville submergée pourrait avoir été inspirée par *The City in the Sea* du même auteur (1831).

12. *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 111.

13. *Romantisme*, n° 3/4, 1972, pp. 4-19, ici : p. 4.

L'enfant bizarre de la partie VI correspond littéralement à la référence, citée par Gide lui-même, aux *Lehrlinge zu Sais* (1798) de Novalis que Gide connut par l'intermédiaire de Maeterlinck, traducteur de l'œuvre en français.

Bien plus importante que ces emprunts littéraires, qui, d'ailleurs, furent considérablement transformés par rapport aux sources et prirent une nouvelle signification dans le contexte symbolique — ainsi, « la mer des Sargasses » apparaît à nouveau dans *Paludes* (1895) et symbolise l'ennui dans *Urien*, — éminemment plus importante est l'apparition d'Éric, le tueur d'oiseaux. Dans l'*Ancient Mariner* de Coleridge déjà, le marin qui tue l'Albatros perpète ainsi le premier « acte gratuit » de la littérature moderne, commettant un péché injustifié contre la nature, pour lequel il sera puni de même que ses compagnons. Maintenant, pendant le voyage vers la mer de glace, Éric apparaît, avec le « large couteau tueur de cygnes » (346), mais il tue de manière pétulante et tout à fait insensée des eiders. *Le Tueur de cygnes* (1887) était le cruel philistin Tribulat Bonhomet de la nouvelle du même nom de Villiers de l'Isle-Adam. Il tue ces allégories du poète pour entendre leur chant de mort, mais il devient ainsi également « tueur de signes », c'est-à-dire du signe qu'elles représentent. Les compagnons d'Urien tombent malades après l'acte d'Éric : sans mourir, comme chez Coleridge, ils traversent cependant une crise. Ce sera leur dernière aventure avant la découverte que le pôle n'héberge pas la cité divine, mais seulement un cadavre gelé derrière lequel se trouve le Néant. L'Absolu qu'ils cherchent n'existe tout au plus que sous la forme d'une prophétie écrite. Néanmoins, le tout constitue, comme le *Voyage* de Baudelaire, à la fois un voyage de vie allégorique avec un départ enthousiaste, la recherche de la Terre promise et de la cité divine et, enfin, la déception que Baudelaire formula de la manière suivante :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Gide écrit qu'il n'existe aucun retour de ce périple :

on ne redescend pas vers la vie. Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venus voir, peut-être ne nous serions-nous pas mis en route (362)...

Mais cet échec de l'intention même, comme l'échec du Maître dans *Un Coup de dés*, produit une poésie significative, notamment *Le Voyage d'Urien* de Gide, et cela malgré la reprise consciente d'« actes glorieux » littéraires (329), vers lesquels Urien et ses compagnons étaient jadis partis. C'est à juste titre que l'on peut qualifier *Le Voyage d'Urien* de somme

d'une poésie symbolique et, en tant que telle, porteuse d'une conscience interne de la tradition et d'une originalité considérable. Le départ vers les océans indéterminés dans lesquels s'inscrivent des phénomènes mythiques et fantastiques de la vie, un voyage sans fin et sans retour, comme celui du *Bateau ivre* de Rimbaud, marque le départ dans le moderne. Seuls quelques-uns des nombreux compagnons, à peine caractérisés et dont n'apparaît que le nom, survivent en échappant aux femmes et en restant fidèles à leurs intentions : douze d'entre eux échappent à la reine séductrice, sept arrivent au pôle — chiffres symboliques et même sacrés. Il y avait douze apôtres ; le chiffre sept apparaît d'innombrables fois dans l'Apocalypse de Jean, dont Gide reprend la prophétie au travers de l'écriture de feu.

Mais la course de relais de la poésie moderne n'a pas le moins du monde trouvé un terme avec la mémorable formulation d'un voyage dans la glace par le jeune Gide. Après les *Südpolfahrer* [Voyageurs au pôle Sud] (1911) et *Das Tagebuch Shakletons* [Le Journal intime de Shakleton] (1911) de Georg Heym, Per Olof Sundmann dépeignit une tentative réelle, mais vouée à l'échec, d'atteindre le pôle Nord dans *Le Voyage aérien de l'Ingénieur André* (1967). Toutefois, ce fut plutôt *Der Kopf des Vitus Bering* [La tête de Vitus Béring] (1965) de Konrad Bayer qui reprit la tradition de Gide. Béring fut envoyé sous Pierre le Grand dans la mer de Kamtschatka et y découvrit le détroit entre l'Asie et l'Amérique qui porte son nom. Il mourut, comme le cadavre de Gide, au pôle sur une île glacée à laquelle on donna son nom. Pour démontrer qu'il avait compris la tradition de Gide, Konrad Bayer la nomma un voyage à travers la tête.

