



Le fantastique dans l'oeuvre romanesque de Marcel Brion

Thierry Léonce

► **To cite this version:**

Thierry Léonce. Le fantastique dans l'oeuvre romanesque de Marcel Brion. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2011. Français. <NNT : 2011STET2154>. <tel-00699768>

HAL Id: tel-00699768

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00699768>

Submitted on 21 May 2012

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

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

UNIVERSITÉ Jean Monnet – SAINT-ÉTIENNE

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine – CIEREC

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, LINGUISTIQUE, ARTS : ED 484

Doctorat
Langue et littérature françaises

Thierry LÉONCE

**LE FANTASTIQUE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE MARCEL BRION**

Thèse dirigée par M. le Professeur Jean-Bernard VRAY

Soutenue le 18 mars 2011

JURY :

M. Pierre BRUNEL, Professeur émérite, Université de Paris IV

M. Dominique CARLAT, Professeur, Université de Lyon II

M. Jacques POIRIER, Professeur, Université de Dijon

M. Jean-Bernard VRAY, Professeur émérite, Université de Saint-Étienne

UNIVERSITÉ Jean Monnet – SAINT-ÉTIENNE

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine – CIEREC

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, LINGUISTIQUE, ARTS : ED 484

Doctorat
Langue et littérature françaises

Thierry LÉONCE

**THE FANTASTIC IN THE NOVELISTIC WORKS
OF MARCEL BRION**

Thèse dirigée par M. le Professeur Jean-Bernard VRAY

Soutenue le 18 mars 2011

JURY :

M. Pierre BRUNEL, Professeur émérite, Université de Paris IV

M. Dominique CARLAT, Professeur, Université de Lyon II

M. Jacques POIRIER, Professeur, Université de Dijon

M. Jean-Bernard VRAY, Professeur émérite, Université de Saint-Étienne

Je remercie Monsieur le Professeur Jean-Bernard VRAY d'avoir accepté de diriger mon travail durant toutes ces années de recherche, master et doctorat.

Avec beaucoup de bienveillance et de disponibilité, il m'a aidé de ses remarques et de ses conseils, et m'a offert un appui efficace et précieux.

Qu'il trouve ici l'expression de toute ma gratitude.

Mes remerciements se dirigent également vers mon épouse, Brigitte, pour le soutien constamment apporté, et vers mes enfants, Mélanie et Armand qui ont accepté de voir leur père si souvent accaparé par son labeur.

Liste des abréviations utilisées pour désigner les romans de Marcel Brion.

Le Caprice espagnol : CE
La Folie Céladon : FC
Un Enfant de la terre et du ciel : ETC
Château d'ombres : CO
Le Pré du grand songe : PGS
L'Enchanteur : E
La Ville de sable : VS
La Rose de cire : RC
De l'autre côté de la forêt : ACF
Les Miroirs et les gouffres : MG
L'Ombre d'un arbre mort : OAM
Nous avons traversé la montagne : NATM
La Fête de la Tour des Âmes : FTA
Algues : A
Le Journal du visiteur : JV
Le Château de la princesse Ilse : CPI
L'Ermite au masque de miroir : EMM
Villa des hasards : VH
Les Vaines Montagnes : VM

INTRODUCTION :
DES « QUALITÉS PARTICULIÈRES ».

Marcel Brion, né à Marseille le 21 novembre 1895, mort à Paris le 24 octobre 1984, est l'auteur d'une œuvre considérable. Jean-Baptiste Baronian, dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, parle d'un « esprit humaniste et éclectique, Henry Bonnier d'une « œuvre nombreuse, plurielle même, extrême en sa diversité (...) », Daniel-Rops d'une œuvre « considérable » qui « s'étend sur bien des registres »¹. Tous insistent sur la diversité et la richesse de cette œuvre généreuse et abondante.

En tant qu'historien, Marcel Brion s'intéresse entre autres à *La Résurrection des villes mortes*, à *Charles le Téméraire*, à *Frédéric II de Hohenstaufen* ; il écrit des biographies dont les plus importantes sont celles de Goethe, de Mozart, ou encore de Schumann. Historien d'art, il analyse les œuvres de Pierre Puget, de Michel-Ange, de Rembrandt, de Léonard de Vinci, de Dürer, et de bien d'autres encore. Il y a là une curiosité passionnée qui touche des pays très divers, dans les domaines variés du voyage, de la musique, de l'histoire de l'art, de l'histoire de la littérature. Marcel Brion nous a aidés à mieux comprendre le monde de l'antiquité et du Moyen-âge, écrivant par exemple *Attila*, *Les Huns*, *La vie d'Alaric*, le monde de la renaissance italienne, (écrivant sur Botticelli, Laurent le Magnifique, Machiavel, Les Borgia...), et s'intéressant plus particulièrement au romantisme. C'est à ses travaux sur l'Allemagne romantique et le fantastique iconique qu'il doit une certaine notoriété, ainsi que le confirme Georges Jacquemin : « La notoriété de Marcel Brion, de l'Académie française, tient au premier chef à ses études sur le romantisme allemand (*L'Allemagne romantique*), ainsi qu'à d'autres sur la musique et la peinture : son *Art fantastique* est un ouvrage exceptionnel »².

L'intérêt manifesté par Marcel Brion pour le passé n'exclut pas des recherches sur l'univers esthétique de son époque. Il écrit des livres sur l'art contemporain, en particulier sur l'art abstrait dans lequel il voit l'épanouissement d'une vieille constante de l'art. Marcel Brion est aussi, nous rappelle Liliane Brion, chroniqueur des littératures étrangères. Il écrit « (...) de 1924 à 1980 environ... dans les *Cahiers du sud*, *Combat*, *Le Monde*, *Les Nouvelles littéraires*, la *Revue d'Allemagne*, la *Revue Européenne*, *La Revue des Deux Mondes*, pour ne citer que les chroniques régulières », révèle les grands

¹ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, p.215. Henry Bonnier, préface à *L'Ombre d'un arbre mort*, Monte-Carlo, Éditions André Sauret, 1972, p.3. Daniel-Rops, « Marcel Brion esprit « baroque », dans *Livres de France*, août-septembre 1955, sixième année, numéro 7, p.3.

² Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, Paris, Nathan, 1974, p.130.

écrivains, s'efforce de mieux les faire connaître au public français³. Il construit une œuvre personnelle impressionnante, et déploie en même temps une activité de médiateur et de passeur⁴.

Pour René Huyghe cependant, cette activité d'historien, de critique d'art, de critique littéraire ne représente que des « facettes mineures » de son talent, en regard de cette « flamme intérieure » qui brûle dans ses œuvres de fiction⁵. Cette « flamme intérieure », dit-il, s'adressant au nouvel académicien, « brûle dans votre imagination, dans vos romans, dans vos nouvelles ; elle jette sa lueur sur un univers qui n'est qu'à vous ; elle y fait danser les ombres du fantastique »⁶. Gilbert Ganne propose une même approche : « À « l'autre monde », ce « monde de l'inconnu où seule l'imagination, partie liée avec l'inconscient, peut pénétrer et s'établir », Marcel Brion a consacré « une moitié de son œuvre, la moins populaire sans doute, mais la plus importante », et qui en fait l'homologue français d'un Hoffmann, d'un Quincey, d'un Edgar Poe ou d'un Kafka »⁷. Marcel Brion est conteur et romancier, auteur d' « une œuvre romanesque, dit Henry Bonnier, qui le place au tout premier rang des grands créateurs de notre temps »⁸.

En 1926 paraît un premier livre consacré à Bartholomé de Las Casas, père des Indiens. Tout un ensemble d'essais suivent et, poursuit Henry Bonnier, « sur cet admirable terreau (...) ont alors poussé, la maturité venue, des fleurs étonnantes, ou baroques, ou fantastiques, inquiétantes à proportion, et ce furent des romans (...) »⁹.

Marcel Brion étonne, mais il n'obtient pas l'audience méritée. C'est ce que déplore en 1978 Jean-Baptiste Baronian : « (...) il a écrit de nombreux romans et nouvelles dont la plupart sont délibérément fantastiques mais qui, hélas ! n'ont pas encore connu la grande notoriété populaire (...) »¹⁰. Pourtant il obtient le Grand prix de littérature de l'Académie française en 1953, le prix des Ambassadeurs en 1955, le grand prix de Monaco en 1956, il est élu à l'Académie française en 1964, reçoit le grand prix national des Lettres en 1979¹¹ ! Ses œuvres de fiction demeurent peu connues. « Vous êtes, sinon le méconnu,

³ Liliane Brion, dans sa présentation de *Suite fantastique*, Paris, Klincksieck, 2000, p.viii.

⁴ Marcel Brion mène aussi une activité de conférencier. On trouvera quelques textes de conférences dans *Les Labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994.

⁵ René Huyghe, *Discours de réception de M. Marcel Brion à l'Académie française et réponse de M. René Huyghe*, Paris, Albin Michel, 1965, p.60.

⁶ *Ibid.*, p.60.

⁷ Gilbert Ganne, « Marcel Brion à l'Académie française », dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1965, p.117.

⁸ Henry Bonnier, préface à *L'Ombre d'un arbre mort*, *op. cit.*, p.4.

⁹ *Ibid.*, p.5.

¹⁰ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op. cit.*, p.215-216.

¹¹ Ces titres sont énumérés par Bernard Valette, dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

du moins le mal connu » dit René Huyghe qui le reçoit à l'Académie française, et ce qu'il dit le 10 décembre 1964 est encore vrai aujourd'hui. L'œuvre de Marcel Brion se trouve dans une situation de grande marginalité.

Nous pouvons nous interroger sur cet état de fait. Pour certains, le fantastique est considéré en France comme un genre mineur, les Français aimant par tradition la logique et la mesure et s'orientant plus spontanément vers le classicisme que vers l'obscur. Ainsi Gilbert Ganne : « (...) rien de plus lointain, pour les cerveaux français, que la familiarité des brumes, des fantômes et du baroque »¹², et Jean-Baptiste Baronian : « Le genre lui-même est en général déprécié (...) tenu pour une activité bâtarde, une expression mineure, voire un agréable divertissement dans l'histoire de la fiction »¹³. Une autre approche consisterait à dire que le fantastique appartient à un passé révolu et ne correspond plus aux préoccupations du monde contemporain et perpétue des obsessions qui n'ont plus lieu d'être.

D'après René Huyghe, la méconnaissance de Marcel Brion tient d'abord à l'homme lui-même, à sa discrétion : « C'est d'abord que vous êtes trop éloigné des habitudes publicitaires qui ont cours forcé aujourd'hui, parfois même (qui l'eût cru ?) dans la gent littéraire... »¹⁴. Elle tiendrait aussi à la nature de son fantastique qui « n'a rien de spectaculaire et de clinquant ». Marcel Brion « s'exprime sans tapage, sans les trompettes fracassantes de l'épouvante gratuite et commerciale »¹⁵. Les qualités particulières de son fantastique viendraient aussi de cette double ascendance signalée par René Huyghe :

Vous êtes Méditerranéen, fils de la mer latine et de la terre classique, et toutes vos aspirations tendent vers le germanisme, tous vos penchants vous inclinent vers le romantisme ou le baroque. Vous avez ouvert vos yeux sur le plus éclatant des soleils et ne vous plaisez que dans les méandres nocturnes, au point qu'un de vos livres s'intitule presque symboliquement les *Escapes de la Haute Nuit*¹⁶.

Elle est confirmée par Margaret Simpson-Maurin :

Les qualités particulières de l'œuvre brionienne, à la fois critique et visionnaire, sont dues, sans doute, à la tension intérieure d'une double ascendance. Né à Marseille en 1895, d'une mère provençale et d'un père dont la famille portait le nom d'O Brien lorsqu'elle s'établit en France près de deux siècles auparavant, Brion fait comme son père des études de droit. Inscrit au barreau de Marseille, il exerce le métier d'avocat pendant quatre ans. Brusquement, en 1925, il l'abandonne. Il mène désormais une vie vagabonde, parcourant au gré de sa fantaisie l'Italie,

¹² Gilbert Ganne, « Marcel Brion à l'Académie française », dans *Revue des Deux Mondes*, op. cit., p.115.

¹³ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p.19.

¹⁴ René Huyghe, *Discours de réception de M. Marcel Brion à l'Académie française et réponse de M. René Huyghe*, op. cit., p.59.

¹⁵ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p.216.

¹⁶ René Huyghe, *Discours de réception*, op. cit., p.62.

l'Angleterre, la Hollande, les pays scandinaves, l'Égypte, l'Allemagne surtout, en laquelle il reconnaît sa patrie spirituelle. Car cette ascendance irlandaise qui le mène vers « l'autre côté », vers les ombres mystérieuses que projette le réel, l'oriente de même vers les paysages ardents de Novalis, de Jean-Paul, de Hölderlin »¹⁷.

Marcel Brion aimait revendiquer cette ascendance irlandaise. Dans un entretien, il déclare : « Je suis d'origine irlandaise (...). Or les irlandais parlent des fantômes de leur maison comme de leur vieil oncle. J'ai donc éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique. J'ai d'abord été sensible aux grands thèmes évidents : la nuit, la mort, les fantômes, le diable »¹⁸. Il ajoute dans *Mémoires d'une vie incertaine* : « Je suis beaucoup plus celte, ou même germain que latin (...) Cela tient, en partie, je crois, à mon ascendance irlandaise, et à ce que j'ai été modelé par la littérature anglaise et allemande plus que par la française »¹⁹.

Marcel Brion a été jusqu'à présent globalement peu étudié par les universitaires français. Il tient peu de place dans les histoires de la littérature du XX^e siècle. René Godenne dit même que « les histoires de la littérature contemporaine sont quasi muettes à son égard »²⁰. Un semblable oubli se retrouve – et c'est encore plus étonnant – chez les théoriciens du fantastique. Tzvetan Todorov, Rogers Caillois, Louis Vax, Jacques Finné n'en parlent pas. Les quelques allusions faites par Roger Bozzetto et Arnaud Huftier concernent l'historien de l'art. Ils citent Marcel Brion lorsqu'ils abordent la question du « fantastique iconique »²¹. En ce qui concerne les romans, ils font une allusion assez rapide dans l'introduction des *Frontières du fantastique*, à un « fantastique lié à l'ambiguïté »²². Marcel Schneider ne lui consacre que quelques lignes dans la conclusion de *La Littérature fantastique en France*. Les textes, en général assez courts, qui parlent de lui, par exemple de Jean-Baptiste Baronian, Georges Jacquemin, Pierre Versins, Francis Lacassin, Jacques Poirier, Marie-Claire Blancquart et Pierre Cahné, sont surtout des textes rapides de présentation²³.

¹⁷ Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, Paris, Nizet, 1981, p.11-12.

¹⁸ Marcel Brion, interview par Andréa Turquetit, dans *Miroir du fantastique*, numéro 4, vol.1, juillet-août 1968, p.174.

¹⁹ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, Cahiers Marcel Brion, Paris, Klincksieck, 1997, p.3.

²⁰ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.121.

²¹ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix en Provence, publ. De l'Université de Provence, 2001.

²² Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique – Approche de l'impensable en littérature –*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.8.

²³ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit. ; Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, op. cit. ; Pierre Versins, *Encyclopédie de l'Utopie des voyages extraordinaires et de la SF*, L'âge d'homme, 1972 ; Francis Lacassin, *Le cimetière des éléphants*, Amiens, Encrage, 1996 ; Jacques Poirier, *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XX^e siècle*, sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux, Le Livre de Poche, 1998, p.190 ; Marie-Pierre Blancquart et Pierre

Les premiers grands travaux universitaires nous viennent non de France mais des États-Unis et d'Allemagne. Margaret Simpson-Maurin s'intéresse aux contes de Marcel Brion, écrit *L'univers fantastique de Marcel Brion*, la première étude importante sur son œuvre fictionnelle non romanesque. Elle place le fantastique de Marcel Brion sous le signe de la recherche de l'absolu, de la recherche du vrai derrière les écrans de l'illusion. Pour elle, Marcel Brion renoue avec les traditions antiques et les grands mythes du romantisme, et cherche à exprimer une certaine vérité du monde, à briser les limites de l'apparence afin d'atteindre une « Réalité transcendante dont le monde habituel n'est que l'ombre et le reflet »²⁴. Qu'en est-il des romans ? C'est à eux que nous consacrons ce travail. Wolfgang Friedrichs, dans sa thèse sur les rituels de passage, *Rituale des Übergangs*, s'intéresse au thème de l'initiation dans les contes et les romans²⁵. Selon lui, « le thème de l'initiation constitue le sujet principal dans l'œuvre de Brion », et il met en lumière les différentes étapes du voyage initiatique dont l'épreuve majeure est la traversée du labyrinthe.

À l'occasion du centenaire de la naissance de Marcel Brion paraît à Lausanne en 1995 un catalogue d'exposition réalisé avec la collaboration du Centre de recherches sur les Lettres romandes, le Musée historique de Lausanne et la Fondation Marcel Brion : *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*²⁶. Ce catalogue réunit un ensemble d'articles qui constituent les compléments d'une exposition présentée dans les locaux du Musée historique²⁷. La même année a lieu à Paris, organisé par Liliane Brion les 24 et 25 novembre 1995, le colloque international de la Bibliothèque Nationale de France consacré à « Marcel Brion humaniste et « passeur ». Les actes du colloque nous offrent un ensemble d'articles où les différents aspects de l'œuvre brionienne sont pris en compte²⁸.

Jusqu'à présent, aucune thèse en France n'a été consacrée à l'œuvre romanesque de Marcel Brion. C'est cette lacune que nous voudrions combler. Si Marcel Brion a peu intéressé les théoriciens du fantastique, cela tient peut-être aux « qualités très

Cahné, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1992. Deux revues lui ont été consacrées : *Livres de France*, Paris, Hachette, août-septembre 1955, et *Les Cahiers de l'imaginaire*, numéro 34, mai 1981.

²⁴ Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.209.

²⁵ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1986.

²⁶ *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, sous la responsabilité de Doris Jakubec, Lausanne, Payot, 1995.

²⁷ Cette exposition intitulée *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire, Parcours d'un européen* a eu lieu du 1^{er} décembre 1995 au 25 février 1996. La Fondation Bibliothèque Marcel Brion a été créée à Lausanne en 1994. Le président en était alors Monsieur Jean-Jacques Rabin, Directeur du Conservatoire de Lausanne. La Fondation s'est associée à la parution des « Cahiers Marcel Brion » conçus par Liliane Brion : *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, 1997 ; *Suite fantastique*, Paris, Klincksieck, 2000 ; *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*, Paris, Klincksieck, 2002.

²⁸ *Marcel Brion humaniste et « passeur »*, Actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Albin Michel, 1996.

particulières » du fantastique brionien, ainsi que le précise une note de Liliane Brion dans sa présentation de la *Suite fantastique* :

(...) ni les définitions de Louis Vax (in *La séduction de l'étrange*, 1965) ou de Charles Grivel (« Il n'y a de fantastique que d'horreur », colloque de Cerizy, 1991), ni celle de Jacques Finné (*La Littérature fantastique*, 1980) ou d'Irène Bessière (*Le récit fantastique*, 1974) pour lesquels la littérature fantastique est un jeu avec la peur, une pure gratuité, (également Roger Caillois in *Anthologie du fantastique*, 1966) aucune de ces tentatives de définitions ne peuvent servir d'approches à qui s'efforce de comprendre les qualités particulières au fantastique brionien (...) ²⁹

Le fantastique de Marcel Brion aurait donc des « qualités particulières ». Lesquelles ? C'est à l'originalité du fantastique de Marcel Brion que nous consacrons ce travail. Nous nous tournons vers les romans parce qu'ils ont été jusqu'à présent assez peu étudiés, et parce que c'est là que le fantastique brionien se manifeste avec le plus d'originalité. Chez Marcel Brion, la rédaction des contes est plus ancienne. Les romans deviennent prédominants au fur et à mesure que Marcel Brion réalise son œuvre de fiction.

Nous nous heurtons à une première difficulté liée à la diversité. La rédaction des 19 romans s'étale sur une longue période, depuis *Le Caprice espagnol*, paru en 1929, jusqu'aux *Vaines Montagnes*, roman posthume de 1985. Entre ces deux dates, la manière de conduire le récit évolue. Une question se pose dès lors : les romans sont-ils tous fantastiques ? Nous répondons oui sans hésitation. Les romans dans leur ensemble présentent une grande cohérence, et il ne saurait être question d'en laisser quelques-uns de côté sous prétexte qu'ils seraient moins fantastiques que d'autres. Nous les prendrons donc tous en compte dans nos analyses. Cette approche nous paraît possible parce qu'il y a, dans la totalité de l'œuvre de Marcel Brion, une très grande unité thématique. Nous verrons à quel point les différents narrateurs ont des points communs.

Une première remarque s'impose : le fantastique chez Marcel Brion s'installe non seulement dans des formes brèves mais aussi dans la forme longue que représente le roman ³⁰. C'est là déjà une certaine originalité : Marcel Brion écrit des romans fantastiques, alors que la majorité des textes fantastiques sont brefs. Ce sont, dit Michel Viegnes, « des contes » ou des « nouvelles », les deux termes étant pratiquement interchangeables jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le récit bref est pour Jacques Finné « l'idéal de la narration

²⁹ Marcel Brion, *Suite fantastique*, *op. cit.*, p.x.

³⁰ Les contes de Marcel Brion paraissent dans quatre recueils principaux : *Le Théâtre des esprits*, Fribourg, Éd. de la Librairie de l'Université, 1941 ; *Les Escapes de la haute nuit*, Marseille, Robert Laffont, 1942 ; *Le Portrait de Belinda*, Paris, Robert Laffont, 1945 ; *La Chanson de l'oiseau étranger*, Paris, Albin Michel, 1958.

fantastique » (...) »³¹. On considère généralement que dans un récit long le fantastique a tendance à se diluer, et que par conséquent il y a risque d'atténuation de l'effet. Quels peuvent être les avantages du roman dans ce cas ? Le roman se meut dans un temps plus long. La durée est dans le cadre du roman un principe essentiel. Un récit plus long laisse place à des développements qui présentent de l'intérêt pour un écrivain tel que Marcel Brion dans la mesure où il se plaît à des digressions, des méditations, des récits de rêve, rêveries, parenthèses... Le fantastique s'établit de manière plus durable, et la tendance à la confusion entre rêve et réalité s'amplifie. Le roman laisse d'autre part le temps au lecteur de s'installer dans un univers, de s'habituer au monde présenté, d'être donc plus profondément et plus durablement ébranlé par le fantastique. Le roman est enfin une forme souple, très absorbante. C'est ce que note Marcel Brion lui-même : « Henry James a dit du roman qu'il était la plus libre, la plus souple et la plus prodigieuse des formes littéraires »³².

Lire et analyser les romans de Marcel Brion est une entreprise difficile. Marcel Brion nous fait entrer dans un univers très personnel. Il met en scène des personnages qui s'écartent des routes communes, laissent derrière eux une période de vie déjà révolue, sont la proie d'une sorte d'incantation qui va les rendre complètement autres. Voyageurs, ils sont en général happés par une voix dont ils ignorent la provenance véritable, mais qui les conduit à se mettre à l'écart du monde, de la collectivité dont ils font partie, pour aller se perdre dans un coin reculé de la forêt, d'un jardin ou de la montagne, courant le risque de s'égarer dans leurs songes. Il y a aussi pour le lecteur grand danger de se perdre dans un tissu narratif constitué de digressions, de récits de souvenirs et de rêves. Nous entrons dans un monde qui, nous dit Michel Mohrt, « est l'un des plus originaux de la littérature contemporaine »³³.

Aborder l'étude du fantastique dans l'œuvre romanesque de Marcel Brion suppose de savoir ce que l'on entend par fantastique. C'est là pour nous une deuxième difficulté, car ce mot fréquemment utilisé, difficile à définir, imprécis, ne va pas sans ambiguïté. Les points de vue concernant le fantastique sont divers, voire opposés. D'où la nécessité de parcourir les ouvrages critiques pour tenter de dégager ce qui peut être la spécificité du fantastique.

³¹ Michel Viegnes, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, p.208. Michel Viegnes note cependant que des romans fantastiques préexistent. Il cite en particulier *Les Élixirs du diable* de Hoffmann, et *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov. Il y a un rapport privilégié entre le fantastique et les formes courtes.

³² Marcel Brion, préface de Henry James, *Le Dernier des Valerii*, Paris, Albin Michel, 1984, p.7.

³³ Michel Mohrt, *Discours de réception de Michel Mohrt à l'Académie française et réponse de Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1987, p.33.

Dans une première partie, nous ouvrons à nouveau un débat loin d'être clos. L'objectif pour nous n'est pas de présenter une théorie du fantastique, mais de dégager un certain nombre de critères propres au fantastique pour pouvoir travailler. Nous nous postons donc, pour reprendre les mots de Roger Bozzetto et d'Arnaud Huftier, sur les frontières « friables, poreuses et mouvantes » du fantastique³⁴.

Les critères propres au fantastique que nous dégagerons sont au nombre de trois. Ils viendront structurer la première étape de notre travail et nous permettront une approche du fantastique brionien. Il s'agit dans un premier temps de la mise en question du réel, puis de la présence du surnaturel, enfin de l'inquiétude qui en découle. Nous verrons de quelle manière le fantastique brionien installe le réel, met en avant son caractère équivoque, pose les problèmes angoissants de l'espace et du temps, nous emmène de l'autre côté du réel. À cette notion de frontière s'ajoute chez Marcel Brion celle de passage, à la fois d'ordre géographique, spatial, temporel et spirituel. La notion de passage, mise en avant lors du colloque international, est très importante et s'impose comme fil conducteur de cette œuvre. Elle donne l'impression que les personnages ont la possibilité de traverser le monde, le temps et d'emprunter des chemins réels ou imaginaires qui vont permettre d'accéder à une autre perception du monde. Ce passage s'installe sur une durée, ce qui suppose dans l'intrigue des obstacles, des éléments facilitateurs et justifie la dimension du roman.

Cette approche nous permettra de mettre en lumière une première grande originalité du fantastique brionien : la manière dont il interroge le réel.

La deuxième partie de notre étude sera consacrée aux enjeux du fantastique brionien. Pour Marcel Brion, écrire des romans fantastiques ne constitue pas un simple intermède, ou un délassément auquel il se livrerait entre la rédaction de deux ouvrages critiques. Le fantastique brionien va à l'encontre d'une certaine conception du fantastique considéré comme amusement littéraire. Nous sommes en présence d'un fantastique où l'auteur cherche à s'engager profondément. Si le récit prend à l'occasion le vêtement du *capriccio* ou de la fantaisie, c'est en réalité pour mieux livrer des messages relatifs à des réalités cachées, voire à une vision du monde³⁵. Dès lors se pose la question des enjeux du fantastique. Marcel Brion pose des questions essentielles : celle de l'être, de sa

³⁴ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique*, *op. cit.*, p.7.

³⁵ Margaret Simpson-Maurin va dans le même sens, dans *L'univers fantastique de Marcel Brion*, *op. cit.*, p.205 : « Bien qu'à première vue certaines nouvelles paraissent relever de la fantaisie, les problèmes que Brion y aborde sont autrement sérieux qu'une lecture superficielle le donnerait à croire. Loin d'être un simple divertissement, ces récits se révèlent peu à peu comme les étapes d'une longue et inlassable recherche ». Il en est de même pour les romans.

métamorphose et de son devenir, celle du voyage initiatique, celle de la confrontation de l'homme avec des labyrinthes qui sont à la fois extérieurs et intérieurs à lui-même.

Cette analyse des enjeux nous permettra de dégager un autre aspect essentiel du fantastique brionien, lié au thème du voyage initiatique, et qui relate une expérience d'ordre métaphysique.

Dans un troisième temps, nous aborderons la question de l'esthétique. Marcel Brion met en place un fantastique raffiné où abondent les allusions au monde de la culture, de la littérature, de la peinture, de la musique, en particulier au monde du baroque et du romantisme qui ont constitué pour lui des champs d'étude permanents. Ainsi se manifeste dans les romans un esprit que nous tenterons de définir.

Un certain nombre de critiques présentent Marcel Brion comme un « esprit baroque ». D'autres le placent à la lumière du romantisme allemand. Dans les romans de Marcel Brion se manifeste ce que nous appellerons un esprit de la lisière baroque-romantique. Nous situerons l'œuvre romanesque sur cette frontière, avant de nous intéresser à deux thèmes majeurs de l'œuvre, caractéristiques de cet univers esthétique : la théâtralisation du monde, et la recherche de l'infini.

L'œuvre de Marcel Brion est marquée par ses travaux sur le romantisme, sur le baroque, l'histoire, l'histoire de l'art, les voyages. « On ne saurait distinguer, dit Marcel Schneider, celui qui a écrit *Goethe*, *Schumann* et les quatre volumes de *L'Allemagne romantique*, celui qui a disserté sur *l'Art abstrait*, sur *l'Art fantastique* et celui qui a composé nouvelles et romans où l'étrange et le merveilleux se combinent en subtiles variations : on y reconnaît la curiosité d'un même esprit et les manifestations d'une même sensibilité »³⁶. Nous ferons donc fréquemment référence à ces travaux car ils nous apportent un éclairage très intéressant.

Marcel Brion est un grand écrivain du XX^e siècle. Son écriture fascine : « (...) Brion fait partie du groupe restreint des auteurs fantastiques de langue française qui possèdent leur style, leur écriture propre : il serait possible de lire un de ses textes sans qu'il soit signé et de le reconnaître presque immédiatement », affirme Jean-Baptiste Baronian³⁷. Les différents critiques qui s'expriment dans les journaux à l'occasion de la parution de tel ou tel roman parlent de « féerie », de « sortilège », de « somptuosité d'harmonie et de vocabulaire », de « sagesse d'écriture ». Voici en particulier ce que dit à ce sujet en Jean Mistler : « un art extrêmement complexe et subtil, une écriture nourrie de

³⁶ Marcel Schneider, « Un lied ininterrompu », dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, op. cit., p.11.

³⁷ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p.218-219.

quatre ou cinq siècles de culture et tous les sucs de quatre ou cinq pays, voilà ce que Brion offre aux « happy few ». Il est réconfortant qu'en un siècle qui n'est pas même un siècle de fer, mais un siècle de plastique, il existe encore quelques maîtres pour sculpter, en plein bois, de leurs mains, cette délicieuse guirlande »³⁸. Xavier Tilliette constate « une extraordinaire puissance d'envoûtement », et pour lui la beauté de l'écriture et des images donnent au roman *Nous avons traversé la montagne*, « nimbé de tristesse diffuse, un vêtement de sacre »³⁹. Marcel Brion reconnaît lui-même qu'il a une manière d'écrire « assez inhabituelle de ce côté-ci de l'océan et de l'autre »⁴⁰.

Au terme de chaque grande partie de notre développement, nous déterminerons ce qui fait l'originalité de son écriture qui ne cesse d'exprimer une inquiétude propre au fantastique, trace ses multiples entrelacements et, au terme d'un long mouvement spiralé, propose une ouverture et un départ vers les lointains infinis.

³⁸ Jean Mistler, « Marcel Brion », *Aurore*, 26 mai 1974.

³⁹ Xavier Tilliette, Revue *Etudes*, tome 337, juillet 1972, p.143.

⁴⁰ Marcel Brion, préface à Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.7.

PREMIÈRE PARTIE :

APPROCHE DU FANTASTIQUE BRIONIEN.

INTRODUCTION : LES CHEMINS DU FANTASTIQUE.

Dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Marcel Brion, le mot « fantastique » apparaît fréquemment, sous la forme d'un adjectif : « Le spectacle devenait encore plus fantastique », d'un nom : « Les parties découvertes du jardin donnaient une impression d'irréel et de fantastique », d'un adverbe : « Imaginez une parfaite nuit d'été, sur ce jardin dément, fantastiquement beau », ou même d'un verbe : « Fantastiquons »⁴¹.

Nous pouvons nous interroger sur le sens de ce mot difficile à approcher car il demeure ambigu, et souvent utilisé aujourd'hui dans un sens affaibli. Au sens le plus commun, fantastique est souvent de nos jours un équivalent de « formidable » ou « extraordinaire ». L'adjectif désigne ce qui est hors norme, ce qui sort de l'expérience ordinaire. « C'est par un abus de langage, dit Marcel Schneider, que l'on emploie couramment fantastique pour « incroyable, surprenant »⁴². Cela est confirmé par Jean-Baptiste Baronian⁴³ : « Le mot fantastique constitue déjà en lui-même une source étonnante de malentendu. Tombé dans le domaine public, galvaudé, employé à tort et à travers, dégrossi outre mesure, il permet à quiconque de désigner n'importe quoi. ».

Le même terme est employé, et cela complique encore les choses, pour qualifier certaines formes d'art. C'est ce que fait Marcel Brion lui-même lorsqu'il écrit *Art fantastique*⁴⁴ où le mot est pris dans un sens très large. Il parle dans cet ouvrage d'artistes très divers qui appartiennent à des époques très différentes⁴⁵.

⁴¹ Respectivement : *Un Enfant de la terre et du ciel*, Paris, Albin Michel, 1943, p.58, *Château d'ombre*, [1943], Paris, Albin Michel, 1974, p.44, *La Fête de la Tour des Âmes*, Paris, Albin Michel, 1974, p.214, *Le Journal du visiteur*, Paris, Albin Michel, 1980, p.91. Les références suivantes apparaîtront dans le corps du mémoire entre parenthèses.

⁴² Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 10.

⁴³ Dans *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, *op. cit.*, p.20.

⁴⁴ *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.

⁴⁵ D'autres ouvrages peuvent être cités, en particulier : Claude Roy, *Art fantastique*, Paris, Robert Delpire, 1960. René de Solier, *L'art fantastique*, Lausanne, J.J. Pauvert, 1961. Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique*, [1957], Paris, Gonthier, 1967. Jürgen Baltrusaitis, *Le Moyen-âge fantastique*, [1981],

Sur le plan littéraire, il est intéressant d'approcher ce mot par l'étymologie, comme le fait Jean-Luc Steinmetz⁴⁶. Étymologiquement, le mot est dérivé du grec « phantastikos », « capable de former des images, des représentations » ou « qui imagine des choses illusoires ». Le fantastique a donc à voir avec l'imagination et l'apparition (« phantasein »), et le mot possède une racine commune avec « fantaisie », « fantôme », « fantasme ».

Le terme est d'abord employé comme adjectif, ainsi que nous le rappelle Pierre-Georges Castex⁴⁷ : « À Jean-Jacques Ampère (...) revient, semble-t-il, le mérite d'avoir, le premier, accolé aux contes d'Hoffmann l'épithète fantastique, consacré depuis lors par la tradition ». Par la suite, l'adjectif s'est substantivé, et est devenu le fantastique, qui désigne une sorte de récit correspondant à un certain nombre de critères. Mais quels critères ? Nous entrons là dans une véritable forêt de travaux car beaucoup de critiques, théoriciens du fantastique, se sont occupés de ce genre, et les points de vue sont divers, voire contradictoires. La quasi-totalité des critiques remarquent que la difficulté d'approche est grande. Une première thèse sur *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* de Pierre-Georges Castex paraît en 1951 :

Le fantastique (...) ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.⁴⁸

Roger Caillois publie en 1966 son *Anthologie de la littérature fantastique* où il oppose le fantastique au féérique : « Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel⁴⁹ ». Et il ajoute dans *Au cœur du fantastique* : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁵⁰. Il définit le fantastique comme une manifestation extérieure au personnage, d'ordre surnaturel.

Pour Louis Vax, l'angoisse du personnage est importante :

Champs Flammarion, 1993. Plus récemment : Walter Schurian, *Art fantastique*, Paris, Taschen, 2005, Werner Hofman, *L'art fantastique*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2010.

⁴⁶ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

⁴⁷ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1957, p.7.

⁴⁸ *Ibid.* p.8.

⁴⁹ Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, Gallimard, 1966, p.8-9.

⁵⁰ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, nrf Gallimard, 1965, p.11.

Il semble que ce qui fait l'unité du genre fantastique soit moins, aujourd'hui, l'idée d'une irruption imaginée d'un événement surnaturel dans le monde actuel (...) que la parenté affective qui lie les sentiments ambivalents, j'entends l'attrait de la peur, de l'horreur, du dégoût.⁵¹

Tzvetan Todorov affirme que le fantastique relève de l'hésitation, et qu'il occupe le temps de l'incertitude : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁵² ». Le constat de Todorov, nous dit Gilbert Millet⁵³, est réducteur, car il exclut du fantastique des œuvres d'où toute hésitation est absente. Marcel Schneider s'oppose en particulier à Roger Caillois lorsqu'il dit que le fantastique est « bien autre chose qu'un divertissement décadent, un jeu d'intellectuel oisif, un moyen d'évasion ». Le fantastique, « c'est le réel qu'il suffit de voir avec d'autres yeux, et c'est aussi l'espace du dedans ». Il permet d'explorer « l'autre côté de nous-mêmes, l'envers des choses, l'au-delà des apparences », et de « décrire en termes concrets, en images sensibles, avec des histoires de tous les jours les problèmes qui nous touchent : le temps, la destinée, l'au-delà, le visage de Dieu, le salut, l'amour⁵⁴ ». Définition assez vaste, dit Margaret Simpson Maurin, qui « ouvre la porte au conte poétique, initiatique, philosophique ou mystique⁵⁵ ».

Plus récemment, nous dit Roger Bozzetto, sont apparues d'autres approches :

Ces dernières années (...) avec les travaux de Gwenaël Ponnau, de Charles Grivel, de Denis Mellier entre autres, les approches nouvelles ont privilégié la recherche des effets relevant du fantastique comme « sentiment », comme rapport sensible et émotionnel spécifique au monde⁵⁶.

Michel Viegnes confirme cette évolution et note l'existence de deux grandes conceptions du fantastique que l'on peut désigner par les termes d'herméneutique, ou intellectuelle, et de spectaculaire ou visuelle. Selon une première conception, le fantastique est un jeu mental et une « jouissance de lecteur lettré ». Il s'agit d'une tradition critique représentée par Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière qui insiste sur la dimension intellectuelle du fantastique. Selon une deuxième conception plus récente, celle de Charles Grivel et Denis Mellier, le fantastique ressort « plutôt à la « monstration » de l'inexplicable et de l'inacceptable. Il joue sur le caractère

⁵¹ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965, p.139. Louis Vax écrit dans *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1960 : « Le moment du fantastique est celui où l'imagination est sourdement occupée à miner le réel, à le pourrir. Alors nous avons l'impression d'une subversion, d'une parodie monstrueuse. » (p.42). Et dans *Les chefs d'œuvre de la littérature fantastique*, P.U.F., 1979 : « Le récit fantastique (...) aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudain en présence de l'inexplicable. »

⁵² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.29.

⁵³ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique*, Tours, Belin, 2005, p.8.

⁵⁴ Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, op. cit., p.9.

⁵⁵ Margaret Simpson Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.18.

⁵⁶ Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, op. cit., p.7.

spectaculaire, au sens propre, de l'être ou de l'objet qu'il donne à voir⁵⁷ ». Charles Grivel écrit en effet, dans *Fantastique fiction* :

Je crois que la monstration fantastique est première ; je crois que le fantastique est un spectacle qui émerge (scandaleusement, certes) ; je crois que le trouble qu'il implique se marque aux yeux plus qu'à l'intellect...⁵⁸»

Le lecteur ne connaît pas alors uniquement une jubilation intellectuelle, mais la jouissance de celui qui accepte d'être ravi par une puissance de suggestion.

D'autres voix se font entendre, qui refusent de prendre en compte la notion de genre littéraire et parlent de contamination, telle celle de Hubert Juin : « Ce qu'il y a d'évident, dans tout ceci, c'est que le fantastique n'existe pas comme genre littéraire ; ni non plus comme catégorie de la pensée. Il est indéfinissable, mais il contamine⁵⁹ ».

Si nous prenons en compte les critiques étrangers, comme se propose de le faire Roger Bozzetto, l'image du fantastique se brouille encore davantage.

Que pouvons-nous retenir de tout cela ? Sur le plan critique, le mot fantastique est beaucoup exploré. Comme le dit Roger Bozzetto « les définitions abondent et se contredisent », elles « s'appuient sur des critères très divers et composites⁶⁰ ». Il préfère par conséquent mettre en avant la notion de frontières. La difficulté demeure grande parce que ces frontières apparaissent « friables, poreuses et mouvantes ». S'intéresser au fantastique, c'est forcément « parcourir (...) ses frontières⁶¹ », et c'est sur les frontières que se jouent les « effets de fantastique ».

Le mot frontière a plusieurs valeurs. Il s'agit d'abord des limites du fantastique, de son territoire et des différences qui peuvent s'établir avec les genres voisins que sont le merveilleux, la science-fiction. Sur le plan de la thématique, on parle par exemple de frontières entre le réel et le surnaturel, le possible et l'impossible, la vie et la mort, de toutes ces frontières incertaines, floues, qui font passer du visible à l'invisible, de ce côté-ci à l'« autre côté ». Le fantastique se construit autour de la transgression de ces frontières. Enfin, la frontière est aussi celle de la lecture, celle que le lecteur doit franchir pour

⁵⁷ Michel Viegnes, *Le fantastique, op. cit.*, Flammarion, 2006, p.16.

⁵⁸ Charles Grivel, *Fantastique fiction*, P.U.F., 1992, p.29

⁵⁹ Dans la préface à Georges Jacquemin, *Littérature fantastique, op. cit.*, p.1. Voir aussi Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, p.11 : « Faut-il considérer le fantastique comme un genre littéraire ? Je ne le pense pas ». Raymond Trousson : « Jean Ray et le « discours fantastique », *Études de littérature française de Belgique*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p.208 : « On peut se demander (...) si tenter de définir le fantastique en tant que genre littéraire ne revient pas à s'engager dans une perspective erronée, tout simplement parce que le fantastique n'est pas une forme, mais un effet ». Et enfin Charles Grivel, *Fantastique fiction, op. cit.*, p.7 : « Le fantastique ne se laisse pas enfermer dans un genre, ou dans l'imaginaire, mais excède, par définition, la notion qu'on peut en avoir ».

⁶⁰ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique, Approche de l'impossible en littérature, op. cit.*, p. 49-50.

⁶¹ *Ibid.*, p.11.

s'engager dans la lecture des romans, et qui fait que le point de départ de la lecture, les premiers chapitres ou les premières séquences narratives ont une grande importance.

Est-il possible donc de dégager des critères propres au fantastique qui nous permettront de nous lancer dans une exploration des romans de Marcel Brion ? Nous en privilégions trois qui sont toujours plus ou moins évoqués par la critique et nous serviront de fil conducteur dans cette première partie.

Le fantastique pose d'abord la question du réel. À la différence du conte merveilleux, le récit fantastique se présente comme un récit réaliste. Le monde de départ est un monde comparable à celui dans lequel nous vivons. Le merveilleux nous emmène ailleurs dans l'univers des « il était une fois... ». Cet ancrage dans le réel, nous le verrons, s'effectue dans l'œuvre de Marcel Brion de différentes manières. Pour s'ancrer dans la réalité, il y a deux possibilités : celle d'un fantastique classique, et celle d'un fantastique plus contemporain.

Dans un fantastique classique, le lecteur trouve d'abord une mise en place du réel, puis il est installé dans une ambiance étrange, et enfin se produit l'événement fantastique. C'est un schéma qui convient bien aux récits fantastiques courts.

Dans un fantastique plus moderne, ce schéma n'est pas forcément suivi. La première phase peut être très courte, ou nous entrons très rapidement dans un réel qui porte dès le début des potentialités fantastiques. C'est le cas chez Marcel Brion qui installe la plupart du temps un personnage qui se déplace, et se retrouve hors de son cadre habituel dans un lieu qu'il ne connaît pas.

Le fantastique, deuxième caractéristique essentielle, met en scène des forces surnaturelles. Par surnaturel, il faut entendre un ou plusieurs phénomènes impossibles à expliquer de manière satisfaisante selon les lois reconnues comme étant celles qui régissent le monde. Le surnaturel est incompatible avec les lois scientifiques ou l'expérience de chacun. Il peut prendre différentes formes : intervention de personnages qui appartiennent à de vieilles croyances comme par exemple les fantômes, dédoublement de personnalité, ou encore remise en cause du temps ou de l'espace. Dans tous les cas, il y a transgression des frontières qui délimitent le réel. Le fantastique ouvre des brèches et offre la possibilité d'un monde lézardé. On a une remise en cause de la mort comme frontière, et remise en question de la séparation entre les différents règnes du vivant, entre humanité, choses animées et inanimées.

Il en résulte un sentiment de malaise, troisième élément important. L'intrusion du surnaturel a pour conséquence une série de sentiments : étonnement, stupéfaction, angoisse, voire épouvante. Le fantastique n'est pas lié seulement à une chose ou un

phénomène, il est fait aussi de sentiments complexes devant ce que l'on croyait bien connaître mais qui se révèle à la fois surprenant, effrayant et fascinant. Le fantastique est donc lié à une réaction du ou des personnages du récit, et à une réaction du lecteur. Le narrateur occupe une place de choix. C'est sur lui que repose l'effet fantastique à produire. Rien d'étonnant donc à ce que le narrateur soit assez souvent chez Marcel Brion un écrivain confronté à un projet d'écriture, à ce que Jean Bellemin-Noël appelle la « rhétorique de l'indicible »⁶². L'écriture manifeste le trouble, l'hésitation, l'inquiétude, et cela fonde le fantastique.

L'art du récit consiste à proposer une explication à des phénomènes particuliers. Le narrateur a trop d'imagination, il rêve, il s'égaré dans ses songes... Et il consiste à faire accepter, admettre l'existence du fantastique, c'est-à-dire que ce qui est raconté paraît crédible, incontestable, et à persuader le lecteur que l'événement est vrai. Le récit positionne le lecteur sur la frontière de la réalité et de la vérité, le but étant de faire en sorte que le lecteur modifie sa manière de voir, et envisage de se situer dans un monde soumis à des forces insoupçonnées.

⁶² Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, numéro 2, mai 1971, p.112.

CHAPITRE 1 : « UNE RÉALITÉ ÉQUIVOQUE ».

A. LE RÉEL EN QUESTION.

1. « Qu'est-ce que le réel ? »

Au chapitre deux du roman *Le Journal du visiteur*, le narrateur qui découvre la maison où ses amis l'ont invité s'en va explorer les chambres inoccupées du second étage. Depuis longtemps désertées, elles sont encombrées de vieux meubles et de vieux objets. Au cours de son exploration, le narrateur pénètre dans une chambre d'angle, cabinet « hollandais ancien » où de nombreux petits miroirs renvoient des images entrecroisées. Le narrateur-visiteur considère ces reflets, et les images représentant des instruments de musique « en trompe l'œil ». Il s'interroge sur la présence de ces objets dont il trouve la « réalité équivoque ». Et il ajoute cette phrase mise entre parenthèses : « (Mais qui, dans de pareils moments, sait ce que veut dire *réalité* ?) (JV, 28).

La remise en cause du statut du réel est un des éléments essentiels de la littérature fantastique. Mais quel réel ? Qu'est-ce que le réel ? C'est la question que se pose René Huyghe⁶³ :

Qu'est-ce que le réel ? Le présent fugace qui touche nos sens ? Le passé tenace qui affirme sa permanence en ses vestiges ? Ou encore l'inconnu qui se cache derrière ces deux masques ? Voilà bien la question (...) que soulèvent les œuvres où Marcel Brion a déployé son imagination, ses songes.

Cette question touchant le réel est posée aussi par Marcel Brion dans son œuvre critique, à propos surtout de l'histoire de l'art. Le titre du chapitre dix de *L'Oeil, l'esprit et la main du peintre* s'intitule « qu'est-ce que la « réalité » ? », et Marcel Brion écrit :

⁶³ René Huyghe, Marcel Brion, *Se perdre dans Venise*, Paris, Arthaud, 1986, p.119.

Le problème de la représentation du « réel » a toujours été une des plus pressantes préoccupations de la peinture, mais ce fut la notion même de réalité qui changea, de période en période, la réalité spirituelle – non moins *vraie* que l'autre – l'emportant sur la réalité matérielle, ou inversement.⁶⁴

Ces questions posées à propos de la peinture peuvent se poser dans le domaine de l'œuvre littéraire. L'interrogation présente évidemment des difficultés parce que la notion de réel change avec le temps, en fonction des artistes qui l'appréhendent et en fonction de leur époque. C'est la raison pour laquelle il est intéressant de situer historiquement le fantastique littéraire.

Les critiques qui s'intéressent au fantastique ne s'entendent pas lorsqu'il s'agit de le définir. Mais la majorité d'entre eux s'accordent sur sa date de naissance : la fin du XVIII^e siècle. Certains contestent cette date en affirmant que le fantastique a toujours existé. C'est le cas de Franz Hellens : « Le fantastique est de toujours. Il est né de la crainte de l'homme devant l'inconnu⁶⁵ ». Mais il s'agit là d'approches plutôt marginales.

De ce point de vue, il est nécessaire de faire la différence entre le fantastique littéraire et le fantastique iconique, ce que propose Roger Bozzetto :

L'art fantastique naît-il au XVIII^e siècle comme la littérature fantastique ? Non, puisque André Barret pose que des traces en sont présentes dans les grottes préhistoriques, que Marcel Brion illustre ses méditations à partir de Jérôme Bosch, tout comme Louis Vax ou Claude Roy, et que Roger Caillois fait, lui aussi référence à des peintres antérieurs au XVIII^e siècle.⁶⁶

Marcel Brion va dans le même sens dans sa préface de *Quatre siècles de surréalisme*. Selon lui, le fantastique est « d'autant plus insaisissable qu'il est plus vieux, né incontestablement avec les premières peurs des hommes qui lui donnent ses premières formes fabuleuses⁶⁷ ». Il décèle, dans *Suite fantastique*, des traces de fantastique ancien dans les grottes de Lascaux, les mises en scène de Jérôme Bosch, les palais de Monsu Désidério et les paysages de Patinir⁶⁸.

Nous pouvons considérer que la naissance du fantastique littéraire se situe à la fin du XVIII^e siècle. « En 1772, précisent Gilbert Millet et Denis Labbé, paraît le roman de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, premier texte auquel s'adapte parfaitement le

⁶⁴ Marcel Brion, *L'Oeil, l'esprit et la main du peintre*, Plon, 1966, p.237. La question revient dans d'autres ouvrages de Marcel Brion, par exemple : *L'Art romantique*, Hachette, 1963, p. 51 : « On peut cependant se poser la question ; « qu'est-ce que le réel ? » tant il existe de chemins différents pour arriver au réel et l'exprimer ». *Le Louvre, musée des maîtres*, Paris, Cercle d'art, 1970, p.32-33 : « La notion du réel n'est pas aussi simple qu'on peut le supposer (...) Peintre de la réalité, ainsi définira-t-on, arbitrairement souvent (car qu'est-ce que la « réalité » ?), les artistes... »

⁶⁵ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, *op. cit.*, p.11

⁶⁶ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, *op. cit.*, p.220.

⁶⁷ Marcel Brion, *Quatre siècles de surréalisme*, Club français du livre, Belfond, 1973, p.7

⁶⁸ *Suite fantastique*, Cahiers Marcel Brion (II-III) « Il n'est de fantastique que du dedans », Paris, Klincksieck, 2000, p.2.

qualificatif de fantastique⁶⁹ ». On peut le considérer, confirme Jean-Luc Steinmetz comme le « créateur du genre ⁷⁰ », mais « à la lecture du *Diable amoureux*, nous sentons bien que le fantastique n'en est qu'à ses débuts ». Il en est de même pour le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, écrit en français par le comte polonais Jean Potocki (1761-1815).

Les racines de la littérature fantastique sont doubles : d'un côté il y a le roman noir anglais ou *gothic novel* dont le prototype est *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole. Puis viennent ensuite Ann Radcliffe et William Beckford, Charles Robert Maturin. « Même s'il ne s'agit pas encore vraiment de fantastique, le mouvement s'amorce en Angleterre » et « poursuit son influence jusqu'au début du XIX^e siècle ⁷¹ ». Le gothique se caractérise en premier lieu par le cadre lugubre où s'inscrivent la plupart des intrigues : château en ruines ou sinistres, couvents, souterrains, landes, brouillard... Autant de décors qui constituent des menaces et qui tranchent avec l'esthétique classique. Le gothique introduit en second lieu un surnaturel inquiétant et souvent d'essence diabolique.

L'autre racine est allemande. « Ce sera (...) dans le milieu de l'Allemagne romantique que le fantastique prendra sa place et son vif essor ⁷² ». Ce fantastique est lié au conte et s'inspire des légendes populaires qui font cohabiter le monde réel et le monde féérique. Goethe envisage, dans ses contes, comme par exemple *La Nouvelle Mélusine* de présenter des histoires à valeur symbolique. Faust appartient au répertoire des histoires médiévales de pactes avec le diable. Novalis estime que le « conte est comme l'image d'un rêve sans lien. Un ensemble de choses et d'événements extraordinaires, comme par exemple une fantaisie musicale, les suites harmoniques d'une harpe éolienne, la Nature elle-même »⁷³. Novalis illustre cette conception dans *Heinrich von Ofterdingen* et *Les Disciples à Saïs*. Nous retrouvons cet intérêt pour le conte chez Brentano et Arnim qui publient un recueil de chansons allemandes dans *Le Cor enchanté de l'enfant* (1806), et chez Ludwig Tieck qui joue entre le réel et l'irréel, à la frontière du merveilleux et du fantastique.

La vogue du fantastique en ces années 1800 prépare l'éclosion de l'œuvre de Hoffmann, entouré de La Motte-Fouquet et de Chamisso, « l'un et l'autre auteurs de contes

⁶⁹ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique, op. cit.*, p.48.

⁷⁰ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.43.

⁷¹ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique, op. cit.*, p.54.

⁷² Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique, op. cit.*, p.49.

⁷³ *Ibid.* p.50. Cet extrait de Novalis est cité aussi par Marcel Brion dans *Suite fantastique*, Paris, Klincksieck, 2000, p.77, et Marcel Brion ajoute : « Le mécanisme intellectuel qui donne naissance au fantastique et qui lui donne forme, fonctionne de la même manière, qu'il s'agisse du fantastique littéraire ou du fantastique pictural. »

à la limite du merveilleux et du fantastique⁷⁴ ». La Motte-Fouquet est le créateur d'*Ondine* (1811), histoire tragique d'une nymphe que Hoffmann mettra en musique et que Giraudoux transpose en 1939. Chamisso écrit *La Merveilleuse histoire de Peter Schlemihl, ou l'homme qui a perdu son ombre*, histoire d'un homme qui vend son ombre à un « homme en habit gris » qui n'est autre que le diable. Il inaugure toute une rêverie sur l'ombre reprise par Hofmannsthal lorsqu'il écrit *La Femme sans ombre* dont Richard Strauss fera un opéra en 1919.

Les personnages d'Hoffmann sont de « véritables *constructeurs* du fantastique », héros exaltés, épris de musique plus que de raison. Hoffmann écrit les *Fantasiestücke*. « Le fantastique y prend une force particulière écartelé entre le fastidieux réel et le miroitant monde du songe⁷⁵ ». Cette œuvre influence grandement en France la « destinée du fantastique ». Selon Nerval, « le rêve s'épanche dans la vie réelle ». Et Hoffmann dépasse le cadre du conte, composant des romans que l'on peut qualifier de fantastiques (*Les Élixirs du diable*, 1816). En Allemagne se mettent en place « les conditions de l'émergence d'un roman fantastique⁷⁶ » avec Hoffmann et Jean-Paul Richter qui donne au rêve une place privilégiée.

La naissance du fantastique en France a lieu dans les années 1820-1830 sous l'influence de E.T.A. Hoffmann. Les traductions d'Hoffmann qui se succèdent à partir de 1829 et les imitations connaissent un grand succès. La vogue d'Hoffmann pénètre profondément l'esprit romantique français, ainsi que nous l'explique Marcel Schneider : « Hoffmann a ouvert la voie, il a indiqué le chemin : après lui chacun se précipite⁷⁷ ». Il a marqué les écrivains français : Nodier, Gautier, Balzac, Mérimée, Alexandre Dumas, et tous ceux qui composent des récits étranges aux alentours de 1830, « le fantastique n'ayant constitué un *genre* qu'après 1830 quand Hoffmann eut révélé aux français la possibilité de ce moyen d'expression, tout ce qui précède ne saurait contenir que des éléments épars, des indications, des promesses⁷⁸ ».

Les racines de la littérature fantastique se situent donc dans une période charnière, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, et on peut dire qu'une correspondance s'établit entre le développement du fantastique et celui du romantisme, ainsi que le précise Roger Caillois : « En Europe, il [le fantastique] est contemporain du romantisme. En tout cas, il

⁷⁴ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p.54.

⁷⁵ *Ibid.*, p.56.

⁷⁶ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique*, op. cit., p.51.

⁷⁷ Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, op. cit., p.163.

⁷⁸ *Ibid.* p.13.

n'apparaît guère avant la fin du XVIII^e siècle, et comme la compensation d'un excès de rationalisme⁷⁹ ».

Cette période charnière a beaucoup intéressé Marcel Brion. En témoignent en particulier les volumes importants qu'il a consacrés à l'art et à la littérature de l'Allemagne romantique⁸⁰. En faisant une étude approfondie de ce mouvement, il revient à la racine du fantastique. Notons d'ailleurs que d'une manière plus générale, il est particulièrement attentif aux moments historiques de transition comme par exemple le Moyen-âge finissant. Il s'agit là de moments où l'on discerne encore les sédiments laissés par l'époque qui a précédé et où l'on perçoit les germes d'un autre temps à venir.

Que se passe-t-il durant la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Deux façons d'appréhender le réel s'opposent. Deux faces de la relation au monde apparaissent : une face diurne, rationnelle, et une face nocturne.

D'un côté, toute la philosophie des Lumières qui propose une vision de l'homme, de son devenir, et une conception du monde. Dans le cadre de cette philosophie, l'homme se sent capable d'éclairer toutes les régions de l'entendement humain, et souhaite acquérir une connaissance totale, encyclopédique, de toutes les disciplines. L'Encyclopédie ouvre la voie à une manière de voir qui occupe un champ de plus en plus vaste au XIX^e et au XX^e siècle et exerce une emprise très forte sur les intelligences. Le penseur de l'âge des Lumières veut affranchir la pensée de l'obscurantisme, de la religion et combat l'idée du surnaturel. Le devenir de l'homme est dans cette clarté que la raison peut répandre. Chaque génération est supérieure aux générations qui l'ont précédée. Les progrès accomplis par les sciences étant rapides, la conviction se développe selon laquelle la raison est capable de résoudre tous les problèmes intellectuels, moraux et spirituels de l'homme et qu'elle peut apporter le bonheur. Les Lumières développent enfin une conception du monde où, comme le disait Voltaire, Dieu est un « grand horloger ».

De l'autre côté, une philosophie de la lumière, dont le regard se dirige sur les territoires obscurs de l'esprit humain, et sur toutes les communications étranges qui peuvent être entrevues avec les arrière-pays où la raison n'a apparemment guère accès⁸¹. L'homme possède une face obscure, là où se trouvent les angoisses et les exaltations hoffmanniennes, des régions inconnues ou mal connues du conscient et de l'inconscient.

⁷⁹ Encyclopedia Universalis, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, p.293.

⁸⁰ Citons en particulier : *L'Allemagne romantique* (deux tomes), Paris, Albin Michel, 1962, 1963, et *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, Paris, Albin Michel, 1977, 1978. On peut y ajouter l'ensemble des travaux consacrés à l'art romantique.

⁸¹ Sur le développement de cette philosophie, on pourra se reporter à l'ouvrage d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

Ces régions doivent être explorées. Par conséquent l'être humain est promis à une certaine nuit qui n'aide pas à préciser le contour exact des choses. Le livre au titre significatif du philosophe von Schubert sur *Les Aspects nocturnes des sciences naturelles* souligne que la nuit est capable d'apporter un ensemble de révélations que la lumière ne peut apporter. Un chemin est proposé pour tenter d'explorer l'univers onirique et une autre face du réel. Cette pensée n'est pas exclusivement tournée vers un avenir radieux. Elle porte le désir de plonger aux sources anciennes, ce que fait par exemple James Macpherson lorsqu'en 1760 il publie les prétendus poèmes d'un barde irlandais du III^e siècle : Ossian. Ces textes exercent une grande influence sur les générations françaises et allemandes, donc sur le fantastique naissant. À cela s'ajoute une réelle prédilection pour les recueils d'histoires de revenants qu'on ne lisait plus depuis longtemps. L'œuvre de Hoffmann est bien le lieu du conflit entre le monde de l'*Aufklärung* et celui du romantisme, en particulier dans *Le Vase d'or* où il définit ce moment de l'histoire comme :

(...) l'époque infortunée où la langue de la Nature ne sera plus intelligible à l'humanité dégénérée (...) où, arraché au cercle des harmonies, il n'aura plus que sa nostalgie infinie pour lui rappeler obscurément le royaume merveilleux qu'il lui était donné d'habiter alors que la foi et l'amour habitaient encore son âme.⁸²

La création possède elle aussi ses forces cachées et ses mondes intermédiaires. Une conception d'un monde magique se développe où l'homme est un élément d'un tout. Le surnaturel introduit la possibilité d'une vie fantomatique après la mort. « Le thème de la mort est central dans le basculement de l'esprit des Lumières au fantastique romantique⁸³ » écrivent Gilbert Millet et Denis Labbé. L'homme est placé au milieu d'un univers de forces inconnues, « manœuvré par des puissances invisibles » :

(...) l'individu n'est qu'un point dans un tapis, une touche de couleur dans une immense fresque, un élément minuscule de ce « tissu » dont est fait le monde. Objet d'actions et de réactions, traversé par des courants qui émanent de la nature ou des entités surnaturelles, relié à l'« âme du monde » par toutes les cellules de son corps, l'homme n'est pas ce que croyaient les rationalistes de l'*Aufklärung*.⁸⁴

⁸² E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, [1814] Paris, Aubier Montaigne, 1942, p.207.

⁸³ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique*, op. cit., p.53.

⁸⁴ Marcel Brion, *Goethe*, Paris, Albin Michel, 1949, p.176. Lorsqu'il parle du XVIII^e siècle, par exemple dans *L'Art et l'homme*, Paris, Larousse, 1961, Marcel Brion rappelle que ce siècle « riche en contrastes » (p.170) « se voulut (...) rationaliste, hédoniste, matérialiste, scientiste » (p.171) mais « ce siècle raisonneur était accessible aux aventures extrêmes de l'irrationnel » (p.172). Le surnaturel se manifeste chez des peintres tels que Watteau ou Magnasco chez qui « le fantastique affleure jusqu'à s'insinuer en transparence à travers les formes du réel ». Le fantastique « se manifeste de différentes façons chez William Blake, Füssli, dans le Piranèse des *Prisons*, dans les gravures de Tiepolo et les *Caprichos* de Goya. » (p.171). Marcel Brion présente l'image d'une civilisation sur le déclin, qui pressent son effondrement prochain, durant laquelle on revient volontiers à des rituels étranges, exotiques auxquels le fait de venir d'Orient donne une autorité magique.

On assiste à une renaissance de l'irrationnel, au succès des magies et des superstitions. Swedenborg et Claude de Saint-Martin ont des admirateurs et des partisans, tout comme Lavater et Mesmer qui mettent au point une thérapeutique basée sur le magnétisme. Cela favorise, dit Georges Jacquemin, « le développement d'un climat accréditant tout ce qui échappe à l'approche scientifique des phénomènes⁸⁵ ».

Tout ceci permet de mettre en lumière deux aspects importants du fantastique : la transgression, la contestation, « de la Raison par la mise en valeur de la sensibilité », et le fait que la littérature fantastique est surtout le lieu de l'affrontement de deux conceptions du réel. Le récit fantastique s'appuie sur un réel appréhendé par des conceptions rationalistes dominantes. « Compensatoire, il est la soupape de sûreté des droits de l'imaginaire, ce qui rend compte de l'efflorescence fantastique aux époques de haute rationalisation, comme la fin du XVIII^e siècle ou celle de l'ère positiviste et scientiste.⁸⁶ »

2. Une période charnière.

La période durant laquelle se déploie l'existence de Marcel Brion (1895-1984) est elle aussi une période de profond bouleversement. Le passage XIX^e-XX^e est dominé par les tensions, guerres, crises, bouleversements psychologiques, et par l'interrogation, l'inquiétude et l'angoisse. Un monde s'effondre et un autre est en train de s'édifier. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une appréhension différente du réel se développe, qui a des répercussions importantes dans le domaine littéraire.

Les certitudes positivistes, les conceptions rationalistes, héritage du XVIII^e et du XIX^e siècle demeurent, dans un monde qui se réclame de la science et de la raison, et où les formes principales de la civilisation relèvent de l'industrialisation, du matérialisme et de l'utilitarisme. Ce qui change néanmoins, c'est le regard que l'homme porte sur le monde. Le développement de la neurologie, de la psychiatrie, de la psychanalyse ramènent l'attention sur l'individu. Ces développements jouent un rôle dans l'évolution du fantastique qui tire partie de ces travaux sur l'inconscient. L'écrivain s'intéresse par exemple au personnage du fou parce qu'il a du réel une vision autre, étrange, insolite qui pour l'artiste renouvelle le réel, lui prête des dimensions et une profondeur insoupçonnées. Pour André Breton qui s'intéresse à Freud et à la psychiatrie, le fou est celui qui découvre

⁸⁵ Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, op. cit., 1974, p.31.

⁸⁶ Raymond Trousson, « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique ? », *Le réalisme magique*, sous la direction de Jean Weisberger, L'âge d'homme, 1987, p.33.

une autre réalité de nature mentale. L'artiste se saisit de ce personnage et donne de la valeur à une perception subjective du monde.

Au-delà de 1870 en France, la littérature s'intéresse aux états marginaux obtenus par la drogue ou la névrose. Les artistes se détournent d'une vision réaliste pour explorer d'autres voies : c'est la naissance dans le domaine de la peinture de l'impressionnisme, du symbolisme qui tisse des liens avec le fantastique⁸⁷. Des auteurs tels que Maupassant, Huysmans ou Marcel Schwob réhabilitent l'irrationnel et se tournent vers le fantastique. Chez Maupassant en particulier, le réalisme se fait visionnaire, et le monde s'anime d'une vie sournoise : les objets tendent des pièges, l'espace se transforme et le monstre apparaît :

Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... j'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... j'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu !⁸⁸

Maupassant confie à l'aliéné la mission de dévoiler le côté noir du réel. Il dépasse ainsi la perception immédiate du monde pour découvrir les pièges du réel, l'insolite de l'ordinaire. On passe à une perception individuelle du réel qui met en évidence un univers problématique où le mystère a encore sa place, qui possède une face ignorée, un autre côté caché. À une observation du réel par le naturalisme se substitue une reconstruction du réel par le psychisme.

Faut-il y voir l'avènement d'un « nouveau fantastique » ? Cette notion est mise en avant par Roger Bozzetto et Arnaud Huftier dans *Les Frontières du fantastique*⁸⁹, et par Jean-Baptiste Baronian, notion problématique, « étiquette », dit Arnaud Huftier, « qui traverse le XX^e siècle ». Arnaud Huftier s'interroge sur la valeur de cette « étiquette », et note une tentative de moderniser le fantastique en lui accolant l'adjectif « moderne »⁹⁰. Il cite les travaux d'André Berge, dans les années 1930, qui tente de repérer les changements qu'apporte un fantastique moderne par rapport à la codification de l'époque romantique. Il établit donc une scission entre fantastique classique et fantastique moderne, ou fantastique antérieur et fantastique moderne.

Dans le fantastique classique traditionnel, le lecteur serait mis à l'épreuve à travers une série de sensations et de sentiments (étonnement, peur, effroi, surprise...) avec coups de théâtre et réactivation de formules éprouvées. Le fantastique moderne serait davantage pensé, et proposerait un vertige intellectuel à la suite de l'assimilation des

⁸⁷ Voir en particulier *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin (1880), *L'Araignée souriante* d'Odilon Redon (1881), ou encore l'œuvre de James Ensor... Voir illustrations 1 et 2.

⁸⁸ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989, p.136.

⁸⁹ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique, Approches de l'impensable en littérature*, *op. cit.*, « Les avatars d'une notion : le fantastique moderne », p.31 à 48

⁹⁰ *Ibid.*, p.33.



Illustration 1
Arnold BÖCKLIN, *L'Île des morts*
Bâle, Kunstmuseum, 1880.



Illustration 2
Odilon REDON, *Araignée souriante*,
Paris, Louvre, 1881.

apports de la sociologie, de la psychanalyse et de la philosophie. Mais, remarque Arnaud Huftier, beaucoup de textes ne s'inscrivent pas dans le fantastique moderne ainsi défini. Certes, les récits se démarquent de la terreur classique, mais elle n'est pas pour autant éliminée. Arnaud Huftier conclut que les textes à « effet de fantastique » évoluent en même temps que la société et la littérature et que, par conséquent, il est préférable de parler de déplacement des frontières.

Ce clivage se retrouve chez Jean-Baptiste Baronian qui se demande ce qu'il en est de la littérature fantastique au XX^e siècle et veut démontrer que « le fantastique dans son devenir, dans sa forme, dans son projet et à travers ses structures les plus profondes, existe encore bel et bien », avec cependant « une architecture singulière, une thématique sensiblement différente de celle qui s'observait autrefois »⁹¹. Et il se propose de repérer « les principaux courants modernes constitutifs du nouveau fantastique. » Pour Baronian, la littérature fantastique n'a pas cessé d'évoluer :

(...) elle a petit à petit élargi son champ d'action jusqu'à prendre en charge, jusqu'à traduire d'autres préoccupations (...) elle a abandonné au cours de son évolution ses ingrédients d'origine – ces fameux thèmes classiques – pour en acquérir d'autres, du moins pour créer, avec d'autres effets et d'autres supports idéels et narratifs, une même interrogation, une même mise en question radicale, irrémédiable, du monde quotidien, pour susciter avec des moyens nouveaux (une psychologie nouvelle, une écriture nouvelle), plus conformes aux nécessités vitales et aux besoins de la pensée et des réalités modernes, des situations d'ambiguïté et d'équivoque, sans nul artifice, sans nul épouvantail, sans aucun *intermédiaire* – des situations, que la logique cartésienne et le bon sens commun sont incapables d'expliquer. En somme donc, un nouveau fantastique.⁹²

Jean-Baptiste Baronian essaie de préciser quels sont les principaux courants constitutifs de ce nouveau fantastique. Il distingue ainsi un « fantastique psychologique », un « fantastique kafkaïen », un « fantastique russe », un « fantastique borgésien » un « fantastique anglo-saxon », un fantastique français, auxquels nous pourrions ajouter d'autres rubriques, en nous référant par exemple à l'historique proposé par Jean-Luc Steinmetz⁹³. Il n'existe pas une littérature fantastique mais une multitude de manifestations fantastiques.

Parmi les caractéristiques de ce nouveau fantastique, nous pouvons noter son internationalisation. Un regain du fantastique se produit en Allemagne en littérature, avec l'apparitions d'œuvres telles que celles d'Alfred Kubin, de Hanns Heinz Ewers ou de Gustav Meyrink, en Amérique (Henry James, Lovecraft, Arthur Machen), en Argentine

⁹¹ Jean-Baptiste Baronian, *Un Nouveau fantastique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977, p.7.

⁹² *Ibid.*, p.17-18.

⁹³ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p.97 à 120.

avec Borges, Cortazar, en Belgique (Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Jean Ray), en France (André Pieyre de Mandiargues, Marcel Schneider, Claude Seignolle, Marcel Brion...) Il y a une très grande diversité du fantastique au XX^e siècle dont nous ne pouvons rendre compte en détail. L'œuvre de Marcel Brion s'inscrit dans cette diversité.

Notons cependant que Marcel Brion, dans son œuvre critique, s'est beaucoup intéressé aux auteurs fantastiques de son temps, et s'est efforcé de mieux les faire connaître. De nombreux articles en témoignent, en particulier dans *Les Labyrinthes du temps*⁹⁴ ou *Suite fantastique*⁹⁵, qui viennent confirmer l'extraordinaire diversité de l'expression fantastique contemporaine. La richesse de cette expression paraît plus grande et plus variée que celle des siècles antérieurs. L'exploration des zones obscures de la conscience et des mondes possibles va invariablement dans le sens d'un creusement du réel.

⁹⁴ Marcel Brion, *Les Labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994 : articles notamment sur Buzzati, J. Daisne, T. Mann, Hofmannsthal...

⁹⁵ Marcel Brion, *Suite fantastique*, Paris, Klincksieck, 2000, articles en particulier sur A. Kubin, M. Schneider, J. L. Borges, A. Remizov, D. Buzzati, F. Hellens, et sur la littérature allemande d'après la Deuxième Guerre mondiale.

utilisé : « signe », « l'inhabituel », « inconnu » suggèrent à la fois l'existence d'un univers inconnu, et la possibilité d'en percevoir l'existence. La perception en est un peu moins vive chez les rats et les chiens :

Moins attentifs aux injonctions, ou aux suggestions, des éléments, les chiens n'ont commencé de quitter la ville que trois ou quatre semaines après le départ collectif des chevaux : déjà il n'y avait plus de rats dans les caves les plus profondes où l'eau commençait à suinter à travers les murs. (A, 277)

Les animaux ont des privilèges dans le domaine de la perception et de la connaissance intuitive. C'est aussi le cas dans un autre contexte de Svend, le doberman, compagnon fidèle du narrateur dans *Le Journal du visiteur*.

Lorsque les eaux commencent leur dangereuse ascension, des explications à ce phénomène sont proposées : « Il s'agirait de remuements, d'insurrections, à un niveau des profondeurs où personne n'est jamais descendu et que l'on ne connaît que par ouï-dire » (A, 286). L'emploi du conditionnel montre que cette tentative d'explication reste incertaine. L'explication proposée est contaminée, déjà, par le terme d' « insurrection ». En ville, on ne manque pas de s'interroger sur le départ subit des chevaux. Une explication est tentée par « l'archiprêtre de Saint Gustave » : la magie. Mais on ne découvre pas de sorcier dans la ville. Autre hypothèse : la maladie mentale des chevaux. Mais cette hypothèse ne peut qu'être admise et demeure non vérifiée (A, 275). Le phénomène ne peut être que constaté et mesuré, « on constate que l'eau s'élève, mais on ne sait ni pourquoi ni comment » (A, 286).

Le narrateur propose face aux mouvements de la mer un changement de regard, et nous passons d'une tentative d'approche scientifique ou magico-religieuse à un regard de l'ordre de la vision. Dès lors, la mer est « poussée de bas en haut par ce qui paraît être une lente et calme respiration » (A, 279). Elle cède à une « pression venue des profondeurs », possède un « pouvoir », c'est un « élément divin », un « instrument par lequel agit la « Destinée », elle possède une « voix » (A, 280), porte en elle une « gestation dangereuse », et sous les yeux du narrateur, la mer prend le statut d'un être capable d'impulsions soudaines, dominé par des forces surnaturelles.

Dans le descriptif a lieu un phénomène d'inversion. Une différence est faite entre l'être apparent et l'être réel. La mer apparente est pour le narrateur « quelque chose de plat et d'informe, dans son ensemble d'une insupportable monotonie » (A, 281). La mer « réelle », le mot mis en italique est répété plusieurs fois par Algue, possède une « immense et insatiable cruauté » meurtrière, une « intention de détruire et de tuer » (A,

B. L'INSCRIPTION DANS LE RÉEL

Il semble paradoxal que Georges Jacquemin, dans *Littérature fantastique*, parle, à propos du fantastique de « nécessaire réalisme »⁹⁶. Il cite Hubert Juin : « Il [l'écrivain fantastique] est presque toujours un écrivain réaliste », Francis de Miomandre : « Le fantastique est inséparable du réel », Tzvetan Todorov : « Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes ». Nous pourrions, sur le même modèle, ajouter d'autres citations qui iraient dans le même sens. Il est possible de parler de réalisme dès lors que le lecteur trouve dans le roman fantastique des personnages qui lui ressemblent plus ou moins et se trouvent dans un milieu identifiable, du moins dans un univers qu'il peut reconnaître.

Le lecteur reconnaît le monde réel et accepte ce qui est présenté. Puis dans un deuxième temps, ce réel devient problématique, le lecteur entre dans le fantastique et l'accepte de la même façon. L'habileté de l'écrivain se trouve dans sa capacité de relier les deux, de faire en sorte que le fantastique surgisse en plein réel. Un glissement a lieu, une frontière est franchie qui n'est pas véritablement marquée, demeure ténue et imprécise. Force est de constater que l'on est « déjà passé de l'autre côté ». Le lecteur est alors convaincu que le fantastique n'est jamais loin, qu'il demeure tapi dans les replis du réel, qu'il s'enracine en lui.

Le fantastique doit être crédible. Par conséquent, l'écrivain se sert des différents moyens qui lui permettent d'être cru. Il se fonde sur des éléments auxquels il est possible de croire, et la réussite de son entreprise tient à l'adhésion du lecteur.

L'effet de réel peut être obtenu de différentes manières : un certain nombre d'informations sont données sur le ou les personnages, leur nom, leur situation sociale, la situation dans laquelle il se trouve. D'autre part, le récit est situé dans le temps et dans l'espace. Le temps et l'espace choisis, étant reconnaissables, nous éloignent du récit merveilleux. Enfin, l'effet à produire repose sur le narrateur et sur son témoignage.

Nous pouvons dès à présent formuler une première remarque : Il n'y a pas chez Marcel Brion de système narratif classique selon lequel il y aurait d'abord une phase d'installation du réel, de la réalité quotidienne, puis une ligne ascendante qui mènerait à un point culminant : le point où a lieu l'intrusion du surnaturel. Marcel Brion choisit la voie d'un fantastique plus moderne. Le lecteur trouve des données qui montrent que nous

⁹⁶ Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, op. cit., 1974, p.21.

sommes bien dans notre monde, mais assez rapidement nous sommes plongés dans une atmosphère dans laquelle ce réel est ambigu et riche de potentialités. Il semble que nous soyons dans un espace quotidien, mais cela n'est qu'apparence. Les choses sont déjà modifiées, et nous sommes déjà à l'intérieur d'un monde perçu différemment.

1. Le personnage voyageur.

Dans les romans de Marcel Brion, nous avons assez peu d'informations sur le personnage principal. Dans la majorité des cas il n'a pas de nom. Nous avons peu d'indications sur son identité, son âge ou son activité professionnelle, parfois quelques indications sur le milieu social dont il est issu. Nous savons par exemple qu'Adalbert von A., le héros de *De l'autre côté de la forêt* est un écrivain, un romancier allemand qui jouit « d'une certaine notoriété », que le protagoniste de *Les Miroirs et les gouffres* exerce les fonctions de prince, que les personnages voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* ou de *La Ville de sable* sont des archéologues ou des historiens des religions⁹⁷. Mais leur lien avec la société n'est pas ce qu'il y a de plus important. Leur situation sociale est rejetée dans un arrière-plan.

Ces personnages, cela est plus important et apparaît comme une constante, sont des voyageurs, et l'on constate dans les romans le retour permanent du thème du voyage. Le plus souvent, dit Jean-Baptiste Baronian, les personnages de Marcel Brion « marchent, voyagent, évoluent dans de petites villes, errent de-ci de-là »⁹⁸.

Les motivations du voyage sont diverses. Ce sont les motifs déclencheurs du voyage, importants parce que les différents points de départ du voyage sont des éléments de vraisemblance.

Les personnages accomplissent par exemple un voyage d'étude : Le narrateur de *La Ville de sable* a le désir d'étudier les fresques manichéennes d'Asie, ainsi que l'indique l'incipit du roman : « Je m'étais aventuré dans cette région, à la recherche de fresques manichéennes dont on m'avait signalé l'existence ». Celui de *Nous avons traversé la montagne* s'intéresse à l'archéologie, aux anciennes religions, à la diversité des peuples ; il explore les tombeaux anciens, est séduit par le primitif et les lointains géographiques.

Le voyage est souvent celui d'un dilettante qui s'intéresse aux églises, aux petits musées, aux édifices anciens ou disparus, aux baraques de foire : Le narrateur d'*Algues* a

⁹⁷ Marcel Brion, *De l'autre côté de la forêt*, Paris, Albin Michel, 1966 ; *Les Miroirs et les gouffres*, Paris, Albin Michel, 1968 ; *Nous avons traversé la montagne*, Paris, Albin Michel, 1972 ; *La Ville de sable*, Paris, Albin Michel, 1959.

⁹⁸ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p.197.

pour intention première d'aller voir une collection d'algues, celui de *L'Enchanteur* aime visiter les églises et les petits musées, celui de *Château d'ombres* veut aller visiter une petite église rococo. Le narrateur de *La Folie Céladon* recherche un pavillon dont l'existence est attestée par un vieux guide de voyage⁹⁹.

Le voyage obéit à une certaine fantaisie et permet en définitive de révéler une part mal connue ou inconnue de la personnalité. C'est le cas de Bernard dans *Le Caprice espagnol*¹⁰⁰ qui possède « des centaines d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne » (CE, 8).

Un autre élément sert de déclencheur : l'intervention d'amis qui invitent le héros. Différents scénarios sont alors possibles. Le protagoniste est invité par des amis qu'il ne verra pas parce que ceux-ci sont absents. Ainsi dans *L'Ombre d'un arbre mort*¹⁰¹ : « On s'excusa de leur absence : ils n'attendaient pas notre visite de si bonne heure et ils étaient partis chasser dans les environs » (OAM, 8). Dans *De l'autre côté de la forêt* : « Ils exprimaient leurs regrets de ne pas être à Baden-Baden pour l'accueillir et lui souhaiter la bienvenue » (ACF, 14). Dans *Le Journal du visiteur*, les amis sont présents, mais ils s'éloignent assez rapidement et laissent à leur hôte la jouissance de leur maison. Les amis ont à l'inverse dans *Les Vaines montagnes* une présence constante. Leurs différents récits forment la trame du roman¹⁰².

La rencontre imprévue est aussi à l'origine des déplacements du personnage voyageur. Dans *La Fête de la tour des Âmes*, c'est la rencontre d'un personnage énigmatique : Ermete dei Marmi. Dans *Le Château de la princesse Ilse* c'est celle d'une enfant, Ilse qui emmène le narrateur à la recherche d'un château¹⁰³...

Le personnage voyageur apparaît comme quelqu'un de cultivé, qui a acquis des connaissances larges dans les domaines variés de la littérature, de la musique, de la peinture, de la sculpture, de l'histoire, et entend les développer encore. Le narrateur de *L'Ombre d'un arbre mort* est associé à la traduction de poètes latins qui l'occupe depuis plusieurs années, celui de *Château d'ombres* fait de nombreuses références au monde de la musique et de la littérature.

Le héros est habité invariablement par l'esprit du voyage, et il se trouve en situation de disponibilité, premier état nécessaire au fantastique. La disponibilité est un aspect propre à l'ensemble de l'œuvre de Marcel Brion, y compris son œuvre critique.

⁹⁹ Marcel Brion, *Algues, Fragments d'un journal intime*, Paris, Albin Michel, 1976 ; *L'Enchanteur*, [1947], Paris, Albin Michel, 1965 ; *La Folie Céladon*, [1935], Paris, Albin Michel, 1963.

¹⁰⁰ Marcel Brion, *Le Caprice espagnol*, Paris, Gallimard, 1929.

¹⁰¹ Marcel Brion, *L'Ombre d'un arbre mort*, Paris, Albin Michel, 1970.

¹⁰² Marcel Brion, *Les Vaines montagnes*, Paris, Albin Michel, 1985.

¹⁰³ Marcel Brion, *Le Château de la princesse Ilse*, Paris, Albin Michel, 1981.

Selon Jean-Baptiste Baronian, toute l'œuvre est marquée par une « disponibilité totale »¹⁰⁴ dans un très grand nombre de domaines. Il cite les propos de Marcel Brion qui explique que pour entrer dans le fantastique, « il faut être dans un état de disponibilité absolue, c'est tout »¹⁰⁵. Marcel Brion a eu une vie de voyageur disponible, durant la plus grande partie de la période qui sépare la Première Guerre mondiale jusqu'au commencement de la deuxième où il a été mobilisé. Il a profité de cette liberté pour faire des travaux de recherche, écrire, résidant le temps qu'il voulait dans une ville ou un pays d'Europe ou d'Orient¹⁰⁶. Ses héros ont cette disponibilité. Le personnage brionien peut partir quand il veut, peut rester le temps qu'il veut, ne fait pas un voyage organisé, délimité dans le temps et l'espace. Le départ du narrateur se fait même parfois sous le signe du hasard, ainsi que le montre un des titres de roman : *Villa des hasards*¹⁰⁷. Effectivement le narrateur s'en remet à lui: « J'avais dit au cocher d'avancer lentement. Au hasard, avait-il demandé ? Oui, au hasard » (VH, 7), de même que celui de *L'Ombre d'un arbre mort* :

Un valet de chambre s'offrit à me montrer les écuries, les bosquets ou les roseraies, mais je préfèrai m'abandonner au hasard ou à ma chance pour ce qu'il me serait accordé de rencontrer : partir au hasard, sans but, sans décision préconçue, a toujours été un de mes plus vifs plaisirs. (OAM, 8)

Le hasard est associé à l'idée de légèreté. Le narrateur a en effet une manière légère de s'en aller, et cela suppose un certain type de communication avec les choses, un état d'attente qui va jusqu'à l'abandon¹⁰⁸. Le mot est revêtu d'ambiguïté et peut prendre plusieurs sens : l'abandon peut se concevoir comme un laisser-aller. Le mot a alors une connotation plutôt négative. Ou l'abandon est l'état dans lequel se trouve celui qui devient plus réceptif, plus ouvert, qui parvient à lâcher les rênes de la conscience habituelle, des habitudes rationnelles, et consent à se livrer à d'autres forces, comme un nageur qui se laisserait emporter par le courant. Une fois cet état d'abandon installé, un jeu de forces ou de figures multiples peut intervenir « pour le meilleur ou pour le pire ». Cette disponibilité permet de donner un autre sens au voyage qui va cesser d'être un voyage de surface pour

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.196.

¹⁰⁵ Ces propos apparaissent dans un entretien accordé à Andrea Turquetit dans *Miroir du fantastique*, numéro 4, volume 1, juillet août 1968, p.177.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet les actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France : *Marcel Brion, humaniste et « passeur »*, *op. cit.*, 1996, p.247 : « 1925-1933 : jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la vie de Marcel Brion est enrichie de longs séjours d'études à l'étranger : Berlin (1928), pays scandinaves (1929), Munich surtout (1930) (...) Mais à partir de 1933, ressentant douloureusement la montée du nazisme, il renoncera à tout voyage en Allemagne. 1933-1934 : voyage de plusieurs mois au Proche-Orient (...) 1934-1935 : séjours à Londres, Cork, Dublin (...) à Rome et Florence... ».

¹⁰⁷ Marcel Brion, *Villa des hasards*, Paris, Albin Michel, 1984.

¹⁰⁸ Quelques exemples : dans *Château d'ombres* : « Je m'abandonnai à ce trop puissant sortilège d'ombres et de nuits », p.28 ; dans *Un Enfant de la terre et du ciel* : « Cet abandon au pur hasard l'avait rempli tout à coup d'une exaltation panique... », p.143.

devenir un voyage en profondeur. C'est la raison pour laquelle le personnage principal est un être sans contours très précis, souple et ouvert, très plastique, ce qui va lui permettre de traverser les choses et les lieux, d'être traversé par eux, de modifier sa personnalité, de se modeler une personnalité nouvelle qui va en grande partie effacer une personnalité ancienne, et de rencontrer des personnages qui vont avoir une influence considérable sur son évolution.

Le personnage voyageur porte une volonté de s'identifier avec le lieu qu'il visite. Il veut arriver à percevoir l'âme d'un lieu, la ville d'*Algues* par exemple, et il reste jusqu'au moment où il a atteint le cœur de ce lieu. Il a la curiosité du mystère, « toujours prêt à répondre aux appels de l'inconnu » (*CPI*, 238). Il change de cadence : de voyageur qui se déplace il devient promeneur, flâneur dans la ville endormie du *Caprice espagnol*, le jardin de *Château d'ombres* ou encore la forêt de *De l'autre côté de la forêt*. Dans *L'Ombre d'un arbre mort* il part à la découverte des environs : « Je préférerais m'éloigner et m'en allai promener dans les bois qui devenaient plus accueillants et même émouvants à mesure que je m'éloignai de la maison ». (*OAM*, 8) Ce goût pour la promenade est aussi celui du narrateur d'*Algues* : « Flâner devant les étalages étant toujours un de mes divertissements préférés... » (*A*, 12). Il est enfin ouvert à son monde intérieur, au monde de la nuit, attentif aux rêves, aux images surgies de la mémoire ou de l'imaginaire, en lien avec la part intime de lui-même. C'est ce qui lui permet de franchir une frontière, de glisser malgré lui dans le fantastique.

On voit ici à quel point les éléments d'ancrage dans le réel sont des éléments déjà orientés. Le voyage est un thème fréquent de la littérature fantastique où le déplacement physique est fondamental. L'installation dans un lieu nouveau est aussi importante. Il s'agit d'un lieu inconnu qui n'a jamais été fréquenté auparavant. Le texte joue sur un effet de dépaysement. L'arrivée dans un lieu inhabituel a pour conséquence un manque de repères, et en même temps une capacité à être plus attentif à ce qui se passe puisque le personnage est en train de découvrir avec son corps, ses sens, son intuition, son intelligence un ensemble d'éléments nouveaux. L'état de disponibilité est essentiel dans la mise en place du fantastique. Cet état demeure tout au long du roman. On notera aussi que l'idée de voyage est associée à celle de transition. Nous sommes à un moment de passage. Fréquemment le moyen de transport utilisé n'est plus le même. Au voyage en train succède un déplacement à pied, en calèche ou en coche d'eau. Un nouveau rythme est pris, plus lent. Une certaine réticence à la modernité se manifeste. La lenteur est préférée, attachée à des attitudes anciennes. Le narrateur de *Villa des hasards* apprécie la présence de la voiture

à cheval et prend ses distances par rapport à « l'impitoyable progrès » dans un roman qui date de 1984. Le personnage est habité par des images anciennes, a un mode d'appréhension du monde alentours qui appartient à un imaginaire ancien mais toujours réactualisable, qui préfère un mode de déplacement qui ne le coupe pas physiquement du monde extérieur, et a une certaine prédilection pour les lieux qui n'ont pas encore été modifiés par l'évolution de la société contemporaine. Un dernier point est à signaler : le personnage voyageur se trouve au milieu d'une constellation d'autres personnages qui sont liés à la thématique du passage : ami(e)s, concierge d'hôtel, maître d'hôtel, aubergiste, nain ou homme vêtu en mineur à l'entrée des baraques de foire, ecclésiastique, conteur, guide de montagne, etc... Ils permettent un passage soit par leur absence ou leur discrétion, soit parce qu'ils deviennent des accompagnateurs sur la route du fantastique.

2. L'espace réaliste.

Une autre manière d'obtenir un effet de réel est de situer le récit dans le temps et dans l'espace. Dans la mesure où le personnage principal se présente comme un voyageur, les lieux prennent de l'importance. Nous trouvons des références à des lieux. Les nommer, les décrire, relater le parcours des personnages à travers ces lieux servent à la vraisemblance. Trois éléments principaux produisent, de ce point de vue, un effet de réel : le déplacement, associé au motif de l'arrivée, la présence de toponymes, et l'installation de décors vraisemblables.

Les lieux de destinations sont multiples : *La Rose de cire*¹⁰⁹, *Le Caprice espagnol* nous emmènent vers l'Espagne, *La Folie Céladon* vers l'Autriche, *De l'autre côté de la forêt*, *Les Miroirs et les gouffres* vers l'Allemagne, *La Fête de la Tour des Âmes* vers l'Italie, *Algues* et *Le Journal du visiteur* vers les rivages du nord de l'Europe, *L'Ombre d'un arbre mort*, *Les Vaines Montagnes* dans divers lieux européens. À cela il faut ajouter les destinations extra-européennes évoquées dans *Nous avons traversé la montagne* et *La Ville de sable*. Le protagoniste s'en va loin de son point de départ, accomplit, comme dans *Algues* un « assez long voyage » et parvient donc dans des zones qui peuvent être culturellement différentes, voire très différentes dans *Nous avons traversé la montagne*. Le fantastique se déploie alors dans des contrées éloignées, ce qui est plutôt un élément de fantastique classique lié aux expéditions ou à la découverte de territoires nouveaux. Mais ceci n'est pas systématique. Dans *La Rose de cire* par exemple une grande partie de

¹⁰⁹ Marcel Brion, *La Rose de cire*, Paris, Albin Michel, 1964.

l'aventure se déroule à Paris ; dans *Le Pré du grand songe* nous ne quittons guère la maison habitée par les enfants¹¹⁰. Le fantastique peut par conséquent se manifester dans un lieu proche, et dans ce cas c'est l'univers proche qui est susceptible d'être perturbé, comme c'est le cas, souvent, dans un fantastique plus moderne. D'une manière générale, le mouvement se fait plutôt de la ville vers un milieu de nature sauvage, ou qui s'inscrit dans un temps ancien. Adalbert von A., dans *De l'autre côté de la forêt*, vient de Berlin et pénètre dans la forêt, le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* a étudié à Berlin et à Oxford et s'en va traverser les déserts, les forêts et les montagnes. Le narrateur de *La Rose de cire* quitte Paris et termine ses voyages dans une église perdue en Aragon. Les déplacements vers le bord de mer, la lande, la montagne, la forêt, les déserts, un parc ancien signifient un passage de la ville vers la nature sauvage. Un certain type de ville, lieu du rationalisme, est laissé en arrière, et le départ vers l'ailleurs est un départ vers des lieux où la pensée rationnelle va montrer ses limites. La nature sauvage, les vieilles demeures ou les villes d'un autre temps sont soumises à des influences, des jeux de force jusque là mal connus ou inconnus.

En ce qui concerne les toponymes, Marcel Brion utilise différents procédés. Il fait référence à des lieux dont l'existence est avérée, repérables sur une carte. Ainsi dans *L'Ombre d'un arbre mort* : « Berg m'ayant demandé de le rejoindre en Italie, j'allai à Naples... » (*OAM*, 19) ; « ... Rome... » (*OAM*, 155) ; « Le dur été romain frappait durement la ville haletante... » (*OAM*, 156). Les différents lieux indiqués dans *Les Vaines Montagnes* ont une importance particulière. Les six camarades de collège qui se rencontrent se retrouvent, nous dit Liliane Brion « aux plus beaux carrefours de la vieille Europe : dans un chalet du Tyrol devant les Vaines Montagnes qui donnent son titre au livre ; à Salzbourg dans le parc de Mirabell ; dans l'île de Skellig ; à Grenade dans le patio de Lindejara ; sous une treille de Torcello¹¹¹ ». Nous pourrions prendre d'autres exemples dans *La Rose de cire* ou *Le Caprice espagnol*...

Un autre procédé est utilisé dans *Les Miroirs et les gouffres* : le lieu est désigné par une lettre majuscule : « Pensait-il rester longtemps absent de W. ? » (*MG*, 122), ce qui laisse supposer que l'endroit auquel il est fait allusion existe, mais que le narrateur, par discrétion, ne souhaite pas le divulguer entièrement.

¹¹⁰ Marcel Brion, *Le Pré du grand songe*, Paris, Robert Laffont, 1946.

¹¹¹ Liliane Brion dans la préface du roman *Les Vaines Montagnes*, p.3. Ceci est confirmé ensuite dans le roman : par exemple p.102 : « Notre lieu de réunion était cette année-là, le parc de Mirabell à Salzbourg, et la saison d'été. » ; p.257 : « Torcello. Une île petite, discrète »...

Plus fréquemment l'auteur donne des noms de lieux plausibles, comme dans l'incipit de *L'Ombre d'un arbre mort* : « Berg m'avait emmené à Castelmorleigh afin de me montrer, disait-il, ce qu'une demeure peut contenir de perfection. » ou dans celui du *Château de la princesse Ilse*, dans une parenthèse : « – l'auberge où je loge à Saint-Géréon – ». Ainsi en est-il du village de Callière dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, de Torre delle Anime dans *La Fête de la Tour des Âmes* ou de Saint-Georges le Cavalier dans *Villa des hasards*. La simple mention du toponyme suffit à ancrer le texte dans la réalité.

Les lieux ne sont pas toujours nommés, mais un certain nombre d'indices descriptifs permettent au lecteur de les reconnaître, ou d'avoir l'impression de les reconnaître. Le chapitre VII de *L'Enchanteur* se passe-t-il à Prague ?

Je retrouvai le joueur d'harmonica, une nuit, sur la balustrade d'un pont peuplé de statues gesticulantes. Un fleuve lourd et glacé roulait sous ses arches, massives comme un berceau de cathédrale. Un vaste château hérissé de clochers et de tours couvrait le sommet d'une colline, autour de laquelle s'épaulaient des masures, des églises et des palais (E, 86)

L' « église allemande » décrite dans *L'Ombre d'un arbre mort* est-elle celle de Weltenburg en Bavière ?

D'illusoires rideaux rouges, à gros plis, à glands opulents retombaient sur les balustrades de marbre feint entre les ourlets capricieux des arcades. Un saint Georges frère de Siegfried caracolait dans une gloire de lumière rousse, les sabots du cheval écrasant la bête des légendes dont le sang poissait la lance de tournoi brisée au défaut de sa nuque. (OAM, 144)

Marcel Brion pose les éléments d'un décor vraisemblable, qui n'est pas nommé, mais dont la description donne à penser qu'il peut exister réellement. Il est possible que le lieu soit fictif, mais il est plausible. Ainsi la ville d'*Algues* est décrite comme une ville bâtie en hauteur, au bord de la mer, selon un schéma ancien. Elle comporte des ruelles enchevêtrées, possède ses éventaires, ses magasins, ses bureaux, ses quais « pareils à des remparts de forteresse médiévale » (A, 15), ses ponts, ses promenades, son parc d'attractions. Et elle possède une histoire : « Cette ville a été autrefois une puissance maritime riche et active » (A, 23). Ces éléments descriptifs la rendent familière au lecteur. La ville, même si elle est très particulière pourrait exister ; elle constitue une variante sur le modèle de la vieille cité portuaire du nord de l'Europe. Les premiers chapitres d'*Algues* reproduisent un univers acceptable par le lecteur qui suit le même chemin que s'il se rendait sur les lieux.

La ville est un endroit favorable lorsqu'il s'agit de créer de la crédibilité. C'est un espace créé par l'homme, organisé par lui. Elle fournit des points de repère, cathédrale, bâtiments rues, gare, places. Mais il en est de même pour les paysages. Celui qui entoure

Saint-Géréon dans *Le Château de la princesse Ilse* évoque un paysage familier à ceux qui connaissent et ont déjà fréquenté la haute montagne.

Très tôt dans le récit, le lecteur découvre que ce décor possède de fortes potentialités fantastiques. Les lieux sont orientés dans la mesure où ils deviennent des espaces. Le lieu est un élément d'objectivité apparente, alors que l'espace est perçu par une subjectivité. La structure spatiale organise une façon d'appréhender le réel, et une pensée. En littérature, un récit détermine un espace. L'auteur ne désigne pas uniquement des lieux, il suggère des déplacements, des éloignements, utilise des verbes de mouvement, et c'est dans cet espace créé que peut surgir le surnaturel. Le lecteur quitte le lieu vraisemblable pour entrer dans un espace autre, tel qu'une subjectivité le perçoit, modifié par l'imagination du narrateur.

3. Le temps réaliste.

L'ancrage temporel contribue aussi à créer un effet de réel. Dans les romans de Marcel Brion, les indications de date sont assez rares. Nous en trouvons dans le texte d'introduction de *De l'autre côté de la forêt* : « Un jour de l'année 1865, au commencement de l'hiver, un romancier allemand qui jouissait d'une certaine notoriété, Adalbert von A., disparut de Baden-Baden où il séjournait depuis quelques mois. », phrase d'incipit où l'on trouve mention à la fois de l'année, du moment de la saison et d'une durée. On peut remarquer cependant une certaine imprécision : ni le jour ni le mois ne sont donnés comme cela pourrait être le cas dans un roman réaliste. L'accent est mis sur un moment de transition : le commencement de l'hiver. Dans *La Folie Céladon*, des dates apparaissent aussi. L'année 1911 est signalée comme « une date terriblement lointaine », et le narrateur ajoute : « Peut-être existait-il moins d'écart entre 1860 et 1911 (...) qu'entre 1911 et 1930. » (FC, 12). L'histoire de la Folie Céladon se veut le reflet de l'atmosphère des années inquiètes qui ont suivi la Première Guerre mondiale. À nouveau l'accent est mis sur un moment de transition. Ce qui intéresse Marcel Brion, c'est ce moment particulier, charnière, où un monde se défait. Il n'écrit pas un roman historique, mais met en scène le drame vécu par les différents personnages à ce moment de l'histoire.

Les autres indications temporelles sont encore moins précises. *La Fête de la Tour des Âmes* se déroule un 2 novembre. La visite de la baraque de foire, dans *L'Ermite au masque de miroir*¹¹² a lieu un « lundi de Pâques » (EMM, 22).

¹¹² Marcel Brion, *L'Ermite au masque de miroir*, Paris, Albin Michel, 1982.

Dans les autres romans, il n'y a pas d'indication de date, mais un certain nombre de marques temporelles non chiffrées qui permettent de situer l'action soit au XIX^e- XX^e siècle, soit à la charnière XVIII^e- XIX^e siècle.

On remarque la présence du motif du chemin de fer qui permet de situer approximativement les romans concernés. Dès le premier chapitre du *Caprice espagnol* est évoquée l'entrée en gare du train de Cordoue, ce qui permet de situer l'histoire à une époque à peu près contemporaine de la date de parution du roman (1929). La gare est évoquée aussi dans l'incipit de *Villa des hasards* : « Devant la gare, j'avais trouvé une voiture à cheval. » Le chemin de fer, la gare sont liés au motif de l'arrivée dans un lieu inconnu et de l'installation, à celui aussi de l'éveil et de l'endormissement¹¹³. Des objets peuvent également donner des indications. Le narrateur de *La Ville de sable* achève son travail de repérage des fresques qu'il découvre dans les grottes à la lumière de sa « lampe électrique » (VS, 12). Ermete dei Marmi, pour organiser son voyage vers le village de Torre delle anime, dans *La Fête de la Tour des Âmes*, utilise une embarcation ancienne « et non un canot à moteur » (FTA, 9).

Nous trouvons également des ancrages temporels plus avant dans le récit : allusions à des objets qui appartiennent à l'univers contemporain. Dans *La Fête de la Tour des Âmes*, un journaliste raconte comment il a assisté au carnaval de la Tour des Âmes, a pris des photos et précise que lors de son retour le moteur de son automobile a pris feu (FTA, 79). Un peu plus loin, un autre personnage, l'« homme du train » décrit ce qu'il voit de son train : dans quelques maisons « des rectangles d'un gris bleuté, encombrés de passionnantes aventures de cow-boys », et « à de longs intervalles, les sigles chatoyants des pompes à essence, les grains de chapelets au néon doré ou vert des autoroutes » (FTA, 87). Au cours de leurs pérégrinations, les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* aperçoivent un avion : « Jusqu'à présent nous n'avons vu qu'un avion, depuis le début du voyage ; à l'époque où nous ne nous écartions pas encore des contrées habitées, à l'orée d'un certain désert » (NATM, 175). Cette indication intervient à peu près au milieu du roman, ce qui donne une impression accrue d'éloignement.

Un autre procédé consiste à faire allusion à des personnages qui ont existé. Dans *La Fête de la Tour des Âmes*, la chanteuse Mafalda Benzoni est comparée à Sarah Bernhardt (1844-1923) et à Éléonora Duse (1858-1924) (FTA, 138). Il est possible d'affirmer que l'enfance de Terence Fingal, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, se situe à la fin du XVIII^e siècle grâce aux propos tenus par son grand-père (FTA, 32 à 39). Il parle d'un mot « qui

¹¹³ Voir aussi dans *La Fête de la Tour des Âmes*, p.84 à 127.

court les salons et les jardins d'aujourd'hui : le pittoresque » et fait allusion à un concept lié à l'histoire des jardins, qui se développe à cette époque. D'autre part Pückler-Muskau, le créateur de jardins, est signalé un peu plus loin comme un contemporain : « Le parc, vous le savez, est célèbre un peu partout en Europe et Pückler-Muskau, qui n'a pu faire mieux, pas même aussi bien, me l'envie ». Le prince, dans *Les Miroirs et les gouffres* suit, au début du roman, les leçons du célèbre professeur de géologie Werner, nommé professeur de minéralogie en 1775. Plus loin dans le récit, il se murmure les vers qu'il aime, « d'un poète contemporain » : « Tu es le repos, la douce paix, tu es le désir et ce qui l'apaise... » (MG, 119). Il s'agit d'un poème du poète allemand Rückert (1788-1866). On voit ici la tendance du fantastique à se tourner vers le passé de la vieille Europe, tendance opposée à celle de la science-fiction.

L'ancrage temporel s'inscrit aussi dans le descriptif : il s'agit de l'indication des saisons ou des moments de la journée. Ces moments fondent à leur manière le vraisemblable. *La Rose de cire* débute au moment du crépuscule, associé à son équivalent saisonnier : la chute du soir « surprend les dernières belles journées de l'arrière-automne » (RC, 10). *De l'autre côté de la forêt* commence « dans ce précoce crépuscule d'une fin d'hiver » (ACF, 13), puis les saisons se succèdent tout au long du roman. *L'Ombre d'un arbre mort* installe « un printemps tardif » (OAM, 7), *L'Enchanteur* l' « arrière été » (E, 16). Les voyageurs de *La Fête de la Tour des Âmes* se mettent en route « de bon matin » (FTA, 23), et nous pourrions ainsi accumuler les exemples. Notons une préférence marquée pour le crépuscule et pour l'automne, moments particuliers particulièrement favorables à l'enracinement du fantastique. Dans *L'Allemagne romantique*, Marcel Brion indique que :

Chaque poète a son « moment » préféré : Jean-Paul, le coucher du soleil ; Hoffmann, le haut minuit au zénith des ténèbres ; Tieck, cet instant indécis qui suit le crépuscule ; Brentano, les premières heures de la lune ascendante ; Arnim, le gris glacé et inquiétant de l'approche du matin.¹¹⁴

Le mot « moment » est ici préféré, et non le mot temps. Il désigne en effet à la fois un temps limité, et un point de la durée qui doit correspondre à un événement¹¹⁵.

Au sujet de l'ancrage temporel dans les romans de Marcel Brion, nous pouvons faire les mêmes remarques que celles que nous faisons à propos de l'expression de l'espace : la temporalité est orientée. Un temps objectif est bien donné ici ou là, mais de

¹¹⁴ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, Paris, Albin Michel, 1963, p.332.

¹¹⁵ Le mot moment vient du latin *movere*, bouger, se déplacer et a donné aussi mouvoir. Il désigne concrètement le poids qui détermine le mouvement et l'impulsion d'une balance. Par la suite le français retient cette dimension temporelle d'un temps caractérisé par son contenu.

manière peu approfondie et souvent discrète. Le lecteur s'éloigne donc de ce temps objectif pour entrer assez rapidement dans un temps symbolique ou subjectif. L'accent est mis surtout sur l'idée de transition ou de passage particulièrement favorable à la mise en place du fantastique.

4. Importance du narrateur.

Un troisième élément contribue à produire un effet de réel : le narrateur qui est chargé d'authentifier le discours par son témoignage. Il se porte garant des faits racontés, même s'ils sont invraisemblables et devient caution morale. Cette crédibilité passe par l'écrit. « Il est évident, dit Margaret Simpson-Maurin¹¹⁶, que dans l'univers étrange du fantastique, le narrateur garantit en quelque sorte l'authenticité des événements, auxquels il nous permet de participer de façon plus directe et plus personnelle ».

Marcel Brion a été « critique littéraire et grand lecteur », affirme Patrick Besnier¹¹⁷, et il est « évidemment conscient des problèmes formels du roman ». Nous trouvons trace de cette préoccupation dans l'introduction de *La Folie Céladon* écrite en 1962 (*La Folie Céladon* paraît en 1935) : « On jugera sans doute ce roman inactuel, étranger aux préoccupations de 1963, à la technique et à l'esthétique du nouveau roman ». Dans la totalité de son œuvre, Marcel Brion s'interroge sur la fonction du narrateur et sur l'écriture¹¹⁸. En 1972, Francis Lacassin souligne à propos des contes que tous les récits de Marcel Brion « sont à la troisième personne sauf un ». Marcel Brion répond : « c'est parce que je suis associé à ces événements que j'écris *je* spontanément, naturellement : la chose va de soi¹¹⁹ ».

Les choses vont-elles autant de soi dans les romans ? Nous y trouvons plusieurs modes d'énonciation. Dans la majorité des cas, les narrateurs s'expriment à la première personne. C'est, pour certains théoriciens une caractéristique fondamentale du fantastique. Tzvetan Todorov précise par exemple que « dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement *je* »¹²⁰. Cela se vérifie effectivement dans beaucoup de récits. Le *je* suppose une expérience qui semble plus immédiate, plus intérieure et spontanée. Mais il

¹¹⁶ Margaret Simson-Maurin, *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.48.

¹¹⁷ Dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.139.

¹¹⁸ Marcel Brion parle des problèmes liés à l'écriture dans *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.69 à 80.

¹¹⁹ Francis Lacassin, « Marcel Brion croit aux fantômes », Magazine littéraire (66), 1972. Il est possible aussi de se référer au *Miroir du fantastique*, op. cit., entretien avec Andrea Turquetit : « J'écris toujours *je* parce que je suis dedans. Sauf une fois : « Une aventure de voyage », que je n'ai pas voulu raconter à la première personne parce que j'avais rencontré le diable et j'avais très peur ». Confirmé dans *Mémoires d'une vie incertaine*, p.75 : « Le il (...) rendit un jour à l'auteur un service... »

¹²⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.

existe aussi des récits moins nombreux à la troisième personne. Dans d'autres romans de Marcel Brion tels que *De l'autre côté de la forêt*, *Les Miroirs et les gouffres*, *Le Caprice espagnol*, *Un Enfant de la terre et du ciel*, *Le Pré du grand songe*, la troisième personne est utilisée. « Lorsque le je dans l'écriture commence à s'user, à s'émousser, ou à trahir, un personnage vient fort opportunément au secours de l'écrivain¹²¹ ». À cela il faut ajouter une originalité : le basculement du il au je, et dans *L'Ombre d'un arbre mort* ou *Nous avons traversé la montagne* l'entrelacement de la première et de la troisième personne¹²². Le lecteur observe ce basculement dans *Les Vaines Montagnes* peu après le début du deuxième chapitre. Une parenthèse vient interrompre le fil du texte :

Pourquoi ai-je écrit je, dès le commencement de ce récit où ma présence n'est ni requise, ni souhaitée – peut-être pas permise ? (...) Mes personnages, ici, ne sont pas tout à fait fictifs. Inventés, certes, mais je crois que l'on invente, ou découvre, que ce que l'on a au-dedans de soi.
(VM, 22)

La parenthèse, assez longue, s'achève par une distinction étonnante : « Puisque nous voici, vous lecteur et moi écrivant – je prie le correcteur de noter que j'écris : écrivant, non écrivain – ... » (VM, 23). Dans cette distinction se révèle une façon d'écrire particulière en ce qui concerne la fiction : l'auteur, passif dans un premier temps, enregistre ce qu'il perçoit, demeure un écrivain, parce que s'il devient écrivain, il risque de s'éloigner du réel et de la vérité de ce qui a été vu. L'image vue compte seule en premier lieu, davantage même que le métier de l'écrivain.

Marcel Brion met en scène un narrateur qui a les mêmes préoccupations. Il est associé de bon ou mauvais gré à des aventures et « ajoute à ce qui peut être tenu pour fiction le sceau de la vérité¹²³ ».

Il y a dans les romans diverses manières de donner une impression d'authenticité et de vérité. Le narrateur s'adresse au lecteur (voire au correcteur !) afin de solliciter de sa part une plus grande attention. Il fait des allusions directes au lecteur potentiel, en particulier dans les textes d'introduction que nous trouvons dans *La Fête de la Tour des Âmes*, « Avertissement au lecteur », dans *De l'autre côté de la forêt*, dans *Château d'ombres*. Dans *Nous avons traversé la montagne*, Marcel Brion prend sa place et signe le texte introducteur « En guise de préface, ou, si l'on préfère, d'avant propos ». Une relation

¹²¹ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck, 1997, p.75.

¹²² Le basculement se remarque dans un conte, « Caprice chinois », paru dans *Les Ailleurs du temps*. Le récit s'interrompt en une longue parenthèse : (Pour la commodité de ce récit et abandonner le monotone et anonyme *principal personnage de cette histoire*, l'auteur qui a la réputation de ne pas craindre de s'engager dans les aventures qu'il rapporte, va maintenant se substituer à *il*, et, sans peur de visiteurs éventuels dont la présence ne serait pas désirée, assumer l'événement et écrire *je...*). Cité par Patrick Besnier, dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.140.

¹²³ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.72.

de complicité doit s'établir entre ce narrateur curieux, voire même indiscret, et le lecteur dont la curiosité est sollicitée au début du roman. Le lecteur découvre une certaine parenté avec le personnage. Au départ, ses limites intellectuelles sont les mêmes ; elles sont appelées à s'élargir. À ces textes d'introduction s'ajoutent les épilogues. Dans *Le Journal du visiteur* le il est alors réintroduit, alors que tout le roman est raconté à la première personne : « Il n'avait rien emporté avec lui » (JV, 249). Même découpage dans *L'Ermite au masque de miroir*, *Le Château de la princesse Ilse* ou dans *Villa des hasards* où le narrateur conclut sur un ton de confidence : « Aujourd'hui regardant derrière moi le séjour que j'ai fait, à une certaine période de ma vie... » (VH, 181).

Le choix plus fréquent d'une narration à la première personne met le lecteur en position d'interlocuteur privilégié et permet l'utilisation d'autres personnes : le nous qui apparaît dès le titre dans *Nous avons traversé la montagne* concerne l'ensemble des protagonistes du roman parmi lesquels se situe le narrateur, mais peut tout aussi bien concerner le lecteur. Il permet le glissement vers le on ou le vous, comme dans *La Folie Céladon* où le narrateur s'adresse au lecteur :

Vous trouverez sans peine Mühlenheim, qui est situé à mi-chemin entre Vienne et Salzbourg. Vous verrez un village d'autrefois (...) où l'on vous offrira (...). Si vous le désirez, vous pourrez vous promener (...) Mais si vous êtes venu, comme j'ai eu l'imprudence de le faire, pour voir la Folie Céladon, vous éprouverez une déception égale à la mienne lorsque j'appris qu'elle n'existait plus. (FC, 21-22)

Le narrateur est engagé dans une intrigue, et il fait du lecteur une sorte de confident qui reçoit des renseignements lui permettant de s'engager dans le même itinéraire, et même d'éprouver des sentiments analogues. Une même utilisation du vous est faite dans *Le Journal du visiteur* récit qui se déroule à la première personne, mais introduit un vous ambigu :

Ce n'est pas une forêt de sapins mais il serait injuste de reprocher à des arbres de n'être pas ceux que vous préférez ou ceux que vous souhaitez regarder et caresser de la main à ce moment-là. (...) Elle n'était pas de ces maisons qui « s'imposent » et prennent possession de vous dès que vous y avez mis le pied ». (JV, 13)

Dans l'ensemble des romans, le narrateur fait une utilisation fréquente des parenthèses, chargées de donner des précisions sur les faits rapportés. Elles ont une fonction de clarification, éclairent le texte en y introduisant des informations, installent des commentaires du narrateur sur un détail qui pourrait échapper au lecteur, et elles sont en même temps des clins d'œil adressés au lecteur. Observons l'incipit de *L'Ermite au masque de miroir* ou du *Château de la princesse Ilse*, et nous trouvons ce type de parenthèses :

Ilse était ce que l'on pourrait appeler une enfant trouvée, mais une enfant trouvée a d'abord été une enfant perdue et si c'est l'hôte de Calice d'Or – l'auberge où je loge à Saint-Géréon – qui l'a découverte un matin d'été alors qu'il allait pêcher de très bonne heure – emmaillottée et déposée sur le banc de l'embarcadère, personne ne sait, ni ne peut savoir qui l'a perdue. (*CPI*, 11)

D'autres parenthèses suivront dans le texte et, de même que s'établit une « sorte d'intimité » entre le narrateur et le lecteur, de même une relation particulière s'établit entre le narrateur et Ilse. Le lecteur participe au développement de cette relation privilégiée.

Ces clins d'œil sont parfois plein d'humour. Alors que certains épisodes sont dramatiques, un petit coup de coude amical est donné au lecteur, par exemple dans *Nous avons traversé la montagne*. Petersen, ravi par une mystérieuse cavalière issue du désert, abandonne ses compagnons et s'apprête à disparaître et à se perdre dans les territoires de l'invisible. Au moment où il rejoint la redoutable cavalière, le narrateur change de ton et glisse : « On eût dit deux amants se rencontrant pour un canter matinal dans Hyde Park » (*NATM*, 115-116). Ou encore dans *La Fête de la Tour des Âmes* : « On sait que les spectres sont minces au point de passer sous une porte (et l'on dit alors : tiens, encore un drôle de courant d'air !) » (*FTA*, 232-233).

Un autre type de narrateur produit un effet de réel : le narrateur-témoin qui prend momentanément la place du narrateur premier. Celui-ci recueille les témoignages qui lui sont offerts et sont incorporés dans le récit. Les narrateurs de *La Folie Céladon*, du *Journal du visiteur*, de *La Fête de la Tour des Âmes* sont à leur manière des enquêteurs et recueillent des faits rapportés. La technique du narrateur-témoin présente des avantages : il s'agit d'avérer un référentiel, et de mettre en place des discours complémentaires, d'authentifier des événements. Dans *La Folie Céladon*, le narrateur recueille les témoignages de Schwarz, le maître d'hôtel, puis de Carsten qui livre à son tour celui d'un des personnages du roman : Bernhorst. Chaque témoignage permet d'aller plus profondément vers la compréhension du drame. Le discours s'appuie sur un ensemble de faits avérés, avant que le narrateur premier ne redevienne lui-même le spectateur privilégié du drame.

Dans la mesure où il recueille des témoignages, il fait œuvre de captation et s'éloigne du projet d'écriture du roman. Le narrateur de *Villa des hasards* dit : « Je ne suis pas acteur. Écrivain. J'écris des romans », Adalbert von A. abandonne le projet d'écriture d'un roman qui lui échappe, le narrateur du *Journal du visiteur* retrouve parfois « la piste du roman » qui l'occupe et « dont les personnages évasifs » viennent lui raconter « leurs aventures » (*JV*, 63). En racontant son histoire il ne fait par conséquent pas œuvre de romancier ! Il fait la distinction entre le roman qu'il n'écrit plus et le récit qui s'impose et

relève d'un tout autre projet d'écriture. Ainsi dans *Le Château de la princesse Ilse* : « Un romancier ferait des éléments de cette histoire un récit émouvant et bizarre. Il soulignerait les singulières ressemblances entre (...) », et dans *Le Journal du visiteur* : « Si j'écrivais un roman – mais ceci est mon « journal », une habitude que j'ai prise adolescent et à laquelle je suis revenu, à certaines époques de ma vie » (*JV*, 20), « Romancier, je décrirais minutieusement (...) » (*JV*, 109), « Quel roman n'écrirait-on pas avec tout ce que Adélaïde des Hêtres m'a confié (...) » (*JV*, 213), « Un romancier, s'il répétait l'histoire que j'ai écoutée, l'embellirait, la rendrait plus romanesque (...) » (*JV*, 214)

Dans ce nouveau projet, il fait preuve d'une certaine désinvolture :

Ce journal n'est, d'ailleurs, destiné qu'à moi-même et c'est pour me distraire que j'y rapporte les événements que j'y vis, dans l'intervalle où les personnages du roman acceptent de venir m'informer de leurs gestes et de leurs dits. (*JV*, 63)

Le narrateur apparaît peu soucieux d'être lu, ou il considère comme peu probable d'être lu un jour¹²⁴. Mais cette désinvolture n'est qu'apparence. L'interlocuteur privilégié est bien le lecteur qui prend la place d'un récepteur hypothétique et a le privilège d'accéder à un récit personnel plus ou moins destiné à se perdre.

Un terme assez significatif apparaît, celui de « journal » qui vient se glisser dans les titres : *Le Journal du visiteur*, *Algues*, *Fragments d'un journal intime*. Cette prétention à l'écriture du journal est ensuite confirmée par le narrateur : « Ai-je déjà dit dans ce journal, construit des parcelles de verre d'un kaleïdoscope (...) » (*A*, 21), « J'ai gardé quelques-unes de ces feuilles au chef desquelles plane, ailes immobiles, le Grand Albatros, dont l'image me pousse peut-être à commencer d'y écrire, sans ordre, sans but, au sillage de ce qui vient sous la plume, ce journal intime » (*A*, 35)¹²⁵. Quels sont les avantages du « journal » ? Il charge le roman d'un effet de réalité. Il s'agit, semble-t-il, d'une chronique fidèle des événements. Le journal présente une vertu de conviction, fait apparaître un climat d'authenticité et donne une impression de vie. Enfin, le journal ne porte pas forcément le souci d'être lu. En écrivant des « fragments », le narrateur se donne des libertés, n'est pas tenu par une datation rigoureuse. Voyageur, il ne rédige pas le journal du sédentaire qui est face à lui-même mais s'interroge à la fois sur lui-même et sur le monde extérieur, puisque nous sommes dans une perspective fantastique.

¹²⁴ *Le Journal du visiteur*, p.184 : « Si par accident, quelqu'un lit ce que j'écris aujourd'hui (qui n'est destiné à être lu de personne autre que moi... » *Algues*, p.95 : « Les lecteurs, si jamais cette chronique intime qui ne leur est pas destinée en atteint... » *Nous avons traversé la montagne* : « ...en supposant qu'un lecteur s'intéresse un jour à ce que j'écris. »

¹²⁵ Également dans *Le Château de la princesse Ilse*, au début du chapitre 7, p.81 : « Pourquoi, puisque à l'origine je ne pensais noter dans ce journal que mes rencontres avec Ilse, me suis-je écarté si loin du but initial... »

Pour présenter le récit comme véridique, un lexique particulier est utilisé qui appartient au champ de la chronique, des substantifs tels que : « rapport », « note », « relation », « chronique », « faits », des verbes tels que « transcrire », « relater », « rendre compte », des adjectifs tels que « fidèle », « objectif », et le narrateur se présente alors comme un transcripteur de ses rêves et des événements auxquels il est confronté :

Je ne peux transcrire ici que ce qui me fut intelligible. Je n'invente pas ce que je n'ai pu entendre ou comprendre de certains épisodes de son existence. La relation en sera donc malheureusement perdue. Mon récit, je peux m'en orgueillir, est fidèle et compréhensible à tous. (*EMM*, 62)¹²⁶

Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* parle de rapport : « Je dois résumer en quelques lignes, afin de ne pas allonger abusivement ce rapport. » (*NATM*, 200). Il rend compte : « J'ai admiré, et je veux en rendre compte, la singularité de l'architecture » (*NATM*, 215). Il raconte sans rien ajouter : « Il me faut (...) raconter l'évènement tel que je l'ai vu se dérouler... » (*NATM*, 212).

Un dernier procédé mérite d'être signalé : la mise en scène d'un narrateur-relai, personnage situé à l'intérieur de l'action racontée, qui prend la parole pour raconter un fait antérieur à une action première. Il va se substituer au narrateur premier, lequel se porte garant pour lui, dans *La Fête de la Tour des Âmes*, non sans humour :

Je n'ai aucune raison de mettre en doute la sincérité de l'homme qui m'a raconté l'histoire qu'on va lire. (...) Il me paraissait d'un solide bon sens, d'opinions mesurées et sérieuses. Peut-être manquait-il un peu d'imagination pour mon goût. (*FTA*, 7)

Un problème se pose dans la vraisemblance du récit : le cas où l'aventure fantastique se termine par la disparition du protagoniste. Celui-ci ne peut donc pas raconter son aventure, d'où la nécessité de faire intervenir un autre rapporteur. Soit il s'intéresse à un personnage qui a disparu et raconte à la troisième personne « ce qui a pu se passer », soit il recueille dans *Le Journal du visiteur* « une assez épaisse liasse de feuillets », ce qui donne la vraisemblance nécessaire au récit.

Ainsi est obtenu, par l'intermédiaire du narrateur, qui évidemment joue un rôle d'une très grande importance, un effet de réel. Le narrateur se présente lui-même comme un chroniqueur qui se veut fidèle au réel, en apparence peu soucieux d'être lu, mais qui cherche d'emblée à établir une relation de complicité avec le lecteur et adopte volontiers le ton de la confidence. La position du narrateur est, bien entendu, orientée dans la mesure où il tend à substituer à la valeur de la réalité celle de sa propre vérité.

¹²⁶ Autre exemple dans *Algues*, p.228 : « De la même manière les faits survenus pendant la nuit de la Saint-Jean sont-ils relatés ici, à la manière d'une chronique scrupuleusement objective. »

C. LE RÉEL DEVIENT PROBLÉMATIQUE.

1. Subjectivité du narrateur.

Le narrateur a une façon particulière, hors du commun de regarder le monde, de se positionner par rapport au réel. C'est par son intermédiaire que s'opère une transformation du réel qui n'est plus vu de la même manière après son intervention. L'instance à laquelle il est donné de percevoir le réel est un individu capable de jeter un autre regard sur une réalité initialement neutre. La subjectivité du narrateur sert de filtre entre la réalité tangible et une autre réalité. Pour le narrateur brionien, il existe un endroit et un envers des choses, une apparence et un sens profond, caché. Cela est vécu comme une initiation au cours de laquelle il se transforme, et au terme de laquelle la vision du monde, ouvert à l'exploration, déchiffré, lu de manière différente, a changé.

Nous nous trouvons donc devant un type de narration personnelle. Cela apparaît dans les indications temporelles et spatiales dès les phrases d'incipit : « Je marchais depuis longtemps déjà (...) (*Château d'ombres*), « Maintenant qu'il se sentait perdu (...) » (*De l'autre côté de la forêt*), « Six amis sont réunis, aujourd'hui (...) » (*Les Vaines Montagnes*). Et cette tendance se poursuit plus avant dans les récits où nous trouvons des notations temporelles telles que « ce matin-là », « ce jour-là », « le lendemain », « les jours suivants », « ce soir-là », des notations spatiales telles que « dans cette région », « dans l'église », « dans cette obscurité croissante »... Il s'agit là d'un ensemble d'expressions qui relèvent de ce que Benveniste appelle l'énonciation du discours qui suppose un « locuteur » et un « auditeur ». On remarquera l'emploi fréquent du démonstratif, par exemple dans *Algues* : « Cette ville, je ne peux la désigner autrement... », « cette ville où je n'étais jamais venu » (A, 11-12), puis quelques lignes plus loin : « je me trouvais dans « cette ville » sans bien comprendre ni pouvoir m'expliquer pourquoi... ». Au début de la séquence suivante, « cette ville » devient « la ville », c'est-à-dire un lieu où le personnage est déjà installé. On remarque aussi le côté très subjectif des adverbes de temps « maintenant », « aujourd'hui », « depuis longtemps déjà ». Cet ensemble d'expressions délimite une « instance » spatiale et temporelle qui ne renvoie pas à des positions objectives. C'est là pour Benveniste le fondement d'un discours individuel et de la mise à jour de la « subjectivité dans le langage »¹²⁷. Ce qui est important, ce sont les moments qui

¹²⁷ Voir à ce sujet : Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.262 : « Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage.

relèvent d'une appréciation subjective du temps ou d'une mythologie personnelle : l'aube, le crépuscule, l'heure de midi, la nuit. À cela s'ajoutent les différentes tonalités correspondantes des saisons.

Dans la mesure où le narrateur voyageur change de milieu, il va le présenter et le décrire, et le lecteur va trouver dans cette présentation un mélange de description en régime réaliste et en régime non réaliste. Une réalité profonde émerge, l'idée d'une vérité cachée derrière l'apparence, d'où l'importance du descriptif qui va servir à la fois à installer des décors, et à exprimer une façon de voir le monde. Dans *Algues*, le narrateur arrive dans une ville inconnue, quitte la gare, s'enfonce dans les rues et découvre la disposition particulière des différents quartiers :

Mon ignorance de la disposition et du caractère des différents quartiers me fit perdre pas mal de temps dans des rues monotones bordées d'immeubles banals mais, je l'avoue, sans laideur. En revanche je parcourus de délicieuses ruelles, apparemment inhabitées, avec de vieilles maisons à pignons ou à colombages. (A, 12)

Il s'agit là d'une description en régime réaliste qui suit le trajet du personnage. Celui-ci découvre d'abord des caractéristiques architecturales, les rues, les immeubles, les vieilles maisons, puis des églises « d'une beauté forte, un peu rustique », des quais « pareils à des remparts de forteresses médiévales », son parc d'attraction, et plus tard s'intéresse aux détails de l'histoire de la ville, ce qui correspond à une appréhension plus profonde des faits. Il flâne devant les étalages, examine les objets et les « éventaires de poissons et de fruits aux riches saveurs », décrit aussi une population « jeune et gaie », heureuse de pouvoir participer aux festivités des « nuits blanches ». La ville et les différents monuments sont découverts durant l'après-midi. Le descriptif change de nature dès lors que la ville est perçue à la fin du jour, sous la lumière du soir :

Lorsque les nuits blanches de l'été commençaient à répandre leurs traits de craie et d'argent sur l'entrelacs des canaux intérieurs, ceux qui serraient leurs cercles les plus étroits autour des monuments les plus importants, (...) la ville prenait un aspect irréel que je ne lui ai vu en aucune autre saison. Les tilleuls et les peupliers qui bordaient leurs quais, comme pour tenir à distance l'eau des façades des maisons, tendaient les uns vers les autres des branches massives et pesantes. L'étrange clarté nocturne qui tentait d'effacer la nuit perçait à grand effort le tissu compact des feuilles, descendait sur les moirures bigarrées où, pareilles à d'énormes poissons qui seraient remontés à la surface, glissaient de longues barges silencieuses, alternativement tachetées de blanc et de noir, selon qu'elles entraient dans l'ombre ou dans la clarté. (A, 13)

De ces pronoms dépendent à leur tour d'autres classes de pronoms, qui partagent le même statut. Ce sont les indicateurs de la deixis, démonstratifs, adverbes, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du « sujet » pris comme repère : « ceci, ici, maintenant » et leurs nombreuses corrélations « cela, hier, l'an dernier, demain », etc. Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce. »

Passage intéressant parce que le lecteur sent à quel point le réel est porteur de potentialités fantastiques. Des adjectifs tels que « irréal », « étrange », qui renvoient à une subjectivité, apparaissent, annonceurs de fantastique, ainsi que des figures de style, métaphore, comparaison, personnification, qui nous font entrer dans un univers particulier fait de correspondances entre la lumière et la minéralité, entre l'eau et l'animal, entre le végétal et la matière, entre la matière et l'animalité. Le narrateur présente ce monde comme vivant, la ville étant en effet pour lui « quelque chose qui respire, qui vit ». Cette vie se révèle à la faveur de la nuit qui fait apparaître un univers livré à des forces antagonistes où un principe de clarté s'oppose à celui de l'obscurité. Sous cette clarté nocturne les choses prennent une vitalité particulière, vivent d'une vie qui semble autonome et mystérieuse, possèdent des propriétés inhabituelles.

Le narrateur est double. Homme attaché au rationnel, voire homme d'études, il tente de faire une lecture raisonnable du monde. Mais il est aussi un personnage qui prend ses distances par rapport à une approche uniquement rationnelle des choses, se met volontiers en position de disponibilité, de réceptivité face à ce qui pourrait échapper à la raison et s'en remet aux sens habitués à avoir une perception sélective du réel. Le monde perçu par la raison, et celui dont la logique relève de l'imaginaire et du rêve s'interpénètrent. Le narrateur de *La Ville de sable* est un archéologue qui vient se livrer à un « examen méthodique de toutes les grottes » qu'il veut explorer, qui veut « examiner », « vérifier » si les renseignements qu'on lui a donnés sont exacts, et vient « relever » les peintures découvertes. Mais lorsqu'il écoute dans la nuit les récits du « vieux Mongol », un tout autre homme apparaît, rêveur, persuadé qu'« il n'y a plus de communes mesures quand on a rejeté l'autorité des nombres ». Il tourne le regard vers le ciel, laisse les étoiles dévaler vers lui, et sa main glisse « parmi les fleurs fantastiques d'un tapis » (VS, 10).

Ce personnage prend aussi ses distances par rapport à sa propre identité. Bernard, dans *Le Caprice espagnol*, une fois la gare de Cordoue quittée, commence une vie nouvelle. Il entre chez un chapelier et choisit un nouveau nom et un nouveau prénom qui commencent par deux lettres A. « Symbole magnifique de recommencement, départ à pied-d'œuvre, premier signe du dictionnaire des possibles, les deux lettres brillaient sur le bois du comptoir » (CE, 19). Bernard rétrograde d'une lettre. Les initiales deviennent signe, expriment le recommencement, et effectivement le héros entre dans une nouvelle phase de son existence, devient un autre personnage ouvert à toutes les aventures et métamorphoses et s'engage sur de nouveaux chemins. Au début du chapitre quatre, il choisit André Arden comme nom. « André Arden, cela n'allait pas trop mal », dit-il (CE, 35). Le héros de *Un Enfant de la terre et du ciel* porte le même nom, mais ce nom prend

une autre signification. C'est l'occasion d'un jeu de mots, en relation avec la devise que André, collégien, s'est choisie : *ardendo cresco*, « et il ajoute, pour les « scientifiques » qui n'entendent point le latin : « je m'accrois en brûlant ». Mais en français, ajoute-t-il négligemment, il n'y a plus de jeu de mot. » (*ETC*, 170)¹²⁸.

Le narrateur envisage, en particulier dans *Le Journal du visiteur*, qu'il puisse se trouver en état de perturbation psychologique ou intellectuelle, d'égarement passager, d'hallucination, de rêve éveillé ou encore dans un état somnambulique¹²⁹. Il perd la notion du temps, a du mal à faire la distinction entre le rêve et la veille, entre le vécu et l'imaginé, se complaît dans une situation d'attente et de solitude qui favorise la perception de l'anormal. Il choisit cette voie solitaire, c'est-à-dire qu'il a le sentiment que l'approfondissement de l'état de solitude conduit à avoir avec le monde et avec lui-même un rapport de singularité qui l'éloigne de la communauté dont il est issu. Il quitte le milieu premier dans lequel il a vécu et, dans un premier temps, personne ne circule plus près de lui. Il entre dans le silence, et c'est ce qui va lui permettre de percevoir autre chose.

Le visiteur, donc, arrive dans une maison ancienne, chez des amis, pour une durée indéterminée. Ses amis s'étant absents, il devient le seul occupant de cette maison, et rencontre la Dame des Hêtres, héroïne d'un drame qui s'est déroulé en cet endroit en un temps différent. Il considère la solitude comme « agréable » et « confortable » (*JV*, 13) à la fois parce que cette solitude est riche de souvenirs, « favorable à la remontée des émotions anciennes » (*JV*, 36), et aussi parce qu'elle permet une disponibilité et une réceptivité qui va permettre la rencontre avec quelqu'un « qui n'était pas là » (*JV*, 17). Cette solitude provoque une « sensation de liberté plénière » (*JV*, 49) :

Favorable à l'attente de quelque chose de neuf, d'imprévu, qui ne peut venir à nous que si nous sommes seuls à la recevoir, elle nous assure le silence nécessaire au mystérieux recueillement de l'attention que nous prêtons à ce qui se prépare et se forme dans les laboratoires de l'inconnaissable et dont le destin nous fera la surprise. (*JV*, 49)

Les champs lexicaux sont ici révélateurs. « Attente », « solitude », « attention », « silence » sont les conditions nécessaires. « Mystérieux », « inconnaissable », « destin » renvoient à un monde distinct du personnage. Deux mondes cohabitent, celui de

¹²⁸ Les deux initiales A sont présentes aussi dans le nom du héros de *De l'autre côté de la forêt*. Adalbert von A. commence une autre vie à Baden-Baden, et se trouve au seuil d'une autre réalité.

¹²⁹ Le somnambulisme, écrit Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*, tome 1, *op. cit.*, p.63, est une idée chère au philosophe Von Schubert. Il cite le philosophe : « Toutes nos actions sont de l'espèce du somnambulisme, c'est-à-dire des réponses à des questions et c'est nous qui interrogeons. » Et il ajoute à propos de Kleist : « Le cas de Penthesilea, de Friedrich von Homburg, de Kätchen, illustre ce jeu de questions et de réponses, lancé à la volée entre le conscient et l'inconscient, la veille lucide et le sommeil somnambulique. Du dialogue entre les deux personnalités composant le même être, entre sa « moitié claire » et sa « moitié ténébreuse », ressort la connaissance de cette vérité totale, dont l'« être du jour » et l'« être de la nuit » ne possèdent que des fragments ».

l'individualité, et celui qui entoure l'individualité, dans lequel des forces mystérieuses sont à l'œuvre. Nous entrons dans le fantastique, et « l'inattendu est la récompense de l'attente » (*JV*, 49). Vis-à-vis de ce qui lui arrive, le visiteur cherche à avoir de temps à autre une approche rationnelle. Il affirme qu'il fait une chronique d'événements vécus. Il se dit détaché par rapport aux faits, mais il est impliqué dans une réalité qui requiert de lui des explications, des interventions, des commentaires. L'individu raisonnant n'abandonne pas si facilement la partie. Le visiteur est tenté par des explications d'ordre psychologique : il veut trop que la chose perçue ait une réalité, son imagination se met trop facilement en mouvement, il projette quelque chose de lui-même. Il évoque trop de docilité à l'« engourdissement », se demande « si l'acte d'écrire n'est pas une façon de se libérer d'une oppression » (*JV*, 61), s'il n'obéit pas à une « impulsion inconsciente » ou un « inconscient désir », c'est-à-dire qu'il jette un regard sur lui-même et cherche à s'analyser, attaché à une « recherche systématique », et se demande s'il n'est pas entré dans la « déraison » ou le « délabrement mental ». Dans un deuxième temps, l'interrogation sur la réalité devient plus forte :

Ai-je déjà écrit dans ce journal (que je ne veux pas relire) à quel point l'apparence – la réalité ? corporelle d'Adélaïde des Hêtres... (...) Pourquoi après avoir consenti à devenir presque semblable à une femme (réelle ?) (...) ? (*JV*, 176)

Sont-ils réels pour Adélaïde des Hêtres, comme ils ont pour moi l'apparence d'êtres réels ? (*JV*, 218)

Dans un troisième temps, l'interrogation devient affirmation et même certitude : « j'avais établi en moi la certitude, que vous partagez, je le sais, que tout est réel », phrase qui fait écho à celle que nous trouvons dans l'entretien accordé par Marcel Brion à Andréa Turquetit : « J'ai (...) éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique »¹³⁰.