En 1984 parut l'ouvrage de Christoph Ransmayr *Die Schrecken des Eises und des Finsternis* [Les Effrois de la glace et des ténèbres], un roman qui superposait en trois niveaux les événements de l'expédition austro-hongroise au pôle Nord de Carl Weyprecht et Julius Payer pendant les années 1872-1874, la recherche de traces de cette expédition par Josef Mazzini de Vienne qui disparut à Spitzbergen et finalement le processus d'écriture, qui non seulement suit les deux aspects, mais s'identifie également au fur et à mesure avec l'expédition. De fait, ce livre constitue lui-même une recherche de traces et la pénétration du pays inaccessible et désert de la glace éternelle. « C'est ma terre » (221¹⁴) :

14. Les numéros de page dans le texte courant se réfèrent à la traduction française du roman : Christoph Ransmayr, *Les Effrois de la glace et des ténèbres*, trad. de l'allemand par François Matthieu, Paris, 1989. Nous avons utilisé l'édition allemande de *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt a. M., 1989.

De la paume de la main, je protège le cap, je recouvre la baie, je sens la sécheresse et la fraîcheur du bleu, je suis au milieu de mes océans en papier, seul, avec toutes les possibilités d'une histoire : je suis un chroniqueur à qui il manque la consolation de la fin. (222)

Le livre finit là où il débuta, dans la chambre de l'écrivain.

Mais ce n'est pas tout. Ce qui, finalement, aboutit à un livre, a trouvé son origine dans les livres. Payer lui-même fut inspiré par des récits d'expéditions au pôle Nord ; Mazzini, d'autre part, déjà initié dans son enfance par les récits d'aventures en mer de sa mère, étudia l'héritage poétique de cette expédition — comme Ransmayr qu'il cite abondamment — et comme Ransmayr encore, il se met en route jusqu'à ce que de deux ils ne fassent enfin qu'un :

Ce n'est pas l'écriture de Josef Mazzini. C'est moi qui ai écrit. Moi. C'est aussi moi qui ai donné un nom aux autres cahiers de Mazzini. *Campi deserti. Terra Nuova*. J'ai procédé avec ces notes comme procède tout découvreur avec sa terre, avec des baies, des caps et des sunds anonymes — je les ai baptisées. Il faut que tout porte un nom. (148)

Je faisais pris la place SON travail et me déplaçais dans SES rêveries aussi inéluctablement qu'une pièce sur un échiquier. (21)

Mais de quel travail s'agit-il donc ?

Mazzini disait que, d'une certaine façon, il esquissait une nouvelle ébauche du passé. Il imaginait des histoires, inventait des intrigues et des événements, les consignait par écrit et examinait pour finir si dans le passé lointain ou tout proche, il y avait eu un jour de *réels* précurseurs ou des personnages semblables à ceux qu'il avait imaginés. (17)

Le départ et le voyage du bateau *Admiral Tegetthoff* (1872) et le voyage de Josef Mazzini qui le suit après coup paraissent d'abord parallèles, s'interpénétrant telle une double « chronique de l'échec » ; ces recherches se superposent dans la tête de l'écrivain et deviennent finalement siennes, la recherche d'un pays, qui aujourd'hui encore est inaccessible.

Payer et Weyprecht reviennent. Ils ont découvert un pays qui n'est utile à personne, mais sont marqués par leurs colossales et effrayantes expériences. Payer, surtout, devient écrivain et finalement peintre de ce qu'il a vécu. Par conséquent, le voyage dans la glace reste une aventure, quand bien même toutes les parties du monde sont explorées et réparties.

Dès le début, Ransmayr explique que la maîtrise technique du lointain est une illusion, car « nous sommes, d'un point de vue physiognomique, des piétons et coureurs ». Du moins, c'est encore l'écrivain avec son métier archaïque, à l'ère de la vitesse et de la télévision, dont les désillusions sont éprouvées par Mazzini à l'extrême Nord. Cela ne l'empêche pas de se rendre dans l'inaccessible et d'y rester. Ce qui commença avec Poe et Coleridge, et que Gide reprit, n'a donc pas trouvé de fin.

Et lorsque Ransmayr part en 1988 à la recherche des traces d'Ovide à la mer Noire (*Die letzte Welt*, Le dernier monde), cela symbolise également l'acte d'un écrivain qui, encore et toujours, peint ses lettres noires dans la blancheur.