2. Effets de glissement.

Le thème du glissement apparaît assez souvent dans les romans, et parfois dès les incipit, par exemple dans *Un Enfant de la terre et du ciel* : « L'enfant s'était affaissé, sans dire un mot, si doucement que ses voisins crurent qu'il se baissait pour ramasser une image tombée de son livre de prières. », ou dans *L'Ermite au masque de miroir* : « Le démarrage subit, si doux (...) le long glissement sans secousses (...) » Plus avant dans les textes, les

¹³⁰ Marcel Brion, dans *Miroir du fantastique*, op. cit., p.174.

mots glissement, glisser, se glisser sont souvent présents¹³¹. Le fantastique est lui-même glissement, et ce glissement n'est pas sans danger, comme cela est rappelé dans un conte de Marcel Brion, *La Corne de corail* : « Le sentier du fantastique est glissant et descend en pente raide »¹³². Des brèches sont constamment ouvertes dans le réel, et par conséquent nous trouvons fréquemment des effets de glissement, de passages du monde réaliste au monde fantastique, du narratif au descriptif, du narratif à l'introspectif, d'une trame concrète à un discours abstrait. Nous trouvons dans les romans essentiellement trois types de glissements : le glissement temporel, le glissement spatial et le glissement introspectif.

Au fil du récit, la trame temporelle s'effiloche, voire s'oublie. Le narrateur lui-même perd la notion du temps. Le narrateur d'*Algues* passe dans la ville « une assez longue période » de sa vie, et de nombreuses indications temporelles jalonnent le roman, toujours imprécises :

Je suis revenu bien souvent au Paradis pendant mon séjour dans cette ville, séjour qui couvrit plusieurs saisons (...) (A, 19)

(...) le séjour dans cette ville, dont la durée, totalement inconnue de moi (...) (A, 34)

(...) J'ai laissé passer je ne sais combien de semaines avant de rendre visite au vieil Olovsen (...) (A, 37)

(...) – combien de saisons écoulées... – (...) (A, 40)

Pourquoi, (...) passai-je tant de jours et, qui sait, de semaines, (...) ? (A, 60)

Le temps finit par s'embrouiller tout à fait, et cela rend l'acte d'écrire problématique :

Mettre en ordre la succession des faits, replacer les gestes et les paroles des inconnus heurtés en cours de route, je ne peux garantir que je le ferai sans faute quoique tout cela date d'à peine quelques jours, quelques semaines, quelques mois ; il ne faut pas parler d'années quoique le temps, le mien et celui des autres, ait sa manière à lui d'aller et de venir qui embrouille les chronologies ordinaires. (A, 199)

L'évocation de moments de transition favorise cet effet, le choix de temps privilégiés, l'aube, l'heure de midi, le crépuscule, de moments charnières liés aux saisons, le « printemps tardif », l' « arrière-été », l' « arrière-automne ». Ces moments sont particulièrement favorables au jaillissement de l'imprévu et de l'inquiétude, et permettent une perception particulière du monde. Le fantastique ne se déploie pas à une heure invariable, à la faveur par exemple de l'obscurité ou du milieu de la nuit, mais s'installe à

¹³¹ Quelques exemples : dans *Château d'ombres*, p. 14 : « (...) les glissements insidieux (...) », p.28 : « L'odeur de l'herbe se glissa jusqu'à mon oreiller » ; dans *Les Miroirs et les gouffres*, p.102 : « Ses pas glissaient soyeusement sur les dalles », p.124 : « La pluie glissait avec un bruit de soie devant l'entrée de l'alcôve (...) » ; dans *Nous avons traversé la montagne*, p.227 : « Un son qui glisse, qui s'amplifie (...) », etc...

¹³² Marcel Brion, *La Corne de corail*, dans *La Chanson de l'oiseau étranger*, Paris, Albin Michel, 1958, p.45.

des moments divers dès que nous avons la sensation d'atteindre une frontière. Ces temps privilégiés possèdent leur double. Prenons à ce sujet deux exemples, celui du crépuscule et celui de l'équinoxe. Dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, l'expression « entre chien et loup » a une valeur symbolique. Le chien, animal fidèle, ranime « soudain de son flambeau toutes les lampes de la maison », le loup enfouit « le jour dans son pelage noir jusqu'au lendemain » (ETC, 20). Le personnage brionien est à la fois chien et loup, c'est-à-dire un être domestiqué, en quête d'un refuge, d'une chambre d'hôtel ou d'une maison prêtée par des amis. C'est l'être de raison. Et c'est un personnage sauvage, à l'écoute de l'inconnu, même si cette écoute provoque de l'appréhension. C'est la proie du fantastique. De la même manière, l'équinoxe possède une réalité tangible puisque il s'agit de l'égalité du jour et de la nuit, mais on peut dire que cette équinoxe a un double psychique. Cette équinoxe intérieure se partage également la réalité et l'imagination, l'« être du jour » et l'« être de la nuit », celui qui regarde vers le dehors et dirige aussi ses regards vers le dedans. Le lecteur n'est donc pas étonné que dans *Nous avons traversé la montagne* la traversée d'une rivière se fasse lors de l'équinoxe. La rivière délimite deux paysages différents, le désert qui vient d'être traversé et la montagne qui doit être franchie, elle définit deux instances temporelles et spatiales.

Un autre exemple de glissement temporel nous est donné par *La Fête de la Tour des Âmes* qui se déroule le jour du 2 novembre. Le lendemain de la fête des morts est un moment important de l'ancien calendrier celtique lié à la notion de passage. Nous sommes à un moment frontière entre deux mondes et nous allons glisser de l'un à l'autre. Le directeur d'un hôtel conduit le narrateur au chevet d'un ami mourant, et ce dernier arrive au moment où le prêtre récite les « Psaumes de la Pénitence ». Un ensemble d'indices fait de la mort un passage. À côté du prêtre se trouve un autre personnage énigmatique, Ermete dei Marmi qui a la réputation d'être un « voleur d'âmes », parce qu'il entre dans la chambre des mourants « quelques instants seulement avant le moment où l'âme se préparait à quitter le corps. » Thématique du voyage reprise quelques lignes plus loin : « Le directeur de l'hôtel se détourna de ce spectacle pénible qu'est toujours le départ d'une âme vers l'inconnu » (FTA, 15), puis de manière encore plus précise encore ; « Le prêtre (...) murmura à l'adresse du mourant les conseils nécessaires au voyageur qui va s'engager sur de difficiles et dangereux chemins ». On ne peut manquer de rapprocher le nom d'Ermete de celui d'Hermès qui veille à la libre circulation des voyageurs sur les routes du monde, et accompagne les âmes défuntés vers l'au-delà. Cet Ermete vient voir ceux qui sont sur le point de mourir et les assiste durant leurs derniers instants, et il a une attitude singulière sur laquelle les autres personnages s'interrogent. Grâce au narrateur, le lecteur

en sait un peu plus. Le narrateur est le seul à percevoir le geste d'Ermete qui s'empare soudain de « quelque chose », d'un « être ailé invisible », et nous entrons dans le fantastique.

Les lieux, nous l'avons vu, demeurent souvent imprécis. Ce sont des lieux frontières entre les étapes d'un itinéraire. C'est l'auberge de *Nous avons traversé la montagne* : « Une auberge est un lieu hors du temps et de l'espace : un point imperceptible sur les ordres de marche », l'hôtel de *L'Enchanteur*, les vieilles maisons du *Journal du visiteur*, de *L'Ombre d'un arbre mort*, les villas italiennes de *La Fête de la Tour des Âmes*, la gare, le jardin. Ce sont autant de points de contact, autant de lieux choisis qui ont un potentiel symbolique. Ils renvoient à la réalité du voyage et en même temps ont une valeur de métaphore avant même que le lecteur ait à les interpréter. Ils flottent entre objectivité et subjectivité. À cela on peut ajouter la ville au passé légendaire d'*Algues*, les baraques de foire de *L'Ermete au masque de miroir* et de *Les Miroirs et les gouffres*, le cirque de *L'Enchanteur* situés au point de rencontre du réel et de l'illusion, l'auberge située près d'un lac. L'emplacement proche d'un lac ou d'un fleuve permet d'introduire le thème du passeur ou du coche d'eau de *La Fête de la Tour des Âmes* qui glisse à la lisière de deux mondes. Ces lieux accueillent temporairement un visiteur de passage, donnent un sentiment de nouveauté et de dépaysement. Ils sont l'espace privilégié du glissement. La maison de *L'Ombre d'un arbre mort* apparaît « froide », « dénuée d'âme ». L'allée qui la précède semble « morne, revêche ». Cette maison sert de repoussoir : « Je préférerais m'éloigner et m'en aller promener dans les bois ». Et c'est au-delà de ces bois qu'aura lieu l'événement fantastique. Il en va autrement dans *Le Journal du visiteur*. Le narrateur entre dans la maison, alors que derrière lui le jardin se tait.

Le passage n'est pas toujours facile. Il s'agit de franchir des grilles, murs, portes, tels le fossé et le portail de *Château d'ombres* aux vantaux de bois « entre-bâillés ». Le fossé est « étroit mais assez profond », rempli d'« herbes folles, de chardons et de mûriers sauvages » et introduit l'idée d'obstacle et de danger. Il foisonne « d'épines dangereuses et de serpents dont je soupçonnais les glissements insidieux à travers la jungle des orties. » (CO, 14). Les « glissements insidieux » ! C'est presque une définition du fantastique !

Le glissement introspectif prend différents visages. Il y a d'abord l'assoupissement, l'entrée dans le sommeil et le rêve (*La Ville de sable*, *Algues*, *L'Enchanteur*, *Château d'ombres*). Le sommeil est à sa manière le franchissement d'une frontière. Ce thème est particulièrement important dans *La Ville de sable*. Le héros, maintenu prisonnier dans une grotte par une tempête de sable, s'assoupit. « Je me suis endormi, plein de courage et de confiance. Bientôt la tempête sera finie, et je retrouverai le

caravansérail de K... » (VS, 17). À son réveil pourtant il découvre la ville dans laquelle va se dérouler le roman. L'entrée dans le sommeil est un indice de fantastique. Le lecteur se doute déjà que le récit va prendre une tournure nouvelle. Le sommeil, puis corollairement le rêve, signifient l'entrée dans un espace et un temps différents. Les choses se font en deux étapes : le protagoniste est précipité dans un monde différent sans que celui-ci soit problématique puisqu'il appartient à l'imaginaire nocturne. Mais ensuite le fantastique s'impose car ce qui peut être pris pour un songe n'en est pas un¹³³. Le sommeil a ouvert les portes d'un monde doué de réalité, et la frontière est brisée, entre le domaine du rêve et celui de la vie réelle. Au début du dernier chapitre, le héros s'éveille : « Le vent est tombé pendant que je dormais (...) je m'éveille dans un monde apaisé » (VS, 219). Ainsi endormissement et réveil encadrent l'épisode, ce qui pourrait annuler l'effet de fantastique. En fait il n'en est rien parce qu'un objet, une bague de cornaline, a franchi la frontière du monde du rêve :

Mon compagnon, cependant, remarque une bague que je porte, qu'il ne connaissait pas.

– Tiens ! une cornaline gravée. Où l'avez-vous trouvée ?

J'hésite un instant. Je voudrais raconter toute cette histoire à quelqu'un. Mais il ne faut pas. Et je réponds simplement :

– Dans le sable. (VS, 220)

Il en est de même lorsqu'il y a intrusion des souvenirs, départ vers les « greniers de l'enfance », et abolition de la linéarité du temps, retour vers la réalité du passé. Nous aurons à revenir sur ces phénomènes de basculement dans le fantastique. Le héros n'a plus à se mettre nécessairement en mouvement. Son état de conscience est modifié, et un monde différent devient explorable.

3. Les personnages du seuil.

Le passage vers le fantastique s'effectue aussi grâce à l'intervention d'un certain nombre de personnages qui jouent le rôle d'introducteurs. Ils apparaissent principalement au seuil des romans, accueillent le héros et le prennent en charge dès son arrivée. Ils sont donc liés au thème du voyage d'une part parce qu'ils sont postés à l'arrivée, d'autre part parce qu'ils peuvent désigner les itinéraires à venir. Ils font partie à leur manière d'un décor vraisemblable.

Parmi les personnages qui vont accompagner le passage du héros, il faut distinguer les guides à proprement parler, c'est-à-dire ceux qui conduisent le personnage et

¹³³ Le même glissement se produit au chapitre 1 de *L'Enchanteur*.

franchissent avec lui une succession de frontières. Ce sont des êtres qui révèlent leur nature fantastique, qui viennent des mondes fantastiques. Dans ce cas, il y a manifestation du surnaturel dans le monde réel, et nous avons déjà un pied dans le fantastique. Et il y a ceux qui assurent un passage, mais qui ne demeurent pas aux côtés du héros. Ce sont des êtres qui font partie du monde réel mais dans une certaine mesure jouent le rôle, volontaire ou non d'ambassadeurs : aubergistes, domestiques, maîtres d'hôtel, amis momentanément présents ou absents, portiers, cochers, concierges d'hôtel, guides de montagne, conteurs, etc..., autant de personnages du seuil postés aux carrefours.

Ces personnages ont diverses manières d'intervenir. Voici un premier cas de figure : ils font partie du monde réel, restent en-dehors de l'aventure fantastique et servent de repoussoirs. Ils sont là pour donner tel ou tel renseignement. Ce sont des indicateurs involontaires.

Ainsi en est-il du portier dans *L'Enchanteur*. Le narrateur de ce roman, après avoir fait un « long voyage » s'installe dans une chambre d'hôtel et surprend dans la chambre voisine des conversations, des voix chantantes accompagnées d'instruments de musique. Le jour suivant, le narrateur demande au portier de l'hôtel quel est le nom de l'habitant de la chambre voisine : « Nous disons le 27 ? Voilà. Monsieur... Monsieur... Monsieur Merlin » (*E*, 24). Cette information est jugée banale par le narrateur déçu. Du coup, l'intérêt porté à la chambre voisine disparaît. « Le portier venait de briser les ailes à la fantaisie ». Et le narrateur n'a plus aucune raison de rester dans la ville, d'autant plus que le musée l'a aussi déçu. Il s'apprête à partir le lendemain et décide de passer la soirée ailleurs. Mais où ? Le portier lui donne alors des conseils : « Il y a le cirque... », lieu qui pour lui n'a pas grand intérêt : « Le portier haussa les épaules comme pour dire : c'est un divertissement enfantin, je doute qu'il vous amuse » (*E*, 25). Le portier provoque une réaction salutaire du narrateur : « J'irai au cirque, répondis-je d'un ton sec », et c'est précisément là que se déroule l'intrigue du roman. On trouvera un autre personnage du même type dans *Le Château de la princesse Ilse*. Le narrateur s'est installé à l'auberge du Calice d'Or, et a reçu les confidences d'Ilse, une enfant qui raconte qu'un jour deux dames se sont arrêtées à l'auberge, ont remarqué Ilse et l'ont emmenée jusqu'à un château. Tout le monde s'étonne parce qu'il n'y a pas de château dans la région. Quelques lignes plus loin, le narrateur demande à l'aubergiste s'il existe dans les environs un château. Un haussement d'épaule de l'aubergiste lui répond :

Geste d'une éloquence brève, un peu rude, appuyant une conviction négative, ce haussement d'épaules de la part d'un homme largement informé des particularités du pays, et de robuste raison, n'admettait doute ni hésitation sur ce point non plus que sur aucun autre. (*CPI*, 25-26)

Là aussi, le château va constituer un lieu essentiel de l'intrigue. Les amis peuvent jouer un rôle comparable, ceux de *L'Ombre d'un arbre mort*, parce qu'ils sont absents, ceux du *Journal du visiteur*, parce qu'ils restent bien installés dans le réel et totalement en-dehors de l'événement fantastique. Alors que le narrateur perçoit dans la maison une présence invisible, ses amis n'y prêtent pas attention, et donneraient, selon le narrateur, si on la leur demandait, une explication réaliste de ce qui s'est passé, non sans humour :

C'est comme cela partout, diraient-ils : dans les maisons anciennes le bois joue. Vous ne connaissez pas encore celle-ci : les panneaux s'étirent et les meubles ont l'âge des rhumatismes articulaires. Mais je n'ai, moi, jamais entendu un pareil son, et il ne s'agissait pas *d'un jeu*. (JV, 20)

D'autres personnages restent en-dehors du fantastique mais ont un comportement qui facilite l'orientation du héros. Le cocher de *Villa des hasards* accepte de se plier aux ordres de son client : « J'avais dit au cocher d'avancer lentement. Au hasard, avait-il demandé ? Oui, au hasard. » (VH, 7). Un hasard qui, dans le fantastique, pose bien des problèmes ! Il en est de même de cette « femme charmante » qui, dans *La Folie Céladon*, a déjà évoqué le pavillon (« Comment, vous ne connaissez pas cet endroit ? ») et le collectionneur d'autographes qui lui a montré un jour une « lettre inédite ». Ils participent à leur manière à l'intérêt que le narrateur porte à cette « Folie ».

Dans un deuxième cas de figure, les personnages du seuil sont là pour convaincre le héros de s'engager sur un itinéraire et disparaissent une fois leur tâche accomplie. Malter dans *La Rose de cire* a acheté une tabatière à musique dans le bazar de Constantinople et a rapporté cet objet qui contient un oiseau chanteur automate. Avant de mourir Malter donne cet objet au héros qu'il juge digne de le posséder. L'histoire débute dès lors que le mécanisme de la tabatière ne fonctionne plus et que l'oiseau ne peut plus chanter.

Deux personnages interviennent au début d'*Algues*. Le concierge de l'hôtel désigne l'itinéraire qui sera suivi durant l'ensemble du roman, ainsi que le maître d'hôtel :

(...) le maître d'hôtel du restaurant où je dînai ne me cacha pas quel inestimable privilège c'était pour moi et combien je devais en être reconnaissant à ma personne destinée. Il se montra respectueusement amical, débonnairement empressé à me désigner les divertissements qui devaient, jugeait-il, m'être agréables : rien ne peut être plus plaisant, confia-t-il avec un certain orgueil, comme s'il était lui-même l'inventeur et le régisseur de ce parc d'attractions, que de passer la soirée au Paradis. (A, 14)

Passage intéressant, parce qu'il introduit l'idée d'un privilège, et par là celle d'une forme d'élection. Le maître d'hôtel évoque la question de la destinée, thème fantastique par excellence. L'assimilation comparative « comme si » de la fin de la phrase

suggère l'idée que ce maître d'hôtel puisse remplir des fonctions cachées, et le thème du metteur en scène caché est aussi un des motifs privilégiés du fantastique.

Un troisième cas de figure apparaît: Il s'agit de personnages plus problématiques, à double face, qui sont ancrés dans le réel mais ont, semble-t-il, quelque relation avec le surnaturel. Ils sont détenteurs d'un message qu'ils communiquent à demi, ne livrent plus un renseignement mais un avertissement. Leur parole, brève, fragmentaire, s'éclaire davantage lors d'une deuxième lecture. Ils sont postés sur ce que Marcel Brion appelle, lorsqu'il commente *La Mort à Venise* de Thomas Mann, des « points de passage ». Ils siègent « aux points critiques du parcours », et leur fonction est de « diriger le voyageur sur le bon chemin à suivre ou, au contraire, de l'égarer davantage par leurs faux conseils¹³⁴ ». Le nain, dans *L'Ermite au masque de miroir* accueille Hélène et le narrateur dans une baraque de foire : le *Geisterburg*, sorte de train fantôme, et leur propose un itinéraire. « Embarque, embarque, criait le nain... » (*EMM*, 11) Qui est ce nain ? Il fait office d'« huissier, d'auguste, ou de valet de piste » (*EMM*, 12), son habillement en fait un personnage digne du « fantastique expressionniste des vieux films allemands » (*EMM*, 13). On peut s'interroger sur ses véritables fonctions. L'ensemble des indications données au fil du texte en font plus qu'un simple personnage de foire. En tant que pilote du traîneau, il est maître d'œuvre, et ses paroles prennent valeur d'avertissement :

« On peut imiter beaucoup de choses, dit-il, avec force grimaces de son visage de babouin, sans quitter le territoire des prescriptions divines : le Diable est le singe de Dieu. Nous n'irions pas loin si ces deux-là ne collaboraient de temps à autre. » Puis (...) il ajouta : « Mais il ne fait pas bon se trouver sur leur chemin quand ces deux-là s'associent pour plaisanter. » (*EMM*, 18-19)

Parole brève, oraculaire, d'un entremetteur qui « démasque la main opérative de celui « qui toujours nie » ? Cette dimension tend à se confirmer quelques pages plus loin. Le nain, juché sur son traîneau, est « au seuil de cette dimension qui l'avait délégué vers nous pour être notre guide » (*EMM*, 22). Guide dans les méandres du *Geisterburg*, ou guide plus large qui veille aux destinées ?

Le conteur est lui aussi un personnage à double face, le « vieux Mongol » dans *La Ville de sable*, ou encore le conteur arabe dans *Le Château de la princesse Ilse* qui se situe à mi-chemin des mirages et des réalités matérielles. Dans l'œuvre de Marcel Brion, le conteur est un personnage particulier, intermédiaire par excellence, plongé dans le réel. « Le conteur (...) doit à chaque instant plonger dans la vie active, mouvante aux couleurs

¹³⁴ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, Le voyage initiatique*, tome 2, Paris, Albin Michel, 1978, p.262 et 273.

diverses...¹³⁵ », et en même temps il est en lien avec un univers caché, symbolique, celui que déchiffre Bardouk dans *La Ville de sable*. Bardouk dévoile des « mythes éblouissants », les contes bouillonnent dans son imagination et se déversent « en inventions fantastiques » (VS, 142).

Autant le nain de *L'Ermite au masque de miroir* semble lié aux puissances infernales, autant l'aubergiste de *Nous avons traversé la montagne* apparaît comme le prêtre d'une étonnante liturgie. Il apporte aux voyageurs faisant halte dans son auberge une « bouteille tout à fait spéciale », « sans âge qui venait du fond des temps », et leur sert un « vin vénérable » (NATM, 16), qui n'est pas sans rappeler le vin sacré, l'oraculaire bouteille du *Pantagruel* de Rabelais¹³⁶. Ce vin, partagé par les voyageurs, qui répètent un geste ancien, se boit dans une coupe, « un bol taillé dans une pierre », objet précieux enveloppé d'une écharpe rouge. Cette sorte de liturgie correspond à l'affirmation d'un changement de cap dans la destinée des voyageurs. Ils donnent à cette destinée un sens nouveau, s'en remettent désormais à la sagesse delphique : « Les destinées mènent celui qui consent, tirent celui qui résiste ». Nous entrons donc dans un univers symbolique, chargé de significations, et les héros sont prêts à s'engager dans des aventures d'un autre ordre.

Les personnages du seuil contribuent à la création d'un effet de réel, mais de façons différentes. Leur rôle est plus important qu'il n'y paraît : ils sont là pour orienter le héros vers un monde différent, et prennent en définitive le rôle de messagers.

Les romans de Marcel Brion s'enracinent bien dans le réel ; c'est là une première caractéristique propre au fantastique. Le récit installe un personnage principal, une temporalité, une spatialité vraisemblables. Le narrateur se porte garant des faits exposés. Cependant, le réel se présente d'emblée comme problématique. Le choix de l'expression d'une subjectivité contribue largement à cela. Dès le début du récit, nous trouvons des effets constants de glissements dont nous avons précisé la nature. Enfin, le personnage principal est entouré d'une constellation de personnages qui l'orientent vers une réalité bien équivoque.

Il nous faut maintenant explorer un deuxième aspect, élément tout aussi fondateur du fantastique : l'apparition et l'intervention de forces surnaturelles.

¹³⁵ Marcel Brion, *Rudyard Kipling*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1929, p.35.

¹³⁶ Évoqué dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, Paris, Albin Michel, 1977, p.19.

CHAPITRE 2 : « LES AVENTURES SURNATURELLES ».

Une bonne partie de la critique nous enseigne que le texte fantastique s'appuie sur le réel appréhendé à travers des conceptions rationalistes. Sur ce fond de réel se produisent un ou plusieurs phénomènes surnaturels, ce que Louis Vax, Tzvetan Todorov ou Roger Caillois appellent l'« événement » surnaturel. Il s'agit d'un phénomène impossible à expliquer en fonction des lois qui sont ordinairement celles de la nature. Le surnaturel est tout ce qui est incompatible avec l'expérience commune ou les lois scientifiques, tout ce qui est ressenti comme perturbateur de l'ordre du monde.

Le phénomène surnaturel revêt différentes formes, suppose par exemple la présence d'êtres surnaturels, de personnages qui, normalement, sont exclus du réel, de fantômes, de démons, de diables, de personnifications de la mort, etc... À cet égard, l'œuvre de Marcel Brion est d'une grande richesse.

Il paraît difficile de dresser une liste de thèmes appartenant à la littérature fantastique. De nombreux critiques ont tenté de le faire (Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Gilbert Millet...). Chacun propose une classification différente, toujours remise en cause et jamais complètement satisfaisante puisque le fantastique évolue sans cesse. Ces tentatives sont d'ailleurs contestées. Roger Caillois assure que les thématiques sont peu nombreuses même si « les variantes sont infinies », et il en retient une douzaine¹³⁷. Ce à quoi répond Jean-Baptiste Baronian : « Roger Caillois a de la sorte – malencontreusement à mes yeux – enserré le fantastique dans une espèce de grille thématique qui, sans être rigoureuse, n'en est pas moins contraignante et, sur cette base, il a bâti une définition qui donne l'illusion de faire autorité¹³⁸ ». Louis Vax énumère une suite de « motifs, thèmes et schèmes »¹³⁹. Et Jean-Luc Steinmetz considère que « ni l'une

¹³⁷ Roger Caillois, dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, 1997, p.289.

¹³⁸ Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, op. cit., p.10.

¹³⁹ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, op. cit., p.53 à 88.

ni l'autre de ces classifications ne satisfait¹⁴⁰ ». Tzvetan Todorov distingue les thèmes du je et ceux du tu. Il est vrai que dans la littérature fantastique un certain nombre de traits caractéristiques sont devenus des poncifs donnant lieu parfois à des parodies : château de vampires, manoir entouré de brumes, arrivée de fantôme à minuit, dédoublement de personnalité...

Qu'en est-il dans les romans de Marcel Brion ? Il y a bien manifestation du surnaturel. Par exemple, dans *Le Journal du visiteur*, le narrateur est le seul à entendre « cette lente descente de quelqu'un qui n'était pas là » (JV, 17)¹⁴¹. Ce surnaturel, cet irréel propre au fantastique surgit comme quelque chose d'imprévu, de subi. Le narrateur de *L'Enchanteur* « espère de toute ville nouvelle la révélation d'un fantastique imprévu » (E, 12)¹⁴².

Mais comme le remarque Margaret Simpson-Maurin, « l'œuvre de Brion apparaît remarquablement exempte de poncifs¹⁴³ », même si dans ses romans nous rencontrons fréquemment des âmes en peine, automates, doubles et démons. Nous avons bien une constellation d'êtres surnaturels, autant de personnages qui ne s'inscrivent guère dans une conception habituelle du réel.

À propos des contes de Marcel Brion, René Godenne propose un ensemble de thèmes que nous pouvons retrouver dans les romans. Il distingue : « Le fantôme », « L'âme en peine », « L'être projeté dans un autre temps, passé », « L'être projeté dans un autre monde », « L'objet vivant », « Le lieu ou l'être maudit »¹⁴⁴.

René Godenne met ici l'accent sur le personnage fantastique, l'objet accédant au statut de personnage. Cependant, ce n'est pas tant la présence de personnages qui crée véritablement le fantastique. C'est surtout le fait que le texte fantastique ne cesse de jouer autour de la notion de frontière. Les frontières sont toujours floues, incertaines. À cette notion s'ajoute chez Marcel Brion l'idée fondamentale du passage, mise en valeur en particulier dans *Nous avons traversé la montagne* où est soulignée l'« importance prodigieuse » que prend pour l'ensemble des personnages « l'idée et l'acte du passage » (NATM, 136), mot mis en italique, très important dans la mesure où il donne l'impression

¹⁴⁰ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p.23.

¹⁴¹ Autre exemple de phrase fantastique dans *L'Enchanteur*, p.131 : « Alors la créature invisible qui était près de moi, de nouveau, me prit la main. »

¹⁴² L'expression apparaît aussi dans le conte *La Chanson de l'oiseau étranger*, Paris, Albin Michel, 1958, p.10 : « Un élément de fantastique imprévu naissait déjà ». Pour Roger Caillois, « il faut au fantastique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres. » (dans *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p.46.)

¹⁴³ Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.21.

¹⁴⁴ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.124.

que les personnages ont la possibilité de traverser le monde. Il y a toujours un passage ouvert, et le mouvement ne s'arrête pas. Ce thème du passage est à rattacher à celui du voyage, à toute cette tradition vagabonde qui est une des structures fondamentales de la culture occidentale. Les personnages ont l'impression que les chemins qu'ils suivent vont les former. Ils vont se dépouiller petit à petit de tout ce qui pouvait apparaître comme leur vraie personnalité, ce qui fondait leur individualité, et dans cette fréquentation des grands espaces, il va y avoir comme une usure du moi premier et, au-delà de ce moi, une vérité autre va se reconstruire. La façon de voir, de considérer le monde va être remise en cause pour laisser la place à l'image d'un monde beaucoup plus vaste qu'il ne semblait l'être au départ.

On ne s'étonnera donc pas que le mot frontière apparaisse aussi souvent sous la plume de Marcel Brion, dans son œuvre critique qui nous emmène « aux frontières du surnaturel »¹⁴⁵, et dans les romans¹⁴⁶. Une partie de la critique s'interroge sur cette notion de frontière, en particulier Roger Bozzetto qui écrit *Les frontières du fantastique*, et voudrait « proposer une définition globale des textes à effet de fantastique, où les frontières seraient tenues pour tangibles, alors qu'elles apparaissent friables, poreuses et mouvantes »¹⁴⁷. À propos de Marcel Schneider et de Marcel Brion, il parle d'un fantastique « lié à l'ambiguïté », et ajoute que les effets du fantastique se jouent « tout simplement sur les frontières ! »¹⁴⁸.

C'est sur cette notion de frontière que nous nous appuyons dans ce deuxième chapitre. Marcel Brion nous place d'abord dans une atmosphère particulière, à la frontière du réel et de l'irréel. Puis il nous emmène à la frontière de l'« être et du non-être », à la limite entre le monde des vivants et celui des morts, selon un double mouvement : les personnages fantastiques viennent d'un autre monde et s'approchent du monde réel. Les personnages qui appartiennent au monde ordinaire accèdent à un autre côté et poursuivent leur voyage. Dans ce mouvement, les âmes en peine occupent une place de choix. Dans un troisième temps, nous verrons qu'il y a mise en cause des lois physiques : dislocation du

¹⁴⁵ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.190.

¹⁴⁶ Quelques exemples : « Nous sommes à la frontière du réel, du vivant » (*OAM*, 315) ; « (...) il m'a semblé que je voyageais à travers des millénaires et que j'arrivais à cette frontière où l'on aperçoit déjà ce qui est en dehors de l'espace et du temps (...) » (*ACF*, 74) ; « Les autres se contentaient, modestement, de vivre à la frontière de l'être et du non-être (...) » (*CO*, 182)

¹⁴⁷ Roger Bozzetto, *Les frontières du fantastique*, op. cit., p.7.

¹⁴⁸ *Ibid.* p.12. Voici comment Michel Viegnes commence son texte sur le fantastique dans *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, p.13 : « Entre le monde cristallin de la féerie et les constructions cyclopéennes de la science-fiction s'étend un territoire brumeux, crépusculaire, aux reliefs dangereux, aux frontières incertaines, où le voyageur risque fort de perdre le sens de l'orientation. »

temps et de l'espace. Nous sommes à la frontière du temps et de l'espace. « Le décrochement du temps, le déplacement de l'espace comptent parmi les sortilèges majeurs du fantastique », dit Marcel Brion¹⁴⁹. Ce sont là les caractéristiques d'un fantastique moderne.

¹⁴⁹ Marcel Brion, *Leonor Fini*, J. J. Pauvert, 1955, non paginé.

A. À LA LIMITE DU RÉEL ET DE L'IRRÉEL.

1. Une « atmosphère d'irréalité ».

Dans les romans, les mots « surnaturel », « irréel » apparaissent fréquemment, en tant qu'adjectifs¹⁵⁰. Dès lors que Marcel Brion, dans son œuvre critique ou dans des entretiens, parle du fantastique, ces mots se substantivent. Ainsi dans les entretiens avec Pierre Lhoste :

Je crois que ce que l'on appelle irréel n'est qu'une autre face de la réalité. Il suffit de passer de l'autre côté de ce que l'on appelle ordinairement la réalité pour savoir que ce qu'on appelle irréel c'est l'autre face de la lune que l'on ne voit pas, mais elle fait partie de la lune. L'irréel – ce que l'on appelle l'irréel – est aussi réel dans un certain plan, un plan qui nous est cher, un plan qui nous est propre, que le réel objectif, le réel banal dans le plan de tous les jours. Donc pour moi le fantastique n'est pas plus fantastique que le réel. Je crois qu'en vérité tout est fantastique dans le réel et tout le réel est fantastique.¹⁵¹

Passage très éclairant qui montre bien que pour Marcel Brion, le fantastique n'est pas rupture par rapport au réel mais remise en cause de la vision habituelle que nous nous faisons du réel et approfondissement de ce réel. Il est intéressant de prêter attention au vocabulaire qu'il utilise dans *Suite fantastique*, où il parle d'« infra-réel », d'« outre-réel », de « zones de la réalité qui sont mal explorées »¹⁵², d'« un monde infiniment complexe et mystérieux »¹⁵³. Dans la préface à *Barnabo des montagnes* de Buzzati, il évoque le « revers du visible », la « face sombre de l'habituel »¹⁵⁴. Autant d'expressions qui tentent de révéler, d'ouvrir au sein de l'univers réel des espaces ordinairement non explorés. Dans ces zones obscures sont à l'œuvre des puissances qui sous-tendent le monde. Dans les romans est présentée l'image d'un être humain qui peut accéder à d'autres espaces, à d'autres temps, qui n'est plus le seul maître de son destin et se place dans un jeu de forces qui le dépassent et l'orientent.

L'irréel est associé à un espace, et il est lié à une atmosphère particulière dans laquelle le lecteur est plongé dès le début des romans. Le narrateur du *Journal du visiteur*,

¹⁵⁰ Quelques exemples : « La bride cassée fouettait l'encolure du cheval qui avait la splendeur surnaturelle des animaux que l'on voit dans les rêves. » (*JV*, 85) ; « (...) ni par quelle force surnaturelle le cercueil blanc posé à même le sol s'opposait encore aux appels de la bourrasque. » (*RC*, 10) ; « Abandonné à une puissance surnaturelle qui l'emportait dans l'espace, mon corps n'était plus qu'une coquille vide (...) » (*VS*, 161) ; « (...) elle ressemblait tout en noir sur son cheval noir, à un être irréel, magnifique et terrible (...) » (*JV*, 83) ; « (...) ce qui venait d'arriver était aussi irréel que ce que l'on raconte dans les livres (...) » (*ACF*, 123)...

¹⁵¹ Troisième entretien avec Pierre Lhoste, 1969.

¹⁵² Marcel Brion, *Suite fantastique*, *op. cit.*, p.1.

¹⁵³ *Ibid.*, p77.

¹⁵⁴ Buzzati, *Barnabo des montagnes*, Robert Laffont, 1959, p.8.

ou encore celui d'*Algues*, parlent d'une « atmosphère d'irréalité » (*JV*, 66 ; *A*, 132), ou d'une « délicieuse irréalité » (*A*, 62). Cette expression revient assez fréquemment. Dans *Algues*, il est question de « l'atmosphère un peu irréaliste de la maison du Connétable » (*A*, 321), dans *Château d'ombres* : « Les parties découvertes du jardin donnaient une impression d'irréel et de fantastique » (*CO*, 44). Nous retrouvons cette expression dans l'œuvre critique, à propos de E.T.A. Hoffmann :

Cette atmosphère d'irréalité et de surréalité qui entoure la scène et tout ce qui s'y passe, agit sur lui à la manière du punch, de la musique, des aventures extraordinaires, et le rend disponible à de merveilleuses rencontres, à des métamorphoses imprévues.¹⁵⁵

Attardons-nous sur ce mot « atmosphère » qui revient si souvent dans les romans, dans *Le Caprice espagnol*, *De l'autre côté de la forêt*, *Le Pré du grand songe*, *Les Miroirs et les gouffres*... Marcel Brion place ses personnages dans une certaine atmosphère, étape intermédiaire qui prépare l'« événement » proprement fantastique, le « surgissement de l'incroyable », l'« irruption de l'inattendu » qui risque à tout moment de se produire.

Dès les premières lignes de *Nous avons traversé la montagne*, Marcel Brion nous place dans un univers particulier :

L'air sentait la sauge et le miel. Les abeilles allaient et venaient, du dehors où la chaleur s'écrasait en gémissant contre les murs au-dedans de la salle où la pénombre protégeait sa fraîcheur contre l'agression du soleil qui agite, par intervalles, le rideau de perles de bois. Ce rideau attend, pour tinter, que le soir glisse un peu d'air frais entre ses grilles : les hommes espèrent aussi cet instant où la violence féroce de midi et de l'après-midi s'apaisera, repue d'avoir tant fait souffrir. (*NATM*, 13)

Les effets de personnification sont nombreux dans ce paragraphe. On remarque également l'utilisation du terme de comparaison « aussi » qui met sur le même plan le rideau et les êtres vivants. Nous retrouvons quelques lignes plus loin le même procédé, établissant une correspondance entre la pensée de certains hommes et celle des mouches : « Certains hommes pensent ainsi, eux aussi ». Des correspondances s'établissent dans un univers étrangement vivant, où l'on sent que tout est relié par des fils secrets. Un même procédé est utilisé dans *Le Pré du grand songe* : « Le regard de Blas la chercha dans son fauteuil, rencontra ses jambes nues, ses yeux clairs, enveloppés de cette même phosphorescence émanée aussi du clavier. » (*PGS*, 12).

Cette notion d'atmosphère est à rattacher à celle de *Stimmung*, mot allemand que Charles du Bos tente de définir dans son introduction aux *Fragments* de Novalis. Charles

¹⁵⁵ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.135. Autre exemple, à propos des *Flegeljahre* de Jean-Paul : « Walt empruntera l'apparence de Vult pour conquérir Wina, et cette atmosphère d'irréalité qu'il y a dans leur amour nous était apparue déjà au cours de la promenade sous la cascade qu'ils avaient faite ensemble. » (p.297)

du Bos note l'importance de l'idée de *Stimmung*, « climat spirituel » dans lequel baigne l'œuvre de ce poète. Il cite Novalis lui-même : « Le meilleur réside partout dans la *Stimmung*. »¹⁵⁶. Ce mot, précise-t-il, est difficile à traduire parce qu'il renvoie à « tout un mode de penser et de sentir » :

Le mot désigne tout ensemble l'accord d'un instrument et la disposition d'une âme, et c'est au point de jonction des deux sens, dans leur interpénétration même, que le phénomène a lieu : une âme en état de *Stimmung* est une âme tout accordée.¹⁵⁷

Ce passage est cité par Marcel Brion lorsque, dans son livre sur Schumann, il évoque la *Stimmung* du *Lied* schumannien. Comme Charles du Bos, il insiste sur la difficulté à transposer ce terme en français « car il n'existe (...) aucun équivalent exact et suffisant »¹⁵⁸. Pour lui, « la *Stimmung* est essentiellement de nature musicale ». Elle désigne la disposition d'une âme qui peut s'accorder au monde environnant.

Quelles sont, selon Charles du Bos, les composantes de la *Stimmung* dans le récit novalisien ? C'est d'abord « la rentrée en soi, l'approfondissement ininterrompu de la vie intérieure », et c'est ensuite l'éclairage. Charles du Bos cite longuement un extrait révélateur à cet égard du critique allemand W. Dilthey :

Novalis nous montre toutes choses dans une lumière qui lui est propre. Il suffit que nous prononcions son nom pour que nous environne le monde tel qu'il lui apparaissait, – semblable à une vallée qui repose dans le calme du soir, et se découvre au voyageur tandis qu'aux derniers rayons du soleil il redescend de la montagne : tout alentour, l'immobile chaleur de l'air ; au ciel encore bleu, le mat éclat argenté de la lune ; les montagnes nous enveloppent, mais avec une intimité qui n'a rien d'opprimant ; jamais l'idée ne nous vient que de l'autre côté les routes mènent à des villes et à des régions tumultueuses. Tout concourt à cette impression : le mode de penser de Novalis, son destin, les conditions dans lesquelles il vécut. Il était si loin du bruit de l'actualité, soustrait au pressant contact de la vie. À peine mûr, lui échoit l'expérience de ces jours heureux d'Iena où la vision romantique de l'univers était dans sa fleur...¹⁵⁹

Ce texte est particulièrement intéressant pour nous parce qu'il nous révèle les éléments de la mise en place d'une *Stimmung* et nous donne des outils pour l'analyse du texte brionien.

Premier élément : la mise en situation d'un personnage. Ce personnage est un « voyageur » qui se trouve loin du bruit de l'actualité. Il exprime une « vision de

¹⁵⁶ Novalis, *Fragments*, Paris, Aubier Montaigne, 1973, p.21 : « Das Beste ist überall die Stimmung. » Cette phrase se trouve dans *Les Disciples à Saïs*, œuvre de Novalis.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.21. Charles du Bos cite le texte de Novalis qui justifie cette définition : « Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse. Die Akustik der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische und disharmonische Schwingungen. » Le mot *Stimmung* indique, présage des conditions psychiques de nature musicale. L'acoustique de l'âme est un domaine encore obscur, mais peut-être très important. Les vibrations harmonieuses et discordantes. »

¹⁵⁸ *Schumann et l'âme romantique*, Paris, Albin Michel, 1954, p.233.

¹⁵⁹ Charles du Bos, dans *Fragments*, *op. cit.*, p.17.

l'univers », une perception particulière des choses qui suppose une forme de lyrisme, c'est-à-dire une manière tout à fait personnelle d'organiser les éléments du réel. Le lyrisme crée du mystère, suggère l'idée que les êtres et les choses sont en relation. Le fantastique réside dans l'épaisseur de l'atmosphère mystérieuse qui entoure le personnage. Le deuxième élément est l'installation d'un décor montagneux, le troisième le choix d'un « moment » qui, comme c'est souvent le cas chez Marcel Brion, est un moment de transition.

Nous retrouvons ces différents éléments dans les romans où la mise en place d'une *Stimmung* nous apparaît essentielle. Elle place le lecteur constamment sur les lisières du réel et de l'irréel.

2. Les composantes de la *Stimmung*.

Le héros brionien est en effet « loin du bruit de l'actualité », premièrement placé dans ce que le philosophe suisse Max Picard, que Marcel Brion appréciait tout particulièrement, appelle le « monde du silence »¹⁶⁰. Max Picard, dans son ouvrage, considère le silence comme un état, un « phénomène en soi » qui « fait partie de la structure fondamentale de l'homme »¹⁶¹. Dans le domaine littéraire un tel silence est mis en place dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Plus Gustav von Aschenbach, le personnage principal de ce roman, s'enfonce dans les rues de Venise, plus il s'installe dans une qualité de silence qui investit la lagune et les canaux. Pour que l'expérience du héros puisse avoir lieu, il importe que le monde du silence se manifeste.

Un silence comparable environne Adalbert von A. dans *De l'autre côté de la forêt*, lui qui, comme le héros de Thomas Mann, est un écrivain jouissant d'une bonne notoriété. Le silence environne Adalbert durant son voyage vers Baden-Baden, dans le train « à mesure que se déroulait le long voyage dans le silence des compartiments » (ACF, 15). Les rares voyageurs qui se trouvent là somnolent. Le silence est d'abord renoncement à la parole, mais il est plus que cela : c'est un état dans lequel se trouvent Adalbert et ceux qui sont autour de lui, un état de somnolence qui suppose un monde en soi. Il n'y a pas de dialogue entre le héros et le domestique qui l'accueille au terme de son déplacement : « Le voyageur avait écouté distraitemment les explications, tournant la tête à droite et à gauche

¹⁶⁰ Max Picard, *Le Monde du silence*, Paris, P.U.F., 1954. Dans une note de *Suite fantastique*, p.313, Liliane Brion dit que Marcel Brion appréciait beaucoup cet auteur suisse d'expression allemande (1888-1945) et son « hostilité envers une civilisation technocratique qui refuse peu à peu sa place à une vie de spiritualité. *Le Monde du silence* demeure une de ses lectures privilégiées. »

¹⁶¹ *Ibid.* p.1.

vers la gare couleur de fumée » (*ACF*, 13). Lorsque, après avoir fait un détour par la forêt, il revient vers la maison, il n'y a toujours pas de dialogue : « Il montait l'escalier derrière le domestique, à demi tourné vers lui avec déférence, qui le guidait vers sa chambre ». (*ACF*, 18).

Les choses elles-mêmes sont aussi installées dans le silence. Le quai de la gare est « presque désert » et la gare est recouverte d'une « buée de silence » (*ACF*, 15), et plus tard Adalbert, avant de parvenir jusqu'à sa chambre, s'attarde dans la bibliothèque de la maison de ses amis où il retrouve le « chaud silence des livres ». « Chaque objet, dit Max Picard, a en soi un fond qui vient de plus loin que la parole désignant cet objet »¹⁶². Les livres, la gare, sont enveloppés dans un silence qui a des qualités propres, s'associe à une ambiance ou à un phénomène atmosphérique qui fait que la chose se détache sur un arrière-plan.

Le silence est associé aussi à l'environnement naturel. Au lieu d'entrer dans la maison, le point d'arrivée de son voyage, Adalbert se détourne et se met en marche en direction de la forêt au moment où la nuit tombe, se faisant « massive et muette autour de lui » (*ACF*, 17). Lorsqu'il parvient plus tard dans sa chambre, il ouvre la porte-fenêtre, sort sur la terrasse qui domine le jardin et découvre « une étendue de ténèbres et de silence » (*ACF*, 20). Une atmosphère de silence entoure aussi le narrateur de *Château d'ombres*, lorsqu'il entre dans le parc, mais il s'agit d'une tout autre impression : « Pénétré d'une calme béatitude, je jouissais de ce ciel, de l'été, du silence, de la solitude et de cette sorte de bonheur répandu dans l'atmosphère » (*CO*, 17). Le silence de la nature est, nous dit Max Picard « discordant pour l'homme »¹⁶³. La relation qui s'établit avec le silence est liée à l'instant. Dans *Château d'ombres*, le silence est un élément de bien-être, alors que dans *De l'autre côté de la forêt* il représente une menace liée à la progression de la nuit et à l'entrée dans l'espace de la forêt.

Les héros de Marcel Brion sont souvent confrontés au silence de la forêt, d'un parc, de la montagne, du désert, d'un lac, d'une rivière sur laquelle glisse sans bruit une embarcation ancienne, ou encore d'une maison où les domestiques n'interviennent que pour des raisons de service. Ce sont là « comme des réservoirs plein de silence ».

Ce silence est associé à des paroles à venir. On en trouvera un bel exemple dans *La Rose de cire*. Le narrateur de ce roman vient rencontrer Edith Costelet dans une pièce du musée de Cluny où sont exposées des dentelles. Cette jeune femme est la fille du Père

¹⁶² *Ibid*, p.55.

¹⁶³ *Ibid*, p.104.

Costelet à qui le narrateur a confié la tabatière à musique afin qu'il tente de la réparer. La pièce du musée est plongée dans le silence :

(...) le silence de cette étroite pièce, l'extraordinaire parfum de vieillesse et de sommeil qui nous entourait, la solitude d'une salle que les visiteurs dédaignaient et que traversaient seulement, de loin en loin, les souliers craquants du gardien, m'entouraient d'une paix irréaliste. (RC, 107)

Il existe un accord entre les personnes et ce lieu qui convient parfaitement pour une rencontre avec Edith Costelet, personnage discret, à la sensibilité délicate. Les dentelles procurent « une surprenante qualité d'intimité immédiate » (RC, 107). Ce qui est intéressant ici, c'est que cette atmosphère de silence est en rapport avec la genèse de la parole : « Ce que j'ai à vous dire ne prendra pas beaucoup de temps, et je me sens plutôt aidée par tout ce qui nous entoure... (...) – Dans l'école où j'allais, quand j'étais enfant, un jour (...) » (RC, 108). Les paroles d'Edith Costelet sont dans un rapport essentiel avec le silence, semblent rendues possibles par cette atmosphère particulière qui règne dans le musée, et par la proximité de ces objets particuliers que sont les dentelles. La parole, comme le dit Max Picard, « tire son origine du silence », « tient sa légitimation du silence qui la précéda »¹⁶⁴.

Le silence apparaît donc comme un moment de transition, de préparation à l'installation d'un nouvel univers sonore. Ce peut être des paroles, l'intervention d'une voix, par exemple dans *Algues* :

Dans cette partie du jardin où l'épais feuillage des hauts arbres arrêtaient le suintement laiteux du ciel et condensait l'obscurité en une sorte de masse compacte de ténèbres et de silence, le dessin de cette voix me surprit et m'enchantait. (A, 30)

Ou d'une musique, dans *De l'autre côté de la forêt* :

En même temps qu'il écoutait, véritablement, et qu'il reconnaissait ce que les musiciens jouaient, – le Quintette en ut majeur de Schubert –, il regardait autour de lui, comme si tous ses sens, assoupis, engourdis, s'étaient réveillés ensemble, à la recherche peut-être d'un visage à la beauté duquel il associerait la beauté de cette musique. (ACF, 77)

Ou encore la perception plus subtile d'une musicalité profonde : « qui peut dire quand commence ou quand finit l'immense pulsation de l'univers ? » (ACF, 77).

La *Stimmung* suppose une certaine qualité de silence, et elle ne va pas chez le héros sans solitude et réceptivité. Cette solitude n'est pas un repli sur soi, mais d'abord une écoute et une communion qui ouvre à la multiplicité des visages du monde. Le personnage est ainsi conduit à avoir avec le monde alentour un rapport de singularité. Adalbert, dans *De l'autre côté de la forêt*, quitte Berlin, son cercle d'amis, fuit une relation amoureuse devenue trop pesante, s'éloigne par conséquent de la communauté dont il est issu, et il y a

¹⁶⁴ *Ibid*, p.8.

rupture dès lors qu'il s'aventure dans une voie solitaire. À partir du moment où il descend du train, il entre dans l'espace solitaire de la forêt, espace de solitude par excellence. La réceptivité dont il fait preuve permet d'avoir une perception particulière des choses environnantes. Adalbert tourne la tête « vers les hôtels dont les façades claires avaient des tons de nacre, de perle ou de lait » (ACF, 13). Ce lyrisme crée une sorte de mystère. Il met en évidence une manière hors du commun de regarder le monde, de sonder la réalité. Adalbert est capable de jeter sur la réalité un autre regard, de changer son angle de vision. La réalité sensible prend un statut d'apparence, traversée par une réalité qui semble plus profonde : « Le monde des arbres autour de lui se faisait plus pressent et plus obscur ». Une distinction s'établit entre l'endroit et l'envers des choses, leur apparence, et leur sens profond, caché. Deux mondes sont mis en présence, ordinairement conçus comme antinomiques. D'un côté le monde tel qu'il est perçu par les sens et assumé par la raison, de l'autre un monde dont la logique relève de la poésie, de l'imaginaire, qui se construit autour des mêmes principes que l'univers onirique. Il s'agit de deux univers, en apparence incompatibles, mais qui sont liés l'un à l'autre, qui ne sont pas distincts à l'intérieur de la narration. C'est ce qui distingue le fantastique du réalisme, et aussi du merveilleux.

L'installation d'un décor contribue à créer la *Stimmung*, ici celui d'une forêt où les arbres se « serrent » davantage, qui devient, comme la nuit, plus dense. À la faveur de la nuit, elle révèle son véritable visage, celui d'une force sauvage capable de perdre et d'engloutir un être humain, qui commence « d'exhaler une humidité presque sauvage ». Cela justifie l'inquiétude des domestiques qui attendent Adalbert avec une certaine angoisse, craignent qu'il ne s'égaré et allument toutes les lampes de la maison.

Ce décor est présenté sous un éclairage particulier. Comme dans *Algues*, le moment privilégié est celui de l'« obscurité croissante ». Ensuite nous trouvons une indication temporelle : l'action se passe lors d'un « précoce crépuscule d'une fin d'hiver ». D'autres notations suivent : le quai de gare s'obscurcit, la « buée de silence » qui recouvre la gare est épaissie par le crépuscule. La lumière est contrastée. Nous avons d'un côté les façades claires des hôtels, les lumières allumées par les domestiques, de l'autre la nuit qui vient et se fait de plus en plus menaçante. Durant la promenade d'Adalbert, une lumière d'une autre nature se manifeste, sur ce fond d'obscurité : « On aurait dit, à présent, que les chemins se déroulaient devant lui, comme des tapis clairs et vaguement phosphorescents (...) » (ACF, 17). Lorsqu'enfin il parvient à la maison, celle-ci est « illuminée comme pour une fête », puis les lampes s'éteignent derrière lui et la grande maison redevient « cette masse sombre au milieu des arbres du jardin » (ACF, 18). Une fois parvenu dans sa

chambre, il contemple le jardin, et c'est alors qu'il perçoit la composante sonore du paysage auquel il se sent accordé :

Au-delà de cette région obscure et muette, quelques lumières rares et fugitives étaient agitées par les branches dont le bruissement laissait distinguer, après qu'il se fut accoutumé à cette sonorité, un murmure d'eau courantes, rapides, dont il était incapable de dire si elles étaient proches ou lointaines, et qui recevaient de la solitude et du silence qu'elles dérangeaient à peine, une singulière qualité de gravité, un peu solennelle et presque prophétique.

Attentif à ces alternances d'apparition et de mutité du chant liquide, il y chercha un dessin musical, et il se surprit à y découvrir le retour du même thème et des variations qui le transfiguraient, qui l'avaient étonné déjà, pendant ce trajet en chemin de fer où, ayant posé à côté de lui (...) le livre qu'il lisait (...) il avait reconnu, et plus vraisemblablement créé, dans le murmure tout à la fois un peu haletant et distrait des roues, l'air que chantait à ce même moment (...) l'héroïne du récit. (ACF, 20)

Passage très révélateur, parce qu'on y retrouve les composantes essentielles de la *Stimmung* brionienne: silence, solitude et réceptivité, décor, éclairage, possibilité d'accord musical avec l'univers environnant.

3. Une « vaste tapisserie ».

« Je me prépare à cette vie qui va être la mienne : une solitude immensément peuplée » dit le narrateur de *La Rose de cire* (RC, 114). Phrase paradoxale qui révèle que la situation de solitude du personnage n'est en réalité qu'apparence. Certes le héros sort de son cadre de vie habituel, et se trouve dans une situation à part, mais il vient prendre place dans une grande tapisserie¹⁶⁵, dans un monde où tout est en relation, lié par des fils secrets. Les romans forment un ensemble dans lequel les destinées des personnages sont impliquées les unes dans les autres, les personnages sont profondément liés aux paysages et aux différents éléments qui les composent, et ils sont liés aussi aux objets.

Ce monde où tout est en relation apparaît comme un monde vivant. Par conséquent, dans ce monde, l'être humain n'est pas, sur le plan spirituel, dans une situation d'isolement. Il n'y a pas de différence fondamentale de nature entre les différents règnes, entre l'homme et l'animal, l'homme et le végétal, l'homme et l'objet, l'homme et le minéral. Cela pose la question du statut de la matière. Dans la pensée rationaliste, la matière est considérée comme inerte, et l'être humain se trouve dans une situation à part. Marcel Brion s'éloigne de cette pensée, et propose un monde où tout est susceptible de vie.

¹⁶⁵ C'est le terme utilisé par Marcel Brion lui-même à propos du poète romantique allemand Eichendorff, dans *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.328 : « Ainsi le roman tout entier est-il comparable à une vaste tapisserie dont chaque point n'a de signification et d'existence même que dans l'ensemble et par rapport à chaque point de l'ensemble de la composition. »

Un monde où l'être humain serait seul, ce serait un monde où les paysages, les objets, les animaux, les éléments ne constituent qu'un décor. Il y a au contraire une véritable parenté avec le monde environnant, et une prise de conscience de la part du héros de l'unité d'un univers où il n'y a plus de compartimentages, plus de réelles frontières.

De ce point de vue, attardons-nous sur les titres des romans. Marcel Brion est un excellent faiseur de titres. Or, nous dit Gérard Genette, le titre est un lieu privilégié du texte, a une fonction de communication puisqu'il peut annoncer, résumer, faire entrer le lecteur dans un univers, fournit des clés¹⁶⁶. Nous trouvons un seul titre comportant un seul mot, (*Algues*) (mais ce titre s'accompagne d'un sous-titre), un titre avec déterminant et nom, (*L'Enchanteur*), formule qui peut se doubler (*Les Miroirs et les gouffres*), des titres avec déterminant, nom et adjectif, (*Le Caprice espagnol*, *Les Vaines Montagnes*), une formule oraculaire (*Un Enfant de la terre et du ciel*), un titre phrase (*Nous avons traversé la montagne*). Les titres avec expansion(s) sont majoritaires (*Château d'ombres*, *Le Pré du grand songe*, *La Ville de sable*, *La Rose de cire*, *De l'autre côté de la forêt*, *L'Ombre d'un arbre mort*, *La Fête de la Tour des Âmes*, *Le Journal du visiteur*, *Villa des hasards*, *L'Ermite au masque de miroir*, *Le Château de la princesse Ilse*). Dans ces titres sont introduits un certain nombre de mots-clés : « caprice », « ombre », « songe », « de l'autre côté », « traversé », « hasard », « miroir ». L'accent est mis sur des objets qui semblent avoir des potentialités fantastiques : les miroirs, le masque, l'arbre mort, la rose de cire. Cependant, l'élément le plus frappant est un jeu de correspondances. Les mots-clés viennent s'entrelacer : *Nous avons traversé la montagne* peut être rapproché de *Les Vaines Montagnes*, *Le Château de la princesse Ilse* de *Château d'ombres*, *Château d'ombres* de *L'Ombre d'un arbre mort*, *Les Miroirs et les gouffres* de *L'Ermite au masque de miroir*, *Algues*, *fragments de journal intime* de *Le Journal du visiteur*. Nous trouvons la mise en relation d'un personnage et d'un objet (*Le Journal du visiteur*, *L'Ermite au masque de miroir*), d'un ou plusieurs personnage avec des lieux (*Le Château de la princesse Ilse*, *Un Enfant de la terre et du ciel*, *Nous avons traversé la montagne*), d'un lieu et d'un objet (*Les Miroirs et les gouffres*). Par conséquent, le lecteur a l'impression de se trouver face à une œuvre où s'établit une relation étroite entre personnages, objets, lieux et espaces.

Chaque roman forme une unité et une totalité en soi, mais dans certains d'entre eux, le narrateur fait allusion à d'autres titres, ce qui met les romans en relation les uns avec les autres. Cela forme des points d'appui qui tendent à rattacher les volumes les uns

¹⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.9

aux autres. On en trouvera plusieurs exemples en particulier dans *Le Château de la princesse Ilse* où s'établit un lien entre ce roman et *Château d'ombres* :

J'ai connu aussi, dans d'autres circonstances, des circonstances assez singulières que j'ai racontées ailleurs, et atteint par je ne sais quels chemins du sommeil ou de la veille, ce château d'ombres où souffraient, dans une désolation sans fin, des âmes en peine. (CPI, 34)

Une relation s'établit aussi entre ce même roman et *La Ville de sable* : « Quelqu'un, un jour, dans une « ville de sable », m'avait expliqué la nature et la fonction de ces Fils des Étoiles. » (CPI, 44). Le narrateur d'*Algues* fait un rapprochement entre un pavillon qui se trouve dans le parc d'attraction de la ville et la Folie Céladon :

Quelques-uns de ceux qui ont parlé de lui, ou écrit sur lui, prétendent l'identifier avec un pavillon de chasse analogue, de la même époque et du même style, appelé la Folie Céladon. Parce que des témoins sûrs – aucun de ses occupants n'ayant échappé à l'incendie – ont raconté sa disparition dans les flammes (...) (AG, 242)

Dans *Le Journal du visiteur*, nous trouvons une nouvelle allusion à *Château d'ombres* :

Ainsi ai-je été admis, participant ou seulement témoin, à connaître des événements autrefois advenus et, mon *château d'ombres* devenant souvent « théâtre d'ombres » à regarder certaines scènes de drames qui se jouaient sur des plans inaccessibles aux autres. (JV, 135)¹⁶⁷

Certains personnages passent d'un roman à l'autre, à commencer par le narrateur qui se souvient d'événements vécus auparavant, de personnages rencontrés ailleurs, en d'autres circonstances: « Je me rappelais ma rencontre avec Adélaïde des Hêtres... », « comme un personnage que je connais, il a célébré assidûment la liturgie de la sensualité – « ah ! mes cinq sens, que de joies je vous dois » !

D'autres personnages circulent d'un roman à l'autre. C'est le cas de Berg que nous rencontrons dans *Nous avons traversé la montagne* et dans *L'Ombre d'un arbre mort*, de Ermete dei Marmi qui apparaît dans *La Fête de la Tour des Âmes* et *L'Ombre d'un arbre mort*, des « Fils des Étoiles » dans *La Ville de sable*, *Le Château de la princesse Ilse*, *L'Ermite au masque de miroir...*

Les romans s'articulent les uns aux autres, se rejoignent par certains points. Il y a dans l'œuvre une certaine unité, mais qui n'a rien de commun avec par exemple celle des *Rougon-Macquart* ou de *La Comédie humaine*. Les personnages de Marcel Brion

¹⁶⁷ De la même manière sont mis en relation des romans avec des contes. Dans *Le Château de la princesse Ilse*, p.266, entre ce roman et *Alpage des anges* : « J'aimais cet alpage-là ; je ne sais pourquoi, peut-être parce qu'il me paraissait être le plus près du ciel. Son nom est rassurant ; on l'appelle l'alpage des anges. » Cet « alpage des anges » est présent dans *L'Ombre d'un arbre mort* : « Tu m'as montré un alpage (...) et tu m'as dit (...) qu'il s'appelait l'alpage des anges... ». Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, allusion à *Sibilla van Loon*, p.269 ; dans *Villa des Hasards au Teatro degli Spiriti*, p.66...

appartiennent à une « famille » spirituelle qui évolue dans un temps et un espace fantastiques.

Dans *Nous avons traversé la montagne*, les personnages sont liés par un projet commun. Ils ont des « destins épars », mais dès le début de l'histoire, nous savons « qu'il n'y aura plus, désormais, qu'une seule aventure pour eux tous, mêlant leurs destins comme on fait bourse commune » (*NATM*, 16). Leurs conceptions des choses ont changé. Nous entrons là dans l'aspect philosophique de l'œuvre de Marcel Brion. Dans un premier temps archéologues ou historien des religions ayant une approche scientifique des choses, ils deviennent poètes et aventuriers se livrant au hasard du voyage, se lancent sur des « chemins ignorés », commencent une « immense quête » à la recherche d'eux-mêmes, et ont du monde une perception différente. C'est le cas surtout de Berg et du narrateur davantage tournés vers le mystère et le surnaturel. Une profonde amitié les unit et cette conviction que leurs destins sont profondément impliqués les uns dans les autres. Cette « vision de l'univers », pour reprendre l'expression de Dilthey, est à rapprocher de celle des « Fils des Étoiles », thématique, fil qui traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque.

Il s'agit d'une sorte de société secrète qui apparaît dans *La Ville de sable*, *Le Château de la princesse Ilse* et *L'Ermite au masque de miroir*, comparable dans une certaine mesure à la « *Turmgesellschaft* », la Société de la Tour présentée par Goethe dans le *Wilhelm Meister*. Goethe raconte dans ce roman les aventures d'un jeune homme, le développement et l'enrichissement de sa personnalité à l'occasion des événements et des rencontres. Wilhelm rejoint la Société de la Tour où il lui sera possible de mettre en pratique ses propres aptitudes et d'œuvrer pour le bien collectif. Parvenu au sein de cette société, il se débarrasse de ses illusions et de ses erreurs et s'ouvre aux vérités du monde :

Emporté dans ce mouvement cosmique dont il est inséparable, parce qu'il est aussi nécessaire au cosmos que le cosmos lui est nécessaire à lui-même, et c'est la suprême grandeur de la vie d'être ce tissu de nécessités, comme l'enseigne Goethe. L'individu découvre ainsi sa complète responsabilité qui est d'accomplir sa destinée individuelle et en même temps la destinée cosmique dans laquelle celle-ci est impliquée.¹⁶⁸

Marcel Brion esquisse les grands traits d'une communauté énigmatique et complexe dans laquelle les gens les plus humbles côtoient les princes et les savants. Les « Fils des Étoiles » viennent de pays différents et appartiennent à des époques différentes, se réunissent parfois et se livrent à des cérémonies, à des fêtes solsticiales durant lesquelles, au crépuscule, ils saluent la venue des étoiles. Pour eux seul compte le mérite que chacun met au service du cosmos. Ils sont convaincus que la vie est partout, qu'elle

¹⁶⁸ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.129-130.

court dans les tissus de la matière et que par conséquent chaque chose est digne d'attention et d'affection. Ils pensent aussi que l'univers est une grande étoffe comparable à un tapis derrière lequel tous les fils se rejoignent. Si une déchirure se produit en un endroit quelconque, le désordre et la destruction suivent. Il est donc indispensable que les hommes entretiennent cette étoffe avec soin, par la force de leur amitié, de leur compassion, de leur amour, qu'ils demeurent en état de communion fraternelle avec l'ensemble de la Création.

Dans toute l'œuvre de Marcel Brion, on trouvera trace de ces idées. Les personnages de *Nous avons traversé la montagne*, mêlant leur destins, sont par exemple liés aux étoiles : « Nous jugeons plus prudents de marcher la nuit, afin de nous couvrir d'un manteau d'invisibilité, et de bénéficier de l'amitié de quelques étoiles » (*NATM*, 57). Le narrateur découvre qu'il a une certaine parenté avec le monde qui l'entoure et tous les éléments qui le composent présentent les mêmes caractéristiques que les êtres vivants. Un lézard par exemple contemple « la beauté de l'univers », médite « sur la suprême excellence du Dieu » qui l'a créé et révèle au narrateur ce que peut être la beauté du désert. « Les chevaux s'ébrouent dans la nuit ; parfois l'un d'eux hennit et s'agite en rêve » (*NATM*, 225) ; « Parfois les bêtes remuaient et grognaient en rêvant » (*VS*, 9). Le lac, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, « ensommeillé dans sa ceinture de forêt, remuait encore ses songes de la nuit et jouait paresseusement avec les reflets des grands sapins qui avaient bercé ses rêves » (*OAM*, 140). Les arbres de *Château d'ombres* sont atteints d'une inquiétante maladie... Nous pourrions ainsi accumuler les exemples où l'on retrouverait les mêmes effets de personnification qui n'ont pas uniquement une fonction esthétique mais nous font entrer dans un système du monde. Certains animaux, en particulier les oiseaux ou le cheval sont en lien avec d'autres mondes. Ils peuvent à leur manière intervenir dans le destin des humains, ou simplement les observer, et proposer un regard inversé :

Le berger dort, dehors, sur un rectangle de feutre, humé par les bêtes qui s'étonnent de l'étrange galop des rêves des hommes, et pour lesquelles toutes ces bizarres aventures du sommeil qu'elles ne déchiffrent pas ressemblent aux rides inégales que le grand vent trace sur la neige molle, aux friselis des creux d'eau à l'écart du torrent, aux veinures mystérieuses des roches rongées de gel. (*NATM*, 231)

De la même manière, une grande place est donnée aux objets¹⁶⁹. « Les objets ont leur secret. Les êtres aussi. » Telles sont les deux dernières phrases de *La Rose de cire*. Les

¹⁶⁹ Marcel Brion avait un amour particulier pour les objets. En témoignent les entretiens avec Pierre Lhoste, ainsi que l'entretien qui se trouve dans une des éditions de *L'Enchanteur*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du club de la femme, 1965, p.12 : « Les objets sont des êtres vivants ; d'une vie secrète qui ne se révèle qu'à

objets sont plus qu'un décor ou un symbole. Ils ont une véritable fonction fantastique dans la mesure où ils peuvent influencer aussi dans les destinées, avoir regard sur les aventures humaines, détenteurs d'une connaissance qui ne peut facilement être atteinte. Ils appartiennent à un système du monde et à un temps qui n'est pas celui des hommes.

ceux qui savent les aimer et les comprendre. Ils sont silencieux, effarouchés. Ils ont besoin de compréhension et d'amour ; exactement de la même manière que les animaux. »

B. LES « FRONTIÈRES DE L'ÊTRE ET DU NON-ÊTRE ».

Dans la plupart des romans, le héros s'éloigne pour aller vers une ville inconnue, une demeure inconnue, des contrées inconnues où règne une nature sauvage. Il accomplit une démarche qui le prépare à une perception nouvelle du monde et devient l' élu fantastique.

Un certain nombre de personnages l'ont déjà orienté, nous l'avons vu. Ils font partie du monde ordinaire, jouent le rôle d'introducteurs, parfois involontaires. Ils désignent un itinéraire nouveau, ou ce sont des personnages au double visage dont on peut soupçonner qu'ils ont une relation avec le surnaturel. Ils nous emmènent sur la frontière du réel et du fantastique.

D'autres personnages sont les messagers du monde fantastique, envoyés par des « instances supérieures » pour amener le protagoniste à se lancer dans une autre voie. Ils ont la forme d'êtres humains, mais ils viennent d'ailleurs, appartiennent à un autre univers. Un double mouvement se produit donc : celui du protagoniste des romans, et celui des êtres fantastiques qui viennent vers eux. La rencontre a lieu sur un territoire de frontières car un passage doit être franchi. Ce passage peut être long, ce qui justifie le choix du roman.

Ces êtres qui appartiennent à un autre temps, un autre espace sont divers. Nous pouvons distinguer tout d'abord les « âmes en peine » très présentes dans les romans, qui se situent sur la frontière entre la vie et la mort. Ensuite les personnages empruntés au monde antique, le monde de l'antiquité classique, et des anciens mythes. Enfin, les personnages venus des mythes littéraires, qui se situent à la frontière entre le réel et l'univers de la fiction. Ce sont des personnages qui supposent l'existence d'arrière-mondes sur lesquels règnent des autorités supérieures.

1. Les âmes en peine.

Dans *Château d'ombres*, le narrateur rencontre, dans le parc d'un château, des âmes en peine. Il ne donne pas cette interprétation d'emblée. La réalité de ces âmes en peine apparaît au fur et à mesure qu'il s'engage dans l'aventure fantastique. Il existe dans le récit des éléments, des indices livrés au lecteur qui permettent de découvrir leur identité de vrais fantômes. Ces indices peuvent pour certains d'entre eux se retrouver d'un roman à l'autre, de telle sorte que celui qui connaît bien l'ensemble des romans peut entrer plus vite dans le fantastique.

Il y a d'abord l'angoisse du narrateur lorsque, après avoir franchi la porte du parc il rencontre la fermière. Cette rencontre lui laisse un « singulier malaise » (CO, 19). À ce moment-là, la lumière change de nature : « La lumière n'était plus la même » (CO, 19). Une difficulté de compréhension s'ajoute à ce malaise, lorsque le narrateur se trouve face à la fille de la fermière : « Elle avait la même manière de regarder que sa mère, avec une attention un peu pesante, comme si quelque chose de difficile à comprendre l'embarrassait » (CO, 20). Le narrateur éprouve aussi des difficultés : « Nos mains se rencontrèrent ; alors elle baissa les paupières et ses lèvres bougèrent, sans que je puisse comprendre ce qu'elle disait ». Le narrateur s'engage dans une aventure dont il sent confusément qu'elle va avoir de l'importance pour lui : « Mon cœur battait comme si je me trouvais en face d'un événement que j'aurais attendu toute ma vie ». On remarquera, comme c'est souvent le cas, l'utilisation de l'assimilation comparative « comme si » qui oriente la lecture. Un certain nombre d'autres indices vont permettre d'en savoir davantage.

Le premier d'entre eux est la sensation d'éloignement. Le narrateur sent qu'il y a un obstacle entre la jeune fille et lui :

(...) il y avait entre nous un obstacle invisible et indéfinissable, comme une paroi transparente qui laisserait passer le regard, et même la main, et cependant qui m'empêcherait toujours (je veux dire : pour le moment) de passer de l'autre côté, du côté où elle se trouvait. (...) Ce qui m'éloignait d'elle, je ne sais comment l'exprimer. (...) On ne me comprendra pas si je dis que nous n'appartenions pas au même monde, mais je sais, moi, ce que je veux dire. (CO, 31)

L'expression « ne pas appartenir au même monde » peut être employée pour révéler une difficulté de communication entre deux êtres. Le narrateur suggère qu'il s'agit de bien autre chose, et l'expression est à prendre au pied de la lettre. Les deux mondes concernés sont le monde réel et le monde fantastique, séparés par des obstacles difficiles à franchir :

J'ai déjà parlé de ce mur invisible et transparent qui nous séparait, et quoique nous eussions grand besoin d'amitié, et souffrions de ne pouvoir rencontrer celle qui nous était nécessaire, nous ne pouvions faire un pas l'un vers l'autre sans nous heurter à cet obstacle infranchissable. (CO, 52)

L'impression d'éloignement est encore plus grande avec la mère qu'avec la fille. L'utilisation de la comparaison est intéressante, parce qu'elle permet de mettre l'accent sur des adjectifs qui fonctionnent aussi comme indices : « La mère m'était encore plus étrangère que la fille. (...) Marianne était moins secrète (...) » (CO, 32). D'autres adjectifs caractéristiques viennent les compléter : « La présence de ces deux femmes auprès de moi me saisissait, quand j'y prêtais attention, comme une chose insolite, incongrue, peut-être même dangereuse (...) ». Leur nature se révélant peu à peu, elles sont désignées un peu

plus loin comme « des gardiennes installées sur le seuil » qui n'appartiennent pas « au monde des êtres » semblables au narrateur.

Le malaise éprouvé demeure dès lors que le narrateur rencontre d'autres personnages dans le parc, à nouveau associé à l'idée d'un péril. L'apparition du surintendant des jardins livre au lecteur un nouvel indice : la tenue vestimentaire qui cette fois va poser non plus un problème d'espace mais un problème de temps :

Son costume, comme celui de Marianne, a quelque chose de théâtral ; on le dirait sorti d'une comédie ancienne, mais je ne m'en étonne pas, car il y a dans ce pays des régions qui conservent une pieuse fidélité aux vêtements d'autrefois. Sa veste est beaucoup plus longue qu'on ne les fait maintenant, et il porte une culotte courte, avec des bas blancs et des souliers à boucles. L'ensemble n'est pas déplaisant et s'harmonise assez bien avec son air de dignité et de bonhomie. (CO, 37)

Une explication rationnelle est proposée. Mais une autre approche est possible, selon laquelle le personnage appartient à une époque révolue. Ceci tend à être confirmé par le titre désuet de surintendant des jardins. Ainsi désignait-on en effet, au XVIII^e siècle, celui qui était chargé de l'entretien des grands parcs. Lors de la rencontre d'un autre personnage, Sir Montagu Brehm, l'accent est mis à nouveau sur la tenue vestimentaire : « (...) je remarquai que cet homme portait un habit brun, orné de boutons brillants. Il tenait sous son bras un chapeau d'une forme singulière assez semblable à un tricorne » (CO, 56). Inversement, durant le roman, les âmes en peine trouvent que le narrateur porte des vêtements tout aussi singuliers. Ainsi la vieille dame rencontrée dans un oratoire du parc : « Elle tournait autour de moi, intriguée par mon visage, par la coupe de mes cheveux, par la forme insolite de mes vêtements » (CO, 154). L'impression d'éloignement éprouvée dès le début du roman demeure, bien qu'une relation d'amitié se développe avec certains personnages du parc, en particulier avec le surintendant des jardins, toujours liée à l'angoisse et à la solitude. Cet éloignement devient saisissant lorsque le narrateur raconte l'épisode du baiser impossible avec Marianne : « Je croyais même qu'elle me tendait sa bouche, mais quand je me suis approché, sa bouche s'est éloignée, éloignée encore. Elle se dérobait, sans que je l'eusse vue faire aucun mouvement, sans que mes mains cessassent de tenir ses épaules. Elle fuyait vers des distances inaccessibles » (CO, 145-146).

La nature des êtres rencontrés se précise : « Comment donner son amitié à un être de nuage et de brouillard ? » (CO, 145). Leur inscription dans une spatialité et une temporalité différente – « Pour moi, il n'y a plus de jours, depuis longtemps, plus de jours, et trop de jour. » (CO, 155) – confirme leur appartenance à un autre monde qui se manifeste dans ce passage saisissant :

Les premières voitures sortirent du brouillard, sans lanternes et sans bruit. Le brouillard étouffait aussi le trot des chevaux. Elles s'arrêtaient devant l'escalier, des ombres y montaient, et dès que la portière s'était refermée, le cocher levait son fouet. Cela se passait dans le plus grand silence. Je n'entendis ni un grincement de roue, ni un hennissement de cheval, ni un appel, ni un claquement de fouet. Les voitures apparaissaient, s'arrêtaient, repartaient. On aurait dit que, issues du brouillard et faites de brouillard, elles se défaisaient aussitôt rentrés dans le brouillard. La Route de la Reine fourmillait d'ombres, qui se diluaient lentement, retournant aux ténèbres, au non-être. (CO, 218-219)

Cette scène se déroule dans une atmosphère particulière. La lumière est faible, le silence est évoqué plusieurs fois et rendu plus intense par l'utilisation du superlatif. Les personnages n'ont pas de nom, deviennent des ombres, au même titre que les objets. Le titre du roman se justifie pleinement. Le lecteur est placé face à un phénomène purement visuel, atmosphérique, mais le brouillard gêne la vision, et les choses demeurent ambiguës. Le doute est renforcé par l'expression « on aurait dit que... », mais ce qui est suggéré, c'est la correspondance de nature entre les êtres et le brouillard, et que par-delà le brouillard se cache un monde de ténèbres.

Dans l'aventure fantastique, deux fins sont possibles. Soit l'aventure est sans retour. La rencontre du personnage issu du monde réel et de ces ombres venues des contrées surnaturelles crée une faille, et le voyageur s'en va, ne revient pas. Il entre dans les territoires du fantastique « pour le meilleur ou pour le pire ». Soit le héros retourne vers son lieu d'origine, et le monde réel est réintégré. C'est le cas dans *Château d'ombres* où le narrateur échappe au péril du fantastique. Il y échappe parce que les ombres l'excluent de cet univers : « Vous ne pouvez pas comprendre. Vous n'êtes plus dans le même univers. » (CO, 296) ; « Vous venez d'un autre monde (...) vous n'appartenez pas au monde d'ici. Vous devez partir » (CO, 298).

Ces âmes en peine occupent une place de choix dans les romans de Marcel Brion. Il les définit dans son œuvre critique à diverses reprises, en particulier dans *Art fantastique*. Il décèle, dans l'œuvre d'Antoine Watteau ou de Magnasco la présence d'êtres « qui errent sans fin autour d'un objet, à la recherche de quelque chose qu'elles ne peuvent pas atteindre parce qu'elle n'est pas dans le même espace que le leur »¹⁷⁰. Dans *Peinture romantique*, il parle de cette « *contrée des âmes en peine* où les morts attendent de s'être débarrassés du poids de la terre pour rejoindre le lieu de l'élection ou de la damnation »¹⁷¹. Dans l'œuvre romanesque, la nature des âmes en peine est fréquemment rappelée. Nous fournissons ici quelques exemples :

¹⁷⁰ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p.99.

¹⁷¹ Marcel Brion, *Peinture romantique*, Paris, Albin Michel, 1967, p.20.

Il lui vint alors à l'esprit, et il en frissonna, le souvenir de ces êtres qui s'attachent si fort à une demeure qu'ils ne peuvent plus en être arrachés, même par la mort, et qui mènent alors entre des murs, devenus indifférents, une vie vague et vaine. (*ACF*, 161)

Et il était impossible de ne pas penser aussi aux âmes en peine qui se lamentent sur les rives des styx lourds et vont et viennent en pleurant, à voix aiguës, leurs vies perdues. (*OAM*, 16)

Un séjour indéfini, dans une condition indéfinie, dans un pays où l'eau et l'air sont du même gris, où l'arrivée d'un nouvel hôte n'étonne plus... (*FTA*, 22)

Le fantôme est un être qui cherche quelque chose qu'il a perdu, des années gaspillées, des femmes qu'il aimait, un objet qui résume pour lui « toute la beauté du monde ». Il marche et tourne au lieu où il l'a perdu, aiguillonné par un espoir qu'empoisonne le venin du désespoir. (*VM*, 211)

Ces fantômes, dans la littérature fantastique, ont une rude réalité, si l'on en juge au nombre de romans ou nouvelles dans lesquels ils viennent se glisser. Traditionnellement, ce sont des êtres qui sont en quête d'une demeure pacifique, soit parce qu'ils n'ont pas eu de sépulture rituelle, soit parce qu'ils ont été la proie de tourments particuliers. Ils sont condamnés à errer, à vagabonder dans des espaces infinis en quête d'un ultime repos. L'art du récit consiste à faire admettre qu'il s'agit de vrais fantômes, que ce ne sont pas les propres fantômes du narrateur qui viendraient hanter ses propres pensées, qu'ils dépassent un statut purement psychologique, qu'il est possible de les rencontrer physiquement.

Chez Marcel Brion, ils ne sont pas menaçants. Les âmes en peine sont bien promises à une errance, à la recherche de ce qui a été perdu et aimé. Elles sont liées à un temps révolu, à un passé tragique, rejetées hors du temps commun dans une durée qui leur est propre. Ce temps, répétitif, circulaire, continue à se manifester. Confrontées au vide du temps et de l'espace, condamnées à répéter indéfiniment les mêmes gestes, elles s'inscrivent dans une atmosphère de mélancolie et de mort.

Elles évoluent dans un espace différent, un territoire intermédiaire, une « contrée », un « séjour indéfini », un « pays » où règne la couleur grise, pays intermédiaire entre le monde réel et un autre monde de ténèbres très lointain, et demeurent sur une frontière indistincte de l'être et du non-être.

2. Les êtres venus des mondes antiques.

Dans les romans se manifeste une autre catégorie de personnages fantastiques qui viennent solliciter les héros. Ce sont les êtres en relation avec les mondes anciens, païens

ou chrétiens. On peut distinguer les figures qui trouvent leur origine dans l'antiquité, figures féminines, divinités telles que Hermès ou Pan, créatures liées aux éléments naturels, telles que Algue, et l'ensemble des figures qui appartiennent à la mythologie chrétienne, les anges, les démons, le diable et la mort.

Les figures féminines jouent dans les romans un rôle important. Ces femmes mystérieuses, belles, endossent la fonction de guide, telle celle que rencontre Adalbert von A. au début de la deuxième partie de *De l'autre côté de la forêt*. Adalbert assiste à un concert dans le parc de Baden-Baden où l'on joue un Quintette de Schubert. Il est d'abord fasciné par son visage : « Sans doute y avait-il plus de grâce que de vraie beauté dans ce visage (...) » (ACF, 78), puis par son sourire : « (...) elle sourit lorsque l'alto murmura aux deux violoncelles une confidence retenue (...) », et sa tenue : elle porte une grande robe blanche et un chapeau qui ombrage ses boucles blondes. Une correspondance s'établit entre son être intérieur et la musique qu'elle écoute : « Tout en elle était devenu sonore, aurait-on dit, comme si la musique se déposait et s'étalait à l'intérieur d'elle-même, comme si elle était devenue elle-même musique ». En personnage shakespearien¹⁷², elle reçoit en elle une musique qui s'adresse directement aux sens, à la sensibilité, à l'émotivité.

Chez Adalbert, qui jusque là a eu tendance à s'isoler dans le parc, s'est enfoncé dans un « désert de solitude », cette apparition provoque le trouble et fait naître des impressions : « Pour la première fois il éprouvait, lui aussi, à quel point la joie musicale, plus que tout autre, est proche de la douleur » (ACF, 79). Il est surpris d'avoir la possibilité d'écouter la musique « avec l'âme d'un autre être », et un lien s'établit entre les émotions exprimées par la musique de Schubert, celles ressenties par la jeune femme et celles qu'éprouve Adalbert. Ces émotions emmènent vers l'infini. Un trajet est désigné, sans qu'une parole soit échangée. La jeune femme regarde devant elle « avec l'infinie béatitude d'un enchantement où la joie et la souffrance s'unissaient dans une ineffable confusion. » Nous pouvons à nouveau remarquer l'importance des adjectifs. La musique amène sur les traits de la jeune femme une paix « joyeuse », une sorte d'étonnement « enfantin », son sourire est « émerveillé et inquiet » (ACF, 80), et durant l'adagio, la jeune femme paraît « suspendue entre deux rivages » (ACF, 79). Elle apparaît comme un personnage des frontières, suspendue entre l'espace réel et un « pays lointain », tournée à la fois vers le

¹⁷² Marcel Brion citait volontiers cette phrase de Shakespeare : « Je n'aime pas l'homme qui n'a pas de musique en lui ». Cité dans *L'Art romantique*, Paris, Hachette, 1963, p.9.

dedans et vers l'extérieur, dans une sorte d'équinoxe intérieur, propre à susciter la mélancolie.

Une fois le concert fini, elle s'éloigne et oublie sur le siège le livre qu'elle lisait avant le concert. Adalbert s'en empare. Ce livre contient ses poèmes de jeunesse. C'est là une sorte de message, un trait d'union qui s'établit entre les deux personnages. Le livre va permettre la résurgence de souvenirs anciens, et d'autres rencontres avec la jeune femme au terme desquelles sera dévoilé son véritable visage : « Vous m'avez appelée Perséphone. Vous savez ce que cela signifie » (*ACF*, 188).

La jeune femme de *De l'autre côté de la forêt* est liée à la musique, et à un décor particulier, le parc de Baden-Baden attenant à la forêt. L'atmosphère particulière de la rencontre est liée à cette association de la musique de plein air et du parc. La femme rencontrée au chapitre trois de *La Rose de cire* est associée à d'autres marges : la ville nocturne, le théâtre. Ce sont là encore des lieux qui favorisent l'arrivée de l'être fantastique. Le narrateur se promène la nuit dans un quartier inconnu, s'enfonce dans un « entrelacs de rues tristes », puis poursuit sa promenade dans un petit théâtre peu accueillant. C'est ce que nous révèlent les comparaisons : la salle du théâtre est « humide comme une catacombe », « sinistre comme un égout », et le couloir qui y mène ressemble « à une galerie de mine » (*RC*, 37). Le descriptif installe discrètement des allusions à l'antiquité :

L'humidité suintait du mur et du plafond, et cela composait une atmosphère assez horrible, que je connaissais bien pour l'avoir rencontrée souvent dans les temples de Mithra qui existent encore : une terrible atmosphère de cruauté, de sacrifice et d'espérance. (*RC*, 39)

C'est à l'entracte qu'a lieu la rencontre. Les spectateurs gagnent le bar :

Il y régnait la même atmosphère de torpeur et d'attente sournoise, avec je ne sais quelle naïveté qui venait probablement des paysages où des collines grecques s'ornaient de temples et de cyprès. (*RC*, 41)

La rencontre, assez troublante, commence par un dialogue étrange :

Vous ne me reconnaissez pas ?

Non.

C'est moi qui ai chanté la chanson de l'oiseau, tout à l'heure. Vous avez aimé ma chanson ?

Oui, je l'ai aimée.

Vous m'avez écoutée. Les autres n'entendaient pas : ils me regardaient seulement. (*RC*, 42-43)

Ce dialogue suppose une relation particulière entre cette femme et le narrateur qui est de l'ordre de l'élection. Ils partent ensemble dans la nuit à travers la ville. La femme frappe le narrateur par son regard « d'une vaillance extraordinaire », elle suscite le respect, la crainte. Ce qu'elle dit, qui n'est pas précisé, agrippe « comme un harpon », et elle lui

offre un objet, « cadeau inconnu », « étrange présent », qui délivre un message non élucidé. À nouveau il est fait allusion à des rites antiques :

D'une éraflure causée par l'arrête tranchante d'un médaillon, un peu de sang coulait. Ces gouttes qui avaient taché le mouchoir me troublèrent ; je pensai à un sacrifice, à une libation. Je pensai, je ne sais pourquoi, au sacrifice qu'on ne devait pas oublier de faire, d'un coq promis à Esculape. (RC, 48)

Ce médaillon vient prendre place à côté de deux autres objets très importants dans le roman : la rose de cire et la tabatière à musique. Autour de ces trois objets se noue l'ensemble de l'intrigue. La femme rencontrée n'a pas de nom. L'identification incomplète tend à faire penser que ce personnage ne fait pas complètement partie du monde connu. Elle garde par conséquent une grande part de mystère.

Ces femmes énigmatiques agissent dans les romans comme des « Mères » tel que l'entend Goethe dans le second *Faust*, c'est-à-dire des puissances souterraines, venues de territoires obscurs, chargées de donner un signe, de désigner un itinéraire, d'emmener ailleurs. Elles proposent un changement de cap, jouent un rôle important d'initiation sur lequel nous reviendrons. Elles « façonnent la destinée d'un homme », préparent sa métamorphose, et permettent son passage vers un monde différent.

Algue est aussi associée à un univers sonore. Lorsqu'elle apparaît dans le roman, elle est d'abord invisible. Le narrateur entend sa voix chantante dans le parc d'attraction qui le surprend, le ravit et livre une parole oraculaire : « Accomplis-toi en détruisant ce vieil instinct en toi vers ce qui stagne » (A, 30). Le narrateur se sent solidaire de cette voix, éprouvant « sa grave et haute beauté », et part à sa recherche. Algue est une créature ambiguë, mi-humaine mi-élémentaire, liée à l'eau et à la terre. De vieilles gens, dans la ville racontent qu'elle est la fille d'une sirène et d'un humain, son père Olovsen, et Olovsen lui-même, pourtant collectionneur et passionné d'algues, déclare : « Elle connaît les algues mieux que moi-même, elle est une algue » (A, 126). Lorsqu'elle se trouve dans les étages inférieurs de la maison de son père, l'atmosphère souterraine de ce territoire de frontière fait d'elle une « créature à part, d'une autre espèce qu'humaine » (A, 128).

À ces figures féminines s'ajoutent des figures masculines, tel cet Ermete dei Marmi dont nous avons déjà parlé, personnage central de *La Fête de la Tour des Âmes*. Dans ce roman, et dans *L'Ombre d'un arbre mort*, il est, nous dit Wolfgang Friedrichs, « l'incarnation du psychopompe divin que la mythologie antique situe sur le seuil de l'au-delà.¹⁷³ » Ce personnage a en effet toutes les caractéristiques du dieu Hermès. Il en a d'abord l'apparence physique. Dans l'art grec, il est représenté barbu, vêtu d'un manteau

¹⁷³ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.411.

de voyageur et coiffé d'un chapeau à large bord. Voici comment il est décrit dans le roman : « Il avait le visage fin et aigu que l'on voit aux guerriers troyens dans les peintures de vases antiques et une étroite barbiche pointue qui se recourbait en avant » (*FTA*, 14). Hermès est un dieu voyageur qui veille à la circulation et aux échanges. Pendant tout le roman, il emmène lentement les personnages embarqués sur son bateau vers le village de Torre delle Anime. Hermès figure souvent sur les vases funéraires de l'antiquité accompagnant les âmes dans leur voyage vers l'au-delà. Ses interventions durant le roman font comprendre au lecteur que les différents passagers de son embarcation ont franchi le seuil de la mort, même s'ils ne paraissent pas conscients de leur état. Ce sont des remarques glissées malicieusement dans les dialogues qui nous font comprendre que nous sommes entrés dans une temporalité différente, par exemple : « Le temps n'est plus votre affaire (...) le temps ne compte plus, et ne se compte plus » (*FTA*, 89), et plus loin : « Oui, ils sont morts hier soir, dans une île de la Baltique » (*FTA*, 178). Hermès est connu pour son inventivité et sa ruse. Marcel Brion en fait un marquis élégant, plein d'humour, qui « sourit d'un air extrêmement rusé » (*FTA*, 18) et tire sur sa barbiche d'un air convenu. Ses propos trahissent sa véritable nature d'être hors du temps qui, tout droit venu du monde antique, continue d'errer dans le monde contemporain : « Que de sottises on écrit depuis « notre temps » – il fit une grimace malicieuse – (...) » (*FTA*, 20), et l'interprétation du narrateur va évidemment dans le même sens : « Croyez-moi, seuls les Grecs d'autrefois ont su bien mourir, le marquis voulait dire : les Grecs de mon temps... (...) » (*FTA*, 21).

La figure de Pan est complémentaire de celle d'Hermès. Alors qu'Hermès est révélateur de la dimension cachée du monde, Pan, au contraire représente la nature dans son exubérance visible. Dans les romans, il est présent de manière allusive, par exemple dans *Nous avons traversé la montagne* où le dieu est associé aux fantômes de midi, et à cette heure que les anciens Grecs appelaient « stationnaire ». Dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, Pan se manifeste avec plus d'évidence. André Arden, le héros du roman, se perd dans une vallée des Monts de Lure. Il s'endort « après midi » dans une clairière, puis dans le soir rencontre un paysan, Estève, qui l'invite à passer la nuit chez lui. La rencontre d'un personnage panique se fait en trois étapes. D'abord le paysage, autour d'André Arden se transforme en un lieu prêt à accueillir le fantastique. Le bois dans lequel André Arden s'est endormi devient un « bois sacré », le paysage devient « plus âpre, plus profond, plus sauvage » (*ETC*, 300) à mesure que le jour baisse. Puis le paysan, une fois chez lui, raconte à demi-mot sa rencontre avec le dieu Pan. André Arden remarque une image fixée au-dessus de la cheminée découpée dans un journal, représentation d'une statue de Pan qui, affirme André Arden, se trouve au musée d'Athènes, décrite de la manière suivante :

Une force et une astuce extraordinaire s'épanouissaient sur le visage camus dont les yeux bridés riaient malicieusement. Ce corps, on le sentait prêt à la danse, au bond, chargé d'une extrême intensité, d'une vivacité animale, d'une puissance divine. Rien d'humain dans cette forme indéfinissable. Le langage ne possède pas de mots pour exprimer cette confusion du céleste et du bestial. (*ETC*, 302)

C'est bien là une évocation du personnage de Pan, dont on retrouve les caractéristiques physiques, figure liée à la musique et à la danse, mi-humaine mi-divine. Cette figure devient fantastique dans la mesure où elle trouve son incarnation dans le personnage de la fille du paysan née de la rencontre du dieu et d'une femme humaine : « André devina que la rencontre de la femme d'Estève avec l'être innommé avait été féconde, car la fille d'Estève était vraiment la fille d'un dieu » (*ETC*, 203). *Un Enfant de la terre et du ciel* est un des premiers romans de Marcel Brion, et par conséquent cette jeune fille qui chante dans la nuit ouvre la voie aux personnages que nous pouvons qualifier de paniques qui traversent l'ensemble de l'œuvre, c'est-à-dire des êtres ambigus, liés aux forces de la nature, à la musique ou à la danse et à l'amour. Algue, associée aux forces obscures de l'océan, est de ceux-là, mais aussi d'autres personnages, Alana dans *La Ville de sable*, Georgiana rejointe par Terence Fingal dans un chalet de montagne (*OAM*, 76 à 81), peut-être aussi le Musikant dans *Algues*, attaché à reconstituer la « musique des fées », et qui dérobe un jour un orgue de verre dans un musée pour s'en aller vagabonder à travers le monde et faire entendre aux bêtes sauvages et aux danseurs d'une île malaise sa « divine sonorité » (*A*, 74).

De nombreuses figures viennent aussi des territoires chrétiens : des anges, en particulier dans *Le Pré du grand songe* ou *Un Enfant de la terre et du ciel*, des démons, plus ou moins en collusion avec le diable et la mort personnifiée, comme dans *Les Miroirs et les gouffres*. Il s'agit de figures d'intercession qui sont là pour établir un lien entre le divin et l'humain, assurer une sorte de passage constant entre les différents mondes, souterrain, terrestre, céleste. Ces personnages par conséquent inscrivent le parcours humain dans un monde beaucoup plus vaste qu'il ne paraît. Une de ces figures mérite une mention particulière, celle du démon.

Le démon appartient au fantastique pictural ou littéraire. Il vient habiter les tableaux de Jérôme Bosch ou de Bruegel, hante l'enfer de Dante, les contes d'Hoffmann, de Charles Nodier ou de Hugo von Hofmannsthal. Il est la manifestation d'un pouvoir souterrain, suspect, maléfique, lié à l'inférieur qui tire vers le bas. Chez Marcel Brion, la présence des démons est constante car, comme le dit le narrateur de *Château d'ombres*

(*CO*, 133), tous les démons n'ont pas été « chassés » ; ils sont tapis dans les ombres, attendant l'heure favorable pour intervenir¹⁷⁴.

Ces démons s'avancent masqués, ce qui les rend, dans un premier temps, difficiles à reconnaître. Dans *Nous avons traversé la montagne*, les voyageurs prennent à leur service un devin qui n'est autre qu'un démon. Et pourtant « rien ne distinguait d'un paysan ordinaire de cette contrée cet homme au poil rêche, au front buté, aux longs bras, sinon peut-être, la rare qualité des yeux (...) » (*NATM*, 195). On sait cependant depuis le Moyen-âge que le regard du démon est toujours redoutable. Il tente de se cacher et c'est ce qui lui permet d'intervenir plus efficacement dans le monde des vivants. Il est cependant démasqué au chapitre suivant, mais rien n'est sûr encore : « Wenzel commença de souffrir de la faim, peu après la disparition du devin, que nous pouvons bien, maintenant, selon toute vraisemblance, appeler un démon. » (*NATM*, 222). Ce faux devin, faux guide, faux paysan, apparaît tout d'abord comme un séducteur, un *Verführer*, c'est-à-dire quelqu'un qui fait dévier la route, et qui fait miroiter des lointains pleins de promesses. Il connaît l'art d'attirer à lui celui qui manque d'assurance et de l'inciter à le suivre. Dans la mesure où il promet l'existence de contrées lointaines merveilleuses, il utilise un ressort efficace, celui de la mélancolie, le regret de ce qui a été perdu et le désir de mouvement vers ce qui n'a pas encore été conquis. Là où il intervient, le paysage se transforme. La nature elle-même se trouble, s'inquiète. Les voyageurs s'engagent dans un passage étroit, difficile :

La roche tout autour de nous était stérile et d'une couleur de sang qui nous attristait. On ne voyait ni un oiseau ni un reptile ; seuls quelques gros lézards, survivants des très vieux âges du monde mais dégénérés et hébétés (...) (*NATM*, 197)

Wenzel, se rappelle alors les tempêtes que les voyageurs ont connues, et un épisode tragique durant lequel un des guides de l'expédition avait crevé le plafond d'une galerie souterraine et trouvé la mort, ce qui dans le récit introduit la thématique du labyrinthe sub-terrestre, lieu où les démons se sentent chez eux. Le faux devin entraîne son monde vers des « petits vallons sournois, hypocrites, rongés de catacombes capables d'avaler notre caravane toute entière. » (*NATM*, 198). Les gorges étroites donnent l'impression d'étouffer et mènent à un paysage qualifié par Berg de « surnaturel ». Emmener dans ces contrées fait partie d'une stratégie infernale qui rappelle celle qui est mise en scène dans *Andreas* de Hofmannsthal, que Marcel Brion connaissait bien et auquel il a consacré des pages très éclairantes dans *L'Allemagne romantique, le voyage*

¹⁷⁴ On trouvera de nombreuses allusions au démon dans les romans. Quelques exemples : « Je crois que si le Mongol jouait de la flûte, c'était pour chasser les démons qui auraient pu lui ravir sa victime (...) » (*VS*, 171) ; « Car les démons qui rôdent autour des morts savent prendre toutes les formes. » (*RC*, 20) ; de manière plus évidente encore dans *L'Enchanteur* et l'histoire de Palling.

*initiatique*¹⁷⁵. Dans ce conte, le jeune Andreas, en route pour Venise prend à son service un certain Gotthelf qui l'entraîne non vers les routes ensoleillées du Tyrol mais vers des vallées de plus en plus resserrées¹⁷⁶. La stratégie infernale consiste à entraîner le ou les voyageurs dans des contrées sombres, désertiques, dans un univers de la stérilité et de la solitude où ils sont entourés de menaces destructrices. C'est là que le démon est plus à l'aise. D'une part il essaie de mêler les voyageurs à un univers disharmonieux, d'autre part il essaie de détruire en l'être humain toute capacité de résistance en l'emmenant là où il n'y a plus guère de repères, dans un univers de l'ambiguïté. Les voyageurs escaladent des versants de montagne où se trouvent sculptées à même la falaise des statues de pierre colossales, et ils atteignent un haut plateau où figurent des bêtes de pierre, inventions d'une mythologie ancienne mal définie, d'une « dimension beaucoup plus vaste qu'en réalité » (NATM, 202), puis ils atteignent un « arc impérial érigé au seuil du désert » qui impose aux voyageurs de faire un choix : passer sous l'arche de la porte pour accéder au désert, ou éviter cette issue « réservée à des monarques ou à des dieux », et contourner cet édifice. Le devin se garde bien de les guider dans ce choix et laisse s'installer le trouble :

Nous nous perdons – déjà ! – dans ces conversations sans logique et sans but, qui s'achèvent parfois en querelles, tandis que les guides nous regardent, sans comprendre ce que nous disons, stupéfaits et consternés de notre subite mésentente, et le devin, accroupi à l'écart, ricane en tirant furieusement sur sa pipe de fer dans laquelle brûle un tabac infect : peut-être afin que nous ne sentions pas sa propre odeur démoniaque dont il avait imprudemment parlé. (NATM, 210)

Telle est la stratégie démoniaque : elle mène à la perte et à la disharmonie. Mais elle demeure fondamentalement ambiguë, car il arrive que le démoniaque et le démonique échangent leurs apparences. Le démon n'est pas toujours et obligatoirement maléfisant :

Un stage chez les démons est indispensable à l'acquisition de la maîtrise en certaines pratiques divinatoires (...) Ils nous aident à *devenir*. Autrefois on parlait d'un certain Socrate qui avait appris beaucoup de choses de son démon familier, lequel ressemblait à un joli garçon dont plusieurs philosophes étaient épris. D'autres démons, au contraire, se rendent hideux à plaisir mais leur monstruosité ressemble à un masque de carnaval (...) (NATM, 206)

Il importe, c'est ce que fait ici le narrateur, de distinguer le démoniaque et le démonique. Le démoniaque est un pouvoir suspect, souterrain, équivoque qui cache des relents infernaux. Le démonique est une énergie active, un dynamisme, celui qui dans le roman est propre aux voyageurs, qui entraîne l'homme vers son devenir et représente une stimulation vers l'épanouissement de soi. Le démon de Socrate et celui de Goethe,

¹⁷⁵ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.211 à 260.

¹⁷⁶ Hofmannsthal, *Andreas et autres récits*, Gallimard, 1970, p. 24-28. « Ils chevauchaient, silencieux, au long d'une ample vallée : un ciel pluvieux (...) Le lendemain, la route s'engagea dans la montagne : vallée resserrée, pentes plus raides (...) »

auxquels le philosophe et le poète confient la conduite des actes de leur vie et des mouvements de leur pensée, n'ont rien de commun avec les démons infernaux, mais les zones d'intervention de l'un et de l'autre restent floues. L'intervention du devin a essentiellement une valeur d'avertissement, et il agit comme un ouvrier d'espaces infinis : « Vous aurez toujours des montagnes devant vous... »

3. Mythes littéraires.

Dans cette grande tapisserie de messagers et de guides viennent se glisser une autre catégorie de personnages qui appartiennent à ce que Pierre Brunel appelle des « mythes littéraires »¹⁷⁷. Ces mythes, explique-t-il, sont nés des « récits littéraires prestigieux auxquels a donné naissance l'Occident moderne ». Dans ce cas, le mythe naît de la littérature elle-même et non plus d'un fond antique.

Dans les romans de Marcel Brion, le nom d'un certain nombre de personnages oriente le lecteur vers des souvenirs littéraires : le docteur Faustel, Merlin et Viviane dans *L'Enchanteur*, Sir John dans *La Fête de la tour des Âmes* qui rappelle la figure de Don Juan, ou encore l'Ilse du *Château de la princesse Ilse* qui rappelle la poésie de Heinrich Heine enchâssée dans ses *Tableaux de voyage*¹⁷⁸ : « Je suis la princesse Ilse, et j'habite la roche Ilsenstein. Viens avec moi dans mon château, nous y serons heureux ».

Dans la légende racontée par Heine, Ilse est une princesse. Elle s'égaré dans la forêt et rencontre une femme étrange, la reine des montagnes qui l'emmène dans son château souterrain et lui montre la splendeur de son domaine. Au bout de quelques semaines, Ilse éprouve la nostalgie de la surface de la terre, de son château, de ses proches, et elle demande à la reine des montagnes de la reconduire à la lumière du jour. Elle y consent à condition qu'Ilse ne parle jamais de tout ce qu'elle a vu. Ilse ne tenant pas sa promesse disparaît à jamais. Dans le roman de Marcel Brion, Ilse est une enfant trouvée devenue servante à l'auberge du Calice d'Or, ainsi que nous le révèle l'incipit du roman :

Ilse était ce que l'on pourrait appeler une enfant trouvée, mais une enfant trouvée a d'abord été une enfant perdue et si c'est l'hôte du Calice d'Or – l'auberge où je loge à Saint-Géréon – qui l'a découverte un matin d'été alors qu'il allait pêcher de très bonne heure – emmaillottée et déposée sur le banc de l'embarcadère, personne ne sait, ni ne peut savoir qui l'a perdue. (*CPI*, 11)

De ce point de vue, elle ressemble beaucoup à la Peregrina du poète Mörike dont l'histoire est racontée au chapitre XXI des *Vaines Montagnes*. Peregrina, une enfant, errante, abandonnée de tous a été recueillie par le poète. Pour lui, elle représente l'enfant

¹⁷⁷ Pierre Brunel, dans la préface au *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du rocher, 1988.

¹⁷⁸ Heinrich Heine, *Tableaux de voyage*, Paris, Édition de l'Instant, 1989. Le poème se trouve p.58.

venue des « ailleurs », et devient la messagère du poème *Orplid*, l'ambassadrice des pays lointains¹⁷⁹. Dans le roman, comme chez Heine, il est question d'un château situé dans un décor de hautes montagnes. Ilse raconte qu'un cocher du nom de Norbert et deux princesses l'emmènent vers un château alors que, d'après l'aubergiste, il n'en existe aucun dans la région. Ilse accède à cet autre côté invisible, et elle est témoin des cérémonies accomplies sur place par les « Fils des Étoiles ». Le narrateur recueille le témoignage d'Ilse qui, à la fin du roman disparaît et rejoint seule son château. On peut considérer le roman comme un ensemble de variations sur un thème littéraire.

Ilse, dans le roman de Marcel Brion est un personnage des marges, qui emmène vers les marges. Elle occupe dans l'auberge où elle a été recueillie une « position intermédiaire entre la servante et l'enfant de maison » (*CPI*, 11). Elle possède deux noms : les gens l'appellent Margrete, ou Grete, et elle-même prétend s'appeler Ilse, ce qui a pour effet de rappeler au narrateur le poème de Heine (*CPI*, 24). Ilse s'identifie alors à la princesse Ilse du poème. Par conséquent le narrateur s'interroge sur la véritable identité d'Ilse : « Mais qui était la princesse Ilse ? » (*CPI*, 82), et plus loin : « Ilse est-elle une créature de l'eau ? » (*CPI*, 190). Il envisage qu'elle puisse être une « fille des eaux dormantes » (*CPI*, 190) qui peut à ce moment là être rapprochée du personnage d'Algue. Ilse se situe sur une lisière temporelle. Elle-même est enfant, ce qui lui donne un certain nombre de privilèges sur le plan de l'imagination, de la disponibilité d'esprit et de la possibilité d'une connaissance intuitive, et elle évoque un monde où le temps n'obéit pas aux normes ordinaires. Elle se situe aussi sur une lisière spatiale. Elle va rendre visite aux habitants d'un château qui se situe dans un espace autre. Elle se trouve au point de contact du visible et de l'invisible, de l'ici et de l'ailleurs, et lorsqu'à la fin du roman elle part à la recherche du château, elle emmène le narrateur dans un territoire de frontières :

Ilse m'a emmené au fond du parc, là où commence la forêt qui n'est séparée de la ville que par une sensation : une sensation de frontière invisible. Il semble qu'on peut la franchir, quitte à éprouver un léger frisson qui cesse très vite. On raconte que le passage, si facile, l'est beaucoup moins dans le sens opposé, que l'invisibilité de la frontière ne la rend pas moins infranchissable. Un étroit ruisseau dont l'eau coule sans bruit sur des cailloux noirs serait la seule manifestation visible de l'interdit. (*CPI*, 138-139)

Étant à la fois dans le réel et tournée vers l'invisible, Ilse n'est pas une figure du merveilleux mais du fantastique, et elle a en tant que conteuse une fonction fantastique. Elle raconte ce qui se passe au château, et se présente comme une conteuse qui a du talent.

¹⁷⁹ Cette histoire est racontée aussi dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p. 175.

Ordinairement, le conteur imagine des histoires qui amènent l'auditeur à tout oublier de lui-même et du monde. Dans le roman, l'effet est inverse. Ilse réveille chez le narrateur « d'étranges échos », et fait resurgir, comme dans *De l'autre côté de la forêt*, des souvenirs oubliés. Elle place le narrateur entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, et entre la veille et le rêve puisque les récits d'Ilse l'emmènent vers « cet infini particulier aux rêves qui dépend peut-être de ce que le temps et l'espace où nous nous mouvons d'ordinaire ne sont plus les mêmes » (*CPI*, 139).

En tant que conteuse, elle semble livrer les faits tels qu'ils se présentent, ce qui représente un gain de vraisemblance. Elle a la même attitude que le conteur arabe dont parle le narrateur au début du roman, à qui il demande ce que peut être l'« autre côté » :

Les mots, « de l'autre côté », le conteur arabe les a prononcés, mais il n'a eu pour moi qu'un haussement d'épaules de dédain ou simplement d'ignorance, en réponse à une question faussement naïve : « Qu'y a-t-il de l'autre côté ? » Car en réalité, cette notion, de l'autre côté, m'a souvent importuné jusqu'à en être obsédé, comme si la troisième dimension inconnue, la face cachée du réel, le verso du visible, comptait plus que cette menue portion des choses que les sens peuvent saisir. (*CPI*, 27)

Le conteur arabe ne donne pas de réponse satisfaisante, voudrait se débarrasser de questions « importunes », laisse entendre que l'autre côté veut dire « nulle part », donne une réponse évasive : « dans le rien il y a toujours encore quelque chose. » Les réponses du conteur restent énigmatiques parce que ce personnage, même s'il excelle à inventer et à raconter, n'est pas fait pour les explications rationnelles et les spéculations abstraites. Amateur d'expériences, il place l'auditeur au cœur même d'une réalité particulière en partant d'un simple fait ou d'une chose vue. Ilse, en racontant ses récits, agit comme révélatrice d'une destinée :

L'étonnante aventure d'Ilse que, par une rare chance, j'ai pu partager, m'a poussé à penser, quelquefois, qu'à tout homme est attribué hors de lui-même ou en lui, son propre château et que selon la manière dont le destin pousse les pions de son échiquier, la possession de son château lui est accordée ou retirée. (*CPI*, 82)

Ce passage annonce la fin du roman. Ilse rejoindra son château, après avoir offert un anneau « aux divinités inférieures », elle passe de l'autre côté, alors que le narrateur n'est pas admis à quitter le plan du quotidien.

Trois grands mythes littéraires traversent l'œuvre de Marcel Brion : celui de Don Juan, celui de Merlin et celui de Faust.

Don Juan est un personnage, nous dit Pierre Brunel, qui a eu une très grande fortune littéraire. C'est d'abord une personnalité du changement, le type même du personnage mobile, libre, disponible, toujours en mouvement. Il se caractérise par son

incapacité à se fixer. Il change de lieu, et, en tant que séducteur né, accumule les conquêtes. Enfin, il porte en lui le désir d'infini, la soif de ce que l'on ne peut atteindre, et est entraîné vers les enfers. Il n'est donc pas étonnant qu'un tel personnage ait fasciné Marcel Brion¹⁸⁰. Pour lui, Don Juan est un héros qui, perpétuellement inquiet, poursuit, au même titre que Faust, l'absolu dans la connaissance et l'amour : « Tous deux sont incapables de trouver la satisfaction en dehors de l'universalité. La même faim dévorante les torture »¹⁸¹. La poursuite de l'amour chez Don Juan est un effort désespéré pour combler un vide, une perpétuelle insatisfaction que Marcel Brion rattache à celle de l'artiste en quête d'une beauté hors d'atteinte. Le drame du séducteur est celui de l'artiste : « Le créateur de formes, d'images, d'harmonies, est toujours un oiseleur qui essaie de saisir et d'emprisonner les plus beaux oiseaux dans la forêt enchantée où il lui est permis de se promener. » Dans les romans, nous trouvons un certain nombre de thèmes et de variations donjuanesques¹⁸². On en trouve un très bon exemple dans *La Fête de la Tour des Âmes* où est relatée l'aventure de Sir John, au nom révélateur. Sir John fait partie des personnages que le passeur Ermete dei Marmi prend à son bord pour les emmener vers la Tour des Âmes. Tout comme Don Juan, c'est une figure pleine de vie, de gaieté, de verve et de fantaisie. Toujours insatisfait, il ne peut s'empêcher de chercher de nouvelles amours. L'insatisfaction est à la base de son tempérament. C'est aussi un personnage tragique qui est contraint d'aller chercher jusque dans les enfers la femme qu'il aime. Ainsi Sir John est un ouvrier d'espace et de temps fantastiques. Le récit de l'aventure de Sir John suppose l'existence du monde terrestre où débutent ses aventures, et d'un arrière-monde, d'un univers souterrain révélé aussi dans *L'Ermite au masque de miroir*, fait de galeries, de tunnels, de couloirs et qui possède ses fleuves et ses rives. Dans cet univers se hâtent une multitude de fantômes qui poursuivent leurs voyages vers les territoires d'en bas. Ce monde des enfers, « terre maudite » possède une profondeur infinie, une « infinité de fonds emboîtés les uns dans les autres » (FTA, 54). Sir John est « exceptionnellement » autorisé à visiter une partie de ces provinces, et il laisse entendre qu'elles se trouvent sous l'autorité de puissances invisibles, de ceux qui sont appelés tour à tour les « dieux d'en bas », « ceux

¹⁸⁰ Il en parle longuement dans son livre sur *Mozart*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1982, p. 287 à 314.

¹⁸¹ *Ibid.* p.303.

¹⁸² Il serait très intéressant d'étudier comment ces thèmes se déploient dans les romans, mais ce n'est pas dans notre propos. Rappelons simplement le caractère donjuanesque de Bernard dans *Le Caprice espagnol*. Dominique Bresle, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, crée un habit blanc pour Don Juan, inversion ironique du costume funèbre de celui qui « est déjà voué à l'enfer » et descendra « parmi les démons » (p.149). Marcel Brion écrit dans *Suite fantastique*, *op. cit.*, p.166 : « On pourrait dire (...) que tout homme devrait écrire son *Don Juan*, puisque les figures de Faust et de Don Juan sont hautement symboliques de la destinée humaine et de sa recherche infatigable à la poursuite d'un absolu qui s'éloigne de plus en plus ».

d'en bas », les « maîtres d'en bas », les « maîtres du jeu »... Ce monde obéit à une spatialité et à une temporalité différentes. Il s'agit d'un espace et d'un temps « où les chiffres des hommes n'ont plus d'effet » (*FTA*, 45).

Merlin, dans *L'Enchanteur*, est aussi un personnage des confins. Il revit hors de son cadre médiéval. Lui aussi est un personnage des frontières. Traditionnellement il se situe entre le bien et le mal puisqu'il est né du diable et d'une vierge, entre la vie et la mort. Il incarne, dit Yves Vadé, « dans les temps modernes l'énigme de l'Histoire et du devenir »¹⁸³. Il est enchanteur enfin, subissant et provoquant diverses métamorphoses. C'est ce mot d'enchanteur que Marcel Brion retient pour le titre de son roman.

Merlin est un être qui s'avance masqué. Il est d'abord un homme ordinaire, vêtu d'un pardessus clair et qui habite dans une banale chambre d'hôtel. Il est aussi illusionniste et prestidigitateur au cirque Aislinn et prend alors le nom de Tintagel, maître de l'illusion, mais qui dissimule sa véritable puissance sous une apparence de virtuosité. Merlin est enfin (non plus Tintagel ou M. Merlin) l'autre versant du même personnage. C'est le « maître du jeu » (*E*, 19), celui qui commande aux éléments et aux esprits qu'il lui arrive de convoquer dans sa chambre. Pour le « Maître » (avec majuscules, *E*, 19), le temps et l'espace n'ont pas de cloisons, et rien n'est impossible. Loin d'être simple illusionniste, il est alors magicien, « demi-dieu », « Enchanteur » capable de bienveillance et de compassion, capable aussi de se transformer en un être redoutable qui ne peut s'empêcher d'avoir relation avec les démons.

Viviane a elle aussi dans le roman un double visage. Sous l'identité de Brocéliande, elle dit la bonne aventure dans une baraque de foire¹⁸⁴. Tout comme Merlin, elle possède une personnalité secrète :

(...) elle était beaucoup plus elle-même quand elle soulevait, seulement par son passage, une tempête immobile et muette parmi les arbres que nous rencontrions. Pourquoi prenait-elle la peine de poser ses pieds sur le sol, alors qu'elle aurait pu si agréablement flotter dans l'air, au niveau des plus hautes branches ? (*E*, 115)

¹⁸³ Yves Vadé, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p.1039.

¹⁸⁴ On notera que les noms choisis, Merlin, Viviane, Tintagel, Brocéliande, appartiennent à la « Matière de Bretagne ». Voir à ce sujet *La légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989. Marcel Brion mélange des noms de personnages, Merlin et Viviane, à des noms de lieux, Tintagel et Brocéliande. Tintagel est le château où a été conçu le roi Arthur. Jean Markale écrit, dans *Merlin l'Enchanteur*, Paris, Albin Michel, 1992, p.249, que Tintagel est la « célèbre forteresse de Cornwall, où la légende de Tristan et Yseult place la résidence du roi Mark ». Brocéliande est une forêt de Bretagne. Dans cette association, il est possible de lire des symboles, château et forêt se présentant comme deux figures complémentaires. La forêt, lieu très brionien, est comme l'explique Marcel Brion lui-même, dans *Art fantastique*, *op. cit.*, p.10, « l'endroit où l'on se perd, matériellement, moralement, la région qu'il faut traverser, selon les romans de chevalerie, pour atteindre le « château ». Le château, en revanche, lieu tout aussi capital chez Marcel Brion, signifie la sécurité, l'ordre, la protection, « le formel contre l'informe, l'immuable contre le perpétuel mouvant ». Entre ces deux lieux peut s'accomplir un « voyage initiatique ».

Viviane est capable, magicienne elle aussi, de créer un monde, celui par exemple qui est décrit au chapitre XI. Pourtant l'un et l'autre veulent se dépouiller de leur puissance pour devenir pareils aux hommes, et connaître l'amour, la souffrance et le mystère de la mort.

De même que Don Juan représente le drame de l'artiste séducteur, Merlin représente celui de l'artiste enchanteur. Le romancier est créateur d'images, essaie lui aussi de capturer des ombres et de les façonner. Et c'est précisément ce que fait Tintagel lorsqu'il propose son numéro d'adieu au cirque Aislinn. Il allume une cigarette illusoire, souffle de la fumée qui emplit la totalité du cirque :

Tintagel sculpte cette fumée ; il la pétrit entre ses mains, il l'arrache à la masse amorphe ; du poing il y creuse un visage, il y approfondit une âme. Et quand une figure humaine est achevée, il la jette loin de lui, il lui permet de se mouvoir entre ciel et terre, indécise, gauche, hésitante comme du brouillard. (...) Les autres spectateurs reconnaissent-ils, eux aussi, dans ces fumées, les êtres qu'ils ont aimés ? (...) il y a devant moi un mur de fumée qui oscille, des figures qui se font et se détruisent avant d'avoir pleinement été, des fuites de brumes qui glissent hors de l'espace et du temps (*E*, 75).

De la même manière, les différents narrateurs des romans tentent de faire naître des figures qui glissent à la frontière du réel et de l'imaginaire.

Tandis que Don Juan est affamé de possession, Faust est affamé de connaissance, et bien des personnages dans les romans de Marcel Brion s'inscrivent dans un programme faustien¹⁸⁵. Le motif du pacte avec le diable apparaît avec évidence dans l'histoire de Mafalda Benzoni, dans *La Fête de la Tour des Âmes*. Il est significatif que le début de l'histoire de Mafalda soit racontée par Sir John, avant qu'il ne laisse la parole au conducteur des âmes, Ermete. Un lien est ainsi fait entre les deux grands mythes.

Mafalda est passionnée de théâtre et se prépare à une grande carrière sur scène. Mais le directeur d'un théâtre lui explique qu'elle ne sera jamais une très grande artiste en dépit de ses dons particuliers. Ne pouvant accepter cette limite, Mafalda tente de se donner la mort. C'est alors qu'apparaît un barbet, parfait ambassadeur du fantastique. Ce barbet frappe d'abord, comme le faux devin de *Nous avons traversé la montagne*, par son regard « fier et farouche », ironique, son « air de triste mélancolie » (*FTA*, 133), son « air de

¹⁸⁵ Marcel Brion n'écrit pas de Faust, mais il consacre à ce mythe des pages fort intéressantes dans *Les labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, p.107 à144. Dans ses romans, le lecteur peut reconnaître des motifs faustiens. « Nous pouvons appeler motif de Faust, toute utilisation accessoire, soit de l'ensemble de la légende ou du thème, soit d'une de ses parties. » écrit André Dabezies dans *Faust*, Cahiers de l'Hermétisme, Paris, Albin Michel, 1977, p.197. Quelques exemples : le motif de la descente aux enfers, celui des « Mères » et de l'Éternel Féminin, celui de l'Homunculus dans un épisode de *La Fête de la Tour des Âmes*, et celui du rapt par le démon, en particulier dans *Nous avons traversé la montagne* (épisode de Wenzel), dans *L'Enchanteur* où Palling est la proie d'une divinité obscure. Le Prince, dans *Les Miroirs et les gouffres* est sans cesse en quête de connaissance et d'absolu...

sérieux et d'autorité », ses « grands yeux noirs étincelants » (*FTA*, 139). Il est qualifié par Ermete d'« intéressante bête », et Mafalda n'a aucun doute sur l'identité réelle de ce barbet : « Tu n'as pas besoin de me dire qui tu es ; je le sais. Je sais Faust par cœur et j'ai trop souvent joué le rôle de Gretchen pour ne pas reconnaître les barbets de ton espèce » (*FTA*, 140).

Le barbet ainsi démasqué propose un pacte. Il fera en sorte de faire sortir de l'Hadès les fantômes de personnages de théâtre qui viendront habiter sur scène le corps de Mafalda et jouer à sa place. Le lecteur reconnaît sans peine le thème de l'homme qui vend son âme au diable afin d'obtenir avec l'aide des puissances infernales ce qu'il est impossible d'obtenir par soi-même. Symboliquement, le barbet en tant que force diabolique intervient en coulisse. Cette histoire possède chez Marcel Brion, comme chez Goethe, un fond tragique. En effet, dans les histoires de pacte du Moyen-âge, le diable finit toujours par être dupé. Dans une version plus moderne du mythe, la certitude que les hommes du Moyen-âge avaient de pouvoir se tirer d'affaire n'est pas aussi grande, et Faust paye de son salut les tractations où il a eu l'imprudence de s'engager. Mafalda, dominée par les ombres, réduite à l'état de marionnette vide, tente à diverses reprises d'échapper au piège infernal du barbet, mais en vain et sombre dans le désespoir.

Ces personnages empruntés à des grands mythes littéraires viennent s'ajouter à ces êtres venus d'un espace différent qui viennent investir le monde du quotidien. Ils sont en lien avec un autre monde. Le récit postule la possibilité d'une communication et d'une circulation possible d'un monde à l'autre. Le héros est choisi, désigné par une puissance inconnue et évolue dans un milieu qui se révèle beaucoup plus vaste qu'il ne paraît d'ordinaire. Il se situe sur la frontière du réel et de l'irréel, celle de l'être et du non-être, celle enfin de l'espace et du temps qu'il nous faut maintenant explorer.

C. LES FRONTIÈRES DE L'ESPACE ET DU TEMPS.

1. L'espace et le temps sont des catégories fantastiques.

« C'est à travers l'Espace et le Temps que s'organise l'aventure fantastique (et sa lecture) ; ensuite ces deux catégories peuvent aussi prendre statut d'êtres fantastiques : à la fois cadre et matériau » écrit Jean Fabre dans *Le Miroir de sorcière*¹⁸⁶. Au départ, l'organisation de l'espace et du temps, dans le texte fantastique, passe par l' « inscription réaliste ». Puis le temps, l'espace constitués présentent une faille :

L'espace fantastique est toujours de la sorte piégé ; là où l'espace merveilleux et particulièrement celui de la Science-fiction classique offre son homogénéité franche, où tout s'accepte d'un bloc, le Fantastique offre des chausse-trapes, des gradations, des passages, des seuils.¹⁸⁷

Dès lors, l'espace n'est plus seulement le cadre dans lequel se produit l'événement surnaturel, mais il « tend à devenir *le monstre lui-même* ». Il existe aussi dans le texte fantastique une sorte de « mal temporel », un « malaise de la durée ».

Les monstres ont été les instruments du fantastique ancien, en particulier du fantastique iconique. Dans l'œuvre d'un Jérôme Bosch ou d'un Bruegel, l'apparition du monstre est le signe d'un dérangement de l'ordre des choses, du temps et de l'espace. Le monstre ne devrait pas être là, et pourtant il surgit, constitue une erreur dans le développement normal de l'espace et du temps. Ce sont eux qui nous transportent « de l'autre côté », dans les provinces où règnent diables et démons.

Dans un fantastique plus contemporain, les monstres surgissent plus rarement, même s'ils peuvent conserver encore une existence non négligeable, en particulier au cinéma. Mais le décrochement du temps, l'altération de l'espace continuent à compter parmi les grands sortilèges du fantastique. Nous assistons par exemple à une contraction du temps, ou à un allongement de sa durée, ou encore un monde disparu persiste, et les éléments qui normalement appartiennent au passé retrouvent actualité.

« Le destin humain s'écrit dans la double servitude du temps et de l'espace », écrit Claude Mettra¹⁸⁸. Les structures spatiales et temporelles organisent le monde dans lequel nous vivons. Dans la littérature, tout texte s'inscrit dans un espace et un temps : ce sont des dimensions essentielles du récit. Pour l'écrivain, le choix d'un lieu, le choix d'une époque n'est jamais indifférent. Dans la pensée rationaliste, le temps se présente comme

¹⁸⁶ Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p.220.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.221.

¹⁸⁸ Claude Mettra, dans la préface à *Les guerriers de Finn*, La Gacilly, Artus, 1992, p.8

linéaire, et il est irréversible. Il coule dans un sens unique et marque la fuite des choses. Le lieu est une donnée objective. Ce sont là les assises principales du monde quotidien. Temps et lieu, nous l'avons vu, changent de nature dès lors qu'une subjectivité les perçoit. L'espace, le temps qui sont présentés sont modifiés par l'imagination du narrateur, et les sentiments qu'il projette. Ils se chargent d'affectivité. On remarquera que les espaces et les lieux mis en avant par Marcel Brion dans les titres des romans peuvent se charger de beaucoup d'affectivité : la forêt, la montagne, le château, le pré, la ville... Louis Vax, dans *La séduction de l'étrange*, fait la différence entre « espace objectif et espace vécu »¹⁸⁹, et il choisit l'exemple du voyageur qui traverse la forêt¹⁹⁰ : « Autour de lui, des arbres. Au-dessus de lui, le ciel sombre. L'espace s'organise autour de ce centre qu'est son corps. L'espace, c'est son *Umwelt* »¹⁹¹.

À partir du moment où le temps et l'espace perdent leur valeur absolue, leur contenu de certitude, le réel se lézarde, et cette anomalie spatiale et temporelle donne naissance à un fantastique générateur d'inquiétude. Cela correspond à l'angoisse philosophique de celui qui remet en question le crédit du réel.

Pour Marcel Brion, la vie ne saurait être emprisonnée dans le temps ou l'espace strictement humain. Il y a ici ouverture sur une réalité plus vaste, celle que Claude Mettra définit ainsi, en parlant de l'imaginaire irlandais :

Tout le continent imaginaire, dans la multiplicité des variations : songes nocturnes, rêveries diurnes, illuminations, terreur sans fondement (...). Certes la naissance et la mort balisent notre parcours terrestre, mais l'en-deçà de la naissance et l'au-delà de la mort ouvrent sur une réalité beaucoup plus vaste car bien avant notre apparition ici bas la semence dont nous surgissons un jour circulait, physiquement et psychiquement, dans les rumeurs des saisons, et quand nous aurons abandonné le corps qui nous donna provisoirement abri, nous connaissons d'autres liens avec le souffle créateur.¹⁹²

Au moment où écrit Marcel Brion, qui se voulait enfant de cette tradition irlandaise, se produit une remise en cause dans la littérature fantastique de l'optimisme rationaliste et scientifique du XIX^e siècle, et les écrivains fantastiques auxquels il s'intéresse par exemple dans *Suite fantastique*, Alfred Kubin, Robbe-Grillet, Borges, Buzzati, Hellens, etc. sont des auteurs mettant en scène des personnages qui perdent les repères habituels, accordent une importance particulière au rêve, inventent un fantastique nocturne bien inquiétant où la question du temps et de l'espace devient véritablement centrale.

¹⁸⁹ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, op. cit., p.196.

¹⁹⁰ Marcel Brion consacre la totalité du chapitre de *Art fantastique*, op. cit., au thème de la forêt.

¹⁹¹ *Umwelt* signifie, en allemand, monde environnant.

¹⁹² Claude Mettra, *Les guerriers de Finn*, op. cit., p. 8-9.

2. Les altérations du temps.

Par rapport au conte, le roman possède la capacité d'étirer le temps, dans le jeu des chapitres, des séquences narratives, de leurs longueurs. Il présente de ce point de vue des avantages intéressants, offre plus facilement la possibilité de se délivrer de la succession strictement chronologique des faits, d'organiser par exemple des anticipations ou des retours temporels. Il offre plus de liberté, ainsi que le souligne Marcel Brion au début de sa préface consacrée à Henry James :

Henry James a dit du roman qu'il était la plus libre, la plus souple et la plus prodigieuse des formes littéraires ; il faut entendre le roman en tant que récit, considéré sous ses différents aspects, parmi lesquels, naturellement, le court récit, qu'on l'appelle conte ou nouvelle. Il n'y a pas de différence en soi, entre le roman et la nouvelle : seulement le facteur temps agit de façons diverses dans l'un et l'autre cas et conditionne un comportement particulier en présence du problème psychologique.¹⁹³

Dans les romans de Marcel Brion, le temps s'effiloche de différentes manières, selon trois modalités. Il peut y avoir résurgence du passé. Dans ce cas, le passé se refait actuel et vient investir et contaminer le présent. Il est possible aussi que se révèle l'existence d'une bulle temporelle. Le protagoniste quitte alors le présent et évolue dans le passé. Dans d'autres cas enfin, un temps circulaire vient se substituer au temps rectiligne. Ce sont ces trois altérations du temps que nous nous proposons d'étudier.

Dans le premier cas envisagé, il y a bien irruption du surnaturel. Il s'agit de la manifestation d'un passé qui n'est pas mort, qui continue à être, et surgit dans le présent, défiant ainsi les lois du temps historique. Le passé vient s'enchâsser, s'infiltrer dans le présent et nous avons la juxtaposition de deux temps, d'où l'importance de l'évocation des souvenirs d'enfance, et des lieux où cette enfance s'est accomplie. Ce retour vers l'enfance suppose de la nostalgie d'un temps perdu et un phénomène de mythisation de l'enfance. Il s'agit de l'exploration d'une mémoire archaïque individuelle par l'intermédiaire de ce que Marcel Proust appelle la « déflagration du souvenir »¹⁹⁴, qui sous l'impulsion d'un « *détonateur* analogique »¹⁹⁵, une sensation visuelle par exemple, se met en mouvement et fait apparaître des souvenirs enfouis depuis longtemps. Le temps et l'espace de l'enfance resurgissent.

¹⁹³ Marcel Brion, préface, dans *Le Dernier des Valerii*, Paris, Albin Michel, 1984, p.7

¹⁹⁴ Marcel Proust est cité par Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.56.

¹⁹⁵ Gérard Genette, *Ibid.*, p.56.

On en trouvera un exemple au début du roman *Le Caprice espagnol*. Bernard vient de quitter la gare, s'enfoncé dans la ville encore ensommeillée, et rencontre un « petit homme bigle » qui lui vend un morceau de pâte frite :

Bernard acquit un tronçon de ce monstre comestible et savoura cette odeur d'huile qui lui renvoyait une poignée de souvenirs d'enfance.

La même odeur dans les journées d'été d'un village provençal dont les platanes bourdonnaient, frémissants de chaleur et de cigales. Le goût de la pâte huileuse se mêlait aux musiques des orgues forains, au crissement des roues qui, parodiant celle de la fortune, octroyaient, selon les prodigalités du sort, un vase de porcelaine bleu, rouge et or, une bouteille de faux champagne ou une fleur en papier chargée d'un parfum violent et bon marché. (*CE*, 11)

Le « *détonateur* analogique » est ici l'odeur d'huile qui fait surgir un autre temps, un autre lieu, et cet autre temps est traité de la même manière, possède la même intensité de réalité que les événements précédents. On remarque la netteté et la force des sensations, des sons, des odeurs, des couleurs, la présence forte des objets, le passage du passé simple, il « acquit », il « savoura » qui marque une action ponctuelle dans le passé, à l'imparfait qui installe une durée. Cet imparfait continue à être utilisé alors que cette vision d'enfance a cessé. Bernard s'installe dans la permanence d'un temps de disponibilité sensorielle.

Ce phénomène de résurgence se produit durant un court instant. Mais dans d'autres romans, le passé s'impose plus durablement, et le lecteur entre dans un véritable labyrinthe temporel, où se mêlent récits de souvenirs et récits de rêves, sur lequel nous reviendrons.

La manifestation du passé dans le présent peut prendre la forme d'une impression de déjà vécu. Ainsi dans *Château d'ombres* : « J'avais déjà éprouvé cette impression, mais je ne me rappelai pas où » (*CO*, 17), ou dans *L'Enchanteur* : « Cette scène me parut tout à coup très ancienne, reculée dans les vieux lointains du passé » (*E*, 159). Cette impression de déjà vécu devient fantastique lorsqu'elle suppose l'inscription dans une temporalité énigmatique, comme dans *L'Ombre d'un arbre mort* :

Ce spectacle m'était étrangement nouveau, et pourtant il me venait, en subites bouffées, un sentiment de déjà vu, comme une ombre de souvenirs indéfinissables, inlocalisables, comme si j'étais déjà venu dans cette maison, plusieurs fois, et qu'elle me fût si familière que je pouvais décrire l'ameublement et la décoration de certaines salles : celles où j'avais dû être reçu fréquemment, autrefois. (*OAM*, 243)

On remarque dans ce passage d'abord l'introduction de l'adverbe « étrangement ». À ce sentiment d'étrangeté s'ajoute le sentiment de déjà vu. Le mot « spectacle » est mis en position de sujet. Le narrateur ne fait que percevoir une réalité qui s'impose à lui. Cette impression est renforcée par l'utilisation de la tournure passive : « il me venait... ». Les comparaisons produisent un effet d'incertitude, donnent l'impression

que le narrateur fait des efforts pour tenter d'exprimer quelque chose de difficile à décrire. Ce qui est indiqué par comparaison prend de l'ampleur. L'utilisation de la tournure « comme si » permet le déploiement de plusieurs propositions subordonnées où l'on assiste à des changements de temps : utilisation du plus-que-parfait de l'indicatif, « j'étais déjà venu », puis de l'imparfait du subjonctif « elle me fût », l'imparfait de l'indicatif « je pouvais », à nouveau le plus-que-parfait de l'indicatif « j'avais dû » associé à un sens second du verbe devoir qui exprime l'hypothèse. L'avantage d'une proposition comparative conditionnelle introduite par « comme si » est qu'elle peut se construire avec l'indicatif et avec le subjonctif. Les indicateurs de temps sont également intéressants : le mot « déjà » est répété, puis laisse la place à « plusieurs fois » puis à l'adverbe « fréquemment », ce qui suggère l'idée d'une répétition des mêmes événements, puis à « autrefois ». Ce mot, fréquemment utilisé par Marcel Brion dans ses romans, n'est pas équivalent à d'autres indicateurs tels que jadis ou auparavant dans la mesure où il garde une certaine ambiguïté. « Autrefois » en un seul mot signifie dans le passé. Mais il peut prendre le sens de autre fois, en deux mots, et semble désigner alors un fait ou des événements qui peuvent se répéter¹⁹⁶. Dans la suite du texte, autrefois est substantivé, associé à un démonstratif qui le met en relief, et il fait l'objet de la part du narrateur d'une interrogation et d'une réflexion :

Où était situé cet autrefois ? Dans une période de ma vie dont je ne gardais pas la mémoire, ou dans une autre existence, dans une dimension de l'espace et de la durée dont je n'avais plus conscience ? Ce n'était pas un souvenir que j'en avais, mais une impression légère, superficielle, qui apparaissait et s'effaçait, qui se rattachait à une émotion plutôt qu'à une sensation objective, quoique je sentisse revenir une bouffée de vétiver, le velouté d'une manche, très large, couleur de grenat, le clapotement de la pluie contre la vitre de la fenêtre. (*OAM*, 244)

Le narrateur ne tranche pas la question du problème temporel posé, mais le « déjà vu » perd son statut de simple impression ou d'émotion pour devenir sensation incontestable.

Dans le roman *La Ville de sable* s'ouvre une bulle temporelle. Au début du roman, le narrateur parvient à un caravansérail, en compagnie d'un ami qui tombe malade. Le narrateur va donc partir seul à la découverte des fresques dont il a entendu parler. Il les découvre en effet dans des grottes où une effroyable tempête le retient prisonnier pendant trois jours. Au terme de cette période de réclusion, il découvre la ville de sable que la tempête a remise au jour et l'explore. À la fin du roman, le narrateur retrouve son cheval, laissé au premier chapitre au pied de la falaise, et revient au caravansérail. Après une

¹⁹⁶ Les deux mots se soudent au début du XIII^e siècle. En ancien français *autrefois* signifie dans le futur !

mauvaise nuit, son compagnon est guéri. Il s'est donc écoulé quelques jours, tout au plus trois, entre le début et la fin du roman. Pourtant, durant l'exploration de la ville de sable, le temps ne cesse de se creuser. Les différentes marques temporelles qui jalonnent le récit en témoignent, d'abord d'une manière imprécise : « Pendant quelques jours, je vécus en mendiant » (VS, 28) (...) « Quand je me suis lié d'amitié avec lui, plus tard (...) » (VS, 45) « (...) depuis ce jour là (...) » (VS, 131). Puis d'une manière beaucoup plus nette au fur et à mesure que le lecteur progresse : « Bardouk mourut au commencement de l'automne (...) » (VS, 141) « (...) C'était une belle matinée de printemps, traversée de parfums et de chants d'oiseaux. » (VS, 166) « (...) au bout de quelques saisons (...) » (VS, 185) « (...) Maintenant que tant d'années se sont écoulées, je me rappelle encore le premier jour où je suis entré dans sa boutique » (VS, 195).

La ville de sable possède son histoire, et cette histoire, comme celle du narrateur, est susceptible de se répéter, ce qui suppose un déjà vécu collectif. C'est le thème de la ville fantôme, mentionné par Marcel Brion dans *Art fantastique* : « S'il existe des fantômes d'êtres humains, des fantômes d'animaux, il peut exister aussi des fantômes d'édifices, des fantômes de villes »¹⁹⁷. C'est une ville semblable que les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* fréquentent (NATM, 22 à 32), susceptible de s'envoler « avec la légèreté insouciant d'un rideau de théâtre », ville livrée aux fantômes qui continuent de l'habiter et aux démons dont les voyageurs découvrent la redoutable présence, ce qui provoque chez le narrateur, comme chez celui de *La Ville de sable*, une impression de déjà vécu : « (...) j'éprouvai une sensation de déjà vu, comme si j'avais rencontré ailleurs qu'en rêve – ou ici, ces démons comiques et dangereux » (NATM, 31).

La présence d'une part des voyageurs, d'autre part de ces fantômes et de ces démons, suppose l'existence de deux modalités du temps : le temps rectiligne et le temps circulaire. Cela donne naissance dans les romans à des entrecroisements qui forment un véritable labyrinthe. Nous en trouvons un très bon exemple dans *L'Ombre d'un arbre mort*. Au début du roman, nous sommes dans une temporalité linéaire, ainsi que le montre l'utilisation des temps dès l'incipit, plus-que-parfait, imparfait, présent : « Berg m'avait emmené à Castlemorleigh afin de me monter, disait-il, ce qu'une demeure peut contenir de perfection. », puis équivalent du futur : « Cette maison où je devais revenir si souvent plus tard... » À cette temporalité s'associe une vaste spatialité. Le narrateur vient de faire un voyage pour venir s'installer dans la maison de ses amis. Au lieu d'entrer dès son arrivée, il se dirige vers le jardin, puis la forêt, la lande et le bord de mer. C'est au cours de cette

¹⁹⁷ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p.78.

promenade que sa perception du temps se modifie, que le temps rectiligne va subir des altérations. Nous avons dans un premier temps un ensemble d'indications qui nous installent dans le vraisemblable : « ce matin-là », « un printemps tardif », la promenade a lieu avant et après l'heure de midi. Le narrateur adopte le rythme lent de la promenade, et sa perception du temps et de l'espace se modifie :

Ce matin-là, je m'éloignai donc du château et m'enfonçai à travers les bois que l'on atteignait assez vite dans la direction du couchant, le parc se dissolvant peu à peu dans la haute futaie. Je traversai cette forêt sans me préoccuper du temps que durait cette promenade, insensible à la durée comme à l'espace, certain de rencontrer au moment voulu une ferme, une maison de garde, un bûcheron ou un paysan. L'air me paraissait moins lourd sous les arbres qu'il ne l'avait été dans le parc et devant le château. Je respirais une allégresse d'aurore et de jeunesse, celle que l'on éprouve lorsqu'on est très jeune, adolescent, et qu'on sort de la maison au début d'une matinée de mi-été, et pour peu je me serais mis à chanter. (*OAM*, 9)

Le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait, le présent se succèdent et aboutissent à un conditionnel qui signifie un passage vers un fait irréel situé dans le passé. Après une incursion dans le champ de la mémoire, nous entrons dans le domaine de l'imaginaire. Et cet imaginaire se met en marche plus loin :

Je me sentais attiré par cette rumeur, dans l'espoir d'un beau navire se berçant sur son ancre devant les falaises de craie, ou d'un monstre des profondeurs rejeté sur les galets ruisselants tour à tour de toutes les couleurs du prisme sur ses écailles haletantes. (*OAM*, 11)

Le narrateur se débarrasse des contraintes de l'espace et du temps : « Pour être dispos à accueillir l'événement qui devait survenir, fallait-il que je fusse débarrassé de toutes les contraintes du temps : l'espace, lui, je m'en accommoderais tout seul. » Il est prêt pour le surgissement de l'événement fantastique. Cet événement ne va pas sans un nouveau changement de temps :

Très loin, entre moi et les dunes, un cheval noir, immobile, qui paraît immense malgré la distance. La cavalière est nu-tête ; sa longue chevelure noire tombe sur ses épaules ; la robe d'amazone, avec de larges plis, semble taillée dans le même marbre noir que le cheval lui-même. (*OAM*, 13)

L'introduction du présent dans un texte qui se déroule au passé donne évidemment beaucoup de relief à ce moment de l'apparition. Il donne une impression d'évidence, de certitude, d'immobilisation. Il s'agit d'un présent intemporel qui indique un fait en dehors de toute durée. L'impression d'immobilité est renforcée par les adjectifs choisis, « immobile » (entre virgules), « immense », repris plus tard par les substantifs « immobilité », « immensité », et l'évocation du marbre. Dans toute la scène qui suit le temps rectiligne et le temps circulaire s'entrecroisent. Le temps rectiligne est celui du mouvement. Les oiseaux, très présents dans le paysage, appartiennent à ce temps. Ils s'élancent dans le ciel en criant, dessinant une « spirale », mot répété deux fois, qui

introduit à la fois le motif du mouvement et celui de l'ouverture vers l'infini. « Combien de temps ce furieux assaut des oiseaux contre le cheval dura-t-il ? se demande le narrateur, Quelques minutes sans doute, et, à mesure que ce temps s'écoulait, le comportement des oiseaux changeait » (*OAM*, 15). Dès lors que les oiseaux quittent le paysage, ils laissent la place à un temps autre, le temps de l'immobilité qui correspond à la « stupeur de midi », à « l'enchantement de cet immobile midi », ce que les anciens grecs appelaient l' « heure stationnaire », « Midi s'étant arrêté dans un monde qui eût été sans vie s'il n'y avait pas eu des oiseaux ».

À ce moment du récit sont évoquées les âmes en peine : « Et il était impossible de ne pas penser aussi aux âmes en peine qui se lamentent sur les rives des styx lourds et vont et viennent en pleurant, à voix aiguës, leurs vies perdues » (*OAM*, 16).

On constate à nouveau un retour au présent. Les âmes en peine sont promises au temps de l'éternel retour présocratique qui s'oppose au temps héraclitéen. Pour elles, le temps n'a pas la même valeur, c'est celui d'une fatalité repliée autour d'elle-même. Elles tournent dans un labyrinthe où elles se souviennent du temps perdu, condamnées à aller et venir, mouvement absurde qui s'accomplit dans un temps de la stagnation. Le mouvement, les lamentations, les voix aiguës supposent une sorte de comédie où se joue une réalité qui s'enferme sur elle-même, n'existe plus puisque ces personnages sont passés de l'autre côté, dans un monde intermédiaire.

La mise en place de ce temps immobile s'accompagne d'un changement dans le paysage. Il cesse d'être « somptueux et sonore », prend « cette couleur de plomb des antichambres sans portes des enfers, où le demi-jour s'efforce en vain vers la clarté ». Ce paysage devenu infernal a perdu, dit le narrateur, « son animation d'autrefois ». Comme précédemment, l'attention du lecteur est attirée sur ce mot-frontière, placé ici entre guillemets : « (...) et ce mot ? « autrefois » m'est venu comme si un temps infiniment long s'était écoulé depuis que, sorti du bois, je la regardais » (*OAM*, 17).

Qui est cette cavalière faisant corps avec sa monture ? Le cheval, avec ses yeux « largement ouverts » et ses « naseaux frémissants » ressemble à un animal mythique, à l'animal psychopompe des vieilles légendes, fait penser aussi au cheval-cauchemar du peintre Füssli¹⁹⁸. Et la cavalière, fêtée et reconnue par les oiseaux, ressemble aux antiques divinités souterraines qui règnent sur les enfers. La réponse nous est donnée plus loin : il s'agit d'une femme que le narrateur a aimée et qui est morte. Le narrateur essaie durant tout le roman de la retrouver et le roman nous entraîne, au gré des souvenirs et des rêves là

¹⁹⁸ Johann-Heinrich Füssli, peintre suisse (1741-1825). Voir illustration 3.



Illustration 3
Johann-Heinrich FÜSSLI, *Le Cauchemar*,
Francfort, Goethe-Museum, 1790-91.

où ils se sont aimés. Les amants se retrouvent de ville en ville, et cela forme le tissu du roman. Il s'agit durant ce périple d'échapper au temps historique, au temps social imposé, au temps des montres et des horloges, au temps dévorateur et destructeur pour entrer dans un autre territoire, « hors de l'espace et du temps ».

3. Les altérations de l'espace.

Ce jeu sur les données temporelles s'accompagne d'un jeu sur l'espace. Chez Marcel Brion, nous trouvons trois types d'espaces emboîtés : un espace de l'univers habituel, cet espace s'ouvre sur des perspectives lointaines, et en définitive sur un espace fantastique sans commune mesure avec l'espace ordinaire. Ces trois espaces ne sont pas juxtaposés, ils sont enchevêtrés et empiètent les uns sur les autres, si bien que l'on peut parler d'une alternance constante entre le fermé et l'ouvert, l'ouvert et le fermé.

L'espace de l'univers habituel se présente souvent comme un lieu délimité, rassurant qui offre momentanément une sécurité. C'est par exemple le monde de la chambre d'hôtel, du chalet dans *Les Vaines Montagnes*, de la maison dans *Le Journal du visiteur*, de l'auberge où les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* font halte pour se reposer. Le salon aussi dans *Le Pré du grand songe*, avec ses objets rassurants, les lampes, les portes-fenêtres, le tabouret, le fauteuil, installe un espace où il est possible de se mettre en retrait.

Là se trouvent des personnages relativement stables, statiques, un peu comme des objets. C'est le cas de Martin, toujours dans *Le Pré du grand songe* :

C'était un vieux domestique, et les vieux domestiques dans cette maison étaient pareils à des meubles anciens ; ils avaient la carrure des grosses armoires, la patine des commodes et des crédences. (PGS, 16)

Ces personnages sont occupés le plus souvent à des tâches domestiques, comme les deux fermières de *Château d'ombres* qui présentent un verre d'eau, apportent des fruits ou sont chargées ponctuellement de travaux au château. L'aubergiste de *Nous avons traversé la montagne* apporte aux voyageurs une bouteille de vin. La musique ajoute une impression de bien être dans *Le Pré du grand songe*. Ce sont des lieux où il est possible de s'abriter, de se protéger contre la chaleur dans *Nous avons traversé la montagne* et de laisser libre cours à des rêveries sur la « Reine découronnée », contre les dangers de la nuit dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, des intempéries dans *La Ville de sable*.

L'espace dans lequel le narrateur de *Château d'ombres* vient prendre place constitue dans un premier temps un univers relativement clos. Nous trouvons sur le plan descriptif un rendu assez exact des lieux, des objets, des bâtiments. L'espace obéit à des

lignes géométriques qui correspondent plutôt à une conception mathématique de l'espace, lignes droites ou rondes. Le narrateur marche le long d'un mur entrecoupé d'un « grand portail à montants de pierre ». Le mur est séparé de la route par un fossé. Et le descriptif qui suit ajoute d'autres lignes :

Je ne vis d'abord qu'une cour de ferme, assez grande, pavée de pierres rondes. (...) Je parvins ainsi, sans rencontrer personne, jusqu'à une maison d'apparence modeste, dont le toit en angle aigu serrait entre ses ailes basses un étage dont les fenêtres s'ornaient de géraniums et de cyclamens. (...) Une grange à gable et à colombage, des bâtiments bas, qui servaient probablement d'étable ou d'écurie, flanquaient à droite et à gauche la maison. (CO, 15-16)

Des animaux, les serpents dans le fossé, le chat, les végétaux, formeraient facilement les éléments d'un tableau : « Devant moi s'étalait un large buisson d'azalées en fleurs, dont la beauté insolite et opulente me fascina. Il fermait complètement la perspective » (CO, 16)

L'ensemble est baigné d'une lumière particulière, et Marcel Brion pose un ensemble de couleurs. Le chat est « jaune et blanc », il est une touche de « couleur vive sur l'étendue grisâtre du sol pierreux », les marronniers soutiennent « de leur sombre verdure le bleu délicat du ciel ».

Ce monde n'est rassurant qu'en apparence, dans la mesure où il porte déjà en lui de fortes potentialités fantastiques, et aussi parce qu'il demeure ouvert sur un autre espace, d'où l'importance par exemple des fenêtres. Dans *De l'autre côté de la forêt*, Adalbert, lorsqu'il arrive dans sa chambre, ouvre la fenêtre qui donne sur le jardin et la nuit. La chambre du narrateur du *Château de la princesse Ilse* est ouverte sur un décor de lac et de montagne. Par conséquent, l'espace qui relève en apparence de l'habituel est en lien avec d'autres espaces plus problématiques. La spatialité devient rapidement plus complexe, parce que ces espaces, le jardin, la nuit, la montagne, la forêt sont des espaces promis non plus à la ligne géométrique, mais au mouvant et à l'indistinct. Nous allons vers une inquiétude spatiale, avec indétermination des formes, du temps, une lumière transformable selon les heures, les saisons et les événements eux-mêmes.

Dans certains romans, le héros va directement vers cet espace. Le narrateur de *L'Ombre d'un arbre mort* n'entre pas dans la maison et se dirige sans attendre vers l'indistinct de la forêt et de la mer. Adalbert, dès son arrivée, s'enfonce dans le parc et la nuit. Dès le départ est installé un espace orienté vers les lointains, avec des perspectives déjà illimitées.

L'espace premier est quitté, et ce n'est pas sans un certain malaise. Cet espace extérieur peut s'ouvrir de différentes manières : par l'intervention de personnages orienteurs, par des objets, par la musique (la Fantaisie que joue Blas dans *Le Pré du grand*

songe nous emmène immédiatement dans un jardin enchanté...), par des œuvres d'art, peintures, fresques, tapis, etc. Une succession d'espaces s'articulent les uns aux autres comme des boîtes chinoises ou les différents éléments d'une longue vue. Ils s'interpénètrent, avec une tendance à l'éloignement progressif. Un autre rapport s'établit entre les êtres et les choses, l'espace et le temps.

Revenons à *Château d'ombres*. L'espace se modifie de multiples façons. Marianne laisse d'abord pressentir un espace jusque là insoupçonné :

Elle avait étendu le bras, désignant tout l'espace au delà du buisson fleuri, et il me sembla alors qu'un parc immense s'étendait, évoqué par son geste. Sa main restait ouverte, et le parc, obéissant à son appel, se soulevait, montait, s'étalait, bruissait (CO, 21)

Plus de lignes ici mais un ensemble sonore, mouvant et fluide. Le narrateur, invité par Marianne, prend place dans une chambre charmante en communication directe avec le parc. L'espace est alors mis en déroute par un phénomène optique :

Le parc se reflétait dans le miroir placé au fond de la pièce. (...) Dans le miroir, la masse de verdure s'éteignait, s'estompait, je ne voyais plus les pelouses ; seulement les branches hautes des arbres qui bougeaient lentement dans la brise d'une fin d'après-midi. (CO, 24)

La disposition du miroir installe un tableau composé cette fois de masses, de tons estompés et d'éléments dynamiques qui traversent le paysage.

Dans un troisième temps, l'espace est mis en déroute par le rêve. L'homme qui appartient à un espace encore quelque peu rationnel perd pied, et la nature profonde du parc apparaît. Nous entrons dans un espace des correspondances :

Je dormis peu cette nuit-là. Il me sembla que le parc faisait le bruit de la mer. (...) Le parc me parut plein d'une vitalité intense, secrète, de mouvements furtifs, de voix étouffées. (...) Le parc coulait comme un ruisseau à travers la fenêtre ouverte, baignait les meubles, ruisselait jusqu'à mon lit. (...) Le parc venait à moi, invisible, avec sa présence solennelle. Je perdais pied, comme sous le choc d'une vague. (CO, 27-28)

Le repos du narrateur est rompu, fragmenté par des départs de perspectives dirigeant le regard vers un espace « immense », c'est-à-dire sans mesure. L'espace clos est entamé, voire éliminé, et c'est cet espace que le narrateur va explorer.

Espace cette fois totalement fantastique où le narrateur revient à diverses reprises, en s'enfonçant toujours davantage. Le parc inconnu, étranger, est ouvert jusqu'à l'infini. Il se caractérise par l'indétermination des formes, de l'espace et du temps. « Un brouillard de chaleur emmêlait les masses, noyait les couleurs » (CO, 30). Le brouillard domine, et les objets s'y confondent :

Accoudé sur le fer du balcon, je regardais flotter le brouillard. Cela bougeait comme le fond des mers, grouillant de créatures inquiètes et aveugles. Les arbres commençaient par être mouvants et changeants comme des algues. (CO, 140)

Le gris, la lumière crépusculaire s'imposent. Les rapports qui s'établissent entre les êtres et les choses ne sont plus les mêmes. Les personnages mis en scène ont eux aussi la consistance des nuages et des brouillards, demeurent énigmatiques, agissent comme des somnambules, appartiennent à un univers où le temps et l'espace n'ont plus du tout la même valeur, évoluent dans une autre dimension. « Vous avez votre conception particulière de l'espace et du temps ; j'ai la mienne » dit Sir Montagu Brehm (*CO*, 106).

Cet espace s'articule avec d'autres, invisibles, dans un passage que nous avons déjà cité. (*CO*, 218-219). Après la fête qui a eu lieu au château, des voitures venues des nuées s'arrêtent devant le château et emmènent des ombres qui se diluent dans des espaces que ni Marianne ni le narrateur ne peuvent percevoir.

Les frontières de l'espace et du temps demeurent ainsi poreuses, et par conséquent l'espace et le temps sont générateurs d'inquiétude, une inquiétude physique et intellectuelle car nous aboutissons à la mise en place d'une philosophie de l'être et à une métaphysique du monde.

Le fantastique met en question le réel, situe les aventures surnaturelles sur les lisières. Il en résulte une inquiétude qui constitue un troisième élément fondateur du fantastique. Ce sont ces demeures de l'inquiétude que nous nous proposons d'explorer maintenant.

CHAPITRE 3 : LES DEMEURES DE L'INQUIÉTUDE.

Un certain nombre de théoriciens définissent le fantastique à travers l'effet qu'il produit. Cet effet est d'ordre intellectuel. Le texte fantastique génère un étonnement, une stupéfaction qui est une hésitation, ou un doute, comme l'affirme Tzvetan Todorov, quant à l'explication à apporter aux événements incompréhensibles. Il en résulte un sentiment de désarroi parce que le personnage doit se résigner à admettre ce qui est inadmissible. L'effet produit est aussi d'ordre affectif. Beaucoup de critiques relient le fantastique à la peur, ou même à la terreur qu'il doit engendrer, des sentiments qui vont du malaise, de l'angoisse diffuse jusqu'à l'épouvante. Ainsi Roger Caillois qui écrit dans *Images, images...* : « Les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante »¹⁹⁹. Jean-Luc Steinmetz confirme : « Le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme »²⁰⁰. Cette idée est développée surtout par Lovecraft pour qui la peur est le sentiment le plus ancien de l'homme²⁰¹. Nous percevons un monde ordonné et rassurant, mais ce n'est là qu'apparence ; une cloison mince nous sépare d'un effroyable chaos prêt à se manifester à chaque instant. Au niveau de la vie inconsciente, des pulsions primitives menacent l'ordonnance de la raison.

Marcel Brion, dans *Quatre siècles de surréalisme*, affirme aussi, à propos du fantastique iconique, que le fantastique est « né incontestablement avec les premières peurs des hommes qui lui donnent ses premières formes fabuleuses »²⁰². Il distingue plusieurs peurs : la peur des ombres et de la nuit, la peur de la mort, la peur de l'insolite et de l'inconnu qui se manifestent dans la vie et dans les cauchemars, la peur des mondes

¹⁹⁹ Roger Caillois, *Images, images...*, Stock, 1975, p.15.

²⁰⁰ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique, op. cit.*, p.9.

²⁰¹ H.P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, 10/18, 1972.

²⁰² *Quatre siècles de surréalisme, l'art fantastique dans la gravure*, préface de Marcel Brion, Club français du livre, Belfond, 1973, p.7.

ignorés... Selon Paul Klee en effet, « le monde dans sa forme actuelle n'est pas le seul monde possible »²⁰³...

Tous les théoriciens ne sont pas d'accords au sujet de cette association du fantastique avec la peur. Les récits fantastiques ne sont pas toujours terrifiants, dit Jean Fabre : « Tout phénomène étrange, ou anormal, nous dirions « surnaturel » n'est pas nécessairement effrayant »²⁰⁴. Pour René Godenne, il règne dans les nouvelles de Marcel Brion un « climat de malaise, d'angoisse, de peur » lié au sentiment du danger²⁰⁵. Dans les romans, la peur prend différents visages : c'est par exemple la peur d'un éventuel contact physique avec les âmes en peine, la peur, dit Sir John dans *La Fête de la Tour des Âmes* « que tout être sain de corps et d'esprit éprouve en présence d'une force dont il ne peut connaître ni la source ni la véritable intensité » (*FTA*, 131). Le narrateur de *Château d'ombres* est « surpris presque jusqu'à l'angoisse » (*CO*, 18), éprouve « un singulier malaise » (*CO*, 19), est pris par l'angoisse dès qu'il se trouve en présence des habitants du parc.

Un autre type de peur provient de la confrontation avec un paysage qui porte en lui des potentialités fantastiques. Dans les vastes paysages brioniens ressentis comme paysages sacrés, il est possible de se perdre et d'éprouver les mêmes sentiments que ceux décrits par Ferdinand Lion dans *Romantik als deutsches Schicksal*²⁰⁶. D'autres peurs naissent face à certaines visions de rêves.

Cependant, nous n'allons pas chez Marcel Brion vers la terreur, l'horreur, l'épouvante. René Godenne précise :

Le fantastique chez Marcel Brion, le plus souvent n'est pas *maléfique* (...) L'épouvante, la terreur ne nourrissent pas l'univers de Marcel Brion (...) aucune âme en peine qui se venge, aucune « chose » qui tue ou nuit, aucun vampire, aucun sorcier et ses malédictions...²⁰⁷

Par conséquent, si nous voulons approcher le fantastique de Marcel Brion, il vaut mieux mettre en avant une notion plus large : l'inquiétude. Marcel Schneider dit que le fantastique « provient de notre inquiétude », face au problème de la mort et de l'au-delà,

²⁰³ Cité par Marcel Brion dans *Art fantastique*, *op. cit.*, p.171.

²⁰⁴ Jean Fabre, *Le Miroir des sorcières*, *op. cit.*, p.75.

²⁰⁵ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, *op. cit.*, p.125.

²⁰⁶ Ferdinand Lion, *Romantik als deutsches Schicksal*, Rowohlt, Stuttgart, Hamburg, 1947, p.17: « Der Romantiker will nicht die Berge überwinden, er erkennt ihre Überlegenheit an, und halb mit grausem, halb mit wollüstiger Angst nähert sich, dringt durch das Gewinde von Tälern, Schluchten ein, verirrt sich immer mehr, weiß sich verloren. » (Le romantique ne veut pas dominer les montagnes, il reconnaît leur supériorité, et c'est avec une angoisse mêlée d'effroi et de plaisir qu'il s'approche d'elles, pénètre dans l'entrelacs des vallées et des gorges, se perd toujours davantage, se sait perdu.)

²⁰⁷ René Godenne, *Études sur la nouvelle de langue française*, *op. cit.*, p.125.

inquiétude « qui tient à l'existence même », et qui surgit quand on scrute « l'espace du dedans », c'est-à-dire dès que l'homme s'interroge sur son propre mystère²⁰⁸.

Cette notion d'inquiétude, nous la retrouvons chez Freud qui emploie l'expression *Unheimlichkeit* (inquiétante étrangeté), intéressante parce qu'elle présente l'avantage de recouvrir une gamme large de sentiments qui va de la sensation de danger, à la vague angoisse, à l'inquiétude, sentiments qui se situent en dehors de la terreur brutale proprement dite. Cet ensemble de sentiments correspond davantage à une production fantastique contemporaine. Pour Freud, l' inquiétante étrangeté naît d'une incertitude intellectuelle. Mais ce seul aspect ne suffit pas : elle est aussi un sentiment qui ressortit à l'angoisse dont Freud explique les causes d'un point de vue psychanalytique. Freud distingue l'inquiétante étrangeté se produisant dans la vie, et l'inquiétante étrangeté de la fiction où le jeu du fantastique dépend d'une écriture. Des procédés d'écriture, de style, suscitent l'effet fantastique.

Le mot *heimlich* n'est pas simple à traduire. Il désigne ce qui appartient à la maison, c'est-à-dire ce qui est connu, familier, intime, et d'autre part ce qui est secret, caché. Tant que nous sommes dans l'intimité du tout proche, le familier garde son secret, caché dans les replis de cette proximité. Mais parfois le familier semble frappé d'étrangeté et le *heimlich* devient *das Unheimliche*, perçu comme quelque chose de redoutable. La notion de familiarité, au lieu d'apaiser l'impression d'étrangeté y apporte un surcroît d'énigme, et c'est ce qui est inquiétant. On comprend alors que l'inquiétante étrangeté est moins une chose, ombre, nuit... que ce sentiment complexe devant un inconnu qui se révèle²⁰⁹.

Le mot « inquiétude » apparaît souvent dans les romans de Marcel Brion, ainsi que le verbe « s'inquiéter », l'adjectif « inquiétant »²¹⁰. Le héros brionien est un inquiet, et cette inquiétude envahit aussi le monde des choses, le paysage lui-même. L'inquiétude habite dans *Château d'ombres* le souffle de vent, l'eau d'un bassin, les hautes branches, la nuit elle-même est inquiète, au moment où elle commence « son voyage et son règne » (*RC*, 220).

²⁰⁸ Marcel Schneider, *Discours du fantastique*, dans *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, p.9 à 12.

²⁰⁹ « On ne sait jamais ce qu'on a en réserve dans sa propre maison » dit la servante dans *Un médecin de campagne* de Kafka. (Dans *Un artiste de la faim et autres récits*, Saint-Amand, Folio Gallimard, 1990, p.111)

²¹⁰ Quelques exemples : « Leurs ténèbres paraissaient plus sauvage et plus inquiétante, peut-être par contraste avec le plan sans équivoque du jardin français » (*CO*, 44) ; « La nuit étalait sur le bazar ce silence de ville morte, qui me le rendait chaque fois étranger, presque inquiétant. » (*VS*, 187) ; « Voilà que je m'inquiète à la pensée de ce sourire que je ne verrai jamais (...) » (*JV*, 113) ; « J'ai gardé de mon enfance pieuse l'habitude d'une prière du soir dont la récitation me causait un trouble plaisir, et une inquiétude (...) » (*NATM*, 38) ; On pourrait ainsi accumuler les exemples.

C'est à cette inquiétude, élément si important du fantastique, que nous consacrons ce chapitre. L'inquiétude brionienne vient d'abord d'un arrière-fond historique inquiet dont on trouve trace dans les romans. Elle vient aussi du surgissement de l'événement fantastique, et par conséquent, les différents procédés d'écriture mis en œuvre dans le récit ont pour but de manifester ce trouble, cette inquiétude fondatrice du fantastique, à tel point que nous parlerons d'une rhétorique de l'inquiétude.

A. UN ARRIÈRE-FOND HISTORIQUE INQUIET.

1. « L'Histoire est un cauchemar... »

Marcel Brion, né en 1895, mort en 1984, est contemporain d'une époque difficile, douloureuse, charnière durant laquelle un monde se défait et un autre se construit. Il appartient à la génération de ceux qui sont « nés, nous dit Henri Godard, à quelques années près, entre 1894 et 1904 »²¹¹. Un premier événement de l'Histoire détermine cette génération : la guerre de 1914. En août 1914, rappelle Liliane Brion, la déclaration de guerre surprend Marcel Brion à Bayreuth. « Il en revient non sans difficultés en passant par la Suisse »²¹². Il est mobilisé au deuxième régiment d'artillerie de montagne, à Nîmes. Là il rencontre un certain Kostrowsky qui n'est autre que Guillaume Apollinaire. Tous deux préparent ensemble leur examen d'élèves officiers auquel ils échouent, leur épreuve littéraire sur le thème de l'eau ayant été jugée insuffisante ! Marcel Brion s'engage comme volontaire, dit Claude Mettra, pour l'expédition des Dardanelles où il est agent de liaison :

Pour être aussi loin que possible d'une Europe livrée désormais à une guerre fratricide qui a toutes les apparences d'une guerre civile (...) De cette expédition d'Orient, qui aux yeux des soldats de la Grande Guerre représenta la plus terrible des épreuves, Marcel Brion fut tout près de ne jamais revenir. Rapatrié quasi mourant de l'Asie Mineure à Marseille, il en garde toute sa vie la trace dans sa chair.²¹³

Il n'est guère étonnant, après une telle expérience, que la mort soit un thème constant de son œuvre romanesque où règne souvent une « dominante funèbre » sur laquelle nous reviendrons.

Dès le début des années trente, apparaît la menace d'une nouvelle guerre, d'abord difficile à imaginer, puis de plus en plus évidente. L'année 1939 est très difficile, surtout pour quelqu'un qui, sur le plan de la vie de l'esprit, se sent si proche de l'univers allemand. Ses amis, en particulier Walter Benjamin, Else Lasker-Schüler, Ferdinand Lion doivent s'exiler. À la déclaration de guerre, dit Liliane Brion, Marcel Brion « est d'abord mobilisé à la réquisition des mulets, puis comme ouvrier d'usine... »²¹⁴. En 1940, il est démobilisé pour raison de santé. En 1941, il refuse les sollicitations des journaux d'occupation qui espéraient sa collaboration en raison de sa connaissance de l'histoire de la littérature et de l'art allemands. Interdit de publication, il doit fuir avec sa famille en Auvergne. Après la

²¹¹ Henri Godard, *Une grande génération*, nrf, Gallimard, 2003, p.9.

²¹² Marcel Brion *humaniste et passeur*, *op. cit.*, p.246.

²¹³ Claude Mettra, *Ibid.*, p.123.

²¹⁴ Liliane Brion, *Marcel Brion humaniste et passeur*, *op. cit.*, p.248.

guerre, il s'installe à Paris, et est confronté à la difficulté de la reprise d'une vie intellectuelle²¹⁵. Comme ont pu le faire des écrivains tels que Henri Bosco, Hermann Broch ou Walter Benjamin, Marcel Brion a longuement songé à la parole de Joyce : « L'Histoire est un cauchemar dont je cherche à m'éveiller ».

Cette génération, ajoute Henri Godard, est aussi celle d'hommes qui dans leur âge mûr ont été confrontés à un choix politique auquel nul ne pouvait échapper. Un bon nombre d'écrivains portent en eux le souci de dénoncer cette société qui a permis et produit la guerre. Beaucoup d'entre eux délaissent quelque peu le roman pour des écrits de combat. À un autre niveau, ces enfants de la guerre sont dépouillés des croyances qui ont fondé quatre siècles d'optimisme philosophique en Occident. Il faut prendre en compte désormais l'idée que la science demeure ambivalente, que la nature humaine n'est pas forcément fondamentalement bonne, que l'Histoire humaine ne suit pas forcément une ligne ascendante vers le progrès. En 1918 paraît *der Untergang des Abendlandes (Le Déclin de l'Occident)* d'Oswald Spengler qui met en avant l'idée d'une civilisation faustienne et présente une philosophie de l'Histoire. L'homme faustien est présenté comme le type de l'homme occidental depuis le Moyen-âge, orienté vers l'action, la technique et la conquête. Sa force et sa grandeur lui viennent de sa passion de l'infini et de sa volonté de puissance. La génération de 1940-1950 voit dans la catastrophe allemande et la bombe atomique deux signes manifestes qui montrent que l'enthousiasme faustien pour la science et la puissance cache toujours une tentation diabolique. Faust montre que l'homme n'écarte pas si facilement de son existence le mal ou l'erreur. Le pacte diabolique garde tout son sens dans la mesure où l'Allemagne a consenti au « pacte avec le démon »²¹⁶.

Face à la célèbre parole de Paul Valéry, « Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », Marcel Brion affine sa vision de l'Histoire. Il publie en particulier *Charles le Téméraire* (en 1947). Ce qui le fascine, c'est cette possibilité de « bâtir un pont entre la latinité et le monde germanique ». Sur le plan historique, il s'intéresse aux grandes périodes de transition, c'est-à-dire aux époques du passage d'une civilisation à l'autre, à la charnière Moyen-âge/Renaissance, XVIII^e/XIX^e siècle, à la grande rupture du XX^e siècle. Ce sont des époques qui souffrent d'une inquiétude, durant lesquelles de nouvelles manières de sentir et de penser se dégagent des

²¹⁵ Pour d'autres précisions biographiques, le lecteur pourra se référer à *Marcel Brion humaniste et passeur*, *op. cit.*, p.245 à 250.

²¹⁶ L'expression, révélatrice, est employée par Marcel Brion dans *Les labyrinthes du temps*, *op. cit.*, p.125. (À propos du *Docteur Faustus* de Thomas Mann).

habitudes intellectuelles et affectives²¹⁷. À propos de Charles le Téméraire, Marcel Brion parle d'une époque particulière :

Une époque profondément inquiète parce que située à la frontière de deux mondes, entre le Moyen-âge qui se défait et la Renaissance qui s'élabore dans la décomposition du gothique. (...) Les hommes de cette époque de transition, où le monde moderne se prépare dans les ruines et la désagrégation du monde ancien, participent à cette inquiétude qui agite les États en train de se faire.²¹⁸

Au sujet de la charnière XVIII^e/ XIX^e siècle, il écrit à propos de Guardi :

À l'opposé de Canaletto qui représentait les lieux, les êtres et les choses dans l'immobilité « classique » qui tend à fixer la durée et à perpétuer l'immuable, Guardi est l'homme du temps qui fuit, des formes qui se font et se défont. Son univers se calque sur celui de cette « fin de siècle », ou, mieux encore, de fin de civilisation où tout se décompose et se recompose, où un va-et-vient d'agitation fiévreuse jette les individus dans une course sans espoir vers un avenir sans certitude.²¹⁹

En ce qui concerne le XX^e siècle, Marcel Brion est chroniqueur des littératures étrangères, et c'est dès 1924 qu'il commence à écrire dans différentes revues, *Le Feu*, *L'Art vivant*, *Fortunio*. Il fait partie de l'équipe fondatrice des *Cahiers du Sud*, et ses critiques se retrouvent dans la plupart des revues européennes. Il s'intéresse en particulier à l'immense inquiétude qui a envahi les Lettres allemandes et autrichiennes. Une inquiétude violente se développe à la veille de la guerre de 1914, s'aggrave au fur et à mesure que le conflit s'allonge, et le désarroi augmente avec la crise monétaire, l'inflation qui en résulte, le nazisme, la ruine d'après guerre.

Maurice Boucher, dans *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, analyse les origines de cette inquiétude et les formes qu'elle prend dans le roman allemand. Les désastres de la guerre, la défaite, les désordres qui en résultent sont à l'origine d'une crise de l'esprit qui se poursuit après 1939, qui met « systématiquement en cause des valeurs spirituelles qui avaient paru les plus hautes, les plus nobles, les moins contestables »²²⁰. L'Allemagne cherche son équilibre, sa stabilité, opposant une république à la poussée national-socialiste. Une part de la littérature n'est pas l'expression directe des événements politiques, mais elle en porte le reflet, d'où cette « mythologie des inquiétudes » dont Maurice Boucher explore la trace dans les œuvres de Thomas Mann, de

²¹⁷ Dans *L'Histoire de la peinture allemande*, Paris, Tisné, 1959, p.39, le chapitre consacré au XVI^e siècle s'intitule : « Un siècle inquiet ».

²¹⁸ Marcel Brion, *Charles le Téméraire*, Paris, Hachette, 1947, p.5-6.

²¹⁹ Marcel Brion, *Guardi*, Paris, Screpel, 1976, p.46.

²²⁰ Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, Paris, PUF, 1961, p.2.

Hermann Hesse ou encore de Franz Werfel ou d'Alfred Döblin, auteurs que Marcel Brion connaissait bien.

Marcel Brion a la volonté de réaffirmer la valeur de la pensée humaniste. Il met en avant un « concept moderne de la culture », écrit « Unité et diversité de la littérature européenne », veut garder en mémoire et transmettre ce que la civilisation européenne a fourni de meilleur²²¹. Il s'attache donc à composer une œuvre vaste où s'exprime une passion capable de continuer à éclairer le présent.

D'autre part, il se tourne vers le fantastique qui tout au long du XX^e siècle connaît un surprenant regain et s'épanouit dans les convulsions de l'Histoire. D'un côté il y a le cinéma, en particulier celui de Fritz Lang, auquel collaborent les écrivains, qui est le reflet d'un climat d'inquiétude générale, de l'autre le renouveau du fantastique en littérature, en particulier en Europe centrale avec Kafka et Gustav Meyrink. Le fantastique permet des évocations métaphoriques du mal. Ernst Jünger décrit l'agonie d'un pays imaginaire où des barbares prennent le pouvoir par la force dans *Sur les falaises de marbres* (1939). Il associe des hordes violentes, guerrières, à des forces surnaturelles. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, une profonde inquiétude envahit surtout l'Allemagne. Marcel Brion y est particulièrement sensible. Pour échapper à ce pessimisme, toute une partie de la littérature allemande s'oriente vers les problèmes les plus urgents, politiques et sociaux posés par un pays en ruines. Une autre partie de l'expression littéraire tente de saisir de manière différente les problèmes de la société moderne, et fait le choix de la prose lyrique et poétique du *Dichter*.

Ces écrivains, tels que Ernst Wiechert, se tournent vers la nature et vont y chercher une conception religieuse du cosmos. La nature qui est décrite n'est pas un simple décor, c'est une nature profondément éprouvée avec laquelle il est possible de communier. Ce qui est recherché au sein du monde, c'est l'accomplissement de soi. Les problèmes de l'âme passent au premier plan. C'est en marchant vers un but, en ayant une conception dynamique de la vie que les personnages peuvent se dépouiller de leur moi ancien. Les personnages de Hermann Hesse, par exemple, partent à la recherche d'eux-mêmes, et ces voyages prennent l'allure d'une quête, vers l'Orient de *Siddharta*, ou les provinces du *Jeu des perles de verre*, où à l'écart des bouleversements de la politique, une société d'élus, héritiers d'une sagesse goethéenne, perpétuent les valeurs de l'art et de la pensée. Cette littérature se tourne également vers le mythe, en particulier vers la mythologie antique, et

²²¹ Marcel Brion, *Unité et diversité de la littérature européenne*, Premier congrès de la Fondation européenne de la Culture, Amsterdam, Fondation européenne de la Culture, 1957, et *Pour un concept moderne de la culture*, Marseille, Éditions des Cahiers du sud, 1935.

redécouvre, comme le fait Elisabeth Langgässer, la valeur toujours actuelle des mythes grecs, et la valeur symbolique des voyages vers le monde souterrain. Dans ces mythes est raconté le devenir tragique de l'humanité. Il s'agit donc de dégager les significations du mythe et d'appliquer ses leçons au temps présent. Une présence est donnée au diable et aux démons. Les démons sont bien présents dans l'œuvre d'un Thomas Mann, et l'intrusion du Grand Ennemi est toujours possible dans la vie des états et des individus. Comme dans les tentations de Jérôme Bosch, le monde peut être livré aux jeux de l'Enfer. Enfin, le thème de l'errance au sein d'un labyrinthe est largement exploité, dont Marcel Brion va chercher l'expression la plus éclatante chez Hugo von Hofmannsthal.

L'inquiétude habite aussi la littérature française. Les écrivains de la « grande génération », dont parle Henri Godard, ont une volonté d'engagement dans l'Histoire. Céline ou Giono s'en prennent à la guerre, et posent la question brûlante de la présence du mal en l'homme²²², et, dit Henri Godard, « le roman aura été, pour les romanciers majeurs de l'époque, le moyen privilégié d'expression du tragique »²²³. Le roman rompt avec les modèles romanesques légués par le XIX^e siècle, et propose une interrogation sur le sens que l'homme peut donner à la vie. Aux grandes questions politiques, intellectuelles, artistiques, sont apportées, par des auteurs tels que Céline, Malraux, Bernanos, Montherlant, des réponses diverses Mais chacun à sa manière se trouve confronté aux défis de l'Histoire.

Une autre grande tendance habite la littérature française. Elle concerne des écrivains qui sont enfants de ce que Edmond Jaloux appelle la « féerie française », héritiers de Nodier, de Nerval, de Victor Hugo, de Baudelaire. « Jean Giraudoux n'a pas caché les secrets ambigus du Limousin et Giono a révélé quelques-uns des mystères de la haute Provence », écrit Edmond Jaloux²²⁴.

Alors que toute la France littéraire est en effervescence, le genre fantastique « reste (...) dans la marginalité », rappelle Jean-Baptiste Baronian²²⁵, mais il signale cependant des œuvres « relevant de l'imaginaire », telles que celles de Julien Gracq, d'André Pieyre de Mandiargues, de Marcel Schneider, Claude Seignolle, et de Marcel Brion « dont les romans et les nouvelles sont, quoi qu'il en soit, fort remarquables »²²⁶. Marcel Schneider rappelle que le diable s'installe à nouveau dans la littérature avec

²²² Par exemple dans Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, [1932], Paris, Gallimard, 2007 ; Jean Giono, *Le Grand Troupeau*, [1931], Paris, Gallimard, 1951.

²²³ Henri Godard, *Une grande génération*, *op. cit.*, p.11.

²²⁴ Edmond Jaloux, *Visages français*, Paris, Albin Michel, 1954, p.248.

²²⁵ Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, *op. cit.*, p.85.

²²⁶ *Ibid.*, p.87.

Bernanos, Pierre Marc Orlan et Julien Green, et il distingue, dans *La littérature fantastique en France* un « fantastique surréaliste » auquel appartiennent André Breton, Michel Leiris, le Julien Gracq d'*Au château d'Argol*, et un « fantastique poétique » qui s'exprime chez Jules Supervielle, Jean Giraudoux, ou encore Jean Cocteau.

Marcel Brion se sent proche des écrivains tournés vers la féerie ou le fantastique. Une affinité particulière est signalée par les dédicaces des romans. Trois d'entre eux sont dédicacés. *Un Enfant de la terre et du ciel* est dédié à Marcel Pobé, *Le Pré du grand songe* à Francis de Miomandre, *L'Enchanteur* à Edmond Jaloux. Ces dédicaces ne sont pas nombreuses mais significatives. Il s'agit d'écrivains que Marcel Brion connaissait bien, qui étaient ses amis, qui ont en commun d'être des romanciers et des auteurs d'une œuvre critique importante, et qui connaissaient plusieurs littératures étrangères. La caractéristique essentielle de leurs œuvres romanesques ou de leurs contes est une certaine atmosphère poétique où s'entremêlent le réel et le songe, le fantastique et le merveilleux²²⁷.

Nourri de toute cette littérature contemporaine, Marcel Brion va vers le fantastique parce qu'il lui permet de poser les grandes questions et de montrer « comment les peuples, comme les individus, sont menacés de folie quand ils oublient d'étancher leur soif aux sources vraies de l'imagination créatrice, une imagination toujours exposée aux risques de la perversion »²²⁸.

2. « L'effondrement d'un monde. »

« Les romanciers de cette génération ne se mettent pas immédiatement à écrire, il faut du temps pour laisser mûrir en soi une telle expérience et en tirer les enseignements »²²⁹. Marcel Brion a 34 ans lorsqu'il fait paraître son premier roman en 1929. Deux romans paraissent avant la Deuxième Guerre mondiale, *Le Caprice espagnol* et *La Folie Céladon*, deux autres pendant la guerre, *Un Enfant de la terre et du ciel* et *Château d'ombres*, tous les autres sont écrits après la guerre. Marcel Brion se tourne vers le fantastique. « Pareil aux humanistes de la Renaissance, écrit Marcel Schneider, Marcel

²²⁷ En ce qui concerne Marcel Pobé, voir Doris Jakubec, « Affinités littéraires et existentielles avec la Suisse romande », dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire, op. cit.*, p.24. Marcel Brion considère Marcel Pobé, Edmond Jaloux, Francis de Miomandre comme des enchanteurs, des « magiciens de la fantaisie » capables de scruter le mystère des choses. Il écrit dans *Mémoires d'une vie incertaine, op. cit.*, p.3 : « Comme mon cher Edmond Jaloux, dont les romans ne sont pas admirés autant qu'ils devraient l'être, et qui fut un des êtres les plus intelligents et les plus fins de sa génération, il me semble que j'appartiens davantage aux pays du nord ».

²²⁸ Claude Mettra, « Le passeur du temps », dans *Marcel Brion humaniste et passeur, op. cit.*, p.124.

²²⁹ Henri Godard, *Une grande génération, op. cit.*, p.9.

Brion cherchait le secret de l'univers. Et ce secret, il l'a trouvé dans le merveilleux et le fantastique²³⁰ ». Ses romans sont porteurs d'une interrogation forte sur les grandes questions, les anxiétés originelles de l'humanité, le surgissement de l'inquiétude, les périls de l'âme, le devenir humain. Nous n'avons pas, comme dans le roman réaliste, une description des rapports de l'individu avec la société et les événements de l'histoire contemporaine, mais la mise en place de personnages qui appartiennent à une famille spirituelle et qui posent des problèmes « qui sont de tous les temps ».

Cependant, L'Histoire constitue un arrière-plan très présent dans *La Folie Céladon*. Marcel Brion écrit dans l'introduction : « Cette histoire reflète l'atmosphère des années inquiètes et douloureuses qui ont immédiatement suivi la fin de la première guerre mondiale » (*FC*, 7). L'Europe est en effet à cette époque mise en péril dans son intégrité, secouée par des catastrophes génératrices de crises sociales. Marcel Brion retrace la mélancolie, la tragédie, le trouble propre à une fin d'époque. Le décor de ce roman est un pavillon rococo appelé la Folie Céladon. L'inquiétude qu'éprouvent les personnages de 1925 est comparable à celle qui a caractérisé « une autre fin-de-siècle ». Carsten, un ami que le narrateur vient rencontrer pour qu'il lui fasse le récit de la tragédie affirme qu'« il y a toujours du drame, de la mélancolie, et comme un pressentiment de la mort violente dans tout le rococo, qui fut vraiment le décor de l'effondrement d'un monde » (*FC*, 85). Cette période du rococo, étape ultime du baroque qui se développe en Allemagne jusqu'à la fin du XVIII^e siècle est une période de transition agitée d'inquiétude profonde parce qu'à ce moment là de l'histoire, on est à la veille de violentes transformations sociales. Une société se défait, s'apprête à subir une grande mutation, et les hommes éprouvent une grande incertitude en ce qui concerne leur devenir.

Pour Marcel Brion, des artistes tels que Guardi, Watteau, le Tiepolo des *Scherzi di fantasia* incarnent parfaitement cette inquiétude, ou encore Magnasco lorsqu'il peint la *Société dans un jardin* :

Des vases de fleurs disposés en désordre, à terre, sur la crête du mur en ruine qui ferme le jardin, craquelés, ébréchés, participent à cette impression d'abandon, douloureuse, inquiétante et presque tragique que donne le jardin tout entier.²³¹

On retrouve une impression identique lorsque Marcel Brion décrit un tableau de Leonor Fini, *L'Escalier dans la Tour* (1952) :

Lorsque Leonor Fini peint les marches disjointes et les murs croulants de *L'Escalier dans la Tour* (...) elle trace les allégories d'un destin tragique, pesant de menaces, qui n'avertit que par le

²³⁰ Marcel Schneider, « Le monde germanique, Goethe et l'Allemagne romantique », dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.53.

²³¹ Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, op. cit., p.329. Voir illustration 4.



Illustration 4
Alessandro MAGNASCO, *Réception dans un jardin d'Albaro*,
Gênes, Palazzo Bianco, 1735.



Illustration 5
Léonor FINI, *L'Escalier dans la tour*,
Collection Wild, 1952.

crissement des insectes qui dévorent, les plaintes de la matière qui se ronge elle-même, avec délectation, avec désespoir.²³²

La même inquiétude est exprimée lorsque, dans *La Folie Céladon*, Marcel Brion évoque la Vienne de 1922 :

Des palais dévastés, des jardins à l'abandon, et partout cette danse macabre d'une société qui coule comme le sable d'un sablier, une galopade folle d'êtres livrés à la curée, qui ne sentent plus sous eux aucun sol stable, et qui vacillent désespérément au rythme de l'écroulement d'un monde. (FC, 166-167)

Les différents motifs descriptifs de ce passage peuvent être rapprochés de bon nombre de thèmes qui apparaissent dans l'ensemble des romans : les « jardins à l'abandon » font penser au jardin de *Château d'ombres*, la société qui « coule comme le sable » rappelle *La Ville de sable*, l'absence de « sol stable » évoque la disparition sous les eaux de la ville d'*Algues*. Le fou aux mille fontaines dans *La Fête de la Tour des Âmes* détruit sa demeure qui devient un palais dévasté. La « danse macabre » peut être rapprochée de celle qui est décrite dans *Le Château de la princesse Ilse*. Cela montre à quel point le thème de l'« écroulement d'un monde » est présent dans l'ensemble de l'œuvre. Le pré du grand songe sera perdu, le cirque Aislinn, le pavillon rococo où Palling a trouvé refuge dans *L'Enchanteur*, ainsi que les écuries du baron Frantz au chapitre XIII des *Vaines Montagnes* sont détruits par le feu.

Ce thème de l'écroulement s'accompagne de nostalgie. Vienne décrite dans *La Folie Céladon*, c'est aussi probablement la ville où Wenzel, un des voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* a passé son enfance, et il revoit les jardins de cette ville avant de mourir (chapitre 7). Pour Marcel Brion, Vienne est la ville où se déploie avant 1914 une véritable douceur de vivre. C'est durant la première décennie du XX^e siècle une des capitales les plus hautement civilisées d'Europe, un chef d'œuvre de civilisation, grâce à cette fusion qui s'y est faite du monde germanique, du monde slave et du monde latin, grâce aussi à l'importance qu'y prennent l'art, la musique (celle que tente d'apprendre Wenzel), le théâtre. Vienne constitue une sorte de petit univers à part, décrit dans la musique de Schubert, les comédies d'Arthur Schnitzler et dans les opérettes, où se manifeste un mélange d'inquiétude et d'insouciance. On jouit de la vie avec hâte dans la mesure où on la sent menacée. Après la guerre, cette société, la Vienne où se sont exprimés Trakl, Rilke, Hofmannsthal, Richard Strauss est rejetée dans les lointains de l'histoire.

Sur la foi d'un vieux guide de voyage, le narrateur part visiter la Folie Céladon, petit pavillon rococo où Mozart lui-même a joué enfant. Il apprend que le pavillon a brûlé

²³² Marcel Brion, *Leonor Fini*, J.J. Pauvert, 1955, non paginé. Voir illustration 5.

cinq ans plus tôt en 1925 (*La Folie Céladon* paraît en 1930) au terme d'une fête. Qui étaient les invités qui ont trouvé la mort dans l'incendie ? Les différents témoignages qui jalonnent le roman permettent de comprendre leur désespoir et le tragique de leurs vies. Chacun est porteur d'une blessure qui le lie au monde du passé, à la Vienne impériale d'avant guerre et qui rend la vie impossible dans le monde moderne. Les personnages réunis dans le pavillon sont des naufragés de la vieille Europe :

Parce que nous sommes des naufragés sur un bateau qui coule, parce que rien n'a plus d'importance, parce que l'Europe s'en va à la dérive, et que tout fiche le camp. Il ne restera rien de tout cela, demain. Si l'inondation ne l'a pas balayé, ce sera le feu qui nettoiera. (FC, 210)

Au thème du feu destructeur s'ajoute celui de l'eau dévastatrice. C'est d'abord elle qui retient les convives de la Folie prisonniers à la suite de la rupture d'un barrage, avant que le feu n'intervienne. À la fin d'*Algues*, Algue et le narrateur sont aussi en position de naufragés, installés au dernier étage d'une maison, et après la catastrophe le chant d'Algue monte, « traversant l'énorme épaisseur liquide » qui chante la chanson déjà entendue dans le parc d'attraction, dernière phrase du roman : « ...Va, et consens à ce que rien ne demeure de tout ce que tu as aimé... » (A, 325). Seul devant le feu de sa cheminée, le narrateur de *La Folie Céladon* parvient à revivre les derniers instants du pavillon, et c'est à ce moment que se déploie le fantastique. Ce que voit le narrateur est de l'ordre de la vision. Il voit, comme s'il assistait à une représentation théâtrale, ce qui s'est passé au terme de cette soirée, les derniers instants qui ont précédé l'incendie, et assiste au départ du feu : « À ce moment, une détonation où se confondaient tous les glapissements, les aboiements, les hurlements, les sifflements de l'enfer retentit » (FC, 249), et le déchaînement du feu est comparable à celui d'un animal fantastique en relation avec les mondes inférieurs.

On trouvera dans l'ensemble de l'œuvre romanesque des allusions à la guerre, de manière parfois discrète, par exemple dans *Villa des hasards* où un monument de Saint Georges le cavalier est dédié aux morts tués à la guerre, ou par l'intermédiaire d'une histoire venue se glisser dans le récit. Dans *Algues* est raconté l'aventure du lieutenant Kobell qui, sur son cheval Alraune part « pour cette guerre qui, vous le savez, s'acheva en désastre pour notre pays » (A, 117). Il y a plusieurs allusions à la guerre dans *Le Pré du grand songe*, roman qui date de 1946. Une guerre lointaine oblige à quitter les lieux qui ont été aimés. Elle contraint Monsieur Dauphin, le précepteur des enfants, à quitter le pré, cet îlot particulier où règne la douceur de vivre, à l'écart des préoccupations du monde. Les enfants qui vivent dans la maison savent que la guerre est imminente, mais ces choses là leur paraissent éloignées et étrangères. La guerre aura lieu pourtant : « C'est pitié de voir

mourir un gamin comme celui là. Il va être tué dans quelques jours, quand la guerre éclatera : une guerre affreuse et stupide. » (*PGS*, 251). La guerre signifie la fin de cette vie insouciant et poétique menée au pré, de cette atmosphère féerique, irréaliste, tendre et mélancolique qui enveloppe l'ensemble du domaine.

3. Le cataclysme fantastique.

Ce thème de l'effondrement d'un monde se rattache au fantastique, en particulier dans deux romans, *La Ville de sable* et *Algues*, où Marcel Brion imagine des civilisations promises à l'anéantissement. Pour Marcel Brion, l'évolution des civilisations suit une loi biologique. Elles connaissent un développement, un déclin, et il arrive qu'elles meurent de mort violente. Cette mort intervient à la suite d'un événement extérieur, guerre, déferlement du sable poussé par le vent, montée des eaux, ou d'une évolution intérieure, d'ordre moral, lorsqu'un processus de dissolution, de désagrégation précipite la chute d'une civilisation entière. Les causes de cet effondrement sont suggérées, mais il existe des causes apparentes, et des causes plus profondes, plus mystérieuses qui supposent l'intervention de forces mystérieuses, surnaturelles.

La civilisation décrite dans *La Ville de sable* a atteint un certain bien-être matériel. Elle est visitée régulièrement par de « nombreuses caravanes qui traversent la ville chaque jour » (*VS*, 24) venant de pays lointains. La ville possède ses entrepôts, ses temples, sa propre monnaie d'or et d'argent, son bazar fréquenté par de nombreux voyageurs et marchands, où le commerce est florissant. Elle a atteint un grand raffinement et un haut degré d'excellence qui se mesure à la beauté des objets créés par les artistes et les artisans, à la splendeur de ses jardins. Le jardin de l'orfèvre Kalkeidos ressemble « à un chef-d'œuvre de maîtrise » (*VS*, 78).

L'excellence de cette ville se mesure aussi à la grandeur d'âme d'une partie de ses habitants. Les différents personnages que le narrateur est amené à rencontrer, marchands, orfèvre, conteur..., sont généreux, ont une grande richesse d'esprit, sont dépositaires d'une haute pensée élaborée au cours d'une histoire riche et longue. Ils vivent en état de communion fraternelle avec les objets, avec les éléments naturels, avec le monde environnant, et c'est ce qui leur permet de pressentir la catastrophe à venir qui détruira la ville. Ils savent confusément qu'un danger les guette, « moins ostensible et moins facile à vaincre que les Mongols » (*VS*, 153). « Trop tôt le sable viendra recouvrir ce qui brille, ce qui chante et ce qui rit » dit la Mère des signes (*VS*, 163). C'est peut-être ce qui les pousse davantage encore au bonheur de vivre, à la sagesse, à éprouver plus intensément les jours

et les saisons, à jouir de cette harmonie construite au cours des siècles qui va se trouver anéantie.

Le vent du désert se lève, et c'est la mort de Bardouk, le conteur, qui semble être pour une part à l'origine de la catastrophe :

Avec la mort de Bardouk, aussi, commença la décadence de cette ville. Nous sentions qu'elle était prête à subir le désastre : une invasion étrangère, une terrible épidémie ou une catastrophe inconnue. Les signes l'annonçaient. (VS, 153)

Le roman nous fait entrer dans un monde de signes qu'il s'agit de déchiffrer. Ces signes interviennent dans la vie des personnages, sont donnés par les rencontres, le milieu naturel, les rêves. Ils sont fragmentairement communiqués, renseignent sur la face cachée du temps et de l'espace et donnent une indication sur le chemin où chacun devrait s'avancer pour parvenir à une connaissance plus complète du monde. Il s'agit d'un langage particulier qui ne relève pas de l'organisation rationnelle.

Alors que beaucoup d'êtres demeurent sourds à ce langage, le conteur Bardouk est celui qui sait le déchiffrer et le restituer. Le conteur, personnage des marges, possède un œil suffisamment vif, une oreille suffisamment attentive, une sorte d'attention passionnée à la vie qui lui permet d'être sensible à ce qui circule couvert de voile. À partir de la lecture de ces signes, il peut ressentir le lien délicat qui unit les êtres humains entre eux, et ce qui les rattache à la terre et au ciel. Dans l'un des contes qu'il propose à l'attention des habitants de la ville, Bardouk affirme l'existence d'un « animal-terre » apparenté au monde souterrain :

Ce monde souterrain n'est d'ailleurs qu'un animal à mille replis, qui ondule, respire et souffle (...). Si l'on oublie de lui donner à boire de ce lait qui tombe du ciel, en gouttes rares et minuscules, il s'agit brusquement et provoque les cataclysmes qui détruisent les villes. (VS, 48)

Ceux qui sont chargés, selon le conte de Bardouk, de donner à boire à l'animal-terre, ce sont les « Fils de Étoiles » que le narrateur rencontre et qui meurent au cours de son séjour dans la ville. On peut supposer que l'impossibilité d'assurer cet office est à l'origine de la catastrophe. Alors que le narrateur est malade, il reçoit vision de cet animal :

L'animal-terre bougeait lourdement au fond de ses antres. Une boue jaune tombait du ciel. L'air était plein d'odeurs terribles et de longs frissons secouaient le sol, ouvrant de larges failles où bouillonnait un liquide noir. (VS, 60)²³³

²³³ Cette vision d'apocalypse rappelle une aquarelle de Dürer, *Le Déluge*, 1525, Vienne, Albertina, commentée par Marcel Brion dans *Dürer*, Paris, Somogy, 1960, p.246. Il s'agit d'une vision de rêve que Dürer décrit lui-même. Marcel Brion dans son commentaire évoque cette boue qui tombe du ciel : « Dans la vision de Dürer, le déluge et une catastrophe qui n'a d'équivalent dans aucun des cataclysmes que la terre a déjà connus : l'eau qui tombe n'est presque plus liquide ; elle ressemblerait davantage à de la boue, à une matière pâteuse qui tomberait du ciel en rubans visqueux pour noyer l'humanité sous sa profusion

Plus avant dans le récit, le désert lui-même prend l'aspect d'un animal prêt à bondir : « Le désert couleur de tigre, remuant son haleine sèche et ses dunes mouvantes qui ondulaient avec la violence patiente d'une bête prête à bondir ». Durant la tempête de sable, le narrateur, contraint à quitter la ville, doit lutter contre ce monstre :

Je m'agrippai aux roches saillantes, comme pour échapper aux crocs d'une bête, et je commençai à monter, moi aussi. Le vent m'aveuglait, les cristaux aigus griffaient mes mains pour me faire lâcher prise, mais quoique l'adversaire fût terrible et tenace, je me hissai de degré en degré. (VS, 213)

Ce monstre tenace capable de griffer n'est pas sans rappeler le feu de *La Folie Céladon* qui mord les bois précieux et déchiquète « à belles dents » les tapisseries, lèche les tableaux et griffe les murs. Le roman postule donc l'existence de ces monstres surnaturels dont le terrible réveil provoque les cataclysmes et l'anéantissement des mondes anciens.

Algues peut être rapproché de *La Ville de sable*. Il s'agit du récit de l'exploration d'une ville non moins mystérieuse bâtie sur les eaux. Tous les personnages rencontrés dans cette ville disparaissent happés par les forces de l'océan et le royaume des algues. Dans ce roman, les forces de destruction sont aussi à l'œuvre. Le rôle joué par le vent dans *La Ville de sable* est ici joué par l'eau. À la fin du roman, l'eau océanique engloutit une ville ancienne, qui possède une longue histoire et qui jadis a connu ses heures de splendeur :

Cette ville a été autrefois une puissance maritime riche et active. Aujourd'hui son port ne répond plus aux nécessités de la navigation moderne. Les grands paquebots l'ont désertée. Les bureaux des compagnies de navigation ont été abandonnés (...) (A, 23)

La ville est longuement présentée par le narrateur (A, 23 à 29). C'est un des avantages du roman : pouvoir bénéficier d'une longueur plus grande pour mieux décrire un univers, faire surgir une société, des lieux rattachés à une histoire qui s'écrit depuis très longtemps, pour ensuite décrire la dramaturgie lente et inexorable qui aboutit à sa destruction et à sa disparition.

Il y a d'abord, comme dans *La Ville de sable*, des signes avant-coureurs de la catastrophe. Ce sont les animaux, en particulier les chevaux qui en ont les premiers l'intuition, plus aptes à percevoir les signes que les humains. « Les premiers signes se manifestèrent dans les écuries. Sensibles aux moindres suggestions de l'inhabituel, les chevaux s'inquiétèrent » (A, 272). Ils sont capables de percevoir « un appel inconnu – venu d'où ? –, peut-être un signe dans l'atmosphère (...) » (A, 276). On remarque le vocabulaire

meurtrière. » Pour Marcel Brion, ce Dürer est « le Dürer mystérieux, le Dürer des ténèbres et des hallucinations », et son dessin de 1525 est « l'émanation immédiate du surnaturel. » Voir illustration 6.



Illustration 6
 Albrecht DÜRER, *Le Déluge*,
 Aquarelle, Vienne, Albertina, 1525.

281). Cette « réalité » de la mer s'affirme au fil des pages, la mer dévoile sa nature profonde d'entité guerrière :

(...) cette *eau vide* est une eau guerrière, armée pour le combat, délestée de tous les impedimenta de la grâce, de la beauté. Une eau nue, au front militaire, aux muscles de lutteur. (A, 283)

La métaphore guerrière se poursuit et se développe. L'eau est « agressive, arrogante, dure de toute l'austérité d'un soldat prussien », « hostile », « impatiente de vaincre et d'occuper le pays conquis ». L'« armée qui s'avance » (A, 296) met en péril la collection d'algues d'Olovsen, envahie par des adversaires « monstrueux », crabes, « algues cannibales » qui se nourrissent des autres algues délicates, « agents de cette *volonté* méchante et néfaste qui assiège cette ville » (A, 289).

L'eau guerrière est un « élément nocturne », terme intéressant parce qu'il ouvre les perspectives d'un véritable territoire. Le nocturne n'est pas ici simplement l'espace abandonné par la clarté du jour. C'est autre chose : un principe venu des vieilles mythologies, une force agissante, une force de destruction, l'envers mal connu des forces qui habitent le monde.

Cette agression est une offensive « intelligente » contre la civilisation, elle ne saurait être aveugle. Nous retrouvons dans le roman *Sur les falaises de marbre* de Ernst Jünger, cette métaphore de l'eau destructrice : « Lorsque la marée de destruction commença de monter vers les falaises de marbre (...) », et de la force nocturne : « Puis la nuit monta, baignant la terre d'une lueur verte, comme venue des grottes »²³⁴. Chez Jünger il s'agit aussi d'une entreprise orchestrée en vue de détruire une civilisation brillante. L'eau s'en prend aux édifices de la ville, à la bibliothèque, à la cathédrale, aux lieux donc qui symbolisent une mémoire collective, et c'est une véritable « stratégie qui conduit la guerre menée contre la ville ». Algues et le narrateur se réfugient dans le grenier d'une maison. Ce lieu élevé est le dernier espace investi par les eaux, mais c'est aussi symboliquement le lieu de la mémoire et de la nostalgie, de « cette intraitable mélancolie qui s'empare de nous au souvenir des temps heureux »²³⁵.

Le fantastique offre une mise en scène des forces de destruction toujours prêtes à investir le monde. Le recours aux métaphores du vent, du désert ou de l'eau permet un retour vers les anxiétés originelles de l'homme. L'inquiétude historique devient une inquiétude plus fondamentale. Il y a dans les romans de Marcel Brion une volonté d'installer le récit dans une permanence. Les choses ne sont pas considérées comme des

²³⁴ Ernst Jünger, *Sur les falaises de marbre*, L'Imaginaire Gallimard, 1942, p.91, 119.

²³⁵ *Ibid.*, p.9

accidents isolés, mais s'inscrivent dans une vaste perspective temporelle, mythologique. Cette mythologie pose la question du statut de la nature. L'œuvre de Marcel Brion est tout imprégnée d'un désir de communion avec la nature élémentaire, mais cette nature possède aussi une énergie destructrice. Elle ne constitue pas uniquement un décor. Les personnages sont face à un monde fascinant mais trouble, équivoque, énigmatique dont ils éprouvent les capacités d'incantation mais aussi la force redoutable.

B. UN « ACCENT D'INQUIÉTUDE ET D'ANGOISSE ».

1. Un « singulier malaise ».

L'inquiétude est inséparable de l'aventure fantastique. Elle est liée au fantastique beaucoup plus qu'au merveilleux. Le fantastique explore, nous dit Marcel Brion, ce qui rôde « dans les chambres les plus intérieures de l'inquiétude »²³⁶. Chez lui, elle est liée à l'existence d'une distance et à la sensation d'un vide.

La rencontre des âmes en peine, nous l'avons vu à propos de *Château d'ombres*, s'accompagne chez le héros d'une sensation de malaise dû à une impression d'éloignement, à l'impression de ne pas appartenir au même monde. Cette rencontre suppose l'abandon des certitudes habituelles concernant le temps et l'espace. Ce qui crée l'inquiétude, c'est la distance infinie qui existe entre des personnages qui n'arrivent pas à se rejoindre, à se toucher. Un fantastique de la distance se développe. Les personnages sont rapprochés dans le roman, mais ils le sont comme ils pourraient l'être dans un rêve. Ils n'habitent pas le même espace ni le même temps, et il existe entre eux un espace infranchissable. Cette distance empêche une communication véritable et les personnages demeurent étrangers les uns aux autres. Cette inquiétude va jusqu'au malaise et à l'angoisse à cause du vide qui s'ouvre :

(...) il me venait brusquement à l'esprit qu'il y avait entre nous un obstacle invisible et indéfinissable, comme une paroi transparente qui laisserait passer le regard, et même la main, et cependant qui m'empêchait toujours (je veux dire : pour le moment) de passer de l'autre côté, du côté où elle se trouvait. (CO, 31)

J'ai déjà parlé du mur invisible et transparent qui nous séparait (...) (CO, 52)

Si familières que me devinssent Marianne et sa mère, il y avait encore en elles, autour d'elles, des zones de mystères que je ne pénétrais pas. (CO, 75)

Un jour j'ai voulu embrasser Marianne (...) Elle fuyait vers des distances inaccessibles. (CO, 145)

Ces obstacles, ces espaces qui se creusent, représentent une menace, un danger. Explorer le fantastique, c'est glisser dans une jungle dangereuse. Toujours à propos de Buzzati, Marcel Brion ajoute : « Chacune des histoires qu'il a écrites est un saut périlleux,

²³⁶ Marcel Brion, dans la préface à *Barnabo des montagnes*, R. Laffont, 1959, p.8.

par-dessus le vide, ou l'escalade d'une face lisse, à pic et sans prises »²³⁷. Ce danger est d'autant plus grand que le vide montagneux n'apparaît pas comme une notion abstraite, intellectuelle, mais comme quelque chose de concret, en relation avec des sensations incontestables.

La perception du fantôme, qui ordinairement doit rester invisible, signifie un phénomène de diminution, voire d'abolition de la distance. Dans *Le Journal du visiteur*, la distance ne cesse de se réduire. Personnages vivants et fantômes ne fréquentent pas les mêmes dimensions, mais ils se rapprochent, le fantôme parvenant à trouver (ré)incarnation. D'où peut-il bien trouver cette substance ? La réponse n'est pas donnée. Mais la distance s'abolit. Il est intéressant d'étudier comment le corps d'Adélaïde des Hêtres trouve matière, comment elle prend corps et entre en communication avec le visiteur. Adélaïde se manifeste d'abord par un craquement d'escalier, le bruit que fait « cette lente descente de quelqu'un qui n'était pas là » (*JV*, 17), puis à nouveau par un bruit lorsque le narrateur est assis sous la charmille dans le jardin : « Un bruit si difficilement perceptible (...) un bruit de pas (...) un promeneur invisible, intouchable. » (*JV*, 66). Le gain de présence physique passe par les sensations du narrateur qui utilise des expressions telles que « j'ai éprouvé », « j'ai senti », « j'ai entendu », « j'ai vu », « j'ai éprouvé le poids, la percée, le regard de ses yeux invisibles », « ce fut alors comme si je saisissais son bras : son bras invisible, infiniment hors de portée de ma main » (*JV*, 107). L'évocation de parties du corps est complétée par une allusion à la tenue vestimentaire : « J'ai entendu ces pas glissant sur les feuilles mortes et sur le gravier de l'allée, et le frôlement de la longue robe qui entraînait les feuilles... » (*JV*, 109). La matérialité reste très incertaine :

Certes, quand je dis *corps* en parlant de l'être qui marchait lentement vers moi, j'apprécie mal sa matérialité. Ce corps semblait être une apparence plutôt qu'une substance réelle. Ses contours avaient quelque chose de flou, d'incertain et je n'aurais pas osé juger de quel tissu était faite cette robe d'amazone noire. (*JV*, 110)

La distance est encore marquée par l'incertitude des contours, la difficulté d'appréciation d'un volume, de la matière dont est faite la robe. Le coloris noir est absence de couleur. L'évidence d'une présence est donnée ensuite par le mouvement : « Elle continuait son chemin (...) sa démarche était calme (...) quand elle est arrivée (...) elle a disparu. J'ai vite reconnu sa sombre silhouette marchant à travers l'obscurité des arbres » (*JV*, 117).

²³⁷ *Ibid.* p.9. Cela rappelle *L'Être et le néant* de Sartre, cité dans *Art fantastique*, p.38 : « Le vide autour de lui, ce sont des promesses de chutes, d'éboulis, d'avalanches... », et une autre citation du peintre E. Munch : « Mon chemin a toujours côtoyé un abîme. » (p.105)

La rencontre avec le fantôme éveille l'inquiétude de celui qui est confronté aux espaces de la vacuité, mais qui se trouve aussi face au problème de la vie et de la mort. On constate chez Marcel Brion une constante funèbre, même si elle est compensée par un sentiment ardent de vouloir vivre, le retour obsédant du thème de la mort. Il est lié à la présence de ces fantômes, mais d'autres motifs viennent s'ajouter. Un des titres, *L'Ombre d'un arbre mort*, fait allusion à ces arbres que certains créateurs de jardins installaient dans les parcs princiers de la fin du XVIII^e siècle et qui devaient servir de *Memento mori*²³⁸, donner la sensation de l'impermanence et proposer une interrogation angoissée sur le devenir humain. L'impuissance à retenir le temps humain, le temps des horloges est en effet le tourment, dans le roman, de Terence et de Georgiana. L'épigraphe de *De l'autre côté de la forêt* « Je me suis entretenu avec la mort et elle m'a assuré que rien n'existe en dehors d'elle », phrase tirée de *La Loge invisible* de Jean-Paul Richter, reprend le constat tragique d'Ottomar à qui il arrive d'être enterré vivant à la suite d'un apparent décès et de descendre prématurément chez les morts. La mort elle-même fait son apparition, en compagnie du diable, dans *Les Miroirs et les gouffres*. Les deux étrangers arrivent à la cour de W. où vit le prince, personnage principal du roman. La mort n'est pas un personnage horrible armé d'une faux comme au Moyen-âge. Elle n'a pas non plus l'aspect de ces squelettes qui viennent hanter les tableaux de la Renaissance, de Dürer ou de Hans Baldung Grien. Elle apparaît sous les traits d'un jeune garçon de quinze ou seize ans « qui aurait pu aussi bien être une fille » (*MG*, 147), d'un jeune homme intrépide, silencieux, qui regarde fixement devant lui, frappe par l'éclat de ses yeux « brillant de leur étrange éclat pâle » et par la blancheur et la longueur de ses mains. Associé à la musique qu'il semble aspirer « avec une sorte de volupté triste et aiguë », il chante les poèmes des vieux *Minnesänger*, des madrigaux anglais et les vers tragique du poète August von Platen « Quiconque a, de ses yeux, contemplé la beauté, est pour toujours consacré à la mort » (*MG*, 163). Lui aussi, par le seul éclat de son regard ouvre des abîmes de mélancolie et d'inquiétude :

Les yeux du jeune chanteur avaient l'éclat insondable d'un lac de montagne, dont les abîmes étaient emplis de troncs morts et les lèvres bordées de glaciers verdâtres et bleuissants. Et c'était

²³⁸ On retrouve ce motif de l'arbre mort dans les peintures de Piero di Cosimo (voir dans *Art fantastique* p.166). Les romans de Marcel Brion sont jalonnés de *Memento mori*. Le serpent qui apparaît dans *De l'autre côté de la forêt* est un messenger entre le monde des morts et le monde des vivants. Pulcinella qui apparaît dans une scène de carnaval romain dans *L'Ombre d'un arbre mort*, héros de la farce italienne, est associé à la mort (p.162). On peut y ajouter l'épisode de la salle des vanités dans *Le Château de la princesse Ilse*, la présence d'un tableau représentant une vanité dans *Le Journal du visiteur*. La vanité est liée à une méditation sur la mort, sur la fragilité de la condition humaine. Allusion enfin à la philosophie baroque de Sir Thomas Brown dans *Château d'ombres* (p.111) : « There is nothing strictly immortal but immortality ».

tout près d'un gouffre que le prince avait la sensation vertigineuse de se tenir debout, captivé par le pernicieux désir de se jeter dans ce néant (*MG*, 157-158)

De même qu'interviennent des fantômes d'êtres humains, de même il existe des fantômes d'édifices. Des « espaces inquiets » s'ouvrent alors, espaces vacants générateurs d'angoisse et de vertige, livrés aux démons. Les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* entrent au début du roman dans une ville fantastique qui se présente comme un mirage et prend réalité. Cette ville est abandonnée ; la population s'est éloignée, laissant les boutiques, les logis, les places vides. « L'inexplicable abandon de toute cette ville à des visiteurs moins scrupuleux que nous nous causait un peu d'inquiétude ; cela ressemblait à un piège » (*NATM*, 23). Les voyageurs s'installent dans une maison inoccupée, et le lendemain matin, la ville fantôme se peuple à nouveau de présences « sortant de la dimension secrète où ils s'étaient réfugiés » (*NATM*, 29). Le château, exploré par le narrateur de *Château d'ombres* est aussi un espace vacant, inhabité. On voit alors se mettre en place non pas un fantastique de la confrontation, de la présence insolite, mais un fantastique du vide, très raffiné. La présence de personnages dans ce château est supposée et à l'intérieur de la demeure règne une *Stimmung* particulière : « L'atmosphère était étouffante et humide comme dans les maisons qui ont été longtemps inhabitées » (*CO*, 168). Une lumière filtre à travers les volets fermés, ce qui fait que la visite du château se déroule dans la pénombre. La demeure est vaste et « deshabitée », et pourtant des présences sont « devinées » par le narrateur, par l'intermédiaire des objets. Ce sont eux qui regardent et ressentent de l'inquiétude :

Je devinai alors que ces objets qui m'avaient semblé privés de vie étaient en réalité à demi somnolents, qu'ils m'observaient, sans malveillance, toutefois, et que ma présence dans cette demeure communiquait à tous les êtres inanimés qui l'habitaient une certaine inquiétude. (*CO*, 168)

Ce qui est intéressant, c'est l'évolution des sentiments du narrateur au fur et à mesure qu'il entre dans le château. Il hésite tout d'abord à s'engager sur les marches d'escalier, « j'éprouvais même une sorte de timidité, de crainte enfantine » dit-il (*CO*, 130). À cette hésitation première s'ajoutent d'autres sentiments : le manque de confiance : « Le dallage (...) n'était guère plus digne de confiance qu'un marais tremblant » (*CO*, 170), l'accablement : « mais le silence, dans le clair-obscur m'accablait », la joie de se retrouver au milieu de beaux objets : « j'avais fini par éprouver une certaine joie paisible en compagnie de ces choses calmes et reposantes » (*CO*, 171), la déception de devoir les quitter lorsque Marianne lui demande de partir. L'entrée dans la chambre de la jeune fille brune dont l'image a déjà été vue dans le parc constitue le point d'aboutissement de cette visite. À ce moment-là les sensations deviennent différentes, propres au fantastique.

L'absence de certitude, « je ne suis pas certain que ce soit le courant d'air (...) » (CO, 182), laisse place à l'étonnement, « je sursautai », « je m'étonnai » alors que le narrateur découvre une robe blanche posée sur le lit. À cela s'ajoute la sensation que tout est devenu immobile, l'immobilité étant chez Marcel Brion toujours liée à l'inquiétude. L'espace subit des altérations : « Le lit, tout autour, avait la profondeur mousseuse et mouvante de la mer », ainsi que le temps « les choses ne pensaient plus à compter les portions d'éternité découpées par les petites épées aiguës des horloges ». Dans cette demeure fantastique, les objets sont capables de mémoire : « Un léger parfum reposait encore dans les mousselines du lit (...). Il y restait encore un écho du bruissement de sa robe (...). Le parfum d'un corps jeune, frais et ardent, imprégnait encore (...). Le miroir ne gardait aucune trace du corps apparu ». Enfin sentiment d'un danger dont Marianne vient le sauver:

La voix de Marianne monta du vestibule, passa dans les couloirs, m'atteignit au moment même où je m'engourdissais dans un dangereux délice d'ombre et de nuit. Je m'arrachai à cette chambre, du même geste que le naufragé libère ses bras et ses jambes des plantes humides qui le tirent à elles. Trop blanche pour être sans énigmes, trop simple pour ne pas être dangereuse, la chambre dormait comme un champ de neige. (CO, 184)

Là aussi, le danger est lié à la sensation de vide, non pas montagneux comme précédemment mais ouvert sur un infini nocturne, océanique. Il se produit un déséquilibre spatial qui implique l'espace intérieur la chambre, le vestibule, les couloirs, et l'espace extérieur, la nuit, la profondeur de la mer, les champs de neige. Ces espaces se désorganisent. La sensation du vide apparaît comme le signe d'une peur archaïque, de l'engourdissement, du naufrage et de l'engloutissement.

2. « Les fissures de l'anxiété et du doute. »

Le doute est au cœur du fantastique. « Douter de l'identité d'un être, d'une chose, et le fantastique entre en scène », écrit Marcel Brion²³⁹. Les âmes en peine ont une présence, un corps, une matérialité, et les personnages faisant partie du monde réel prennent l'allure de somnambules et se déréalisent. Nous sommes alors dans un espace du doute. Qui sont les intrus, lors de l'exploration de la ville fantôme de *Nous avons traversé la montagne* ? Ce sont d'abord les « voyageurs de l'autre dimension » : « Nous avons (...) pris la précaution de nous loger au premier étage ; ainsi serions-nous à l'abri d'une surprise, si les intrus venaient de la rue », mais un peu plus loin dans le récit, ce sont les voyageurs eux-mêmes : « Nous commençons à nous sentir des intrus parmi les légitimes

²³⁹ Marcel Brion, dans la préface à *Quatre siècles de surréalisme*, Club français du livre, Belfond, 1973, p.9

occupants », et les voyageurs, pour les fantômes, n'ont pas plus de « matérialité » que s'ils étaient « un simple vent » (*NATM*, 29). Ainsi ceux qui sont de ce monde, et ceux qui sont de l'autre monde semblent peu différents.

À travers le doute se pose la question de l'identité. Au moment où il doute, l'être est double. Douter vient du latin *dubitare* qui signifie hésiter entre deux choses, être indécis, de *dubius*, hésitant, indécis, et de *duo*, deux. Le mot doute possède le sens initial de crainte, peur, puis désigne une hésitation teintée d'inquiétude que l'on retrouve dans l'expression redouter quelque chose. Une des fonctions du fantastique est de s'interroger sur la nature de l'homme. La question « qui sommes-nous ? » est au cœur du genre. Pourquoi l'homme serait-il un ? Ne serait-il pas au contraire multiple ? Quel degré d'humanité peut-il y avoir dans l'artifice ?

Le golem ne ressemble-t-il pas à n'importe quel bourgeois de Prague ? L'automate joueur d'échecs n'est-il pas le plus authentiquement turc des Turcs, et lorsque les étrangers visitaient les ducs de Bourgogne dans leur château du Hesdin, s'ils rencontraient des moines cagoule baissée, allant et venant dans les allées du parc, distinguaient-ils l'infime grincement des roues dentées qui les faisaient marcher, hocher la tête et parler, du marmotement coutumier des prières de bréviaire.²⁴⁰

Golem, automate, tous deux répondent à une vieille ambition humaine : rivaliser avec le Créateur de l'univers, fabriquer des êtres vivants. D'une certaine manière, le romancier lui aussi est créateur de personnages capables de discourir, et d'un univers. Il y a cependant une différence entre le golem et l'automate : le golem n'est pas animé par un mécanisme, mais doué de vie par une opération magique. Selon une vieille tradition, le célèbre Rabbi Löw de Prague avait fabriqué des golems pour défendre le ghetto contre les persécutions des antisémites. Dans *La Fête de la Tour des Âmes* (*FTA*, 209 à 225), le golem est bien une statue d'argile appelée à la vie. Le bateau conduit par Ermete passe devant la balustrade d'une demeure délabrée où habite le « fou aux cent fontaines », propriétaire d'un vieux palais entouré d'un très beau parc. Quelqu'un a persuadé le fou qu'un jour l'eau de son palais se transformerait en or, et que l'or coulerait à flots. Le fou attire l'eau dans son palais, installe de multiples bassins, fontaines, ruisseaux, mais la métamorphose ne se produit pas. Il décide alors de recourir à des pouvoirs occultes et se met en quête de sorciers et d'alchimistes. À Prague, il se met en relation avec les occultistes et rencontre Mordekaï et Abiram qui se proposent de venir dans son jardin

²⁴⁰ *Ibid.* p.9

exhiber un golem et un *homunculus*²⁴¹. Ils se font fort de venir stimuler le surgissement de l'or. Au soir fixé, ils font danser le golem et chanter l'*homunculus* devant un public convié par le fou. Selon la légende du golem, les rabbins donnaient le mouvement et la vie à une statue d'argile en gravant sur elle des caractères sacrés. Le golem ainsi animé possédait toutes les qualités de l'homme moins la parole. Lorsqu'on n'avait plus besoin du golem, il suffisait d'effacer ces caractères sacrés pour qu'il redevienne simple statue²⁴². Marcel Brion reprend les éléments de la légende. Mordekai et Abiram viennent de Prague, haut-lieu du fantastique, « lieu limite où la frontière est la plus ténue entre le visible et l'invisible »²⁴³. Le golem, « statue de terre grossièrement modelée » (FTA, 213), est capable d'avancer, d'agiter les bras, de tourner en marchant la tête à droite et à gauche, capable de ruse et de méchanceté, de mettre dans sa gesticulation « une nuance de nervosité maladroite et coléreuse » et capable de danser, mais il ne peut parler. Cependant, ce ne sont pas les caractères sacrés qui l'animent mais le chant. La musique possède une capacité d'incantation et un pouvoir surnaturel. C'est grâce au chant que l'on assiste à l'éclosion d'un être. Il existe dans le roman une autre différence importante. Dans la légende, il suffit d'effacer les caractères sacrés pour arrêter le golem. Dans le récit de Marcel Brion, la situation est plus tragique. Le créateur du golem, apprenti sorcier, ne parvient pas à l'arrêter, et le golem se retourne contre son créateur. Il le frappe, le jette à terre et le précipite dans le fleuve²⁴⁴.

Le motif du golem se rattache à celui d'une autre créature artificielle : l'automate très présent dans la littérature fantastique, et qui fait son apparition dans plusieurs romans de Marcel Brion, en particulier dans *L'Ermite au masque de miroir*, *Château d'ombres*, *Le Château de la princesse Ilse*, *Algues*, *L'Ombre d'un arbre mort*²⁴⁵. L'avantage de l'automate sur le golem est qu'il peut être capable de parole, ou de chant, par l'intervention de machines habilement construites. L'ermite du parc des Ducs de Bourgogne, au Hesdin,

²⁴¹ Le thème de l'*homunculus* est un thème faustien. Wagner, dans le *Faust* de Goethe, obtient dans son laboratoire un *homunculus*, « une œuvre magnifique est sur le point de s'accomplir ». Servant de guide dans la nuit de Walpurgis, *Homunculus*, avec Faust et Méphistophélès part à la recherche du complément féminin. (Voir à ce sujet *Faust*, Cahiers de l'hermétisme, Paris Albin Michel, 1977, p.138.)

²⁴² La légende est rappelée par Marcel Brion dans *Art fantastique*, op. cit., p. 130.

²⁴³ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p.101. C'est la ville de Kafka, mais aussi de G. Meyrink qui écrit *Le Golem* (1915), ainsi que *La Nuit de Walpurgis* (1917) également situé à Prague. Pour Marcel Brion, il existe à Prague une « constante fantastique » (*Art fantastique* p.139), et il est probable que *L'Enchanteur* se déroule à Prague.

²⁴⁴ Thème repris dans *L'Ermite au masque de miroir*, p.127.

²⁴⁵ Nous retrouvons ce thème du simulacre technique chez Achim von Arnim, dans *Isabelle d'Egypte* (1812), dans *Les Veilles* de Bonaventura (1805), *La Statue de marbre* d'Eichendorff, et bien entendu chez E.T.A. Hoffmann, en particulier dans *Les Automates* (1819). Ce thème de l'automate est révélateur de cette inquiétude que le romantisme éprouve en face de l'identité de l'être, et pose le problème des relations entre l'illusion et la réalité.

dont parle Marcel Brion dans *Quatre siècles de surréalisme*, dont les mécanismes étaient dissimulés sous une robe et un capuchon, adressait la parole aux visiteurs du parc.

Au cours de sa visite dans le château, le narrateur de *Château d'ombres* se trouve en compagnie de Marianne dans une chambre obscure lorsqu'il entend soudain chanter un puis plusieurs oiseaux automates. Alors qu'ils se mettent à chanter, le narrateur éprouve ravissement et étonnement. « La voix était d'une pureté exquise », dit-il... Les personnages ont alors deux types de réaction. Marianne s'en amuse. Le narrateur passe de l'étonnement et du ravissement à l'inquiétude, dès lors que les voix s'arrêtent et que le bruit des ailes cesse « avec quelques grincements surprenants ». Il découvre que la chambre est pleine de « bizarres simulacres ». Dans la chambre, des tableaux représentent des oiseaux, dont certains sont représentés « avec plus de fantaisie et même de fantastique ». L'inquiétude naît du silence qui suit le chant, et, une fois de plus, de l'immobilité :

Quand ils chantaient j'éprouvais un véritable ravissement, mais quand le silence prenait possession, ensuite, de ces cages dorées et immobilisait ces bizarres machines emplumées sur leurs perchoirs de bois, je n'éprouvais plus qu'une pitié, assez mécontente d'elle-même, pour ces contrefaçons tristes et grimaçantes (*CO*, 178).

Phrase contrastée qui nous fait passer du ravissement à l'idée de grimace, de parodie. Le lecteur peut rapprocher cet épisode du roman *La Rose de cire*. Malter, l'ami du narrateur, a acheté un oiseau artificiel qu'il confie au narrateur. Et cet oiseau ne chante plus. « J'éprouvais une sensation d'angoisse quand je vis que la tabatière à musique ne fonctionnait plus » (*RC*, 23).

D'où vient cette inquiétude ? Elle vient de deux éléments principaux : la ressemblance, et la possibilité de substitution. Le caractère principal de l'automate est la ressemblance. Le constructeur ne tente pas de créer des personnages irréels, d'animer un monde de créatures imaginaires, au contraire : il veut atteindre un mimétisme aussi exact que possible. L'effet de surprise est pleinement atteint lorsque le spectateur confond l'animal réel et l'animal artificiel, ou l'homme réel avec l'homme artificiel. Cette confusion suscite l'étonnement, la fascination, le doute, l'inquiétude et le malaise. Dans un deuxième temps, le golem, ou l'automate est susceptible de se substituer à l'homme. C'est ce que le romantisme met en avant. Dans la nouvelle d'E.T.A. Hoffmann, le Turc mécanique répond à des questions qui lui sont posées et révèle ce que personne ne savait. L'homme doit constater tout à coup que sa création n'est plus un instrument docile mais possède une faculté d'action indépendante, dangereuse si d'aventure l'automate se

détraque et se révolte. Il y a alors mise en danger de la hiérarchie des créatures et de l'équilibre du monde.

Dans *L'Ermite au masque de miroir*, le narrateur et Hélène entrent dans une baraque de foire avec l'intention de s'amuser, « consentant à nous contenter d'amusements enfantins (et à nous amuser), piqués d'étonnement et décidés à nous divertir, quoi qu'il advienne (...) » (*EMM*, 13). Le fantastique commence par l'amusement, l'étonnement, pour « appâter » et débouche sur un prometteur « quoi qu'il advienne ». Ils s'embarquent sur un traîneau piloté par un nain et rencontrent un ermite. Qui est cet ermite ? Hélène et le narrateur doutent de son identité. Il adresse la parole aux visiteurs. Il est revêtu d'un capuchon et d'une robe de bure grise, d'un masque, de gants, de sandales à bouts carrés qui le dissimulent. En cela, il ressemble aux automates du parc du Hesdin. Est-il un automate ? Le doute s'exprime par le choix des verbes,

Soupçonner sous l'épais volet de bure de la robe et du capuchon autre chose qu'un corps d'homme, un ingénieux mécanisme dont Dieu n'était plus responsable, nous vint à l'esprit. (*EMM*, 16)

L'utilisation du verbe pouvoir avec un sens hypothétique,

(...) au temps de Philippe le Bon il pouvait y avoir, parmi les automates ingénieux groupés dans le parc du Hesdin, un ermite artificiel ainsi appelé. (*EMM*, 44)

Le doute est renforcé par l'utilisation de « ou » qui laisse l'interprétation libre : « Gris et brun son gant. Ou sa peau, grise et brune. Ou ses os. » (*EMM*, 34), l'utilisation fréquente de « peut-être » : « Peut-être est-ce lui, dit Hélène, après avoir réfléchi. Peut-être portait-il déjà sous son capuchon un masque de miroir » (*EMM*, 45), l'interrogation et les parenthèses : « (Mais avait-il un cerveau ?) ». Les propos de l'ermite lui-même ne nous éclairent guère : « Les conditions de ma naissance sont obscure et suspectes » (*EMM*, 63). Son statut d'ermite retiré au fond d'une baraque de foire non plus. Le descriptif met en scène un personnage équivoque :

En guise de réponse, il fit glisser silencieusement sa langue d'orvet entre ses grosses lèvres contractées et tuméfiées par le métal de la bouche, gesticulant très haut des deux bras à droite et à gauche, il me donna, au lieu d'un itinéraire précis, un vague conseil. (*EMM*, 49)

L'ermite parle une langue métallique. Sa bouche est rocailleuse. Son discours précis, mais défiguré quelquefois par un bourdonnement coupé d'éruclations, de hoquets et de basses notes grondantes montant du fond du ventre. (*EMM*, 62)

Un vocabulaire équivoque se rapporte à une machine (« métal », « métallique »), à un être humain (« langue », « lèvre », « bras », « bouche », « discours », « ventre »), à l'animal (« orvet », « bourdonnement », « grondantes »), au monde minéral (« rocailleuse »). Ce mélange fait songer à ce que Marcel Brion appelle le fantastique des associations insolites, destiné à éveiller « la surprise, la curiosité, le plaisir de l'inhabituel –

ce que les Baroques italiens, en un mot, appelaient la *meraviglia* – »²⁴⁶. Il s'agit d'une reconstruction « incongrue, anormale, non-naturelle et contre-naturelle, des choses qui n'étaient pas faites pour être réunies dans un même corps ». Cela constitue dans l'œuvre de Jérôme Bosch une subversion de la Création. En inventant cet ermite, Marcel Brion crée un monstre, quoique finalement très humain, formé par un assemblage de fragments animés et inanimés. C'est l'œuvre, affirme le nain conducteur du traîneau, de celui que saint Augustin appelait le « singe de Dieu » : « On peut imiter beaucoup de choses, dit-il avec force grimaces de son visage de babouin, sans quitter le territoire des prescriptions divines : le Diable est le singe de Dieu » (*EMM*, 18). Métaphoriquement, le diable offre un miroir déformant à quiconque s'y regarde, et c'est le monde entier qui se trouve dénaturé, soumis à des déformations anamorphiques, à des jeux d'optique :

Sur les méplats des joues, à la saillie rude et nettement rasée du menton, plaquant sa verdure sur la vaste étendue du front, bougeaient des aiguilles, dansaient des feuilles, et quand l'ermite déplaçait sa tête, toute une forêt s'en allait à la dérive. (*EMM*, 33)

L'association du masque et du miroir est redoutable. Ces deux objets ambigus révèlent un univers double. La fonction du masque, ordinairement est de favoriser une identification avec un autre personnage dont on porte les traits. Il permet d'emprunter une individualité et de devenir un autre. Cette fonction n'est pas assurée ici puisque le miroir interdit cette fonction d'identification ou permet une identification avec des reflets infinis. Le miroir ne renvoie pas une image mais des images fuyantes. Cet objet, dans l'œuvre de Marcel Brion est l'objet inquiétant par excellence. Il recèle des pièges dans la mesure où il met en relation deux mondes : « Les miroirs, eux aussi, se compromettaient dans des plaisanteries suspectes, avec cette habileté qu'ils mettent à nous faire douter d'eux et de nous-mêmes » (*EMM*, 19). Les perspectives sont tout aussi suspectes dans *Les Vaines Montagnes* (chapitre VI). Deux univers coïncident, non sans provoquer de l'angoisse, et le miroir « nous invite à faire connaissance avec des choses qui nous semblent familières et que nous ignorons » (*VM*, 129). C'est là la définition même de l'*Unheimlichkeit*.

Mais, au-delà du doute, la confrontation avec le miroir joue en définitive un rôle positif. Il impose un autre aspect de la réalité, et pousse à aller au-delà des apparences. Il emmène, dans *L'Ermite au masque de miroir* « vers d'étranges découvertes et modifications de nous-mêmes » et jusqu'au seuil d'une autre réalité.

²⁴⁶ Marcel Brion, « Hommage au fantastique », dans *Le Jardin des arts*, août 1957, p. 579 à 587.

3. *Mysterium tremendum*.

« Dans la littérature ou toute autre forme d'art, le fantastique est assez peu compatible avec le sacré », écrit Michel Viegnes²⁴⁷. Pourtant, au XX^e siècle, le sentiment du sacré peut être « perverti » en ce que Antoine Faivre appelle un « neo-fantastique numineux »²⁴⁸. L'adjectif « numineux » vient de *numen* qui désigne une puissance mystérieuse et sacrée inspirant crainte et adoration. Ce fantastique désigne ainsi un univers de fiction terrifiante qui utilise les structures anthropologiques de la religion. Antoine Faivre range dans cette catégorie des auteurs tels que Arthur Machen et Lovecraft. Ce dernier en effet compose dans son œuvre une mythologie ténébreuse, Arthur Machen joue sur la résurrection des croyances païennes, notamment sur la croyance en la figure de Pan, dont l'apparition dans l'antiquité était une cause d'effroi.

Dans les romans de Marcel Brion, il y a bien présence du sacré, réapparition de dieux morts, mais nous n'allons pas vers un univers de fictions terrifiantes, pas de sombre mythologie à la Lovecraft. Le regard des personnages principaux est celui d'un *homo religiosus* qui possède un intérêt pour les religions primitives, en particulier dans *La Ville de sable* et *Nous avons traversé la montagne*, se sent proche des éléments et veut appréhender « l'essence intime des choses au-delà du vêtement des apparences »²⁴⁹. Pour le narrateur, metteur en scène d'un univers fantastique, la nature est vivante. Il est très proche de la pensée et de la sensibilité des romantiques allemands qui s'épanouit durant la période charnière XVIII^e- XIX^e siècles. À cette époque se développe un intérêt particulier à l'égard des visages secrets de la nature, un désir d'appréhender le réel dans sa profondeur, partagé par ceux que l'on a appelé les *Naturphilosophen*, les philosophes de la nature. Pour les tenants de cette philosophie, les choses ne sont pas inertes, possèdent une vie cachée, sont en perpétuel devenir, portées et modifiées par le mouvement même de la vie. Cette philosophie trouve une ample expression dans les œuvres de poètes tels que Novalis, Tieck, Jean-Paul Richter, Hölderlin. Pour eux, le paysage est tout pénétré de sacré, et cette présence du sacré est génératrice d'inquiétude.

Pour les héros de Marcel Brion, le grand Pan n'est pas mort. Une légende ancienne rapporte qu'à la fin de l'antiquité, sur les rives des mers et des fleuves, à la lisière des forêts, au seuil des déserts un murmure s'est élevé et s'est transformé en cri : le grand

²⁴⁷ Michel Viegnes, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p.224.

²⁴⁸ Antoine Faivre, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », *La Littérature fantastique*, Cahiers de l'hermétisme, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991 p.38.

²⁴⁹ Marcel Brion, dans l'introduction à *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983, p.9.

Pan est mort, ce qui signifie la fin du polythéisme antique. Affirmer que le grand Pan n'est pas mort, c'est déclarer que la nature n'est pas un théâtre vide, que la spiritualité antique a encore un sens, et qu'il est toujours possible d'entretenir un lien profond avec les exaltations de la nature. Hugo von Hofmannsthal, dans sa pièce de théâtre *La Mort de Titien* met cette expression dans la bouche de Titien, le peintre de la Renaissance : « Il vit, le grand dieu Pan ²⁵⁰ » ! Cette phrase est citée par Marcel Brion dans son ouvrage sur Titien :

On voudrait que fussent exactes les derniers mots que Hugo von Hofmannsthal met dans la bouche du peintre moribond « le Grand Pan vit toujours » (...) Le surnaturel païen tenu par les hommes de la Renaissance pour aussi respectable que le merveilleux chrétien, demeure chez Titien étroitement lié à une vénération instinctive offerte aux éléments et inspirée par eux.²⁵¹

Ces dieux viennent, dans les romans, se mêler aux âmes en peine et aux ombres, c'est-à-dire à toutes ces créatures déconcertantes qui se situent dans un monde intermédiaire. Il y a chez Marcel Brion une circulation incessante entre l'en-deçà et l'au-delà, entre l'ici visible et l'ailleurs invisible. Les dieux ne sont qu'assoupis, ont toujours un regard sur les hommes. Ils font partie de l'univers inquiétant de la médiation. Poser l'existence d'un univers de médiation, c'est proposer l'image de dieux organisateurs et orchestrateurs du monde, c'est s'inscrire dans une réalité donnée comme beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît, dans une spatialité et une temporalité infinie. Cependant, ce n'est pas la seule présence des dieux qui crée l'effet de fantastique, c'est l'atmosphère qui en résulte et l'inquiétude suscitée par cette présence.

Pour le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, ou les personnages des *Vaines Montagnes*, la montagne est tout imprégnée de sacré, ce qui suppose une *Stimmung* particulière que l'on retrouverait dans les paysages de Titien ou ceux de Léonard de Vinci.

Léonard voua une adoration hermétique aux Éléments, figurés dans les paysages de ses tableaux par ces fantastiques lointains de montagnes, de fleurs, de nuages, imprégnés d'une véritable puissance divine, non pas immatérielle mais simultanément matérielle et spirituelle (...) Cette ambiguïté que Léonard cultivait, dans tous les domaines de la pensée philosophique et de la concrétisation picturale, répand sur toute son œuvre cette atmosphère de « mystère fascinant » et de « mystère terrible » par lesquels Rudolf Otto définit l'essence du Sacré.²⁵²

Marcel Brion fait ici allusion à un ouvrage qu'il connaissait bien: *le Sacré* de Rudolf Otto. On trouve dans son œuvre critique aussi bien que dans ses romans des

²⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte und kleine Dramen*, Suhrkamp Verlag, der Tod des Tizian, p.63 : « Es lebt der große Pan ». Pour la traduction, voir *Le Chevalier à la rose et autres pièces*, Gallimard, 1979, p.21: « Il vit, le grand dieu Pan! »

²⁵¹ Marcel Brion, *Titien*, Paris, Somogy, 1971, p.212.

²⁵² Marcel Brion, *Le Louvre, musée des maîtres*, Paris, Éditions cercle d'art, 1970, p.32.

allusions à ce *mysterium tremendum*²⁵³. C'est en utilisant les diverses catégories du sacré qu'il crée l'inquiétude fantastique.

Pour Rudolf Otto, le sacré est difficile à étudier parce qu'il se soustrait au domaine du rationnel. De même que le beau, il concerne le domaine de l'ineffable. Rudolf Otto distingue deux sens donnés au mot sacré : d'une part il se rapporte à un élément moral et rationnel. On parle du caractère sacré du devoir ou de la loi. Ce sont des choses qui prennent un caractère obligatoire. D'autre part, le sacré est un élément qui appartient à toutes les religions. Pour ce deuxième élément, Rudolf Otto trouve un nom, de manière à tenter d'en fixer le sens particulier, et préfère parler du numineux (*das Numinose*), et il parle d'un « état d'âme numineux ». Le numineux, dit-il « n'est pas rationnel, c'est-à-dire qu'il ne peut se développer en concepts, nous ne pouvons indiquer ce qu'il est qu'en notant la réaction sentimentale particulière que son contact provoque en nous »²⁵⁴. Le numineux saisit l'âme humaine, et cette émotion a une tonalité particulière, propre à la solennité des rites et des cultes anciens, se vit autour d'édifices religieux, temples, églises. Ce qui s'en dégage, c'est le sentiment de *mysterium tremendum*, le « mystère qui fait frissonner » :

Il peut conduire à d'étranges excitations, à l'ivresse, aux transports de l'extase. Il a des formes sauvages et démoniaques. Il peut se dégrader et presque se confondre avec le frisson et le saisissement d'horreur éprouvé devant les spectres.²⁵⁵

Le mystère désigne ce qui est caché, ce qui n'est ni conçu ni compris, le *tremendum* est à la fois peur, puissance (*majestas*) et énergie. Qu'en est-il dans le fantastique de Marcel Brion ?

Le début de la troisième partie de *Nous avons traversé la montagne*, l'épisode de la rencontre des cavaliers du désert est très caractéristique du fantastique brionien. Les protagonistes du roman traversent un désert, non par esprit de mortification, non pour

²⁵³ Rudolf Otto, *Le Sacré, l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, [1923], Paris, Payot, 1949. Marcel Brion fait allusion à cet ouvrage dans *Léonard de Vinci*, p.264, également à propos de Grünewald dans *La grande aventure de la peinture religieuse* : « Mystère fascinant, ou mystère terrible, selon la définition traditionnelle : ajoutons aussi mystère ravissant dans certaines pages toutes de douceur, de grâce, de plénitude, de beauté charnelle et spirituelle » (p.170) ; « Le Sacré apparaît ainsi, chez Grünewald, comme un tragique à l'état pur, reposé par des moments d'harmonieux répit et de douce joie, mais le drame reste sous-jacent, et le terrible se devine à une certaine vibration profonde, qui affleure à peine la surface des formes, et les émeut au plus profond de leur inquiétude. » (p.182). Marcel Brion utilise aussi ces données critiques dans le domaine de la littérature. À propos de Thomas Mann, dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2 : « La beauté fait peur, en même temps qu'elle ravit. Platen voulait dire cela quand il écrivait que l'homme capturé par la beauté ne vaut plus rien pour toutes les choses terrestres. Et aussi parce que brille en elle la lumière sacrale d'un *mysterium trmendum* qui marque comme d'un sillage phosphorescent le passage du *numen*. » (p.270). On trouve des allusions dans les romans, par exemple dans *L'Ermite au masque de miroir* : « Le tremblement mystérieux attaché à la suprême beauté. » (p.140)

²⁵⁴ *Ibid.* p.28.

²⁵⁵ *Ibid.* p.29.

exposer leurs corps aux épreuves du froid, de la faim et de la soif, mais pour essayer d'entendre les voix qui les éclaireront sur leur propre vocation. Le désert est un lieu important dans la création de l'effet fantastique. C'est est un lieu de vacuité qui en lui-même est déjà inquiétant. Il est générateur d'angoisse comme tous les « longs espaces plats, les vides horizontaux » (*CPI*, 16). La conscience inquiète des personnages va projeter ses angoisses sur le paysage environnant. Le désert devient alors une sorte d'écran. Tout l'art du récit fantastique est de faire comprendre que tout cela ne relève pas de la seule subjectivité et que par conséquent derrière cet écran peut se manifester ce qui relève du monde invisible. Le désert, tout comme la forêt, la montagne, la mer, la lande, lieux interchangeables, est un espace où la réalité disparaît derrière la vision, où ce que nous appelons mirage peut être révélateur de la réalité cachée du monde. Le début de l'épisode présente un paysage sacralisé. Les voyageurs campent près d'un lac sulfureux. Le regard descripteur monte de ce lac vers une chaîne de montagnes lointaines et, au-dessus, la pleine lune. Ce paysage possède, pour reprendre l'expression de Rudolf Otto, une tonalité particulière propre aux cultes anciens. Il y a, dans la description du paysage, deux allusions aux rites anciens qui font suite à beaucoup d'autres dans le roman. Il y a d'abord ce lac sulfureux dont les gens du pays soulignent les vertus. L'évocation de ce lac verticalise le paysage du désert, et c'est un élément supplémentaire d'inquiétude. Dans l'antiquité, le lac sulfureux est l'entrée des enfers. En tout cas, il signifie un lien avec le feu intérieur, un feu suspect plus ou moins en relation avec les cultes des dieux d'en-bas. Le paysage volcanique est un « espace inquiet », un rappel de ce paysage dont il a déjà été question un peu avant dans le roman, décor évoqué par Graham alors qu'il décrit une fête dont il a été témoin dans un pays tropical, qui a eu lieu au voisinage d'un lac où l'on adore une déesse noire (*NATM*, 87). Tout autour de ce lac vit un peuple pauvre « habité par la croyance qu'il avait en un univers qu'habitait (...) une race de dieux méchants et colossalement forts ». Au-delà de ce lac se déploie un paysage de volcans²⁵⁶. Le mot sulfureux signifie « qui contient du soufre », mais il peut aussi vouloir dire suspect, et ici associé aux enfers et à la présence hypothétique des divinités infernales. Le paysage est marqué par son envers souterrain, mais aussi par un envers céleste : « L'éclat de la lune, les nuits où elle était majeure, ou « pleine » comme on dit, ce qui fait penser aux Déesse de la Fécondité (...) » (*NATM*, 105). Nous avons donc un paysage sacralisé, tel qu'on pourrait le retrouver dans

²⁵⁶ Nous pouvons rapprocher cela d'un conte de Marcel Brion, *Une aventure de voyage*, où est présenté un paysage tout aussi inquiétant dans lequel un voyageur rencontre un cavalier diabolique : « Des volcans fermaient le fond du paysage (...). La fumée calme montait des bouches entrouvertes, dont certaines semblaient lâcher leur haleine lentement, à regret, entre les lèvres presque closes (...) la pointe du soufre entraînait dans la bouche en y enfonçant le doigt et poussait au fond jusqu'à la nausée. » (p.104)

les arrière-plans des tableaux de Léonard de Vinci ou de Caspar David Friedrich, et surtout un paysage à dimension symbolique qui associe l'idée de mort et l'idée de naissance, les deux émotions majeures qui encadrent toute existence²⁵⁷. À ces données spatiales s'ajoute une indication temporelle. La rencontre a lieu au moment du crépuscule, temps de frontière durant lequel le jour garde une « transparence de cristal » et les cavaliers nouvellement apparus chevauchent dans le « désert ténébreux ».

Au sein de ce paysage particulier a lieu donc cette rencontre avec les cavaliers du désert. Parmi les éléments du numineux, il y a d'abord le mystère, mot souvent utilisé par Marcel Brion dans ses romans. Et, nous explique Rudolf Otto, il faut distinguer un sens affaibli de ce mot et un autre sens. Au sens affaibli, le mystère est quelque chose de secret, d'incompris, d'inexpliqué mais qui doit finir par trouver éclaircissement. Le mystère, dans la perspective de Rudolf Otto, c'est le « Tout-autre » (*das ganz Andere*), « ce qui est en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et pourtant familières », ce qui n'est pas compris et le demeure :

L'objet réellement mystérieux est insaisissable et inconcevable non seulement parce que ma connaissance relative à cet objet a des limites déterminées et infranchissables, mais parce qu'ici je me heurte à quelque chose de « tout autre », à une réalité qui, par sa nature et son essence, est incommensurable et devant lequel je suis saisi de stupeur.²⁵⁸

Face au *mysterium* la première réaction est de l'ordre de l'étonnement. Il s'agit de l'état de l'homme qui reste bouche bée, interdit devant ce qui n'a pas de nom, « l'inexplicable », « l'inadmissible », voire le vertige, comme dans *Le Château de la princesse Ilse* : « J'étais, moi, frappé de ce début de vertige qui nous saisit au contact du tout à fait autre » (*CPI*, 254). Alors qu'apparaissent les cavaliers, les voyageurs éprouvent « un étonnement mêlé au soupçon » (*NATM*, 107). Tout au long de l'épisode, nous allons retrouver les différents éléments liés au *tremendum* : la peur, la *majestas*, puissance ressentie comme existant hors de soi, l'énergie, le fascinant, auxquels s'ajoutent les différents éléments propres à la *Stimmung* brionienne, changement de nature du paysage, silence, immobilité, effets lumineux.

Durant la scène, la peur évolue, va en augmentant. L'idée de peur apparaît d'abord sous la forme d'une question : « Pourquoi aurions-nous peur ? » (*NATM*, 106), d'une négation : « non par peur puisque nous étions habitués à tous les dangers » (*NATM*, 107). Les voyageurs éprouvent « un sentiment de pudeur ou d'angoisse ». L'utilisation du « ou » introduit à nouveau un élément d'incertitude propice au fantastique. Au fur et à

²⁵⁷ Voir illustrations 7 et 8.

²⁵⁸ Rudolf Otto, *Le Sacré*, op. cit., p.49.



Illustration 7
Caspar David FRIEDRICH, *Le Temple de Junon à Agrigente*,
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1830.



Illustration 8
Léonard de VINCI, *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne*, (détail)
Paris, Louvre, 1510.

mesure que la présence des cavaliers est plus incontestable et plus insolite, les sentiments évoluent : « Nous ressentions à leur égard, maintenant, une répulsion, un malaise où il y avait de l'épouvante » (*NATM*, 110), d'autant plus incontestables qu'ils concernent plusieurs personnages en même temps, ainsi que les bêtes : « Les bêtes avouaient la peur qu'elles avaient eue » (*NATM*, 112). L'épouvante augmente encore lorsqu'apparaît la cavalière à la tête de la horde de cavaliers, associée à un élément de fascination : « Cette femme nous fascinait et nous épouvantait » (*NATM*, 114), « seule attirante et terrible sur le seuil de la nuit ». L'adjectif « terrible » prend son sens fort, issu du latin *terribilis*, effrayant, épouvantable. Cette peur, partagée aussi par les conducteurs de chameaux, est d'une qualité particulière et rejoint le *tremendum*, la peur du démoniaque, le sentiment d'une présence sinistre, inexplicable. Elle apparaît sous une forme brute, sous la forme d'une émotion première face à l'apparition d'un être dont la nature véritable n'est pas élucidée.

Ce saisissement rend muet. Berg est le seul personnage qui dans un pareil cas garde distance et humour. Dans le roman, il est celui qui est le plus proche des mystères et il livre régulièrement des paroles oraculaires qui montrent sa sympathie avec le surnaturel. La mystérieuse cavalière s'apprête à repartir, emmenant avec elle l'un des voyageurs afin de le conduire dans son royaume inconnu. L'épisode est tragique puisqu'il signifie pour les voyageurs la perte d'un compagnon. « Faut-il tirer au sort ? dit Berg, avec cet amusement cocasse qu'il gardait dans les plus graves moments » (*NATM*, 115). C'est là un privilège du fantastique : faire voisiner le terrible et le comique. Berg s'amuse de la situation, ce qui rend aussi, par contraste la stupeur des autres personnages plus évidente. La peur a pour conséquence une interrogation et un doute : « Quels sont les intrus : eux ou nous ? demanda Berg, et je ne sus que lui répondre. (...) Qui d'eux ou de nous sont les intrus ? » (*NATM*, 109). Le *tremendum* est lié au silence :

(...) jamais nous ne les entendîmes crier, ni les chevaux hennir. Le silence qui enveloppait leur galop était si compact qu'il paraissait se matérialiser autour d'eux, épais, souple, laineux : les sons les plus forts s'y seraient étouffés. (*NATM*, 107)

Nous sommes dans un désert, c'est à dire dans un environnement silencieux, ce qui devrait rendre perceptible le moindre des sons. Mais il n'en est rien. Toute la scène se passe dans le silence, ce qui génère aussi le doute. La qualité de ce silence est donnée par les adjectifs. « Compact » lui donne une sorte de minéralité, « épais, souple, laineux » associés au verbe envelopper lui donne des propriétés comparables à celle d'un vêtement et une existence vérifiable par les sens. Les cavaliers sont eux-mêmes des « habitants d'un univers insonore », et ce silence dont la source est irréaliste finit par investir la totalité du

désert : « Un grand silence emplissait le désert » (*NATM*, 113), phrase qui prend un certain relief parce qu'elle apparaît au milieu d'autres phrases plus longues. Sur ce fond silencieux, le cri poussé par la cavalière n'en a que plus de force : « Son cri était un cri d'appel, impérieux, tendre, rauque, avec une sorte de feulement féminin » (*NATM*, 114). Nous avons là la mise en place d'un fantastique sonore, acoustique qui vient compléter un fantastique visuel.

Le troisième élément du *tremendum* est la modification du paysage. Les cavaliers viennent d'un autre espace, d'un autre temps. De nombreux indices permettent au lecteur d'en être convaincu. Aux considérations du narrateur, « ils se laissaient avaler par la nuit qui les engendrait », s'ajoutent celles de Berg, « la nuit d'où ils viennent », et celle des porteurs, « des hommes d'un autre monde ». Un autre univers se manifeste. Alors que nous sommes dans le désert, le vent du soir apporte un parfum inaccoutumé, « toutes les senteurs, grenades, cyprès, roses, lauriers, jasmins, des jardins sur lesquels il avait passé, avec un arrière-fond de souks, d'épices, de teintures, de cuirs. » (*NATM*, 112). Le paysage se transforme surtout lorsqu'apparaît la cavalière :

(...) un énorme soleil, couleur de porphyre et de carmin, descendait vers l'horizon gris strié de bleu. (...) Le soleil, à ce moment-là, semblait posé comme un joyau colossal sur le bonnet de fourrure claire, et pendant tout le temps qu'il prit à descendre le long du corps de la cavalière et du corps du cheval, jusqu'à trancher l'horizon de son couperet sanglant (...). (*NATM*, 114)

L'horizon constitue une frontière entre deux mondes, le monde réel et le monde fantastique. Le couchant désigne traditionnellement le pays des morts. Ce soleil a pris la place de la lune liée au contraire à la fécondité au début du chapitre. Il prend une place démesurée dans un décor qui prend l'aspect d'une peinture ou d'un bas-relief. Le paysage se minéralise, et cette minéralisation s'accorde avec les thèmes du silence et de l'immobilité. Le « joyau colossal » introduit l'idée d'une royauté que la cavalière exerce sur les mondes inférieurs rendus plus inquiétants par l'image du couperet. Le soleil disparaissant désigne une route à suivre. Alors que la cavalière revient, une nouvelle transformation intervient. Le gris, couleur des enfers, envahit le paysage, et il permet à une autre lumière de se révéler, des lueurs marines qui laissent supposer une correspondance mystérieuse entre la cavalière et le monde océanique.

Alors intervient le dernier élément du *tremendum* : le *fascinans*, mêlé à la *majestas* tant les voyageurs sont fascinés par la beauté de la cavalière. Elle est à la tête de la horde de cavaliers prêts à exécuter ses ordres, exerce une autorité royale. Le lecteur remarque l'importance des adjectifs : la cavalière est « impassible », son cri d'appel est « impérieux » son regard « dominateur et farouche ». L'élément de *majestas* est un élément

de puissance, de force. La cavalière donne l'image d'une souveraineté absolue devant laquelle les voyageurs ne peuvent avoir qu'un sentiment d'impuissance. Le beau fait partie du numineux. Cette beauté se manifeste de différentes manières. D'abord dans l'habillement : elle est vêtue d'une « armure faite de plaques étincelantes et irisées comme des écailles de poisson », d'un « attila taillé dans une peau de tigre blanc ». Sa voix, ce « feulement féminin » est en correspondance avec cet habillement. À cela s'ajoute la beauté de son visage, et une beauté intérieure qui se manifeste dans un « sourire enfantin » et dans son rire capable d' « étonner » la nuit.

L'inquiétude est inséparable de l'aventure fantastique brionienne. Elle suppose toute une gamme de sentiments propres à l'*Unheimlichkeit*, sensation de vide, de distance, sensation de danger, malaise, angoisse voire épouvante. Cette inquiétude trouve un point culminant lorsque le ou les protagonistes se trouvent face à un mystère à la fois terrible, fascinant, ravissant aussi dans la mesure où se manifeste une beauté tentatrice. Pour exprimer cette inquiétude fondatrice du fantastique, divers procédés d'écriture sont utilisés dans les romans, auxquels nous allons maintenant nous intéresser.

C. LA RHÉTORIQUE DE L'INQUIÉTUDE.

1. Exprimer « l'indicible ».

À propos du fantastique, Jean Bellemin-Noël parle d'une « rhétorique de l'indicible » qui repose, dit-il, « sur un écart par rapport à l'usage, (...) apporte des moyens de dire à tout prix ce qui ne se laisse pas formuler dans une langue déjà convenue »²⁵⁹.

Nous parlerons, au sujet de Marcel Brion, de rhétorique de l'inquiétude. Les narrateurs en effet expriment une inquiétude permanente. Une instabilité profonde les caractérise, propre aux esprits insatisfaits, tendus par une nostalgie permanente, à ceux qui se sentent toujours « sur le départ », s'apprêtent à plier bagage vers un ailleurs mal défini, toujours prêts à s'engager dans les aventures surnaturelles. L'inquiétude devient vite malaise, peur lorsqu'il y a confrontation avec l'explicite. Le récit fantastique pose alors un problème difficile à résoudre. Il s'agit d'exprimer ce qui est inattendu, incroyable, inouï. Comment exprimer cet « indicible » ? De quels éléments dispose le narrateur pour décrire la manifestation de l'irréel ? L'écriture est une difficulté pour celui qui doit rapporter les événements auxquels il a été confronté, faire admettre l'existence de ce qui a été confusément perçu, inaccessible à ceux qui n'ont pas la même attention, la même disponibilité, la même capacité d'écoute ou la même qualité d'âme. Dans *Le Journal du visiteur*, le narrateur, reçu par ses amis, est le seul qui donne une place à l'irréel. Pour faire voir l'invisible et faire entendre l'inaudible, il dispose de sa plume et des différents moyens qu'elle offre.

Dans bon nombre de romans, les narrateurs intercalent dans leurs récits des remarques qui tentent d'exprimer leur difficulté à dire et à écrire. Une des principales difficultés est liée à la remémoration. Le narrateur du *Journal du visiteur* doit revenir en arrière « pour renouer la chronique des événements » (*JV*, 119) qu'il a vécus et faire comprendre les changements, voire bouleversements que cela a provoqué dans son existence. Lors de ce retour en arrière, il s'agit de tenter de fixer des images incertaines que la mémoire risque de perdre. Le narrateur est confronté à un « emmêlement », compose un récit qui se dit « décousu » (*JV*, 184). Le lecteur constate le retour de la métaphore du tissu. L'écrivain doit sans cesse reconstituer les « fils brisés » du récit (*VM*, 34), en reconstituer les « fils épars » (*A*, 35), tenter aussi de retrouver et de décrire les sensations et les

²⁵⁹ Jean Bellemin-Noël, dans « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littératures*, numéro 2, mai 1971, p.112.

émotions éprouvées au moment où le surnaturel entre en jeu, ce qui constitue une difficulté supplémentaire. Le narrateur doute de sa capacité à distinguer le réel de l'imaginaire, doute qui apparaît dans *Le Journal du visiteur* sous la forme d'une question : « Serai-je, maintenant et désormais, capable de faire une exacte estimation de l'in vraisemblable et du réel et des justes différences qui les séparent ? » (*JV*, 246). Face à l'incompréhensible, il signale des difficultés d'expression, comme dans *Château d'ombres* : « Ce qui m'éloignait d'elle, je ne sais comment l'exprimer » (*CO*, 31), ou encore dans *L'Ombre d'un arbre mort* : « – comment définir ou expliquer cette impression ? – » (*OAM*, 10). Le fantastique est une réalité mouvante qu'il a du mal à fixer, à organiser et à restituer parfaitement.

Le lecteur constate, au niveau lexicologique, la présence et l'importance des adjectifs. Ils jouent le rôle de signaux, en particulier durant les premières séquences narratives des romans. Ce sont en général des adjectifs caractéristiques du fantastique. Assez rapidement, on voit apparaître l'adjectif « singulier », par exemple dès l'incipit de *La Fête de la Tour des Âmes* : « Comment ai-je rencontré le marquis Ermete dei Marmi ? D'une façon assez singulière. » (*FTA*, 13). Le même adjectif est utilisé dans *Château d'ombres* : « (...) cette grave et silencieuse apparition m'avait laissé un singulier malaise. » (*CO*, 19). L'adjectif « étrange » caractérise la ville d'*Algues* : « Tout homme qui arrivait, étranger, dans cette ville était captivé d'abord par sa grave et étrange beauté ». (*A*, 16). « Bizarre » est aussi fréquemment employé, par exemple dès les premières pages de *L'Enchanteur* :

Il est vrai que l'Hôtel aux Armes de Pologne, vétuste et peu confortable, ne possédait pas de tapis et que les chambres y étaient pavées de mosaïques en marbre de couleurs, sur lesquelles les pas des voyageurs résonnaient avec de bizarres échos. (*E*, 11)

À ces adjectifs viennent s'ajouter « inhabituel », « surnaturel », « irréel », et aussi « fantastique » : « Ma main glissa parmi les fleurs fantastiques d'un tapis » (*VS*, 10). Ces adjectifs agissent sur le lecteur, le préparent à entrer dans le fantastique, sont déclencheurs, annonceurs, posés comme des feux de position. Ils marquent la situation ambivalente dans laquelle se trouve le héros. Sa curiosité est aiguisée, en même temps que celle du lecteur. Ils sont aussi le signe d'une certaine inquiétude destinée à croître.

Les adjectifs, relativement interchangeable, s'appliquent à des référents très divers. Il s'agit de montrer que le fantastique est tapi potentiellement partout. Les adjectifs se rapportent à ce qui se passe, un fait, ou ce qui est dit, une phrase ou une conversation, ce qui est éprouvé, une curiosité, un malaise. Ils peuvent concerner un éclairage, des

sonorités, la qualité particulière d'une chose, un décor, comme dans *Un Enfant de la terre et du ciel* :

Ce balcon lui-même était une singulière chose (...). André Arden se souvient de leur arrivée dans ce bizarre hôtel (...) Le spectacle devenait encore plus fantastique à mesure qu'on montait l'escalier (...). (ETC, 57)

Les adjectifs vont prendre plus d'importance lorsque le héros entre plus totalement dans le fantastique. On en voit apparaître alors d'autres, tels que « immense »²⁶⁰, « terrible », « énorme », « immobile », et tout un lexique qui ouvre sur des temps et des espaces donnés comme infinis, « interminable », « lointain », « indénombrable ». L'épisode de l'arrivée dans la ville-fantôme de *Nous avons traversé la montagne* est à cet égard caractéristique (NATM, 22 à 32). Les édifices que les voyageurs découvrent alors qu'ils entrent dans la ville sont « d'aspect bizarre, un peu sinistre » (NATM, 24), et dans un premier temps ils n'osent pas y entrer tant, dit le narrateur, « l'énorme silence aggloméré à toute cette obscurité nous causait d'angoisse » (NATM, 24). L'adjectif « bizarre » réapparaît six lignes plus loin. « Sinistre », dans son sens général, signifie menaçant, accablant. Si l'on se réfère à un contexte antique, ce qui est sinistre vient du côté gauche, constitue un mauvais présage et fait craindre des événements redoutables. Nous sommes bien dans le domaine de l'inquiétude. L'adjectif « énorme », à rapprocher de « immense », signifie au sens latin hors de la norme, et désigne quelque chose dont les dimensions sont considérables. Il se rapporte ici au silence qui se trouve ainsi doté d'une qualité particulière et semble posséder une spatialité propre. La forme adjectivale « aggloméré » suggère l'idée d'un matériau, d'éléments disparates qui s'associent. Des éléments qui n'ont pas de poids, le silence, l'obscurité, constituent une sorte de matière énigmatique. Nous sommes dans un décor où les propriétés peuvent s'échanger, dans une ville où tout ce qui ordinairement est pesant peut s'envoler comme un « rideau de théâtre », et où ce qui n'a pas d'existence peut prendre corps. La brume possède une densité, et les personnages donnés comme réels perdent leur matérialité : « Nous n'avons (...) pas plus de matérialité que si nous étions un simple vent (...) » (NATM, 29). Plus loin, les « curieux habitants de ce pays », les « commensaux invisibles » (NATM, 26) sont pour Berg les « habitants normaux ». Le narrateur relève l'expression employée par Berg dans une parenthèse adressée au lecteur « (il dit normaux !) ». S'agit-il chez le narrateur d'amusement ou de stupéfaction ? Les mets que les voyageurs découvrent en ces lieux sont « factices », « inconsistants », ont une saveur « de néant ». Nous

²⁶⁰ Immense vient du latin *immensus* (sans limite), lui-même de *in* et *metior* (mesurer). L'immense est ce qui ne peut être mesuré.

atteignons le point culminant de l'épisode fantastique lorsque les voyageurs trouvent dans les demeures qu'ils occupent des statuettes « fondues dans un métal inconnu » (*NATM*, 31). Ces statues accèdent au statut de « petits personnages, affreux et bouffons », possèdent une puissance « malsaine », ont, suppose Berg, « l'auréole des saints infernaux » (*NATM*, 31), et deviennent des « démons comiques et dangereux ». Et, poursuit le narrateur :

Ce qui nous parut étrange et inquiétant fut qu'un peuple comme celui-ci, qui paraissait plein de raison, de mœurs honnêtes et enclin aux commodités matérielles, prît pour objet de son adoration un monstre à tête de pinson, engoncé du cou aux chevilles dans un tonneau, et marchant sur des pieds de chèvre, ou cet autre qui était homme de la taille aux pieds, le torse et la tête constitués par un emmêlement hideux de membres d'éléphants, de visage de mouches d'où saillaient des yeux énormes à mille facettes qui reflétaient des cérémonies infernales. (*NATM*, 31)

Aux adjectifs « étrange » et « inquiétant » du début de la phrase succèdent « hideux », « énormes », « infernales », hideux étant répété quatre lignes plus loin. Dans le paragraphe suivant viennent s'ajouter « démoniaque », « furieuses », « coléreux ». Tout cela ouvre les portes d'un infernal sans limite, nous précipite dans un monde fantastique de plus en plus présent, vivant, hors norme, fait d'associations, qui rappelle l'univers redoutable d'un Jérôme Bosch.

À cette armée d'adjectifs viennent se joindre, dans l'ensemble des romans les adverbes qui en sont dérivés, tels que « étrangement », « inexplicablement », « mystérieusement ». Les adjectifs se substantivent. Il est question, dans *Le Journal du visiteur*, du « surgissement de l'incroyable » (*JV*, 190), de l'« invraisemblable » (*JV*, 246), dans *Le Château de la princesse Ilse* de « cet infini particulier aux rêves » (*CPI*, 139), des « appels de l'inconnu », de la « disponibilité de l'enfant pour l'étrange et le merveilleux » (*CPI*, 238). L'adjectif fantastique est aussi substantivé. Le narrateur de *L'Enchanteur* « espère de toute ville nouvelle la révélation d'un fantastique imprévu » (*E*, 12). Nous sommes par conséquent en présence de tout un réseau lexical destiné à créer une inquiétante étrangeté.

D'autres procédés rhétoriques apparaissent lorsque se produit un événement fantastique, par exemple dans *Le Journal du visiteur* :

Ce fut certainement un événement sans importance, sans intérêt. Mes amis n'y ont pas prêté attention ou, peut-être, sont-ils si habitués aux vagues sons d'une vieille maison, ces souffles brefs et intenses que sont la manière de respirer des vieilles maisons, qu'ils n'ont pas perçu ce bruit, presque fondu dans le mouvement de la conversation, ou s'en sont-ils si bien accommodés qu'il ne leur vient pas à la pensée de l'expliquer à un nouveau venu – ou bien ai-je été le seul à entendre cette lente descente de quelqu'un qui n'était pas là, du premier étage au vestibule où nous passons la soirée, un froissement de pied sur le bois des marches de l'escalier, un glissement de main de femme sur la vieille rampe. (*JV*, 17-18)

Nous remarquons en premier lieu l'utilisation du démonstratif, dans des expressions telles que « ce fut... », « ces souffles brefs et intenses », « ils n'ont pas perçu ce bruit... », « cette lente descente », associé à l'adjectivation, et qui réapparaît régulièrement : « ce son si subtilement léger », « ce glissement, ce frôlement, une seule fois entendu et qui m'a si étrangement surpris » (*JV*, 18), « cet incident minuscule » (*JV*, 20). Les adverbes sont là pour indiquer une qualité et une intensité. Ils traduisent l'ambivalence, le trouble dans lequel se trouve le narrateur partagé entre la curiosité et l'inquiétude propre à une situation qui le précipite loin de ses amis, dans la solitude, dans un monde de l'étrangeté. Le démonstratif a pour avantage de désigner, de montrer quelque chose au lecteur dont l'attention est plus fortement sollicitée. Il est utilisé un peu plus loin dans la fausse nomination : « Avoir entendu *cela*, hier soir, est-ce un privilège dont mes amis sont exclus ? » (*JV*, 18). Le démonstratif laisse la nomination en suspens. Jean Bellemin-Noël parle dans ce cas de « connotation sans dénotation »²⁶¹. Le démonstratif est imprécis, mais il est voisin d'une indication temporelle précise : « hier soir » qui donne un effet de réalité. Il prend une valeur particulière dès lors qu'il apparaît en italique.

Le discours est soumis aux difficultés d'appréhension d'une expérience singulière. Cela se traduit par la fréquence de tournures modalisantes²⁶². Elles marquent la difficulté du narrateur à restituer ce qu'il voit ou ce qu'il perçoit, à nommer de manière définitive et laissent une marge d'incertitude. Ce qui est vécu se conçoit à titre d'hypothèse. Les jonctifs « ou », « ou bien », répétés, témoignent de l'incertitude du narrateur qui devient inquiétude grandissante. L'adverbe « peut-être » qui suit atténue la valeur du « certainement », oriente vers l'expression d'une probabilité. On peut noter aussi la présence du « presque » qui est une autre manière d'évaluer par approximation. Les phrases d'abord affirmatives se transforment et deviennent plus proches de la tournure interrogative, « ou bien ai-je été le seul... ». Deux paragraphes plus loin les interrogations se précipitent :

Est-ce un habitant d'autrefois de la Hêtraie, qui se vexa de l'indifférence, presque hostile, que j'ai pour sa maison et qui essaie de m'intéresser à elle, de me réconcilier avec elle ? Avoir entendu *cela*, hier soir, est-ce un privilège dont mes amis sont exclus ? Privés, pour cause d'insensibilité ?

²⁶¹ Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fatasmiques », dans *Littératures*, *op. cit.*, p.113. Le procédé est repris dans d'autres romans, par exemple dans *L'Ermite au masque de miroir* : « Et cela (cela...quoi) » (p.50), et dans *Les Miroirs et les gouffres* : « Je me sens capable de vous aimer. Mais il y a entre nous tout cela » (p.85)

²⁶² Une définition de cette modalisation a été donnée par Ch. Bally : « [...] forme linguistique d'un jugement intellectuel (...) qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit. », dans « Syntaxe de la modalité explicite », *Cahiers F. de Saussure*, 1942, p.3.

Est-ce une manière de m'avertir qu'il y a quelqu'un d'autre dans la maison, dont on a évité de me parler ; ou dont on ne sait pas la présence ? (*JV*, 18)

Dans l'un et l'autre extrait que nous avons cités, nous remarquons la présence et l'importance des subordonnées relatives, équivalents phrastiques de l'adjectif, qui ont des rôles différents. Elles sont descriptives, mais elles permettent aussi d'introduire une façon de voir du narrateur : « ces souffles brefs et intenses que sont la manière de respirer des vieilles maisons ». Elles permettent aussi de lancer des hypothèses interprétatives qui pourront ou non se vérifier dans la suite du récit : « Est-ce un habitant d'autrefois (...) qui se vexa (...) qui essaie (...) ». Le questionnement n'est pas neutre non plus. Il montre que le personnage ne cesse en toute bonne foi de s'interroger, et que, en proie à l'incertitude, au doute, voire l'angoisse, il n'accepte pas si facilement l'inacceptable. C'est à la fois une marque de discours ébranlé, et la présence d'un discours tendu vers ce qui doit advenir. Il s'agit de découvrir ce qui se cache derrière l'événement extraordinaire. Au cours de cette phase interrogative, différentes hypothèses sont énoncées qui ont pour but de tenter dès à présent d'élucider le problème posé, mais l'interrogation ne met pas fin à l'ambiguïté. Si c'était le cas, dit Jacques Finné, il y aurait perte de l'effet fantastique, et nous nous retrouverions dans le cas de figure du merveilleux. Dans le merveilleux, le héros accepte et ne se pose pas de question²⁶³. Le personnage fantastique subit ici quelque chose qu'il n'a pas forcément voulu, ce qui est indispensable au fantastique. Les hypothèses, demeurant à l'état de questions, donnent au lecteur envie de poursuivre. Mais il dispose déjà de quelques éléments d'interprétation. Dans le questionnement se glissent des thèmes brioniens, par exemple le thème de l'élection du héros, celui de la réconciliation que nous pourrions retrouver au chapitre sept de *Nous avons traversé la montagne*, celui de la destinée, et bien sûr celui de la présence possible d'âmes en peine dans les vieilles demeures. Ce questionnement envahit le paragraphe, mais en réalité il domine dans l'espace du roman tout entier marqué par le doute et les oscillations d'un personnage posté sur la lisière du réel et de l'imaginaire.

Les procédés que nous venons de décrire se retrouvent au chapitre huit lorsque le narrateur raconte sa rencontre, dans le jardin de la maison, avec Adélaïde des Hêtres. Le questionnement reprend : « L'ai-je involontairement, malgré moi, *appelée* ? » (*JV*, 107). L'expérience est encore plus singulière, et d'autres formes de modélisation sont utilisées :

J'étais debout, mon visage au niveau du sien, si proches l'un de l'autre que, si nous avions habité le même monde, j'aurais pu sentir son haleine sur ma bouche. Et puis tout cela a été effacé comme

²⁶³ Jacques Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1980, p. 99.

par un coup de vent – mais il n’y avait pas de vent. Un silence plus lourd que l’on ne croit possible est entré dans la charmille, l’a remplie. J’ai avancé les mains : comme si elles étaient capables d’êtreindre l’infiniment immatériel, et comme on souffre tout à coup d’une blessure inconnue j’ai pensé avec désespoir qu’elle ne se promènerait plus dans la charmille, que je ne la reverrais jamais – si l’on peut appeler cela *voir* – jamais. Et je me suis senti soulagé, en même temps que désappointé, de n’avoir pas été entraîné plus loin dans une aventure invraisemblable qui m’aurait emmené... où ? (JV, 110-111)

L’italique, fréquemment utilisé par Marcel Brion, permet d’attirer l’attention sur des termes particuliers, de marquer un accent d’insistance²⁶⁴. Il a diverses fonctions : il donne du relief à certains mots, ici le mot « voir » si important dans la « monstration fantastique »²⁶⁵, attire l’attention du lecteur. L’italique, nous l’avons vu, renforce l’effet produit par la fausse nomination. Le narrateur suggère au lecteur la possibilité de la présence de « *quelqu’un d’autre* » (JV, 21), puis plus loin parle de « *ce quelque chose* que l’on ne peut définir, ni situer ». Quelques lignes plus loin, la même expression réapparaît, cette fois sans italique, ce qui correspond à une progression. Ce « quelque chose » est l’élément décisif qui va amener le narrateur à demeurer plus longuement dans la maison. L’italique permet aussi une remise en cause du sens habituel que prennent les mots. Les termes choisis sont au cœur de l’interrogation fantastique : « (Mais qui, dans de pareils moments, sait ce que veut dire *réalité* ?) » (JV, 28). Les amis du narrateur pensent que dans une vieille maison « le bois joue ». Le narrateur ajoute : « Mais je n’ai, moi, jamais entendu un pareil son, et il ne s’agissait pas d’un *jeu*. » (JV, 20). L’expression est reprise plus loin : « (...) mais les portes et les fenêtres *jouent* dans les vieilles demeures (...) » (JV, 37), et à la fin du roman : « (...) – le bois joue, prétendait-on – je me dis maintenant que le bois n’est pas le seul à *jouer* dans cette maison et que je suis à mon insu associé à un bizarre jeu (...) » (JV, 196). Le mot prend différentes valeurs. Les amis considèrent que le bois possède la capacité de produire un son. Nous sommes à un niveau d’interprétation rationnelle. Le narrateur appréhende le réel à un autre niveau. D’une part il est confronté au jeu que mène un être invisible, d’autre part il est lui-même le jouet d’une destinée particulière, placé malgré lui au carrefour d’une existence dominée par des forces extérieures qu’il est loin de pouvoir maîtriser. Nous retrouvons cela dans bien d’autres romans où l’italique sert de signal et de révélateur d’un monde où les lois sont autres que celles qui sont communément admises.

²⁶⁴ De nombreux exemples peuvent être trouvés dans *Le Journal du visiteur* : « (...) il émanait de ce *rien* une sorte de fascination absurde (...) » (p.24) ; « (...) la tentation amusante et amusée d’*inventorier* les quelques beaux objets (...) » (p.29) ; etc.

²⁶⁵ L’expression est de Charles Grivel, dans *Fantastique-Fiction*, PUF, 1992, p.29. « Je crois que la monstration fantastique est première. »

Pour affaiblir la valeur assertive de l'énoncé, le narrateur utilise l'interrogation, mais il recourt aussi à d'autres modes verbaux. L'indicatif du départ, « j'étais debout » situe l'action sur le plan des faits constatés, puis il y a recours au conditionnel, mode non certifiant, qui présente l'action comme une éventualité. Ce mode ne sert pas seulement à présenter les faits sous l'angle de l'éventualité. Il donne des clés d'interprétation : « si nous avions habité le même monde » pose l'existence d'un monde différent, « j'aurais pu sentir son haleine » donne vie à un fantôme. Le conditionnel apporte aussi une intensité dramatique : « je ne la reverrais jamais », exprime la peur de perdre une personne chère. Il permet enfin d'exprimer l'incertitude quant à la direction que va prendre l'aventure : « qui m'aurait emmené...où ? »

La ville-mirage décrite dans *Nous avons traversé la montagne* suscite le même type d'interrogation :

La ville tout entière flottait dans une buée épaisse, pas désagréable, qui avait l'odeur et la couleur du safran. De loin, on aurait pu croire à un mirage, si le parfum n'avait été si fort et si pressant. Quoique l'air fût parfaitement immobile (...) les tours et les coupoles qui dépassaient de la vague la plus lourde du brouillard, semblaient se balancer (*NATM*, 22).

L'expression « on aurait pu croire à un mirage » impose de croire à une existence réelle. Le narrateur joue avec l'opposition de l'être et du paraître, donne un tour conjectural qui apparaît dans l'usage fréquent du verbe sembler, ou du « il me semble » plus subjectif. Le narrateur est supplanté par l'impersonnel « on » que l'on retrouve plus loin, « eût-on dit », modalisateur qui suggère l'incertitude et permet l'effacement du spectateur au profit du phénomène décrit. Marcel Brion fait grand usage des modalisateurs comparatifs que nous avons déjà plusieurs fois rencontrés²⁶⁶. À des comparatifs tels que « comme », « comme si » s'ajoutent « pareil à », « semblable à » qui contribuent à placer le récit dans l'ambiguïté.

Il nous reste à évoquer un dernier procédé très fréquent dans les romans : l'utilisation des parenthèses et des tirets, souvent associés à des points de suspension, sur lesquels nous allons revenir, qui montrent que l'interrogation s'installe dans la durée. La parenthèse intercale dans la phrase une indication, une réflexion non indispensable par rapport à la marche de l'histoire. Les tirets servent au même usage. Il s'agit d'isoler une indication, et ceci est très utile dans le récit fantastique. Ce sont autant de marques de subjectivité. Dans un long monologue, parenthèses et tirets introduisent une rupture, un changement de rythme, et sollicitent l'attention du lecteur. Ils donnent au lecteur

²⁶⁶ La littérature fantastique, nous dit Jean Bellemin-Noël dans « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », « fait grand usage de la comparaison », *op. cit.*, p.112.

l'impression d'être un interlocuteur privilégié à qui sont confiées un certain nombre de confidences. Ainsi, dans *Le Journal du visiteur* : « (...) – mais ceci est mon « journal », une habitude que j'ai prise adolescent et à laquelle je suis revenu, à certaines périodes de ma vie – (...) » (*JV*, 20-21). Ils sont là, dans d'autres cas, pour communiquer une façon de voir : « (...) (les paysages aussi sont, à leur manière, des visages) (...) » (*JV*, 30), une disposition à la rêverie, et dans ce cas les points de suspension ouvrent une brèche explorée ou non dans le récit : « (...) – maison d'enfance perdue, enfance perdue... – (...) » (*JV*, 36), communiquer des impressions personnelles, s'exclamer, s'interroger, formuler une hypothèse, s'interroger sur la valeur d'un mot ou d'une expression, sur l'acte d'écrire toujours si problématique pour qui veut s'engager dans sur les chemins périlleux du fantastique.

Les parenthèses et les tirets mettent beaucoup l'accent sur le point de vue du narrateur, le font vivre, le rendent présent, le révèlent avec ses convictions, ses impressions, ses doutes, ses questionnements, ses réflexions multiples. Ils peuvent être assez longs, et constituer des digressions fort utiles au fantastique, car ce qui importe ici est moins la conduite de l'histoire que la tentative de perception et d'appréhension d'un monde qui échappe aux lois habituelles.

Toute cette rhétorique ne doit pas être comprise comme le signe d'une désinvolture. Elle ne correspond pas à un relâchement du narrateur. L'indication approximative montre qu'il y a un certain flottement, mais la réalité et la présence du fantastique est affirmée, ainsi que la façon de voir du héros qui nous entraîne à la fois dans la perception d'un phénomène fantastique, et dans un positionnement philosophique par rapport au monde qui nous entoure.

2. Fragments.

Le narrateur, dans les romans, adopte le point de vue rétrospectif de celui qui se souvient. Il s'efforce de faire la saisie d'une expérience, et il est soumis aux difficultés d'appréhension de cette expérience. Il est donc amené à écrire des fragments, comme nous l'indique le sous-titre de *Algues, Fragments d'un journal intime*. La plupart des autres romans prennent aussi une allure fragmentaire. En quoi pouvons-nous parler de fragments dans l'œuvre de Marcel Brion ? Cela laisse entendre que le lecteur dispose de parties d'un ensemble qui demeure incomplet, et que l'entreprise menée par l'écrivain ou le narrateur reste inachevée.

L'idée de fragmentation nous renvoie à l'esthétique romantique, à laquelle Marcel Brion s'est beaucoup intéressé dans son œuvre critique. Henri Peyre, dans son ouvrage sur le romantisme, rappelle que ce mouvement littéraire manifeste « une préférence pour l'inachevé, l'esquisse, l'incomplet, autrement suggestifs et stimulants que l'œuvre contrainte et laborieusement construite »²⁶⁷. On trouve illustration de cette préférence par exemple dans l'œuvre de Novalis ou des philosophes du romantisme allemand. Voici comment Armel Guerne, traducteur des *Fragments* de Novalis définit cette forme :

Au sens où, finalement, devait l'entendre Novalis, les *Fragments* sont comme une carte à main levée de toutes les migrations dans le connu et l'inconnu des grands et des petits oiseaux de la pensée.²⁶⁸

Le fragment est bien chez Novalis un moyen d'expression privilégié. C'est ce que confirme Marcel Brion :

Si *La Chrétienté et l'Europe* fait un tout cohérent, il semble toutefois que l'aphorisme, le fragment, reste, pour l'ensemble de son œuvre philosophique, le moyen d'expression préféré par son rapide génie, et celui des esprits qui sont aussi puissamment imaginatifs que profondément réfléchis.²⁶⁹

Chez Novalis, nous trouvons deux types de fragments : le fragment philosophique, et le fragment romanesque. Les fragments philosophiques sont des textes brefs, des notes, matériaux rassemblés en vue de la construction d'un édifice non encore achevé²⁷⁰. Ces notes sont en quantité considérable chez Novalis. Leur brièveté ajoute plus de force et d'éclat à la pensée qui au lieu de commenter affirme avec rapidité et fulgurance, sur des sujets très divers, ce qui est de l'ordre de l'intuition. Les romans, *Les Disciples à Saïs*, *Henri d'Ofterdingen*, dont Marcel Brion parle longuement dans son ouvrage sur *L'Allemagne romantique* sont des œuvres inachevées, fragmentaires :

L'*Ofterdingen* que nous connaissons n'est pas autre chose que les propylées d'un temple immense qui n'a pas été construit et dont l'architecte ne nous a laissé qu'une vague silhouette, un croquis fragmentaire.²⁷¹

Un roman tel que *Henri d'Ofterdingen* devait par nature demeurer inachevé parce qu'il met en scène à la fois un voyage dans l'espace et le temps, et l'exploration de la vie intérieure du héros. Dans ces fragments se manifeste le désir d'exprimer ce qui est de

²⁶⁷ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, 1971, p.30.

²⁶⁸ Armel Guerne, dans Novalis, *Fragments*, Paris, Aubier Montaigne, 1973, p.35.

²⁶⁹ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.44.

²⁷⁰ On trouvera un autre exemple de fragments philosophiques chez Friedrich Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996. Il s'agit de fragments à l'image de ceux des présocratiques, ensemble de considérations critiques s'engageant dans de multiples directions.

²⁷¹ *Ibid.*, p.74

l'ordre de la vision, d'explorer le connu et l'inconnu, de placer des repères propres à une expérience intérieure. Le fragment laisse une place de choix aux paroles oraculaires et aux pressentiments. Nous retrouvons ces aspects dans l'œuvre de Marcel Brion. Cependant, nous ne pouvons parler de fragments au sens où l'entendent Novalis ou Schlegel. D'une part, les romans de Marcel Brion sont des textes longs, et d'autre part, en dépit de ce qu'affirment les narrateurs, les romans ont un caractère accompli.

Le fragmentaire chez Marcel Brion suppose une relation au temps, celle du héros qui peine à reconstituer une expérience passée dans sa continuité et sa cohérence.

Le narrateur d'*Algues* propose des fragments de journal intime, mais celui-ci n'est pas daté. Il sort du grillage temporel d'un vrai journal, cesse de compter « en mois et en années » (A, 22). Le récit prend l'allure d'un ensemble de notes qu'il prétend avoir rassemblées au hasard, et il commence d'écrire « sans ordre, sans but, au sillage de ce qui vient sous la plume » (A, 35). Il affirme qu'il écrit au fur et à mesure que les choses remontent à la mémoire : « À mesure que les images remontent à la surface de la mémoire, je les prends à l'épuisette du souvenir » (A, 58). La rédaction des souvenirs pose problème dans la mesure où elle ne peut être que fragmentaire.

Le narrateur se heurte d'abord à la difficulté de se souvenir : « Se rappeler : rappeler à soi ce qui vous a abandonné. Retenir ce qui s'éloigne et va se fondre dans le gris de l'oubli » (A, 115). Il ne conserve « que des images pâlies comme de vieilles photos sépia, et disjointes » (A, 35), car la mémoire possède ses « trous d'ombre et de silence » (A, 95), « les souvenirs sont algues au fond des mers » (A, 113). Le narrateur éprouve aussi des difficultés à se souvenir des rêves qui ont été les siens autrefois :

Si j'ajoutais à ce journal intime, en annexe, un *journal des rêves*, je me paraîtrais à moi-même un homme appliqué à décrypter un palimpseste où les écritures successives brouillent leurs traces en se superposant. Ainsi des couches de rêves s'accumulent pendant la même nuit, les uns compacts et opaques annulant les rêves qui les ont précédés, d'autres à demi ou tout à fait transparents, sous lesquels glissent les sédiments de ceux auparavant rêvés : les uns totalement étrangers aux autres dans leur affabulation et leur rythme. (A, 176)

Il en résulte un récit problématique constitué de fils épars, de séquences qui s'ajoutent les unes aux autres. Le narrateur apparaît comme désinvolte, peu soucieux de rigueur chronologique : « Je (...) ne dois me faire aucun scrupule d'obéir à l'ordre des événements » (A, 58). L'écriture présente un caractère hasardeux et fragmentaire. Divers procédés le font apparaître.

Le narrateur doute de la bonne conduite de son récit. À diverses reprises il se demande s'il a ou non déjà livré une information : « Ai-je dit déjà (...) que visiter le vieil Olovsen avait été l'objet initial de mon séjour dans cette ville (...) » (A, 21), alors que

l'information n'a pas été donnée. Le récit est jalonné d'expressions telles que « ai-je déjà parlé de lui ? », « j'ai dit – ou le dirai-je ? – », « j'ai déjà dit que (...) », « ai-je dit que (...) », « ai-je dit aussi (...) ».

Il y a dans le roman des effets d'anticipation. Au début du roman, la fin est déjà racontée : « Cette fin, je le sais, la ville l'attend. Elle en porte la condamnation » (A, 42). Ce pressentiment est partagé par l'archiviste-paysan : « Il savait bien que la ville ne me garderait pas longtemps » (A, 52). À diverses reprises le narrateur fait allusion à des événements qui auront lieu plus tard, au regard d'une chronologie normale. Il parle par exemple des caves d'Olovsen alors qu'il n'y accédera que « beaucoup plus tard ». Il livre des informations sur certains personnages à contre-temps, introduit par exemple le personnage du Musikant et commence par faire le récit de sa mort : « Puisque l'occasion vient de parler du « Musikant » (...) je raconterai sans délai les circonstances de sa mort » (A, 65). Le narrateur rencontre le personnage du Grimpeur le lendemain de son arrivée dans la ville, et il est déjà question de sa mort qui est relatée dans la troisième partie du roman. Enfin, il signale qu'il n'évoque qu'une partie des personnages rencontrés : « Depuis que j'habite cette ville, je me suis fait des amis ; j'en nomme quelques-uns dans ce journal » (A, 187).

Il reste donc toujours des « blancs » étalés sur de longues périodes. Ces « blancs » sont à l'image de la vie, elle-même complexe et difficile à appréhender. « Il est absurde, dit le narrateur, de parler d'« ordre » quand sont en cause les discordants phénomènes de la vie » (A, 58). En somme la présence des blancs contribue à l'effet d'un réel problématique.

L'entreprise du narrateur est bien éloignée de celle de l'archiviste-paysan qui tient rigoureusement à jour les chroniques relatives à l'histoire de la ville. L'archiviste-paysan est l'homme de la terre ferme et des certitudes, de la « sécheresse linéaire de la chronique des temps et des lieux » (A, 55). Le narrateur est au contraire l'homme du fragmentaire, et nous pouvons nous demander pourquoi il accorde tant d'importance au lacunaire. « Je ne raconte pas une histoire », dit-il, mais *Algues* est pourtant bien un roman ! Un passage très intéressant nous donne des éléments de réponse :

L'habitude que j'ai prise de noter, au hasard des souvenirs, ce qui me revient en mémoire, fait que certains événements furent décrits immédiatement après qu'ils eurent lieu, d'autres providentiellement repêchés au moment où les sables mouvants de l'oubli allaient les recouvrir. Sous le discontinu, peut-être un esprit plus vif saisirait-il une continuité moins évidente que n'en apporte une sage narration au jour le jour, plus rassurante à tous égards. (A, 95)

La deuxième phrase laisse entendre une cohérence cachée qu'un lecteur attentif doit être capable de saisir. Le drame ne se situe pas au niveau du temps ordinaire, du temps

des horloges. Le temps mathématique est ressenti par le héros comme une contrainte qui s'accorde mal avec son être profond. Le personnage brionien tente de se libérer du temps, d'échapper aux horaires des fatalités journalières et saisonnières. Il importe pour lui de s'installer dans un temps intérieur. Le temps social est celui, contraint, imposé, qu'il laisse derrière lui. Le temps qu'il lui substitue, c'est le temps perdu à flâner dans une ville inconnue, dans un parc d'attraction, qui se situe hors des obligations. Ce temps perdu est au fond un temps éprouvé non dans sa linéarité mais dans sa densité. Ce temps est jalonné d'occultations dont le lecteur trouve trace dans l'utilisation fréquente des points de suspension et du blanc.

L'expression de la pensée reste incomplète pour des raisons qui peuvent être diverses. Les points de suspension peuvent signifier le départ d'une méditation, ou d'une interrogation, ou une réticence dès lors qu'est éprouvé un sentiment de danger ou de malaise. Ils s'associent à la pratique du fragmentaire et au blanc fantastique, comme par exemple à la fin d'une séquence narrative de *L'Ombre d'un arbre mort* : « Et, surtout, cette fin d'après-midi à Castlemorleigh, sur la terrasse, où ils avaient été troublés par un grand bruit dans le ciel... » (*OAM*, 327).

Les points de suspension interviennent en fin de séquence, mais aussi en cours de séquence :

La lune n'était plus que le tranchant d'un cimenterre brandi sur la communion des amants, l'eau veloutée un immense drap funéraire, et le rougeoiement du Vésuve, le brasier tutélaire allumé pour veiller sur le repos des défunts...

Obéissant d'instinct à un ordre qui ne leur avait pas été donné, les bateliers retinrent et retirèrent leurs rames. (*OAM*, 21)

Ils ouvrent tout un espace fantastique, laissent supposer qu'il existe une relation mystérieuse entre le monde céleste, le monde souterrain, les amants et les bateliers. À d'autres moments du récit, Ils s'associent à des blancs de dimensions différentes:

– On raconte d'étranges choses sur les propriétés du miroir vénitien : des choses extravagantes, invraisemblables, auxquelles nous ne croyons plus maintenant. Et pourtant...

Non pas vénitien, ce miroir, comme on le disait, mais sicilien, et d'une composition si exceptionnelle que je n'en ai jamais vu de semblable. (*OAM*, 180-181)

Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, les points de suspension peuvent encadrer un énoncé court qui occupe l'espace d'une page entière : « ...planter un arbre mort... » (*OAM*, 31), « ...Rome... » (*OAM*, 155). Le texte est suspendu, laisse la place au non-dit, et ce non-dit est à l'image de la dimension d'un silence.

Le blanc est un procédé qui laisse supposer que toute une partie du texte n'a pas été retenue, pas écrite. Il suppose une méditation sans fin, ou une interrogation, une ambiguïté perpétuelles. C'est peut-être la raison pour laquelle Marcel Brion, dans des romans tels que *L'Ombre d'un arbre mort*, *Les Miroirs et les gouffres*, *L'Ermite au masque de miroir*, préfère le découpage en séquences et non en chapitres. Les blancs permettent de détacher les séquences, et donnent un rythme à la lecture. Ils sont là pour donner une impression de volume temporel et spatial. Ils deviennent fantastiques lorsqu'ils suggèrent qu'il subsiste une part d'inconnu et de mystère. Une partie du monde et des êtres reste inconnue. Le narrateur tente d'explorer ces territoires.

Par conséquent, le blanc, loin d'être uniquement structurel, fait sens. Dans *Nous avons traversé la montagne*, certaines étapes du voyage ne sont pas racontées, le lecteur suppose que des pans entiers d'histoire n'ont pas été retenus. Des moments de la vie des personnages demeurent aussi ignorés :

Les « blancs » considérables qui restent dans la vie des personnages, le peu que l'on sait de leur caractère et de leur individualité, l'auteur s'est gardé de les combler par ses propres interventions (...) (*NATM*, 10)

Il en résulte un effet de sincérité, une marque d'honnêteté qui permet d'établir une relation de confiance avec le lecteur, de même que dans *La Folie Céladon* :

Et les trous qui resteraient encore, les *blancs* inévitables qui demeurent dans tout ce qui, relevant de la misérable condition humaine, ne peut aspirer à la perfection, je comptais sur l'intuition profonde qui va plus loin que la connaissance et relie, par des chemins souterrains, les êtres les plus dispersés, sur la sympathie, message du cœur au cœur, de l'esprit à l'esprit, pour les remplir. (*FC*, 50)

Ainsi que dans *Algues* : « (...) je pourrais reconstituer quelques suites d'événements, mais il restera toujours des « blancs » étalés sur de très longues périodes » (*A*, 243).

Le narrateur apparaît comme celui qui s'efforce de réduire la part de l'inconnu, en essayant de se souvenir, en tirant parti de ses propres sensations, intuitions, en écoutant les témoignages de certains personnages autour de lui, en prêtant attention aux indications que peuvent apporter les rêves nocturnes dont les révélations ne sauraient être que partielles.

La première partie de notre travail nous permet de dégager une première grande caractéristique du fantastique brionien. Elle se trouve dans la façon qu'il a d'interroger le réel.

Dans les différentes tentatives de définition du fantastique, l'idée de rupture venant contrarier l'ordre du monde quotidien revient fréquemment. Cette rupture est propre au fantastique, comme l'indiquent par exemple Pierre-Georges Castex : « Le fantastique (...) se caractérise (...) par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »²⁷², ou encore Roger Caillois : « Dans le fantastique le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle »²⁷³.

On ne peut parler de « rupture » chez Marcel Brion, mais de tentative d'approfondissement du réel. Lorsqu'il tente de définir le fantastique dans son œuvre critique, Marcel Brion parle de « revers du visible », de la « face sombre de l'habituel »²⁷⁴, ou encore d'« infra-réel », d'« outre-réel », de « zones de la réalité mal explorées »²⁷⁵. Lorsqu'il parle de Dürer, il considère que c'est par sa « fidélité à la réalité » que ce peintre allemand entre « de plain-pied dans le surréel », et il ajoute : « Le véritable artiste visionnaire est celui qui se délivre du réel en le portant à sa plus haute intensité »²⁷⁶. À propos d'un autre peintre, Turner, il fait la distinction entre un « réalisme inférieur », et un « réalisme supérieur » qui prend en compte la part du rêve :

Il n'y a de véritable réalisme que celui qui reconnaît dans la nature la part de rêve, encluse toujours dans la réalité. Et il n'y a de rêve qui ne construise avec les ruines ou les ébauches du réel (...). Inventer ce n'est pas s'éloigner du réel mais s'en approcher, et le voir dans toute sa complexité.²⁷⁷

En mettant en avant cette ambiguïté fondamentale du réel, Marcel Brion rejoint l'approche de Marcel Schneider qui parle de « réel déréalisé »²⁷⁸, ce qui est confirmé par Liliane Brion dans une note :

Pour Marcel Schneider, c'est au cœur de la réalité que se trouve l'essence du Fantastique, pour qui la conçoit comme une autre face du visible, celle d'un au-delà perceptible à l'écrivain qui sait retrouver « sous les couleurs de la nuit » son moi le plus profond. Conception que faisait sienne

²⁷² Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p.8.

²⁷³ Roger Caillois, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p.290.

²⁷⁴ Marcel Brion, dans la préface à Dino Buzzati, *Barnabo des montagnes*, op. cit., p.8.

²⁷⁵ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.1.

²⁷⁶ Marcel Brion, *Dürer*, Paris, Somogy, 1960, p. 130.

²⁷⁷ Marcel Brion, *Turner*, Paris, Rieder, 1929, p.47-48. Marcel Brion va même jusqu'à remettre en cause la notion d'irréel, dans les entretiens avec Pierre Lhoste, Troisième entretien, 1969 : « Il n'y a pas pour moi d'irréel. Pour moi rien n'est irréel. Je crois que ce que l'on appelle irréel n'est qu'une autre face de la réalité. Il suffit de passer de l'autre côté de ce que l'on appelle ordinairement la réalité pour savoir que ce que l'on appelle l'irréel n'est qu'une autre manière, que l'autre face de la lune que l'on ne voit pas mais qui fait partie de la lune ».

²⁷⁸ Marcel Schneider, *Discours du fantastique*, Paris, Grasset, 1974, p.35.

Marcel Brion, d'où la très intime compréhension qu'éprouvaient les deux écrivains l'un envers l'autre.²⁷⁹

Cette conception rappelle celle des écrivains majeurs du romantisme allemand, en particulier la phrase de Ludwig Tieck que Marcel Brion cite dans *L'Allemagne romantique* : « Tout n'est réel que jusqu'à un certain point, disait le poète qui savait combien sont fragiles et discutables tous les essais de discrimination entre le réel et l'irréel »²⁸⁰. Cette phrase de Tieck est commentée par Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*, qui indique que cette incertitude quant au monde qui nous environne va de pair avec une incertitude sur soi-même. Le « paysage intérieur » de l'être humain est aussi fuyant que le « paysage extérieur ». L'individu lui aussi n'est réel que jusqu'à un certain point, au-delà duquel il se connaît mal, où « rien n'est stable, rien n'est prévisible, toute chose peut devenir tout autre chose, à la faveur d'une émotion, d'un état d'âme ou d'un éclairage nouveau »²⁸¹.

Dans les romans de Marcel Brion, nous retrouvons des formulations identiques à celles qui peuvent être lues dans l'œuvre critique, en particulier dans *Le Château de la princesse Ilse*, où le narrateur parle de « face cachée du réel », de « verso du visible » (*CPI*, 27), ou dans *Les Vaines Montagnes* où il évoque les « faces cachées d'un univers que notre nostalgie aspire à connaître (...) » (*VM*, 94)²⁸². Ce narrateur apparaît comme un homme qui rappelle fréquemment le caractère équivoque du réel. Il n'abandonne pas les formes du réel auxquelles il est très attaché. C'est précisément à cause de cela que l'événement fantastique gagne en crédibilité, en évidence et en densité. Les fantômes sont intégrés à la société des vivants, le temps et l'espace monstrueux au normal. La transition de ce côté-ci à l'« autre côté » doit se faire comme quelque chose de naturel tant les deux mondes doivent apparaître proches. Le lecteur accède au surnaturel par un changement de plan. Tout l'art de Marcel Brion consiste à ouvrir des brèches dans le réel ordinaire. Il introduit la notion très importante d'« autre côté » souvent mise en avant au seuil des romans²⁸³. Qu'est-ce que l'« autre côté » se demande le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, et

²⁷⁹ La note se trouve dans *Suite fantastique, op. cit.*, p.232.

²⁸⁰ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, Tome 1, *op. cit.*, p.245. Novalis va jusqu'à affirmer que « la poésie est le réel absolu ».

²⁸¹ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1939, p.217.

²⁸² Une distinction est faite aussi dans *Le Château de la princesse Ilse* entre « la réalité d'ici et la réalité de là-bas », p.214.

²⁸³ Quelques exemples : « La frontière du réel et du rêve, toujours si vague, était encore plus imprécise ce soir-là. On croyait s'arrêter à la lisière du songe et de la féerie alors que, depuis longtemps, on était déjà passé de l'autre côté » (*VS*, 9). « Nous étions donc passés de l'autre côté du temps de la même façon, imprévisible et absolue, dont l'espace ordinaire nous avait rejeté vers la promesse – ou la menace – d'une dimension inconnue de nous » (*EMM*, 22). Cette notion n'est pas sans rappeler le titre du roman d'Alfred Kubin, *L'Autre Côté*, (1909) qui nous introduit dans le royaume du rêve.

il pose cette question au conteur. Celui-ci ne donne pas de réponse satisfaisante, voudrait se débarrasser de cette question « importune », laisse entendre que de l'autre côté veut dire « nulle part », et finit par donner une réponse évasive : « dans le rien il y a toujours quelque chose » (*CPI*, 27). Le conteur excelle à inventer, mais il n'est pas fait pour les explications rationnelles et les spéculations abstraites. Il demeure amateur d'expériences et place simplement l'auditeur au cœur d'une réalité particulière à partir d'une chose vue. Le narrateur pour sa part postule évidemment l'existence d'un autre côté. À un moment difficile à définir a lieu un glissement, et s'opère une sorte de rapt. Le fantastique de Marcel Brion est installé sur la frontière d'un réel toujours prêt à accueillir l'irréel.

Nous trouvons donc dans l'univers du roman la présence d'entités surnaturelles, de fantômes, d'êtres appartenant à diverses mythologies, la mise en place d'un temps et d'un espace qui n'obéissent pas aux normes d'une logique habituelle. Le surnaturel doit donner l'impression qu'il est très proche du réel. Partant de là, tout est susceptible de révéler l'invisible. « J'ai (...) éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique », affirme Marcel Brion²⁸⁴.

La dimension du roman lui permet d'installer durablement une atmosphère d'inquiétude qui ne vient pas seulement de la confrontation avec le ou les événements fantastiques. Elle vient aussi d'un arrière-fond historique difficile. Elle prend cependant un aspect fondamental. Il s'agit de mettre en scène ce qui rôde « dans les chambres les plus intérieures de l'inquiétude »²⁸⁵. L'aspect métaphysique du fantastique est important. Il pose les grandes questions, les « problèmes les plus angoissants »²⁸⁶, veut examiner les constantes de l'anxiété humaine relative au temps, à l'espace, au doute qui s'empare de l'homme dès qu'il s'interroge sur lui-même et sur les périls, les destructions ou les errements qui le menacent. « Dans cette aventure intellectuelle, dès ses commencements, Marcel Brion, manifeste une claire vision de ce que représentent les périls de l'âme », dit Claude Mettra²⁸⁷. Écrire des romans fantastiques n'est pas pour Marcel Brion affaire de délasserment ou de divertissement. Il croit au sérieux du fantastique. « Marcel Brion croit aux fantômes » dit Francis Lacassin²⁸⁸, et il ajoute dans *Le Cimetière des éléphants* :

²⁸⁴ Dans l'entretien avec Andrea Turquetit, dans *Miroir du fantastique*, op. cit., p.174.

²⁸⁵ Marcel Brion, dans la préface à *Barnabo des montagnes*, op. cit., p.8.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.7.

²⁸⁷ Claude Mettra, « Le passeur du temps », dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.122.

²⁸⁸ Francis Lacassin, *Les Cahiers de l'imaginaire*, numéro trois-quatre, mai 1981, p.4.

Certains auteurs s'adonnent au fantastique par jeu et pour se reposer de la réalité. D'autres pour exorciser une part de leur personnalité. D'autres encore par recherche d'une esthétique ou une poétique du récit. Autant d'attitudes qui lui sont complètement étrangères.²⁸⁹

Marcel Brion veut montrer que le réel est autre qu'il ne paraît, amener le lecteur à abandonner les conceptions habituelles, et l'inciter à se mettre en quête des visages cachés du monde et de l'homme. Les enjeux du fantastique sont donc très importants ; c'est la raison pour laquelle nous leur consacrons notre deuxième partie. Enjeu n'a pas le même sens que jeu (du latin *jocus*, jeu de paroles, plaisanteries, amusement libre, gratuit). Par enjeu, nous entendons la mise en place d'une aventure, d'une entreprise périlleuse au terme de laquelle il est possible de se retrouver ou de se perdre. S'engager dans le fantastique aux yeux de Marcel Brion, c'est prendre un départ « pour le meilleur ou pour le pire »²⁹⁰.

²⁸⁹ Francis Lacassin, *Le Cimetière des éléphants*, Encrage, 1996, p.126.

²⁹⁰ Expression très brionienne que l'on retrouvera par exemple dans *De l'autre côté de la forêt* : « Il se retourna vers le silence de la chambre, comme pour lui demander de témoigner que ce n'était qu'une illusion, et le silence lui répondit qu'il ne pouvait rien pour lui, qu'il fallait qu'il s'arrangeât seul avec ce qu'il rencontrerait : pour le meilleur ou pour le pire. » (p.70) ou dans *L'Ermite au masque de miroir* : « Accompagnée pour le meilleur et pour le pire, à présent et aussi longtemps qu'elle acceptera ma compagnie. » (p.199).

DEUXIÈME PARTIE :
LES ENJEUX DU FANTASTIQUE BRIONIEN.

INTRODUCTION : « LES GRANDES CROISIÈRES DE LA FANTASIE ».

« La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un *jeu* avec la peur. Il est même probablement nécessaire que les écrivains qui mettent en scène les spectres ne croient pas aux larves qu'ils inventent », dit Roger Caillois lorsqu'il tente de définir le fantastique²⁹¹. Marcel Schneider cite ces propos dans son *Discours du fantastique*, et considère que Roger Caillois fait sien le mot de la marquise du Deffand : « Croyez-vous aux fantômes ? – Non, mais j'en ai peur »²⁹². D'après Marcel Schneider, Roger Caillois propose une conception du fantastique où l'auteur ne s'engage pas totalement. Une telle conception, selon lui, aurait été rejetée par Hoffmann, Nerval, Nodier qu'il cite : « Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire ».

Marcel Schneider affirme que l'inquiétude qui s'exprime dans le fantastique « tient à l'existence même », les auteurs fantastiques « scrutent l'espace du dedans : l'homme s'entretient avec son propre secret, avec ce qui se cache en lui-même, avec ce qui gravite dans son ciel intérieur »²⁹³. Ces propos rappellent ceux de Marcel Brion dans *Suite fantastique* : « Il n'est de fantastique que du dedans »²⁹⁴. Et Marcel Brion précise dans sa préface consacrée à Dino Buzzati : « Le fantastique ne peut être objet de jeu ; qui s'y engage pose comme enjeu son corps et son âme, et celui qui prétend se retirer de la partie prématurément, ne connaîtra jamais qu'un simulacre »²⁹⁵. En cela, Marcel Brion rejoint les conceptions de Franz Hellens qui lui aussi parle de jeu, mais dans un sens particulier :

²⁹¹ Roger Caillois, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p.292.

²⁹² Marcel Schneider, *Discours du fantastique*, op. cit., p.11.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁴ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.1.

²⁹⁵ Marcel Brion, préface à *Barnabo des montagnes*, op. cit., p.8.

« C'est du Grand Jeu, de l'*Ars magna*. Entendons-nous sur ce terme : jeu. Un jeu, au sens élémentaire du mot, n'est pas nécessairement un passe-temps, un divertissement »²⁹⁶.

Dès lors se trouve posée la question, non pas du jeu fantastique, au sens de jeu gratuit, mais ce que Gilbert Millet et Denis Labbé appellent les « enjeux du fantastique » :

Une des forces du fantastique est d'aborder, sous une forme allusive et souvent métaphorique ou symbolique, les grands thèmes métaphysiques, l'origine de l'homme, sa place dans l'univers, la mort, Dieu...²⁹⁷

Marcel Brion tient à l'aspect sérieux du fantastique envisagé comme expérience. Pour lui, il doit être « vrai », « – j'entends exempt de gratuité, de jeu pour le jeu... – »²⁹⁸, et il le relie à l'expérience très particulière de l'écriture :

On ne choisit pas d'écrire du « fantastique » : certaines histoires se sont imposées à moi, comme une fatalité, avec l'obligation de les transcrire telle que je les ai « vues » ; j'aimerais mieux dire « vécues », car pour moi ce sont de véritables expériences dans lesquelles je suis entraîné, sans les avoir voulues, sans les avoir choisies.²⁹⁹

Le roman fantastique selon Marcel Brion n'est pas un divertissement, un simple intermède écrit entre des travaux sur l'histoire et d'autres sur la littérature et l'histoire de l'art, n'offre pas un simple moment d'évasion. L'imagination serait cette capacité à percevoir des signes dans le monde environnant, ce qui suppose une attention vive à ce qui circule dans le monde, à tout ce qui est de l'ordre de la sensation, du pressentiment, une exaltation des sens qui est à l'opposé de l'inattention.

Le conteur Bardouk, mis en scène dans *La Ville de sable*, partage cette conception : « Pour Bardouk, une histoire n'était pas un tissu plus ou moins adroitement bariolé, mais une grande aventure dans laquelle l'être s'engageait tout entier » (VS, 45). Les narrateurs, confrontés au projet de l'écriture ne « fantastisent » pas. « Un romancier ferait des éléments de cette histoire un récit émouvant et bizarre » dit le narrateur du *Château de la princesse Ilse* (CPI, 12). « Fantastiquons », dit-il, ce qui signifie : inventons un récit qui relève de la pure gratuité. Nous retrouvons ce verbe dans *Le Pré du grand songe* où il est question de « l'enfant qui aimait à fantastiquer » (PGS, 181). Ce verbe prend le même sens que « fantastiser », dans *La Folie Céladon* : « (...) fantastiser (...) en rêvant de camélias, de gentilshommes hongrois, et de reflets de mille bougies dans le miroir splendide d'un parquet ciré » (FC, 201). Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* précise qu'il laisse de côté le genre du roman d'aventure :

²⁹⁶ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, p.66-67.

²⁹⁷ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le Fantastique*, op. cit., p.236.

²⁹⁸ Marcel Brion, *Leonora Fini*, op. cit., non paginé.

²⁹⁹ Marcel Brion, « Marcel Brion croit aux fantômes », dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, op. cit., p.4-5. Les propos sont à nouveau cités par Francis Lacassin, dans *Le Cimetière des éléphants*, op. cit., p.126-127.

Il serait commode pour la suite, ou le commencement de notre histoire, qu'il y eût dans cette bouteille (...) un message laissé à notre intention par un nomade d'autrefois : une île au trésor, ses coordonnées de crânes, de coffres, de sabres d'abordage, et un seul arbre au milieu juste, pour faciliter la fin de l'histoire, ou le juste itinéraire conduisant à Changrilà, sans équivoque. (*NATM*, 16)

Patrick Besnier remarque cependant dans « D'un caprice à l'autre »³⁰⁰ à quel point le mot « caprice » a une place importante dans les récits de Marcel Brion. Il remarque que le premier roman de Marcel Brion s'intitule *Le Caprice espagnol* (1929), et que l'un de ses derniers textes de fiction, écrit vers 1982, porte le titre *Caprice chinois*³⁰¹. « Aux deux extrémités de ce parcours, figure ainsi un terme évocateur, aux sens multiples, lié toujours à des idées de liberté et de fantaisie »³⁰². Marcel Brion présente en effet un personnage principal qui au premier abord obéit à ses propres caprices, à une certaine fantaisie, à commencer par celui du *Caprice espagnol*. Bernard est un jeune romancier qui parcourt l'Espagne avec Yvonne, sa maîtresse. Un matin, il descend du train à Cordoue, sort de la gare, se laisse absorber par la ville, et laisse repartir le train où dort sa compagne. Bernard, sans bagage, commence une vie nouvelle pleine de rebondissements et de péripéties, commandée par le caprice de l'instant. Un des derniers romans, écrit en 1982, est présenté non comme un roman mais comme un « *capriccio* ». Ce mot italien vient de *caporiccio* et signifie d'abord tête frisée, hérissée, puis au XIII^e siècle frisson d'horreur, peut-être parce que le caprice fait dresser les cheveux sur la tête sous l'effet de la peur. Au XVIII^e siècle, il prend le sens de désir soudain et bizarre qui monte à la tête. Puis il devient un terme d'esthétique qui concerne les différents domaines de la musique, de l'architecture, de l'histoire de l'art, de la littérature, et à ce titre il n'est guère étonnant qu'il intéresse Marcel Brion³⁰³. Le mot caprice, considéré négativement par l'esprit classique qui y voit un dérèglement, est valorisé à l'époque romantique. Le caprice devient une œuvre d'art inspirée par le génie et s'écartant des règles ordinaires. Dans le domaine de la littérature, le *capriccio* désigne non pas une histoire romanesque classique ou un roman d'aventure, mais un récit marqué par la fantaisie et une grande liberté formelle, et le

³⁰⁰ Patrick Besnier, « D'un caprice à l'autre », dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.139 à 151.

³⁰¹ Paru dans *Les Ailleurs du temps*, Paris, Albin Michel, 1987, p.201 à 223.

³⁰² Patrick Besnier, *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.139.

³⁰³ Dans le domaine musical, *capriccio* désigne en 1800 une pièce pleine de fantaisie, comme par exemple le *Capriccio italien* de Tchaïkovski. Il s'agit d'un morceau de musique léger, gracieux, plein de fantaisie, qu'un compositeur écrit pour se délasser d'œuvres aux dimensions plus importantes. Dans le domaine architectural, le Grand Trianon est un *capriccio*. Dans le domaine de l'histoire de l'art, le *capriccio* nous renvoie à des œuvres telles que celles de Guardi, Tiepolo, Goya ou encore Piranèse, artistes qui ont fasciné Marcel Brion.

prototype de ce genre de récit est *Princesse Brambilla* de E.T.A. Hoffmann, ainsi que le rappelle Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique* :

Princesse Brambilla est, au sens le plus fort, un *capriccio*, c'est-à-dire une harmonieuse et homogène association d'un récit réaliste, d'un mythe et d'une transposition littéralement *capricieuse* en langage de carnaval, c'est-à-dire de suprême déraison et d'anti-raison, du message qui ne prend toute sa signification que s'il se masque d'images inversées, posées sur lui comme la grille d'un cryptogramme.³⁰⁴

Qu'est-ce qui caractérise un récit tel que *Princesse Brambilla* ? On trouve dans ce récit beaucoup d'incohérence, la multiplication d'événements cocasses, une trame historique qui suit un chemin labyrinthique. D'autre part, ce qui se passe à l'état de veille se mélange à ce qui se passe à l'état de rêve. Au même titre que le carnaval, le rêve est un instrument de connaissance. C'est par le biais de l'aventure onirique et du carnaval que le héros Giglio parvient à la connaissance et à l'accomplissement de lui-même. Sous l'apparence d'un récit hautement fantaisiste sont livrés des messages, de multiples leçons plus profondes qu'il n'y paraît. En présentant donc *L'Ermite au masque de miroir* comme un *capriccio*, Marcel Brion se situe dans le sillage de ceux qui, nous explique Werner Hofmann, « manient les faits de la réalité perceptible en procédant à des choix et à des combinaisons, (...) dissolvent le système de coordonnées de la raison et ébauchent des ensembles formels dans lesquels plusieurs niveaux de réalité se touchent et s'entrecroisent ».³⁰⁵

Dans *Art fantastique*, Marcel Brion distingue divers sens du mot caprice. Il semble désigner, dit-il, « le jeu pur, la fantaisie innocente – j'entends gratuite –, et exclure les rapports symboliques, philosophiques, mystiques »³⁰⁶. Dans ce cas le caprice n'a pas de sens profond. Mais l'artiste a pu « sous le déguisement du caprice énoncer une idée qu'il hésitait à formuler en clair, laissant aux initiés le soin de comprendre et d'interpréter le message, ou, aussi, enfermer sous l'apparence du jeu, une pensée enclose dans son subconscient »³⁰⁷.

L'Ermite au masque de miroir commence dans une baraque de foire appelée « *Geisterburg* », lieu de divertissement, d'illusion qui reprend d'une autre manière le motif du carnaval hoffmanien. Le roman met en scène des personnages « désœuvrés, indécis », qui entrent « presque par hasard », décidés à se divertir et se contenter « d'amusements enfantins » (*EMM*, 13). Un trajet en traîneau commence alors durant lequel sont traversés

³⁰⁴ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.168.

³⁰⁵ Werner Hofman, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995, p.22.

³⁰⁶ Marcel Brion, *Art fantastique*, *op. cit.*, p.42.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.42.

les paysages les plus divers et les plus surprenants. Au cours de ces déplacements, les héros rencontrent deux personnages avec lesquels ils entament de longues conversations : l'ermite au masque de miroir, collectionneur d'îles, et Beatus des cavernes, amateur de grottes. Les conversations semblent relever de la fantaisie, et pourtant, au fil du roman, la baraque de foire cesse d'être un simple lieu de divertissement pour devenir un lieu de « révélation » (*EMM*, 176, 178). L'ermite et Beatus, enchaînant leurs récits, livrent un message, dévoilent une haute réalité, cachée derrière les apparences du jeu. Les clés de ce message nous sont données dans *Les Vaines Montagnes* : « La nature d'un homme est dominée par la prépondérance qu'a en lui le vertical et l'horizontal » (*VM*, 79). L'ermite est l'homme horizontal qui veut « embrasser l'univers des surfaces planes », supporte mal les espaces délimités parce qu'ils s'opposent au mouvement, au libre essor du désir et du rêve. Il aspire à un espace et à un temps qui ne connaissent pas de fin. Beatus est au contraire l'homme vertical, l'amateur de montagnes qui souhaite toujours l'ascension et « la conquête de l'infini « par le haut ». L'un et l'autre à leur manière sont des « chasseurs d'infini ». Leurs caprices sont au fond « les symptômes d'un besoin d'évasion du banal » (*VM*, 82).

Dans cette conquête de l'espace infini, il y a un double mouvement : l'un pousse l'être humain à grimper vers les hauteurs ou à plonger dans les profondeurs souterraines, l'autre est symbolisé par le voyage ou la navigation vers les horizons inconnus. Ces motifs s'entrelacent dans la plupart des romans de Marcel Brion.

Durant la deuxième partie de notre travail, nous allons étudier les principaux enjeux du fantastique brionien. Ce fantastique pose le problème de l'être et du devenir. Les personnages sont soumis au jeu incessant des métamorphoses. Ils sont confrontés à un monde qui se présente comme un labyrinthe qu'il s'agit de parcourir. Enfin, l'homme découvre qu'il est lui-même à l'image de ce monde, labyrinthe, et amené à parcourir son propre labyrinthe intérieur. Cela suppose une descente dans les domaines de la mémoire, du rêve, et dans les méandres non moins redoutables de l'écriture.

CHAPITRE 4 : MÉTAMORPHOSES.

A. « MEURS ET DEVIENS. »

1. « Tu seras transformé ».

Le héros brionien sent en lui un besoin de transformation profonde qui ne cesse pas. Le dernier chapitre du *Journal du visiteur* se termine par l'expression « Pour le meilleur ou pour le pire » qui indique que la métamorphose se poursuit au-delà du roman et qu'elle garde une part d'incertitude. Le héros ressent qu'il y a en lui une énergie, une puissance d'invention cachée dans sa propre profondeur, qui a été obscurcie par la vie sociale ou les errements de sa sensibilité. Cette capacité à devenir, cette possibilité de métamorphose fait partie du fantastique brionien. Le verbe « devenir » y joue un rôle important, comme par exemple dans la dernière phrase de *L'Ombre d'un arbre mort* :

Il caressa le museau de son cheval, flatta la croupe lustrée et sèche qui ne frissonna pas sous sa main, avant de sauter en selle, et les deux montures franchirent d'un bond le brasier, où se consumait la souche de l'Arbre, avant de devenir ces minuscules formes mouvantes qui galopèrent au-devant de nouvelles foudres. (*OAM*, 348)

Les différents personnages mis en scène dans les romans sont promis à un changement permanent. Leur position de voyageur les rend disponibles aux transformations. Et ces voyages se doublent de voyages intérieurs qui se font sous la forme de dialogues avec soi-même, de rêveries, de rêves éveillés, de rêves nocturnes qui, selon une perspective bachelardienne, offrent à toutes les métamorphoses. « Un être rêveur heureux de rêver, actif dans sa rêverie, tient une vérité de l'être, un avenir de l'être humain », nous dit Gaston Bachelard³⁰⁸. Les voyageurs ne sont jamais enfermés dans le monde perpétuellement changeant et mouvant qui les environne, et la mort, loin de constituer une fin, constitue un seuil franchissable. Dans la mesure où elle ouvre à un

³⁰⁸ Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p.8.

continent sans bornes, l'existence, sous une forme ou une autre, s'inscrit dans un mouvement infini.

Cette idée de métamorphose constante de l'être, Marcel Brion la trouve en particulier dans l'œuvre de Goethe qu'il considérait comme un maître. Il écrit dans *Mémoires d'une vie incertaine* : « Et puisqu'il convient de tout confesser, je dois rendre grâce et reconnaissance sans borne à celui que je me donnai, dès mon enfance, pour maître et père spirituel : Goethe »³⁰⁹. Pour Marcel Brion, le maître-mot de l'œuvre de Goethe est celui de métamorphose. Chez lui, le monde est en devenir, et le dynamisme est constant. Le dernier chapitre de la biographie que Marcel Brion a consacrée à Goethe s'intitule « Meurs et deviens »³¹⁰. Cette citation est tirée du fameux poème, *Selige Sehnsucht*, si important dans l'expression de la pensée de Goethe, et qui apparaît dans *L'Âme du monde* sous le titre « Nostalgie bienheureuse »³¹¹. Pour Marcel Brion, ce poème « est peut-être le texte le plus illuminatif de l'œuvre de Goethe, où, après avoir célébré la « mort dans la flamme », le poète lance à l'humanité cet admirable « meurs et deviens », qui est la clé de toute sa métaphysique ».³¹²

Marcel Brion voit dans la vie de Goethe une succession de métamorphoses accomplies avec bonheur :

Sa vie se compose ainsi, d'une succession de mutations, toutes parfaitement réussies, parce qu'il prenait soin de ne rien brusquer, de laisser s'opérer la transformation à l'heure propice, qu'il s'agisse du changement de peau du serpent, ou de la transmutation du métal dans le creuset de l'alchimiste.³¹³

Le long processus de la métamorphose suppose chez Goethe d'abord une loi d'alternance, une succession de systoles et de diastoles, termes empruntés au domaine de la physiologie, qui désignent les mouvements du cœur, d'expansion et de contraction. Pour Goethe, la vie est rythmée de la même manière parce qu'elle possède ses élans et ses reculs

³⁰⁹ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.28.

³¹⁰ Marcel Brion, *Goethe*, Paris, Albin Michel, 1949, p.475 à 484. Marcel Brion consacre d'autres études à Goethe. Citons en particulier : *Goethe, l'Âme du monde*, Monaco, Éditions du Rocher, 1993. Il est question de Goethe aussi dans *Les Amantes*, Paris, Albin Michel, 1941, p. 231 à 293. Il en parle à nouveau dans *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p. 27 à 37, et au cours de conférences (« La statue de Goethe », « Goethe, la musique et l'amour », diffusées sur France culture, dans l'émission Radio archives du 9 novembre 1998)...

³¹¹ Marcel Brion, *Goethe, l'Âme du monde*, op. cit., p. 123 :

« Et tant que tu n'as pas compris
 Cette leçon : Meurs et deviens !
 Tu n'es qu'un hôte obscur
 Sur cette terre ténébreuse. »

Ce poème fait partie du *Divan occidental-oriental* composé par Goethe en 1814.

³¹² Marcel Brion, *Goethe*, op. cit., p. 385. Il cite aussi cette phrase tirée d'une lettre à Hetzler du 24 août 1770 : « Il faut que nous ne veuillons rien être mais tout devenir ».

³¹³ *Ibid.*, p.247.

et qu'elle est à la fois immobilité et mouvement. Il s'agit d'une sorte de balancement pendulaire qui emmène tantôt vers le besoin de solitude, tantôt vers le désir d'être avec les autres, le repliement sur soi et l'ouverture au monde.

D'autre part, Goethe fait la distinction entre le démoniaque et le démonique. Le démoniaque est un pouvoir souterrain, suspect, maléfique qui se cache derrière des masques et possède des relents infernaux. Il s'agit d'une force qui tire vers le bas. Le démonique est une puissance d'énergie active, créatrice qui conduit l'homme vers la réalisation de lui-même. En ce sens le démon de Goethe apparaît identique au démon de Socrate. Le philosophe et le poète lui attribuent la conduite des actes de leur vie et des mouvements de leurs pensées. Ce démonique n'a rien de commun avec les démons puisqu'il est l'incarnation des virtualités de l'individu.

Dans ce jeu de métamorphose intervient un principe féminin, ce que Goethe appelle, à la fin du second *Faust* l' « Éternel féminin »³¹⁴. Chaque femme aimée contribue à façonner un homme nouveau et le met au monde. Dans sa biographie sur Goethe, Marcel Brion insiste sur le fait que chaque femme aimée par Goethe, de Frédérique Brion jusqu'à Ulrike von Levetzov, permet les naissances successives que le poète réussit à accomplir.

Cette idée est largement reprise dans tout le Romantisme allemand, en particulier dans les romans de formation où les femmes représentent des « paliers de l'ascension vers ce parfait accomplissement de soi »³¹⁵. L'idée de métamorphose est associée au thème du voyage qui fait que, dans ces romans, l'être de l'arrivée n'est pas le même que l'être du départ. Dans cette perspective, le voyage n'est pas à prendre dans son sens rationnel et logique que lui attribue le siècle des Lumières. Dans un sens classique, le voyage consiste à découvrir le monde pour mieux en connaître la diversité. Il est alors le complément d'un enseignement pratique. Dans un sens plus romantique, valorisé à la fin du XVIII^e siècle, voyager c'est se chercher soi-même en faisant des expériences nouvelles, mieux percevoir ce que l'on est en s'installant dans des décors étrangers, et par conséquent entrer dans le jeu des métamorphoses. Le roman raconte les différentes expériences à partir desquelles l'homme se fait, suit l'itinéraire d'un progrès spirituel. Le héros, souvent jeune, dont la personnalité reste à priori souple et malléable, est celui qui devient, se transforme au gré des circonstances.

³¹⁴ Cité dans *Goethe, l'Âme du monde*, op. cit., p.182 : « Le périssable n'est que reflet ; L'inachevé ici s'achève ; L'inexprimable se réalise ; L'Éternel Féminin nous attire là-haut. »

³¹⁵ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, op. cit., p.202. Parmi ces romans, nous pouvons citer *Les voyages de Franz Sternbald* de Ludwig Tieck, *Godwi* de Brentano, *Pressentiment et présence* de Eichendorff, ou encore *Henri d'Ofterdingen* de Novalis.

Nous trouvons trace de tout cela dans les romans de Marcel Brion, jalonnés d'allusions à la pensée de Goethe. Ainsi par exemple dans *Algues* :

Mesurant la durée entre mon arrivée dans cette ville, et mon départ dont il me faudra écrire un jour, je constate de curieuses alternances de systoles et de diastoles au courant du temps, qui parfois s'est immobilisé au point de faire croire à une pétrification. (A, 234)

Dans *Nous avons traversé la montagne*, le narrateur fait la distinction entre démonique et démoniaque. Les démons « nous aident à *devenir* » :

Autrefois on parlait d'un certain Socratès qui avait appris beaucoup de choses de son démon familial (...). D'autres démons, au contraire, se rendent hideux à plaisir mais leur monstruosité ressemble à un masque de carnaval qu'ils n'adoptent que pour étonner et effrayer les voyageurs : je veux dire les ombres en quête d'un lieu de paix. (NATM, 206)

Le narrateur de *Un Enfant de la terre et du ciel* se soumet à « la loi qui nous commande de devenir ce que nous sommes », elle gouverne « les nombreuses métamorphoses, car nous ne sommes qu'au moment où nous avons accompli toutes les possibilités de cet être, jusqu'à ce qu'une dernière frappe nous laisse l'empreinte ineffaçable qui sera le moule de notre dernier visage et de notre âme immortelle » (ETC, 198).

Le passage à la première personne du pluriel donne à ces propos la valeur d'une loi générale qui peut s'appliquer aussi au lecteur.

La métamorphose commence dès le début des romans. Le personnage s'engage dans un mouvement ressenti comme capital. Le narrateur de *Château d'ombres* a l'impression de se trouver face à un événement depuis longtemps attendu : « Il me semblait que je n'avais jamais aspiré à autre chose pendant ma vie (...) » (CO, 23). De même, dans *Algues*, le narrateur sait que la rencontre d'Olovsen est un « tournant capital » (A, 83) de son existence. L'un et l'autre ont le sentiment de se trouver à un carrefour de l'existence, ce qui se traduit par un changement d'attitude, d'espace et de rythme. Ils se trouvent à la croisée de chemins réels et symboliques, à un moment où l'existence s'ouvre à de nouvelles perspectives. Dans *L'Enchanteur*, le narrateur a l'espoir « d'être entraîné dans une aventure : non, pas une aventure, mais une expérience où l'être tout entier se retrouve et s'accomplit » (E, 13).

Ce héros est bien loin des préoccupations d'autres personnages qui lui servent de repoussoir. Ainsi en est-il des touristes présents dans *L'Ombre d'un arbre mort*, *Le Caprice espagnol*, *Un Enfant de la terre et du ciel*, et surtout dans *La Rose de cire*³¹⁶.

³¹⁶ Quelques exemples : « Ce groupe de touristes auquel je me suis jointe m'est inconnu : des Italiens, probablement. Ils sont habitués, eux, à l'idée de l'enfer ; elle ne les effraie plus » (OAM, 24). « Non, il n'était pas un touriste » (CE, 18) ; « Il évita soigneusement la cathédrale, le musée, tous ces endroits vers lesquels se

Amateurs de pittoresque, ils s'inscrivent dans des itinéraires prévus, et non dans une « quête », ont une curiosité et une lecture du réel superficielles, et surtout ne sont pas transformés par ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Les paysages, les objets, les œuvres d'art ne leur parlent pas. Le personnage du journaliste joue le même rôle. Le reporter milanais de *La Fête de la Tour des Âmes* est parvenu à assister à la fête qui a lieu au village vers lequel se dirigent Ermete et ses hôtes, mais le récit qu'il en fait montre qu'il n'a pas pu accéder à la véritable signification de l'événement. Pour lui, il s'agit d'une fête folklorique, d'un carnaval pittoresque, d'un spectacle extravagant qui fournit l'occasion de faire les photos « les plus sensationnelles » (FTA, 75), et il quitte les lieux dès que tous ses films sont utilisés. Pour Ermete dei Marmi, cette fête a un sens bien différent. Il parle d'une fête sacrée, d'une « haute et grave liturgie », de « rites authentiquement religieux » (FTA, 77), et révèle qu'elle possède des arrière-plans secrets et une haute portée de nature à bouleverser un regard plus attentif. Ses propos ont une action continue sur celui qui les écoute.

Le mouvement dans lequel s'engagent les personnages principaux ne cesse pas. Le mot « métamorphose » jalonne *Un Enfant de la terre et du ciel*, et il est fort intéressant de lire *Les Miroirs et les gouffres* sous cet angle. Dans ce roman, étrange et difficile d'accès, Marcel Brion met en scène un prince qui voue son existence à une tentative de connaissance de soi et du monde. Voici comment Marcel Schneider, mettant l'accent sur la notion de devenir, interprète ce roman :

Lorsque rien ne peut vous satisfaire ici-bas et que même l'amour ne réussit pas à faire voler en éclats la prison de cristal où l'on se sent enfermé, il faut avoir le courage de préférer sa prison, de devenir pierre et cristal afin de passer dans un autre règne, devenir étoile et attendre sa résurrection.³¹⁷

Durant son enfance, le prince visite une baraque foraine où se succèdent des spectacles qui le fascinent. Dès lors, il se consacre à la découverte du monde minéral. Ses parents l'envoient étudier l' « histoire, l'agronomie et la jurisprudence à l'Université de T. » (MG, 20), mais il préfère aller écouter les leçons de géologie du professeur Werner. Le professeur raconte la naissance de la terre, les évolutions de la matière, décrit un monde promis à un changement permanent sous l'action du feu terrestre. Pour Borchardt, l'assistant du professeur, les transformations opérées par le feu sont à l'image d'une transformation de l'individu lui-même, et c'est la leçon qu'il tire d'une expédition vers des

précipite le touriste » (CE, 38). Voir surtout à la fin de *La Rose de cire*, p.207 et suivantes : « Leurs guides ne mentionnant aucune curiosité, ils ne savaient que voir » (RC, 207).

³¹⁷ Marcel Schneider, « Marcel Brion, déchiffreur d'énigmes », *La Revue de Paris*, 75^e année, août-septembre 1968, p.41 à 44.

volcans en éruption. Redescendu des montagnes, il ressort « de ce creuset alchimique transformé, affirmé dans sa foi et sa dévotion au feu » (*MG*, 38). En apercevant un insecte enfermé depuis des milliers d'années dans un bloc d'ambre, le prince comprend le sens de son aventure : « C'était cela que les pierres et les métaux prétendaient, l'empêcher de vivre, l'incorporer à leur propre vie, le dévorer, le détruire » (*MG*, 63). Il fait ensuite une expérience étrange : il se voit enfermé dans un cristal de roche géant, en danger d'immobilité, de pétrification, et voit une femme entrer dans la pièce où il se trouve. « Un appel se forme en lui » et la force de son amour fait éclater le cristal qui le tenait emprisonné.

Cette force relève de la démonie goethéenne. Le démon, pour Goethe, c'est en effet « tout ce qui dans l'homme est *énergie*. Non pas énergie consciente, voulue, mais impulsion, commandement de cet être mystérieux qui est tout à la fois l'individu et quelque chose d'extérieur à l'individu ».³¹⁸

Le prince est en contact avec une puissance présente à l'intérieur de lui-même, ou une puissance surnaturelle extérieure à lui. C'est en tout cas ce qui lui permet d'échapper au cercle magique dans lequel il était enfermé. Soumis à la loi de l'alternance goethéenne, il part en voyage pendant cinq ans dans tous les pays d'Europe afin de tenter de retrouver la femme dont il a fugitivement aperçu le visage. Durant ces voyages, il rencontre diverses figures féminines qui vont chacune à leur manière favoriser un mouvement vers l'accomplissement de soi ou au contraire y faire obstacle. Ainsi en est-il d'une femme rencontrée au bord de l'océan, tentatrice dangereuse offrant la possibilité de l'engloutissement : « Descendre avec elle, se perdre avec elle, devenir l'hôte d'un élément inconnu où son individualité le ferait sable, galet : accepter cette transformation sans crainte, sans regret » (*MG*, 73). Au terme de ces voyages, revenu à son point de départ, le prince ordonne la construction d'une vaste grotte qui devient à la fois son tombeau et une matrice, un lieu qui, en apparence fermé, reste ouvert sur l'ailleurs infini. Le mouvement ne s'arrête pas, et les deux dernières phrases du roman sont annonciatrices de nouvelles métamorphoses à venir, au-delà même de la mort :

Le prince sut qu'il avait atteint son but, mais il ne pouvait deviner si sa vie s'achevait, ou si, au contraire, elle allait commencer. Il se jeta dans le vide, et ce fut l'éther qui le reçut et l'apporta jusqu'au lieu, encore lointain et incertain, de sa résurrection. (*MG*, 182)

Le roman *La Ville de sable* est aussi dominé par l'esprit des métamorphoses. Au cours de son périple, le narrateur rencontre l'orfèvre Kalkeidos qui lui permet de connaître

³¹⁸ Marcel Brion, *Goethe, op. cit.*, p.176.

la ville, de s'y insérer. Il l'accompagne, aidé d'autres amis dans les étapes d'une longue et difficile « accommodation », lui apprend les secrets de la minéralogie et l'initie à son art. Il s'agit d'un art de la transformation, dans la mesure où il aide la matière à trouver un visage : « Il ciselait une agrafe d'or en forme de dragon. La bête prenait une vie fantastique » (VS, 194). De la même manière, il aide le narrateur à découvrir qui il est vraiment dans ses relations avec ses proches et avec le monde. Au début du chapitre XXIII, il reprend à son compte la phrase d'Angelus Silesius, poète mystique du XVII^e siècle allemand : « C'est en cela que tu auras voulu être que tu seras transformé... »³¹⁹. Cette idée est reprise plus avant dans le roman par La Mère des signes :

Si vous pensez le néant, au moment où vous mourez, c'est dans le néant que vous tombez, mais si vous avez devant les yeux le but de votre marche, le but est là devant vous, quand vous ouvrez de nouveau les yeux. Si la chrysalide ne se couchait pas papillon, elle ne se réveillerait jamais. (VS, 162)

Kalkeidos, trop longtemps resté sédentaire dans la ville de sable, est repris, à la fin du roman, par le désir de voyage. Il trouve la mort au cours de l'une de ses expéditions, et le narrateur précise : « Que savons-nous des métamorphoses qui attendent les voyageurs, quelquefois, à de certains carrefours ? » (VS, 192). Les voyages de Kalkeidos vers des contrées sauvages, dans les montagnes, les forêts, les déserts sont à l'image des voyages des héros brioniens. Ces décors constituent un vaste théâtre de métamorphoses, proposent de grands miroirs où les personnages cherchent inlassablement ce qu'il en est de leur véritable visage.

En quoi ce thème est-il relié au fantastique ? Marcel Brion nous donne des éléments de réponse dans *Suite fantastique* :

Il existe différentes natures de fantastiques. Il y a celui qui invente des monstres impossibles, ou imperceptibles à nos sens ; il y a celui qui, dans les actions humaines, décèle la présence du compagnon inconnu, la survivance d'une énergie étrangère à nous quoiqu'habitant nos sens, notre cœur ou notre intelligence et qui nous effraie tout à coup en nous proposant le visage même de l'inconnu.³²⁰

La métamorphose suppose la présence, à l'intérieur ou à l'extérieur des personnages, de forces inconnues non maîtrisées. La tournure passive « tu seras

³¹⁹ Il s'agit d'une phrase que Marcel Brion a traduite lui-même. La traduction se trouve dans « Un poète mystique Angelus Silesius », *Une nouvelle psychologie du langage*, Paris, collection Le Roseau d'or, Plon, 1927, p.304 : « Homme, c'est en cela que tu aimes que tu seras transformé ». Nous retrouvons cette phrase dans *De l'autre côté de la forêt*, avec cette fois-ci une référence explicite au distique du *Voyageur Chérubinique* : « C'est en cela que tu auras voulu être que tu seras transformé : dieu si tu as voulu être dieu, pierre si tu as voulu être pierre. » (p.65). Au cours de cet épisode, Adalbert von A. est menacé par la tentation de la pétrification, de devenir lui-même pierre, c'est-à-dire d'être dominé par l'immobilité et la fixité. Nous reviendrons sur cet épisode.

³²⁰ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.294.

transformé » montre à quel point le fantastique est subi. Ces forces reposent au fond de l'inconscient, ou elles supposent l'intervention d'un autre monde, invisible, monde des éléments ou des dieux, et le fantastique se manifeste lorsqu'il y a rencontre avec ces forces. Les romans fantastiques de Marcel Brion présentent l'image d'un être humain sans cesse manœuvré par des puissances qui le dépassent.

2. « Quelqu'un en lui ».

Dans *De l'autre côté de la forêt*, Adalbert von A. arrive à Baden-Baden, où des amis l'ont invité, pour mener à bien l'écriture d'un roman dont la conduite lui échappe, et dont il entend reprendre la rédaction le lendemain de son arrivée. Il s'éloigne de la vie berlinoise faite d'habitudes et d'obligations, se détourne d'une existence faisant déjà parti du passé, avec satisfaction. Il se trouve donc d'abord dans une démarche volontaire. Peu après son arrivée, il refuse de suivre le domestique qui l'attend, préfère atteindre seul la maison de ses amis, s'avance dans la forêt, s'environne de solitude et de silence, et cette expérience lui donne une sensation de liberté, de légèreté. Il a l'impression d'être revenu à lui-même. Ainsi Adalbert se trouve sur la frange d'une vie jusque là dominée par la certitude et la raison. L'envie soudaine de se promener lui apparaît comme un « caprice ». Il se rend compte qu'en renvoyant le domestique il a agi avec maladresse, et il est quelque peu irrité contre lui-même.

Au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans la forêt et que la nuit s'épaissit, un sentiment d'inquiétude l'envahit. Le texte fait apparaître qu'il n'est pas « d'accord avec lui-même ». Une part de lui-même se manifeste, différente, mal connue de celui qui, écrivain à succès, a toujours suivi « le chemin d'un parfait accomplissement » (ACF, 10).

Cette autre personne écoute « distraitement » les indications que lui donne le domestique. Ce dernier s'engage « méthodiquement dans la description d'un itinéraire sans défaut qui devait infailliblement le conduire jusqu'au but » (ACF, 13). Les adverbes « méthodiquement », « infailliblement », l'expression « sans défaut » relèvent d'un discours rationnel. La phrase suivante présente un ensemble lexical très différent :

Le voyageur avait écouté distraitement les explications, tournant la tête à droite et à gauche vers la gare couleur de fumée, vers les hôtels dont les façades claires avaient des tons de nacre, de perle, ou de lait. (ACF, 13)

Le plus-que-parfait rejette déjà la scène dans le passé. Adalbert est moins intéressé par les explications du domestique que par l'univers qui l'entoure, un monde poétique révélé par les sens. Il se met en marche, porté par une « curieuse exaltation de liberté et presque d'aventure » (ACF, 16). On notera l'apparition de l'adjectif « curieux »

annonceur de fantastique. Cette ivresse grandit et se transforme un peu plus loin en « joie féérique, émerveillée et intimidée » (ACF, 16). Le lendemain, jour où il pense reprendre son travail lui paraît « infiniment lointain ».

Adalbert apparaît comme un personnage ambigu, ainsi que nous le révèlent ces lignes :

Il exagérait son mécontentement comme il le faisait chaque fois qu'il n'était pas tout à fait d'accord avec lui-même, et comme pour jouer un rôle, car au creux le plus secret de lui-même il était heureux et il aurait probablement souhaité que cette marche ne s'achevât jamais : pas avant le matin, en tout cas ; et encore ! Avec une sorte d'autorité brutale, comme s'il savait quelles résistances puissantes il aurait à vaincre, il se commanda de rebrousser chemin et de revenir vers la ville : en route il retrouverait bien le sentier qui montait vers la maison blanche. Et pourtant quelqu'un en lui protestait et contestait ce devoir de retour, quelqu'un pour qui la forêt n'était pas hostile, mais seulement enchantement et ravissement. (ACF, 17)

L'idée de conflit est à relever. D'un côté, il y a celui qui est inquiet et regrette son geste, de l'autre celui qui est « heureux », sensible aux charmes de la forêt et ne souhaite pas revenir. Cet autre personnage trouve demeure « au cœur le plus secret de lui-même », expression qui ouvre un espace dans l'intériorité du personnage, met en avant l'image du creux, approfondie par le superlatif. Le conflit est assez aigu, comme le montrent les mots « autorité », « résistance », les adjectifs « brutale », « puissantes », « hostile », les verbes « vaincre », « commanda », « protestait », « contestait ». Il s'agit là d'un vocabulaire guerrier. Le lecteur remarque la présence du pronom indéfini « quelqu'un », mot répété, qui révèle la présence d'un double. Ce double intervient à nouveau plus tard dans le roman, lorsque de la musique retentit dans le parc où Adalbert continue de diriger ses pas : « La musique seule, à laquelle il n'avait pas fait attention, qu'il n'écoutait pas mais que *quelqu'un* en lui-même avait perçue sans en avertir ses sens et sa raison, avait pris possession de lui (...) » (ACF, 76). Le « *quelqu'un* », mot mis cette fois en italique, a visiblement pris le dessus et pris les choses en main.

Cette figure du double est un des grands thèmes de la littérature fantastique, et connaît une grande fortune dans le lyrisme romantique. Le terme, forgé par Jean-Paul Richter en 1796 dans son roman *Siebenkäs*, est celui de « *Doppelgänger* » qui signifie : celui qui marche à côté, le compagnon de route. Jean-Paul Richter ouvre la voie à toute une galerie de doubles qui vont venir hanter les œuvres littéraires à venir. Il s'agit, dit Nicole Fernandez-Bravo, de l'« expérience d'un sujet » qui se voit lui-même³²¹. Elle montre que la longue histoire des doubles s'écrit à travers de multiples œuvres parmi lesquelles le

³²¹ Nicole Fernandez-Bravo, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p.492.

Faust de Goethe, *Princesse Brambilla* d'E.T.A. Hoffmann où le thème du double s'associe à celui du carnaval. À ces œuvres fondatrices s'ajoutent celles d'Edgar Poe, de Gérard de Nerval, de Maupassant, et le double continue au XX^e siècle à poser le problème de l'identité humaine. Sur fond d'angoisse et d'inquiétude, l'homme recherche sa véritable nature, hanté par les discordances de la vie intérieure et l'impossibilité de réconcilier des mois opposés. L'histoire de *Doppelgänger* devient plus dramatique et plus fantastique lorsque l'individu est dominé, voire dévoré, détruit par son double.

Le thème du double traverse l'ensemble de l'œuvre de Marcel Brion. Ses personnages possèdent, comme lui, un double versant, à commencer par Bernard qui, dans *Le Caprice espagnol*, devient André Arden, et commence une nouvelle vie pleine d'imprévus et de rebondissements, et, dit Patrick Besnier, « il serait au fond possible de lire ce livre comme une variation sur un des thèmes majeurs de la littérature fantastique, celui du double »³²². Mais revenons à *De l'autre côté de la forêt*. Qui est donc, dans ce roman ce « quelqu'un » mal défini ? La trace sans doute de ce qu'Adalbert a égaré, oublié tout au long d'une vie obscurcie par les obligations de la vie sociale menée à Berlin. Pour cette autre personne enfouie, la forêt n'est pas un milieu hostile. Elle n'est pas telle qu'elle apparaît tout au début du roman, ce lieu redoutable où l'on risque à tout moment de se perdre, où se manifeste la sauvagerie d'une végétation primitive. Elle est au contraire « enchantement et ravissement », un décor de conte de fée, de roman de chevalerie ou de roman fantastique. De la même manière, la nuit est pour l'être raisonnable un espace de perte, associée au monde inquiétant des arbres qui dans l'obscurité deviennent menaçants. Mais pour le double d'Adalbert elle est « chargée du parfum acide des sapins », c'est le lieu où se révèle une autre lumière, une musique aussi qui ne peut être perçue que sur fond de silence. Cette nuit est favorable à la remontée des souvenirs qui vont occuper la suite du roman.

Le souvenir de la petite Steffi rencontrée autrefois à Baden-Baden constitue le premier maillon d'une chaîne de souvenirs successifs qui commencent à s'emboîter les uns dans les autres : souvenir de voyage en Russie, d'une excursion en montagne dont nous reparlerons, de rencontres amoureuses qui constituent autant de paliers dans l'existence. Le souvenir et le rêve dévoilent une réalité rejetée dans les territoires confus de l'oubli. Alors que les souvenirs resurgissent, Adalbert découvre son propre reflet, devient le spectateur de

³²² Patrick Besnier, « D'un caprice à l'autre », dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.145.

lui-même comme s'il se contemplait devant un miroir, et les images deviennent d'autant plus nettes qu'il s'approche de la mort.

Une image lui revient, celle de cette « Amazone » aimée, et de ce moment particulier où, devant un miroir, les deux amants se sont trouvés confrontés à leurs « doubles » (ACF, 104) :

Tout ce que l'adolescent aurait pu dire n'aurait qu'atténué la violence de l'aveu silencieux qu'il avait fait et qu'il prolongeait dans cette prière muette, cette adoration sans mots, fasciné par les deux créatures qui se dressaient devant lui sur ce fond d'eaux mortes du miroir troublé par des feux sous-marins, ces créatures dont l'une était lui-même et l'autre... mais le saurait-il jamais ? Et il remarqua alors que sur le mur auquel ils tournaient le dos, il y avait un autre miroir où leurs images doubles se rencontraient encore et se multipliaient dans un échange de reflets de plus en plus lointains et de plus en plus indistincts et cela lui donna une sensation de vertige si forte qu'il ferma les yeux. (ACF, 104)

L'expérience du double est ici liée au monde des miroirs, avec tout ce que cet objet suppose de somptuosité réelle et cachée. Le miroir, qui a une solide présence dans les récits fantastiques, est d'abord à l'origine d'une fascination. L'objet en tant que tel ne possède matériellement aucune profondeur, et pourtant, en tant qu'objet fantastique, il révèle une spatialité. L'image de l'eau lui donne une profondeur, et dans la mesure où il s'agit d'un univers marin, une dimension infinie. Le miroir ne renvoie pas à l'être en tant que surface, mais en tant que profondeur. Il montre deux personnages qui sont désignés par le terme de « créatures », car l'interrogation que suscite le miroir se prolonge bien au-delà de la condition terrestre. Le premier acte du miroir est de concilier le temps terrestre et le temps infini. L'interrogation et l'incertitude demeurent, ainsi que le montrent les points de suspension et le point d'interrogation. Un autre miroir vient multiplier les figures des reflets, et le double du sujet s'inscrit dans des lointains infinis. Ce nouvel espace offert vient doubler l'espace maritime déjà suggéré. L'attitude d'Adalbert devant le miroir est révélatrice d'une interrogation vis-à-vis de lui-même. Une attitude banale consisterait à rechercher l'extériorité de l'image. C'est ce qui se passe au début de la séquence narrative. L'Amazone cherche à se coiffer. En premier lieu, les deux personnages s'intéressent à un détail de l'apparence. Les choses deviennent très différentes dès que dans cette image quelque chose d'autre est découvert : non plus le fini, mais l'infini qui provoque une sensation de vertige, et suggère l'idée d'un danger, d'un espace redoutable, au même titre que les eaux « mortes » troublées de lumières lointaines. Le vertige montre que le miroir exerce une attraction dont il est difficile de se défaire et introduit un élément de dramatisation.

Cette scène est révélatrice de ce qui se passe dans l'ensemble du roman. Adalbert s'enfonce dans la forêt, et ce périple solitaire n'a pas d'autre objet que la rencontre d'un autre être qui l'aidera à passer de l'autre côté des écrans, dans le monde des reflets.

Il existe, nous expliquent Gilbert Millet et Denis Labbé, plusieurs façons dans la littérature fantastique de créer un double³²³. La première est l'addition. Le double est la réplique de l'individu, et cela peut aboutir à un affrontement au terme duquel le double prend la place de l'autre ou l'élimine. La présence du double représente avant tout une menace. Dans un autre cas de figure, le double se manifeste dans le reflet. Dans le miroir apparaît un reflet dans lequel le personnage ne se reconnaît pas, ou encore le reflet est tout à coup perdu, et le personnage bascule dans un enfer, sombre dans la folie, perdant une large part de son humanité. Le double peut apparaître enfin à la suite d'une division intérieure de l'être. Dans ce cas, le double ne peut être rencontré, mais cette distorsion, cette schizophrénie, ouvre la porte au surnaturel, submerge le personnage qui entre dans la folie ou dans un monde qui lui échappe.

Nous ne trouvons rien de tout cela chez Marcel Brion. Ce qui est en jeu, c'est l'apparition d'un être qui est davantage et plus profondément lui-même. Il y a présence en lui d'un être différent, mais il ne s'agit pas d'une personnalité chimérique. Le personnage brionien vit sur deux plans différents, à cheval sur deux mondes. Il quitte le domaine de la seule conscience volontaire. Toute une part de lui-même doit obéir à une « non-conscience ». C'est le terme employé par le narrateur de *Villa des hasards*, qui distingue « conscience » et « non-conscience », et ajoute entre parenthèses : « (je n'aime pas *inconscient*, mot usé et dévalué comme une monnaie qui circule entre trop de mains, pas toujours nettes) » (VH, 8). Le personnage est livré à « ces forces que je voudrais appeler sous-naturelles, qui gîtent dans les profonds terriers de l'inconscient »³²⁴. Dès lors, il y a présence dans l'individu du compagnon inconnu, d'une énergie étrangère qui demeure énigmatique. « Lorsqu'une rencontre imprévue se produit entre le moi conscient et les puissances (...) qui rôdent dans les régions cachées de lui-même, apparaît à notre attention le fantastique »³²⁵. À ces forces « sous-naturelles » s'ajoutent les forces surnaturelles, c'est-à-dire celles qui entourent l'individu, les éléments naturels et les dieux :

Placé au milieu d'un univers de forces inconnues, manœuvré par des puissances invisibles, l'individu n'est qu'un point dans un tapis, une touche de couleur dans une immense fresque, un élément minuscule de ce « tissu » dont est fait le monde. Objet d'actions et de réactions, traversé

³²³ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique*, op. cit., p.153 à 156.

³²⁴ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.294.

³²⁵ *Ibid.*, p.294.

par des courants qui émanent de la nature ou des entités surnaturelles, relié à l' « âme du monde » par toutes les cellules de son corps, l'homme n'est pas ce que croyaient les rationalistes de l'Aufklärung.³²⁶

Comme Goethe, le personnage brionien n'est pas seulement livré à son démon, il est exposé à l'action transformatrice d'un cosmos habité.

3. « Un plan ordonné par les dieux ».

Un *fatum* pèse sur les personnages, ce qui suppose l'intervention des dieux, artisans des métamorphoses. Les héros apparaissent comme des personnes disponibles, ouvertes, prêtes à tout moment à faire dévier leurs itinéraires, et s'en remettent fréquemment au hasard. Nous retrouvons ce mot dans l'un des titres des romans, *Villa des hasards*, et il revient souvent sous la plume de Marcel Brion. Au début de ce roman, le narrateur arrive en train dans une petite ville et trouve devant la gare une voiture à cheval. Il demande au cocher d'avancer lentement. « Au hasard », demande le cocher, « oui, au hasard », répond le voyageur (*VH*, 7). Puis plus loin les chevaux s'arrêtent devant un hôtel qui porte le nom « villa des hasards », et le narrateur ajoute : « Le mot hasard a toujours exercé sur moi un effet bienfaisant, agrémenté d'une légère inquiétude sous-jacente qui fait partie de ses attraits ». (*VH*, 8)

Le hasard préside à bon nombre de romans : « L'hôtel dans lequel le hasard m'avait conduit (...) » affirme le narrateur de *Château d'ombres* (*CO*, 25), et plus loin, il se met à marcher « sans but, sans intention, laissant au hasard » le soin de lui dévoiler ce qui, ce jour là doit lui être montré (*CO*, 59). Le narrateur d'*Algues* visite la ville au « hasard des rues » (*A*, 11), et pour lui qui obéit à sa propre fantaisie, les événements et les rencontres semblent le fruit du hasard. « Le hasard est le dieu du voyageur », dit Hélène dans *L'Ermite au masque de miroir* (*EMM*, 134), et nous pourrions ainsi ajouter d'autres exemples.

Dans un deuxième temps, le voyageur découvre la signification de son voyage, c'est-à-dire qu'il va se mettre à lire et à interpréter ce qui apparaît de plus en plus sous forme de combinaison chiffrée. Et il remet en cause l'idée de hasard, comme dans *Algues* :

Je comprends la signification du message d'Algue qui fixait ici le point où nos deux vies, brusquement disjointes par le hasard – ou ce qu'on appelle de ce nom – pouvaient se réunir. (*A*, 236)

³²⁶ Marcel Brion, *Goethe, op. cit.*, p.176.

La remise en cause se fait sous la forme de parenthèses ou de tirets, ou d'une subordonnée conditionnelle : « Si l'on peut appeler hasard la chaîne des événements qui dirigent la démarche de nos aspirations et de nos contraintes, le hasard m'amena un jour (...) » (*EMM*, 209), ou encore de tirets contenant une subordonnée conditionnelle : « - si c'était réellement un hasard – » (*ACF*, 165). Le glissement vers d'autres notions se fait par comparaison, l'utilisation par exemple du verbe ressembler : « Il n'est pas rare qu'un livre glissé sous nos yeux par un hasard qui ressemble à la Providence (...) » (*A*, 83). Le mot « Providence », employé avec majuscule glisse à son tour vers le mot « Destin » : « La Providence – appelez ainsi si vous préférez le nom à la sévérité hautaine, inflexible et superbe du mot Destin – » (*FTA*, 189). Un certain nombre de mots, « Providence », « Destin », « destinée », « fatalité » apparaissent alors interchangeable, et c'est en définitive la notion de destin qui s'impose³²⁷.

Cette idée de destin suggère l'intervention de forces extérieures, de « puissances bienfaites ou destructrices, qui sont cachées dans le tissage de nos vies », la possibilité d'un « plan ordonné (...) par les dieux » (*ACF*, 100). L'être humain devient l'instrument d'une destinée à laquelle il lui faut bien se soumettre, livré aux calculs d'un « ordonnateur ». On notera une certaine diversité d'expressions lorsqu'il s'agit de désigner ces forces. Il s'agit, dans *La Ville de sable*, de « puissances en suspens » (*VS*, 33) ou de « puissance surnaturelle » (*VS*, 161), dans *De l'autre côté de la forêt* de « guide » (*ACF*, 16), de « force toute-puissante » (*ACF*, 209), dans *La Fête de la Tour des Âmes* de « maîtres d'en bas » (*FTA*, 53), de « juges de notre destin » (*FTA*, 58), d'« instances supérieures » (*FTA*, 241).

Dans toute l'œuvre de Marcel Brion, il existe une présence sous-jacente des dieux, c'est-à-dire qu'il y a une circulation incessante entre l'en-deçà et l'au-delà, entre l'univers visible et l'univers invisible, comme dans l'œuvre du poète allemand Hölderlin. Cette conception du cosmos apparaît dans l'épigraphe de *Nous avons traversé la montagne* :

Les lignes de la vie sont différentes, tels que vont les chemins, et telles les crêtes des montagnes.
Ici ce que nous sommes, un dieu là-bas peut le parfaire dans l'harmonie et la grâce éternelle et la paix. (*NATM*, 9)

³²⁷ Quelques exemples, en particulier dans *De l'autre côté de la forêt* : « Nos trois rencontres étaient tout ce que le destin avait bien voulu me concéder » (*ACF*, 119) ; « Un soir, pourtant, au moment où ils allaient se séparer, comme de coutume, ils pensèrent ensemble, sans se l'être confié, que la nuit était trop belle et trop vaste pour que chacun reprît le chemin solitaire qui divisait leur destin. » (*ACF*, 124) ; « Contrairement à leur habitude, les oiseaux peints lui parurent immobiles et silencieux : effarouchés, attentifs, inquiets d'un danger qui les menaçait ou qui menaçait peut-être les hôtes de la maison, comme des sentinelles aux avant-postes du destin. » (*ACF*, 190)

Marcel Brion cite un des « poèmes de la folie » qu'il aimait particulièrement³²⁸. Il trouve chez Hölderlin une approche idéale de la Grèce antique et du divin. Hölderlin, célèbre avec vénération Hélios, le « Soleil Dieu », l'« Éther resplendissant », la Lumière, l'Air. « C'est sur les bras des dieux que j'ai grandi » dit-il dans un de ses poèmes, il regarde les dieux de l'Olympe comme des énergies individuelles, des puissances naturelles, et s'appuie sur les doctrines orphiques et pythagoriciennes³²⁹. La nature est pour lui vivante, dans son tout et dans chacun de ses éléments, et il pense que toutes choses, y compris les plantes et les pierres, sont capables de pensées et de sensations. Les Éléments composés de matière et d'esprit sont doués d'une conscience à l'image de la conscience humaine, et s'inscrivent dans un univers perpétuellement mouvant et changeant, soumis à la loi du devenir. À propos des fameux poèmes de la folie, Marcel Brion parle d'une « descente aux enfers », et il ajoute : « il semble qu'il ait gardé le triste et fascinant pouvoir d'apercevoir le dessous souterrain, le monde des racines, l'invisible revers ténébreux de l'univers visible »³³⁰. De la même manière, le personnage brionien est un interrogateur du paysage terrestre et du monde souterrain, et il se laisse guider par les puissances divines et « par ces puissances amicales et effrayantes, - amicales à qui consent à se laisser conduire, impitoyables à qui résiste -, que sont les éléments »³³¹.

Le narrateur du *Château de la princesse Ilse* se trouve dans un paysage de montagne, de lac et de forêt. Il décèle dans ce paysage aimé la présence du sacré. Il aime les lacs de montagne pour leur immobilité et parce que « leur silence ressemble (...) au silence des dieux », et il ajoute : « Car, il faut bien l'avouer, au lac, à la forêt, à la montagne, ce que j'ai toujours demandé c'est la présence des Dieux et je l'y ai souvent rencontrée » (*CPI*, 15). Dans sa préface aux *Vaines Montagnes*, Liliane Brion parle d'une

³²⁸ Le poème « Les lignes de la vie » se trouve dans Hölderlin, *Poèmes*, Paris, Aubier Montaigne, collection bilingue, 1943, p.454-455. Marcel Brion éprouve une profonde admiration pour Hölderlin. Dans *Mémoires d'une vie incertaine*, Liliane Brion indique dans une note : « Marcel Brion dès son plus jeune âge avait éprouvé une véritable passion pour l'œuvre de Hölderlin. Mais une passion assortie d'une telle admiration qu'il se croyait « indigne » d'écrire à son tour sur Hölderlin, remettant toujours à plus tard la rédaction du tome V de son *Allemagne romantique* qui devait lui être consacré. » (p.64). Liliane Brion parle d'abondantes notes rassemblées sur ce poète par Marcel Brion. De cette recherche, il reste le texte intitulé « Les flammes admirables » paru dans *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*, Paris, Klincksieck, 2002, (p. 119 à 148)., « Hölderlin et le silence de l'inexprimable » dans *Mémoires d'une vie incertaine*, (p.37 à 44), sans oublier dans *Les Amantes* le chapitre consacré à « Diotima », (p. 9 à 72), et différentes chroniques littéraires. Marcel Brion écrit dans *Mémoires d'une vie incertaine* : « Singulier sans doute que ce soit à Eleusis, lieu élu de la plus haute piété, qu'après l'avoir lu, et combien passionnément, j'aie senti combien Hölderlin avait toujours été présent en moi et que son essentielle communion avec les dieux m'ait été la plus fortement révélée ! » (p.37).

³²⁹ « Im Arme der Götter wuchs ich groß » (C'est dans les bras des dieux que j'ai fait ma croissance), *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1983, p.28. Voir à ce sujet l'introduction rédigée par Geneviève Bianquis dans Hölderlin, *Poèmes, op. cit.*

³³⁰ Marcel Brion, « L'univers de la poésie », dans *Le concours médical* du 22 juin 1963, p.4066.

³³¹ Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 125.

« vénération hölderlinienne » qui s'exprime dans l'œuvre de Marcel Brion et se dirige en particulier vers « le glacier, l'orage, le torrent, l'Alpenglühn, etc. », mêlée à une « compassion franciscaine pour tout ce qui vit et souffre » (*VM*, 4). Le personnage ne se contente pas de décrire et d'éprouver ces éléments, il ressent à quel point il est soumis à leur influence et à leur force transformatrice.

Adalbert von A., dans *De l'autre côté de la forêt*, se souvient d'une expérience dans laquelle il s'est engagé lors d'un voyage dans des pays montagneux. Ce qui est mis en scène (*ACF*, 54 à 67), c'est un moment particulier de l'existence du héros durant lequel il fait l'expérience de la métamorphose. Il suit un « chemin » (*ACF*, 54) à la fois extérieur et intérieur, terrestre et mental. Il monte en compagnie d'un guide jusqu'à un lac et une vieille maison habitée par un couple de vieux pêcheurs. Ce parcours comporte plusieurs phases essentielles. C'est d'abord la description d'un paysage constitué d'éléments visuels, un étroit sentier raviné, des éboulis de rocher, un paysage « âpre et gris » composé de forêts, de roches et de brume, et d'éléments sonores constituant un ensemble de « voix sauvages » (*ACF*, 55). En compagnie du guide, Adalbert accède au lac de montagne, milieu désormais silencieux. À ce moment là le paysage prend une autre dimension :

Le vacarme des torrents et des cascades qui l'avait accompagné pendant son ascension, s'arrêtait devant cette eau immobile et muette d'où s'élevait un silence d'une qualité presque surnaturelle qui imprégnait toute chose d'une gravité impressionnante comparable à quelque horreur sacrée. (*ACF*, 55)

Les adjectifs « immobile et muette » produisent, comme le mot « voix » précédemment, un effet de personnification. Une progression apparaît dans l'utilisation d'autres adjectifs, « surnaturelles », puis « sacrée ». Le domaine de la montagne est un espace intermédiaire entre celui des plaines, habitées par les hommes et le monde du ciel. C'est un territoire d'éloignement qui pendant longtemps, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle reste un territoire d'effroi. Une certaine crainte s'attache à la montagne et à son caractère divin. En montant vers ce lac, Adalbert reproduit le pèlerinage traditionnel de ceux qui se dirigent vers les sommets, parviennent à un lac où ils vont procéder à des rituels, puis poursuivent leur route dans l'espoir qu'un dieu consentira à venir à leur rencontre. Le regard qu'Adalbert porte sur le paysage se modifie. Il éprouve d'abord une impression de détachement, est gagné par l'indifférence, il a l'impression que le guide qui l'accompagne se dissout et devient apparence, que les éléments du paysage eux aussi se fondent dans le silence. Les clameurs du torrent et des cascades perçues auparavant lui apparaissent comme des « avertissements » qui le mettent en garde contre le silence et l'oubli. Adalbert parvient à la maison des pêcheurs, et le lendemain renvoie son guide dans la vallée. Le

guide revient chez les hommes ordinaires : il n'est pas admis à accomplir l'expérience d'Adalbert qui poursuit son séjour et monte plus haut encore afin de poursuivre la métamorphose commencée.

Dans un deuxième temps, l'être propre d'Adalbert est reconnu par les éléments du paysage, et par conséquent il y a inversion du regard. Adalbert reste dans ces contrées « aussi longtemps que le lac le voudrait ». Il s'en remet à ce paysage de montagne qui a le pouvoir de « décider de ses actes », est « toléré » par les éléments (ACF, 58) : « Ils acceptaient qu'il se promenât au bord du lac, dans la forêt et parmi les rochers abandonnés par les glaciers et par les avalanches » (ACF, 58). Les éléments, capables de langage, lui adressent un appel dont la provenance demeure ambiguë, « un irrésistible appel, venu de lui-même ou des choses » (ACF, 62). Adalbert est la proie d'une sorte d'enchantement, d'incantation qui le rend autre. Symboliquement, il s'est éloigné du chemin premier et évolue désormais dans un espace où il n'y a plus de chemin.

Le cheminement d'Adalbert est enfin de l'ordre de la révélation. Un « événement » indescriptible, indéchiffrable survient, et cet événement, comme c'est si souvent le cas dans le fantastique, est à la mesure de l'être concerné. Le guide, reparti, demeure aveugle aux appels confusément formulés par le paysage. Adalbert au contraire est dans une attention vive, dans la tension de son être profond, et le paysage lui offre une double révélation. Le monde surnaturel se manifeste : c'est la rencontre d'un animal fabuleux qui, à la faveur de l'obscurité, demeure invisible, mais est révélé par les sensations : « (...) il avait senti, soudain, à côté de lui, au niveau de son épaule, une respiration calme, un souffle humide et chaud » (ACF, 62-63). Cet animal devient un « compagnon » qui se met en marche au même rythme que lui, est désigné comme « compagnon de route », traduction du terme *Doppelgänger*, si bien que le lecteur peut voir dans l'apparition de cet animal l'intervention fugitive d'un double. Ce compagnon « ajustait ses pas aux siens, s'arrêtant quand l'homme hésitait avant de poser le pied, et se remettait en marche au même rythme que lui » (ACF, 63). Cette présence semble incertaine, ambiguë, mais le texte penche vers l'affirmation d'une expérience fantastique, en particulier en utilisant le conditionnel passé : « La présence de ce compagnon de route aurait pu passer pour une illusion de l'imagination ».

L'autre révélation concerne Adalbert lui-même. Le lecteur remarque l'utilisation du champ lexical de la transformation :

Le monde des éléments dans lequel Adalbert von A. était entré, invité par eux, le transformait à son insu. S'il avait eu conscience de ce qui se passait en lui dans un domaine profond où ses

perceptions n'atteignaient pas, sans doute se serait-il effrayé des changements qui s'installaient et aurait-il compris la signification de l'antique croyance aux métamorphoses (ACF, 63)

Nous avons ici une remise en cause de l'individualité stricte et limitée :

C'était ce moi qu'Adalbert von A. sentait se détacher de lui, comme la coque transparente et vaine de la chrysalide, qui conservait la forme de son corps et de son esprit mais qui n'était pas lui, puisqu'il avait été accepté et absorbé par les éléments, et se rapprochait, à son tour, de la vie élémentaire. (ACF, 64)

Adalbert est en danger d'immobilité, de pétrification, et nous rejoignons un aspect très important de l'œuvre de Marcel Brion : la mise en scène des périls de l'âme. Ces forces des profondeurs que représentent les éléments ne doivent pas être des énergies destructrices mais des énergies dynamiques. Dans l'ensemble de l'œuvre de Marcel Brion, les éléments demeurent ambivalents et n'obéissent pas à une symbolique figée. Tantôt ils se manifestent par une volonté de destruction. C'est le cas de l'eau océanique, destructrice, d'*Algues*, de l'eau noire qui tente de submerger Wenzel au chapitre 7 de *Nous avons traversé la montagne*, de l'eau stagnante qui apparaît sous forme de glace, de brouillard, de marécage ou de boue. Tantôt elle représente le dynamisme de la métamorphose, et se présente sous la forme de la fontaine, du torrent, des cascades, des ruisseaux, de la mer ou du fleuve. L'eau est alors un élément voyageur, parfois le seul élément dynamique dans un décor dominé par la fixité, comme dans la ville fantôme de *Nous avons traversé la montagne*. Elle porte les embarcations fantastiques, bateau, barque ou *burchiello* vers les lointains. En acceptant cette relation à l'eau, les personnages acceptent d'en être changés. Dans la mesure où elle ouvre un espace en creux, elle offre aussi un dynamisme vertical, en liaison avec l'intériorité de la terre, et un certain nombre de personnages sont à même de percevoir, comme dans le *Wilhelm Meister* de Goethe « à travers d'immenses couches de rochers, les eaux courantes, les métaux dormants ». L'espace souterrain a aussi un double visage. C'est un lieu de souffrance et de mort, comme le montre l'histoire d'Ansano racontée par Pilger dans *Nous avons traversé la montagne*, mais aussi un espace d'espérance lorsque ceux qui s'y aventurent savent qu'en réalité il s'agit d'une matrice.

Une même ambivalence concerne le vent. Destructeur dans *La Ville de sable*, il redonne confiance et optimisme aux voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* : « Le premier coup de fouet du vent sur le visage quand nous ouvrons notre tente nous restituait aussitôt le bonheur de vivre et de croire à l'efficacité de nos vies » (NATM, 252-253).

Par rapport aux autres éléments, le feu est celui qui est le plus à même de changer la face du monde. Il est à la fois destructeur et rédempteur. Le narrateur de *La Folie Céladon* met en évidence, au début de la troisième partie, durant une longue séquence descriptive cette double nature du feu. « Hostile et inhumain », il est l'image même de la

« sauvagerie », de la « brutalité » (*FC*, 180), capable de « dissoudre un monde en destruction » (*FC*, 181). Effectivement, il détruit la Folie Céladon, et cette même fureur se retrouve dans *L'Enchanteur*. Le feu détruit le cirque Aislinn. Dans *Les Vaines Montagnes*, il détruit les écuries du baron Frantz, et dans *Les Miroirs et les gouffres*, il est aux yeux du jeune prince destructeur et assassin. L'arbre mort dans *L'Ombre d'un arbre mort* est frappé par la foudre. Cependant, il semble « doué de toutes les grâces de l'esprit » (*FC*, 182), et apparaît comme un puissant agent de métamorphose. Le narrateur songe alors au geste d'Empédocle, célébré par Hölderlin. Empédocle se précipite au fond du cratère, rejoint « les flammes admirables » par désir de communion et espoir de renaissance³³². Cette thématique se retrouve dans l'épisode du traîneau de *L'Ermite au masque de miroir*. Le narrateur accompagné d'Hélène entrent dans une baraque de foire et s'embarquent sur un traîneau piloté par un nain. Ce traîneau les emmène à la découverte de paysages divers. Le narrateur et Hélène prêtent à ce traîneau des « vertus de métamorphoses illimitées » (*EMM*, 25). Au cours de leur périple, le nain amasse des bûches aromatiques pour mettre le feu au traîneau. Celui-ci ne brûle pas mais, « tout ce qui était bois doré et velours devenait or et calcédoine » (*EMM*, 25) ; Le feu calcine les éléments imparfaits, et le traîneau retourne « à la pureté solaire d'où il était venu » (*EMM*, 26)³³³.

En tant que principe de transformation, le feu est aussi intérieur. Dans la perspective de Hölderlin, il existe en chaque être vivant : « Nous sommes pareils au feu qui dort dans la branche sèche ou le caillou »³³⁴, affirme un beau passage d'*Hypérion*. Cette idée nourrit aussi l'œuvre de Goethe qui disait que « son âme avait besoin d'être calcinée ». De la même manière, Sir John, dans *La Fête de la Tour des Âmes* déclare qu' « il est de ces êtres de feu qui se consomment et consomment les autres en se consumant eux-mêmes », et les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne*, méditant sur leur expérience savent ce qu'il en est de l'action sur eux-mêmes du feu du désert :

Et nous-mêmes, que sommes-nous venus chercher ici, et ailleurs, partout où nous sommes allés, sinon le feu : un feu que nous pouvions marier à notre propre feu, et éprouver l'un par l'autre, à la pierre de touche de toutes les passions, le feu du dehors et le feu du dedans. (*NATM*, 46)

³³² Cette thématique se retrouve aussi dans *Cléopâtre* de Shakespeare : « Je suis feu et air ; j'abandonne à la terre mes éléments vulgaires ».

³³³ À cette thématique se rattache celle du phénix, racontée dans *Les Miroirs et les gouffres* (p.59-60). Lors d'une expédition en montagne à laquelle participent Werner, Borchart et le prince, le chasseur qui les accompagne tue un aigle qui, comme le phénix renaît de ses cendres et s'envole en direction des montagnes lointaines. À un niveau symbolique, le phénix fait l'expérience de la mort-passage. Il est d'abord expulsé du monde, connaît momentanément le sentiment de l'inquiétude et du vide, puis renaît. Voir à ce sujet Gaston Bachelard dans *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p.61 à 104.

³³⁴ Hölderlin, *Hypérion*, Paris, Gallimard, 1957, p.109.

Dans le fantastique de Marcel Brion se construit tout un imaginaire du paysage. Les hommes sont profondément liés aux éléments qui les entourent, et les éléments eux-mêmes ont des liens secrets entre eux, doivent être regardés sous l'angle des correspondances. Ils interviennent en tant que forces qui sous-tendent le monde, porteurs d'une volonté, susceptibles de porter regard sur les êtres et d'influer sur le destin des individus. Au-delà de ces éléments se profile la figure des dieux, et le chemin du héros conduit aux instances directrices de la vie, aux Mères « environnées de roches et d'eaux »³³⁵. Les actes des personnages portent donc l'empreinte de la soumission et de la fatalité. Chaque expérience est nécessaire et constitue l'étape d'une longue initiation. C'est ce tracé initiatique, si important dans l'œuvre de Marcel Brion, auquel il nous faut maintenant nous intéresser. Le fantastique brionien s'inscrit dans une mythologie de l'initiation.

³³⁵ Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, op. cit., p.127.

B. UN FANTASTIQUE INITIATIQUE.

1. Le voyage initiatique.

Les personnages principaux ne sont pas à la fin des romans tels qu'ils étaient au départ. Des modifications matérielles et spirituelles les ont affectés. Cette transformation intérieure aboutit à une réalisation du moi plus ou moins complète. Le processus suivi est celui d'une initiation, terme qui apparaît souvent dans les romans³³⁶.

Le mot est revendiqué par Marcel Brion, par exemple lorsqu'il parle de *Nous avons traversé la montagne* :

Je crois que c'est ce que j'ai écrit de mieux. C'est un roman initiatique. Ce voyage, c'est l'achèvement, pour ces hommes, de leur destin ici-bas et au-delà. Ils accomplissent ce qui correspond le mieux à leur être profond.³³⁷

Nous avons là à faire à une forme particulière de fantastique, que Gilbert Millet et Denis Labbé appellent le « fantastique initiatique », empruntée selon eux au merveilleux et au conte de fée³³⁸. Le scénario utilisé appartient aux sociétés primitives et à une tradition maintenue par les sociétés secrètes, en particulier la franc-maçonnerie du XVIII^e siècle. Ce scénario intègre la littérature, y compris contemporaine, le fantastique initiatique pouvant « prendre une ampleur spirituelle qui dépasse la portée du conte de fée traditionnel ou du récit fantastique ordinaire »³³⁹.

Pour Wolfgang Friedrichs, « le thème de l'initiation constitue le sujet principal de l'œuvre de Brion »³⁴⁰. Pour approcher cette notion, il se réfère à des historiens des religions tels que Arnold van Gennep, Mircea Eliade, Joseph Campbell qui comprennent l'initiation comme un ensemble de rites ou de cérémonies religieuses comportant trois phases. Dans un premier temps, l'initié, après avoir été rejeté de la communauté, doit faire l'expérience d'une mort symbolique. Il subit ensuite des épreuves, errant dans le séjour des

³³⁶ Quelques exemples : « Cet acte d'initiation une fois fait, tout se passa comme à l'ordinaire quand un acheteur entre dans une boutique. » (*VS*, 38) ; « L'initiation est-elle longue ? » (*NATM*, 61) ; « J'aurais même pu penser que la soirée au Paradis m'avait ménagé les premières étapes préparatoires d'un voyage initiatique dont le but, à demi révélé, ou plutôt laissé entrevoir, par le chant de la femme invisible, avait été si vite atteint que certains détours et certains trajets obscurs ne furent même pas perçus » (*A*, 33) ; « Comme j'étais vis-à-vis de lui dans la gênante position du profane, qui doit recevoir bribe par bribe et de la bonne volonté seule du maître, les parcelles d'initiation formant un puzzle mystique, je renonçai à questionner davantage. (*FTA*, 237) ; etc.

³³⁷ Marcel Brion, « Le fantastique et le sacré », par Guy Le Clec'h, *Les Nouvelles Littéraires*, numéro 2324, 10-16 avril 1972, p.4.

³³⁸ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Le fantastique*, op. cit., p.324.

³³⁹ *Ibid.*, p.338. Voir à ce sujet les travaux de Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, en particulier le chapitre deux, « L'initiation et la création littéraire ».

³⁴⁰ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.397.

ombres. Il renaît enfin, homme nouveau, pour se réintégrer dans la société. Cette approche de l'initiation est confirmée par Mircea Eliade : « Qu'il s'agisse d'initiation ordinaire ou extraordinaire, le scénario est toujours celui d'une mort symbolique suivie d'une renaissance, d'une résurrection »³⁴¹. Wolfgang Friedrichs remarque que, effectivement, le héros brionien fuit la société et prépare dans la solitude une descente aux enfers. Mais il ne poursuit pas le retour vers la société, et par conséquent le voyage initiatique prend le caractère d'un mouvement infini. Ainsi dans *Nous avons traversé la montagne* le but poursuivi par les voyageurs se dérobe sans cesse si bien qu'ils sont confrontés à des paysages toujours renouvelés, que le voyage initiatique porte en lui-même sa propre fin et que les voyageurs se lancent dans une inlassable recherche.

Marcel Brion analyse lui-même le thème de l'initiation dans ses deux volumes consacrés à l'Allemagne romantique qui portent le sous-titre *Le voyage initiatique*. Dès le début de l'ouvrage, il précise ce qu'il entend par initiation :

Tout voyage, qu'il opère dans le temps ou dans l'espace, qu'il ramène l'individu au point le plus profond de lui-même ou qu'il joue magistralement des dépaysements les plus éclatants est, de manières nombreuses et diverses, une initiation. Le progrès de la vie, ce « progrès du pèlerin » qui instruit l'homme de la nature de l'univers et de sa propre nature, qui le conduit au centre de son être, ou le projette à tous les points circonférentiels de son devenir, additionne connaissance et expérience, modifie et métamorphose.³⁴²

Marcel Brion trouve ce modèle principalement dans la littérature romantique allemande, mais aussi dans des œuvres telles que les vieux récits irlandais, les romans d'Edgar Poe ou de Jules Verne, et des œuvres plus contemporaines telles que celles de Hermann Hesse, d'Hugo von Hofmannsthal ou Thomas Mann. En premier lieu, l'initiation est liée à un voyage qui obéit à deux directions : le voyage est mouvement dans l'espace et dans le temps, vers les lointains, et suppose une découverte de décors nouveaux et de nouvelles rencontres. D'autre part il est découverte de l'être intérieur. En faisant des expériences nouvelles, le voyageur perçoit mieux ce qu'il est, devient un « aventurier de l'âme », exposé aux transformations intérieures qui aboutissent à une réalisation plus ou moins complète du moi. Ce voyage est *Bildung*, formation, construction de l'être.

Ces deux mouvements s'entrelacent dans les romans. La progression peut se faire en ligne courbe si le personnage revient à son point de départ, en ligne droite s'il continue sa progression vers les lointains. Le voyage intérieur s'effectue selon un mouvement en spirale dirigé vers le centre de soi, ce point métaphorique, lieu de rencontre

³⁴¹ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978, p.182.

³⁴² Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, op. cit., p. 7.

entre « le cherché et le cherchant, où, se contemplant l'un l'autre face à face, comme dans un miroir, ils concluent à leur identité »³⁴³.

Le voyage impose des épreuves et des obstacles qui sont évidemment divers. Face à ces obstacles, les succès et les insuccès sont nécessaires et ont chacun leur importance. Les protagonistes sont confrontés à des obstacles matériels : ascension de montagne, fleuve à franchir, progression dans la forêt ou dans des déserts, descente dans les univers souterrains, et à des obstacles intérieurs : le doute, l'angoisse, la tentation, le découragement, la mélancolie, etc. Ce sont, dit Marcel Brion les « accidents de l'itinéraire intérieur »³⁴⁴.

L'intervention de personnages ou d'objets peut enfin faciliter ou contrecarrer le mouvement. À cet égard, il faut distinguer les personnages démoniaques et les personnages démoniques, ceux qui tirent vers le bas, et ceux qui tirent vers le haut. Mais ces personnages ont une certaine ambiguïté. Les forces démoniaques ne sont pas nécessairement malfaisantes, comme le Méphistophélès du *Faust* de Goethe qui avoue qu'il lui arrive de faire le bien à son corps défendant et de mauvais gré. La présence de ces personnages donne la sensation d'un véritable danger propre au fantastique. Pour qu'il y ait une véritable progression du héros, ces moments doivent être dépassés, d'où la dimension essentiellement optimiste de l'œuvre de Marcel Brion. Chez lui, les personnages ne sont jamais enfermés. Il existe pour eux toujours un passage quelque part. « Toute porte (...) doit être franchie », affirme Berg dans *Nous avons traversé la montagne*. À la fin du conte *La seconde mort de Maeve O'Reilly*, le narrateur se souvient d'une « stance orphique » de Goethe : « Aucun être ne peut tomber au néant », et il ajoute « car c'était la vie qui prenait possession de ce brouillard, et déjà le modelait pour de nouvelles naissances »³⁴⁵, phrase qui rappelle l'excipit de *Les Miroirs et les gouffres* : « Il se jeta dans le vide, et ce fut l'éther qui le reçut et l'apporta jusqu'au lieu, encore lointain et incertain, de sa résurrection » (*MG*, 182).

2. La mort symbolique.

Au seuil de la plupart des romans, le héros brionien s'installe dans un lieu de halte. Ce peut être une auberge, dans *Nous avons traversé la montagne*, *Le Château de la princesse Ilse*, une demeure prêtée par des amis, dans *Le Journal du visiteur*, *De l'autre*

³⁴³ *Ibid.*, p.37.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.15.

³⁴⁵ Marcel Brion, *Le Portrait de Bélinda*, Paris, Laffont, 1945, p.280.

côté de la forêt, une chambre, dans *Château d'ombres*, une baraque de foire dans *L'Ermite au masque de miroir*, *Les Miroirs et les gouffres*, une église dans *La Rose de cire*, un fauteuil dans *Le Pré du grand songe*. Ce sont là autant d'espaces dans lesquels le personnage va venir momentanément se loger, et où le voyage qu'il accomplit va prendre une dimension nouvelle. Il cesse d'être simple déplacement vers une autre destination pour devenir voyage intérieur. Le lieu de halte est toujours ouvert vers l'extérieur, comme par exemple la chambre occupée par le narrateur d'*Algues* :

La lumière insolite de cet entre-chien-et-loup d'une aurore qui ne se distingue plus du long crépuscule, ôtait de leur banalité aux maisons qu'affrontaient les deux fenêtres de ma chambre, l'une ouvrant sur une étroite place, toute en longueur, du Marché-aux-Vanneries, l'autre dominant les tilleuls, taillés bas et ronds, du canal des Reines. (A, 33-34)

La chambre est un lieu de frontière auquel correspond le moment frontière du crépuscule. Celle qu'occupe le narrateur du *Château de la princesse Ilse* possède un balcon de bois et a vue sur le lac et le décor montagnoux environnant, celle où s'installe le héros de *Château d'ombres* donne sur le parc qu'il va explorer. Après avoir regardé le parc de la fenêtre, il vient prendre place dans un fauteuil qui tourne le dos à la fenêtre. De là, il contemple le reflet du parc dans un miroir. Et ce fauteuil prend une importance particulière : « Il me semblait que tout cela avait été placé là pour moi, attendant ma venue, sachant que je viendrais prendre tôt ou tard, cette place qui m'était destinée, dans ce fauteuil » (CO, 24). La même place est occupée dans *L'Enchanteur* : « Je laissais les ténèbres s'appesantir autour du fauteuil où je m'assoupissais » (E, 15). Dans *Le Pré du grand songe*, Rosamonde s'installe « au creux d'un fauteuil » pour écouter Blas jouer la « Fantaisie ». Elle est soumise là à l'esprit des métamorphoses :

Au creux d'un fauteuil quelque chose bougea, bruissa. Quelque chose de blanc et de blond qui se délia, cessa d'être chat, oiseau, reprit conscience de son absence d'ailerons, de ses longues jambes nues, sauta du haut de son ravissement comme du haut d'un trapèze. (PGS, 11)

Plus loin le fauteuil est comparé à une grotte : « Le fauteuil était vide comme une grotte ». Il s'établit ainsi entre différents espaces un jeu de correspondances. La comparaison, pas seulement poétique, a une fonction symbolique. À la correspondance chambre-fauteuil-grotte s'ajoute l'association chambre-silence-nuit comme autant de demeures, par exemple dans *L'Enchanteur* : « La nuit descendit sur le jardin (...). Le silence de la chambre était lourd et noir comme celui des grottes » (E, 18). À ce moment le personnage s'assoupit et se trouve à la lisière de la veille et du sommeil. D'autres jeux de correspondances s'installent : les rues, dans *L'Enchanteur* sont « pareilles à d'étroits couloirs de mines ». Monsieur Dauphin, dans *Le Pré du grand songe* « ferme ses livres, éteint sa lampe, s'enfonce dans le couloir obscur comme dans une galerie de mine en

tâtonnant » (*PGS*, 70). Une église de la ville d'*Algues* est « pareille à une caverne taillée dans le vide d'un énorme arbre creux » (*A*, 102). Au motif de l'arbre creux s'ajoute celui de la coquille. La chambre de *Château d'ombres* s'arrondit « comme une coquille » (*CO*, 161). Guy Ducrey remarque que la coquille « parsème les fictions de Marcel Brion et semble investie d'une valeur symbolique et poétique essentielle »³⁴⁶.

Tous ces lieux, relativement interchangeables, auxquels il faudrait ajouter les puits, galeries, huttes de berger dans *Nous avons traversé la montagne*, sont en relation avec la thématique de l'initiation. Ainsi, la coquille devient celle « que l'être nouveau abandonne » ; l'église de Callières où se rencontrent André Arden et Dominique Bresle dans *Un Enfant de la terre et du ciel* est une « matrice » où l'on retrouve « l'immobilité des grottes, la paix des souterrains » (*ETC*, 245).

Ces lieux de halte, de passage, de solitude, de séparation, constituent le décor d'une première phase de préparation à l'initiation du héros.

Dans *La Ville de sable*, la « matrice » où se prépare la naissance symbolique du personnage est une grotte. Le roman raconte comment un archéologue accomplit un long voyage vers les pays d'Asie pour aller étudier des fresques manichéennes. Une fois arrivé, surpris par une tempête de sable, il doit demeurer à l'abri dans une grotte. Le vent violent de la tempête, poussant le sable du désert, découvre les vestiges d'une ville ancienne dans laquelle le narrateur va pouvoir pénétrer. Au cours des premiers chapitres du roman est mis en place un véritable scénario initiatique.

La première phase est celle de la préparation. Le novice doit être séparé des profanes et rejoindre un lieu éloigné de la vie courante. Cela s'accomplit sous la forme de deux voyages successifs. Le premier le mène de son point de départ jusqu'au caravansérail de K. Dans un deuxième temps, il s'éloigne de ce caravansérail pour rejoindre les grottes où, lui a-t-on dit, se trouvent les fresques recherchées. Au cours de ce deuxième voyage, le narrateur se sépare de son compagnon malade. Ce personnage accompagnateur reste en arrière et ne quitte pas le monde profane. Un guide mongol lui montre le chemin des grottes et l'emmène sur une route. Parvenus à un croisement, ils se séparent après que le Mongol lui a désigné le lieu de destination. Le narrateur rejoint donc un lieu séparé de la vie ordinaire, délaisse la grande route pour s'engager sur un chemin peu fréquenté, et accomplit les derniers pas de son voyage seul. La grotte dans laquelle il va trouver momentanément demeure n'est pas seulement un abri. Elle possède un certain nombre de caractéristiques propre à un lieu d'initiation. Elle est à l'écart du monde, et elle est un

³⁴⁶ Guy Ducrey, « Le creux du coquillage », dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire, op. cit.*, p.90.

sanctuaire ancien dans lequel se trouve une statue de Bouddha, équivalent des objets sacrés dont le novice devait être entouré dans les rites initiatiques anciens. Le narrateur entre en contact avec des puissances sacrées :

Un bouddha, entouré d'anges volants, me souriait avec une calme et grave douceur (...). Je m'endormis de bonne heure, bercé par le rythme de prières et de chants qui avaient retenti jadis dans cette monacale demeure. (VS, 12)

Dans les religions à mystères, les mythes orientaux, les mythes éleusiniens, la grotte est le lieu de l'initiation par excellence³⁴⁷. Chez les pythagoriciens, l'initié devait passer trois jours et trois nuits à l'intérieur de la terre. Le néophyte devait s'installer dans l'obscurité pour revenir ensuite dans la lumière. Marcel Brion connaissait très bien ce symbolisme de la grotte. Il en parle à différentes reprises, en particulier dans *L'Allemagne romantique* : « La grotte symbolisait pour toutes les sociétés de mystère, la matrice, le « sein de la mère » au creux duquel s'élabore et se prépare à la naissance l'homme nouveau »³⁴⁸. C'est précisément le temps que passe le narrateur dans la grotte, correspondant à une période de « noviciat » (VS, 22).

Dans un deuxième temps, le narrateur connaît une mort symbolique. Il entre dans un état particulier, à la lisière de la veille et du sommeil, de la veille et du rêve : « Je m'endormis de bonne heure (...). Tout cela traversa mes rêves (...). Un instant, j'hésitai entre le rêve et la pleine conscience » (VS, 12-13). Cet état intermédiaire signifie rupture. L'être rationnel, l'archéologue qui relève méthodiquement les fresques et tire déjà des conséquences de son observation, laisse la place à celui qui perçoit avec l'ensemble de ses sens en éveil les prières et les chants d'autrefois et se retrouve, accompagné de musique et de chants dans un état embryonnaire.

L'entrée en initiation prend une allure dramatique. Une tempête contraint le narrateur à demeurer longtemps dans la grotte. Cette tempête joue un rôle important dans la mise en place du décor fantastique. Elle efface les points de repère rassurants et génère de l'inquiétude chez le narrateur :

La seule inquiétude que j'avais était que les nuages de sable soulevés par le vent ne recouvrirent les chemins qui devaient me ramener à K... (...). Comment retrouverai-je mon chemin, dans ce pays dont l'aspect s'est tellement modifié ? (VS, 13,15)

La tempête brouille les pistes, au sens propre comme au sens figuré, transforme le monde en chaos, métamorphose le paysage, l'espace et le temps. Il s'agit d'un élément nécessaire, auquel s'ajoute la nuit. Nuit et vent multiplient leurs effets, et le vent

³⁴⁷ On trouvera dans les romans de nombreuses allusions aux mythes éleusiniens, en particulier dans *L'Ermite au masque de miroir* (p.162), dans *Algues* (p. 105-107)...

³⁴⁸ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, op. cit., p.35.

personnifié semble vouloir s'en prendre au narrateur : « J'eus l'impression que la tempête déchirait la couverture dont j'étais enveloppé et m'arrachait à ma couche » (VS, 13). Une fois ce seuil passé, il se trouve au sein d'un espace et d'un temps différents et la ville de sable peut surgir. La souffrance éprouvée dans la grotte a une valeur rituelle. La chaleur est devenue insupportable, le narrateur est étourdi, suffoque, est maintenu dans un état second d'hébété.

Un autre aspect important fait partie du scénario initiatique : pendant son séjour dans la grotte, le narrateur reçoit un enseignement. Il est d'abord envahi par un sentiment « d'indifférence et d'irresponsabilité » qui fait qu'il se détache de son état antérieur. Le bouddha prend en charge l'enseignement : « Le Bouddha m'instruit, dans un sourire, de l'impermanence de toute chose » (VS, 16). « Un bouddha », expression que nous avons rencontrée plus haut, est devenu « le Bouddha », avec majuscule³⁴⁹. Il est devenu le maître qui donne un avertissement, enseigne une sagesse, l'indifférence à ce qui fuit, l'acceptation du destin, et le narrateur ne peut que constater un peu plus loin : « Il m'a appris tant de choses ! » (VS, 17).

La troisième phase du scénario initiatique est la renaissance. Dans le texte apparaissent des images de naissance :

La nuit, extraordinairement claire, paraît chargée de possibilités fantastiques et miraculeuses. Je me rappelle un étonnant proverbe musulman : « Les nuits sont enceintes des jours ». (...) Un être secoue son linceul lourd, l'écarte, se lève et s'avance. (...) Ne suis-je pas, moi-même, un homme nouveau, débarrassé de sa gangue de sable, ou un homme très ancien que le vent a fait sortir de son tombeau profond ? (VS, 18)

À l'image de l'homme nouveau s'ajoute celle de la nudité : « Je suis un homme nu (...) prêt à recevoir comme un vêtement solennel, un corps neuf » (VS, 19). Cette renaissance s'accompagne d'un renouveau de la lumière, d'abord celle de la lune qui « fait ruisseler son eau féérique sur un monde qui est devenu (...) nouveau et surprenant » (VS, 18), puis celle de l'aube : « Derrière les hauts plateaux de rochers rouges, le ciel devient couleur de tourterelle, couleur de corail ». Le motif de l'eau est repris au chapitre trois, lorsque le narrateur se baigne dans le fleuve. L'eau « féérique » devient alors eau baptismale. Le héros est désormais au seuil de nouvelles métamorphoses. Il découvre la ville de sable avec un œil neuf. Il y commence une nouvelle vie sans rien emmener avec lui de sa vie ancienne, et le roman peut se déployer.

³⁴⁹ Marcel Brion s'est beaucoup intéressé aux légendes orientales. Il écrit en 1959 « La vie légendaire du bouddha », dans *Le bouddha*, Presses Universitaires de France. *La Ville de sable* paraît la même année.

3. Les itinéraires initiatiques.

Nous retrouvons les articulations de ce scénario de base dans d'autres romans. L'initiation comporte des degrés. Le narrateur d'*Algues* parle du « premier degré de l'initiation majeure à la religion des algues » (A, 84), ce qui sous-entend un cheminement encore long et justifie la dimension du roman. Le scénario que nous avons mis en évidence en nous intéressant aux premiers chapitres de *La Ville de sable* est susceptible de se répéter. La maladie dont est victime le narrateur au chapitre sept s'apparente elle aussi à une mort symbolique. Au terme de cette épreuve, le héros reçoit un nouveau vêtement, revêt « une chemise de lin (...) couleur de terre, avec une large bande pourpre autour du col » (VS, 71). Le changement de vêtement signifie la mort au monde ancien et l'accession, par la voie du dépouillement à un nouveau statut et à une nouvelle connaissance. Le novice ne peut conduire lui-même son initiation, ce qui nécessite qu'il soit placé sous l'autorité de guides qui sont d'un rang supérieur et vont livrer un avertissement ou un enseignement, prolongement, dans *La Ville de sable*, de celui qui a été commencé par le bouddha.

Dans l'ensemble des romans, les itinéraires suivis sont différents, et parmi les guides qui vont accompagner le héros, il faut distinguer les messagers, les amis, le rôle très important que jouent les objets, la présence de la femme aimée qui permet une initiation par l'amour, le but étant, pour le personnage principal, d'accéder à une connaissance d'ordre métaphysique.

Les messagers sont les personnages du seuil dont nous avons déjà parlé. Ce sont les personnages disposés aux carrefours du voyage initiatique. Ils sont divers : il y a les informateurs involontaires, ceux qui assurent un passage mais ne demeurent pas aux côtés du héros, les personnages à double face qui ont, le lecteur peut le supposer, quelque relation avec le surnaturel, et le guide fantastique qui emmène le héros vers une destination inconnue.

L'initiation par l'amitié joue un rôle considérable, dans *La Ville de sable*, mais aussi dans d'autres romans tels que *Algues*, *Les Miroirs et les gouffres* ou encore *Les Vaines Montagnes*. Il s'agit d'un thème que l'on peut rencontrer dans l'œuvre de Jean-Paul Richter. Les amis sont là pour guider et dévoiler les secrets. Ils constituent une sorte de chevalerie d'« hommes hauts », dont la hauteur de vue ne vient pas de leur naissance mais de leur qualité d'âme. Ils ont acquis une maîtrise par l'expérience, la réflexion, la méditation et ont la particularité d'avoir une conscience aiguë des mystères dont la vie est environnée. Dans *La Ville de sable*, le Persan marchand de tapis, Bardouk le conteur, Kalkeidos l'orfèvre, puis la Mère des signes, le Maître, Mahad le marchand d'eau, tous ces

amis se succèdent et accompagnent le héros avec attention et bienveillance. De la même façon, le narrateur d'*Algues* rencontre divers personnages, en particulier Olovsen le collectionneur d'algues, et l'initiation se déroule au fur et à mesure que l'amitié entre les deux hommes grandit. Une grande amitié d'une autre nature se développe aussi avec l'archiviste-paysan qui enseigne toute l'histoire de la ville, le Musikant, le Grimpeur qui fait chaque dimanche l'ascension du clocher de la cathédrale Saint-Gustave. Les amis ont pour fonction d'apporter un ensemble de connaissances. Ils constituent dans *La Ville de sable* une communauté secrète, que l'on retrouve dans *Le Château de la princesse Ilse*, dans *L'Ermite au masque de miroir*, comparable aux sociétés secrètes de l'antiquité ou à celles qui se sont développées en Europe durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et fait penser à la « Loge invisible » de Jean-Paul et à la *Turmgesellschaft*, la société de la Tour, dans le *Wilhelm Meister* de Goethe dont nous avons déjà parlé.

Nous voyons ici que l'initiation n'est pas un phénomène égoïste, centré uniquement sur une personnalité qui acquiert une connaissance d'elle-même et de la vie. C'est davantage l'intégration de cette personnalité à un ensemble. Chaque personnage est impliqué dans les expériences des autres, s'inscrit dans une tapisserie, ce qui suppose un progrès collectif.

À cette initiation par l'amitié s'ajoute l'initiation par l'objet qui prend dans l'œuvre de Marcel Brion une très grande importance³⁵⁰. Trois objets, la rose de cire, un médaillon, une tabatière qui contient un oiseau chanteur, ont un rôle central en particulier dans *La Rose de cire*. Ces objets bouleversent la vie de trois personnages. Le narrateur hérite de son ami Malter une tabatière à musique, et c'est cet objet qui déclenche toute l'histoire qui va suivre, car le mécanisme de la tabatière ne fonctionne plus et l'oiseau cesse de chanter. Les objets, au même titre que les personnages voyagent et ont leur destin propre. La tabatière à musique a été achetée par Malter dans le bazar de Constantinople. Cet objet est donné au narrateur qui, parce que le mécanisme ne fonctionne plus, va le confier à un horloger : le père Costelet. Il en résulte une circulation de plusieurs objets. Le thème devient fantastique dès lors que les objets ont une vie autonome. Ils ont chacun une individualité particulière, participent à la vie des personnages et interviennent dans l'action. Dans la mesure où les personnages éprouvent une amitié, une fraternité avec les objets, ils prennent conscience que les objets peuvent être porteurs de messages et que ces

³⁵⁰ Cette importance de la présence de l'objet est rappelée dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire, op. cit.*. Voir en particulier « Romans d'une collection » par Véronique Mauron et Claire de Ribapierre-Furlan, p.35 à 58 : « Les romans de Brion recèlent un nombre extraordinaire d'objets, variés et anciens, beaux et rares, issus de la nature ou artefacts » (p.35)

messages doivent être déchiffrés. Ils savent tout à coup qu'il n'existe pas dans l'univers de différence réelle de nature entre les hommes, les végétaux, les animaux et les choses. Le héros est quelqu'un qui fait amitié avec les choses et apprend à les écouter.

Tout comme Marcel Brion lui-même, le héros brionien aime beaucoup les poupées, les marionnettes, les automates, objets qui paraissent proches par leur apparence extérieure des êtres humains. Dans *L'Enchanteur*, la marionnette Miguelito est considérée par le narrateur comme un compagnon, un être vivant au même titre que les gens qu'il rencontre. Une intimité profonde est possible aussi avec les végétaux et les arbres. Dans une longue parenthèse, le narrateur d'*Algues* élève l'arbre au statut d'être vivant, et abolit les frontières entre les hommes et les choses :

(Un regret me vient d'avoir écrit ces derniers mots : comment puis-je parler du silence du bois, même de chêne, alors que je connais si bien la voix intérieure des arbres, celle des troncs et non pas le chantonement périphérique des rameaux et des feuilles : la voix de la respiration de l'être tout entier, tirée des plus lointaines profondeurs de la terre, ce susurrement des tissus ligneux, ces vibrations qui s'entrecroisent, des racines au faîte, du cœur – et qu'il est juste et beau de parler du « cœur » d'un arbre –, jusqu'à l'écorce. Même mort, le bois communique avec nous par une voix... la nommerai-je fantomatique ?... qui n'est plus la voix de l'arbre vivant, certes, mais une bouleversante qualité de murmure spirituel, de chant de l'âme, qui survit...) (A, 38)

L'utilisation des parenthèses donne à ce discours l'allure d'une confidence intime qui correspond bien avec cette relation particulière que le narrateur possède avec les arbres. Le personnage est ici récepteur d'un ensemble sonore, d'une « voix », d'un « susurrement », de « vibrations ». À partir du moment où il devient récepteur, une intimité est possible avec ce qu'il considère comme l'« être » de l'arbre³⁵¹.

Dans *La Ville de sable*, le narrateur reçoit, en plus d'un nouveau vêtement, une écharpe offerte par son ami le Persan. Ce cadeau est à la fois une adoption et « un acte d'initiation » (VS, 38). Une écharpe est portée aussi par le conteur Bardouk, Alana qui devient l'épouse du narrateur, la Mère des signes. L'objet devient le signe de l'appartenance à une communauté. Le Persan est vendeur de tapis, et le contact avec cet objet suppose l'accomplissement d'un véritable voyage initiatique en miniature. Le tapis possède d'abord une efficacité sensorielle : « C'était la couleur de ce tapis, d'abord, qui m'avait attiré, cette harmonie riche et étrange de jaune, de pourpre et de brun » (VS, 34). Une surface est offerte aux sens : « Et puis cela sentait l'ambre, le silex, l'herbe brûlée » (VS, 34). Le tapis permet l'action simultanée de la vue et de la vision dans laquelle il y a intervention de l'imagination, « On songeait d'abord à un jardin, on en suivait les allées et

³⁵¹ Une telle intimité est éprouvée aussi par Adalbert dans *De l'autre côté de la forêt* qui raconte comment un arbre, un jour, est « venu au devant de lui ». (p.60)

les ruisseaux (...) » (VS, 34). Ce regard imaginatif offre des possibilités spatiales et temporelles insoupçonnées, et ce monde de la représentation devient tout aussi réel que le monde qui est sur le point d'être quitté. Le tapis n'est plus seulement surface, il ouvre le chemin d'une profondeur, devient miroir qui conduit le spectateur vers une découverte de lui-même. Il peut y entrer, s'y égarer, d'où la sensation d'un danger :

Si l'on s'y laissait prendre, on s'apercevait, après quelque temps, que le jardin avait été placé là comme un appau à la lisière d'un piège, où l'on allait tomber si l'on ne reculait pas brusquement (...). (VS, 35)

Le parcours initiatique n'est pas sans péril. Cette tentation dangereuse doit être vécue et dépassée afin que le héros progresse vers une plus haute réalisation de lui-même. Aux différents « degrés » de l'initiation correspond la découverte des potentialités d'autres objets. Kalkeidos, l'orfèvre, permet l'approche du monde minéral. Les pierres sont très présentes dans l'œuvre de Marcel Brion. Le prince, dans *Les Miroirs et les gouffres*, s'intéresse à la minéralogie et étudie la formation et la création des pierres dans le feu terrestre. À cette connaissance d'ordre scientifique s'ajoute une connaissance plus intuitive, c'est-à-dire que le géologue est aussi homme qui pense que les pierres ne sauraient être uniquement des objets d'étude ou des symboles mais qu'elles sont aussi des êtres vivants capables de parler un langage, de souffrir aussi comme les arbres de *Château d'ombres* atteints d'une mystérieuse maladie, et qu'une conversation est possible avec elles. C'est d'ailleurs ce qui se produit dans *L'Ombre d'un arbre mort* où un bloc de malachite se met à parler (OAM, 90 à 94). Dans *La Ville de sable*, l'orfèvre conduit le héros « sur les cimes de la plus haute initiation » (VS, 128). Le héros doit comprendre, tout comme le prince dans *Les Miroirs et les gouffres*, qu'il ne doit pas rester captif de sa propre gangue. Il y a donc interaction réciproque entre l'homme et les choses qui l'entourent, suivant la conviction romantique que toute existence possède son dynamisme et ses vertus cachées.

On retrouve ce lyrisme minéralogique, auquel Marcel Brion est tant attaché, chez Goethe, les romantiques allemands, parmi lesquels Novalis, E.T.A. Hoffmann, chez Nerval, et jusqu'à Hugo von Hofmannsthal. Sur le plan métaphorique, la pierre propose un trajet, une ascension de nature mystique qui mène de l'obscurité à la lumière. S'interroger sur la pierre, c'est poser la question du statut de la matière apparemment inerte. La pierre est présentée comme non close. En elle vivent des énergies non encore révélées, et que l'orfèvre a en charge de révéler. En ce sens, le personnage de l'orfèvre ressemble beaucoup à l'artiste. De l'informe il crée la forme, de la matière indifférenciée naît un visage susceptible de se métamorphoser à l'infini.

Kalkeidos fait don au narrateur d'une bague de cornaline sur laquelle est gravé un personnage qui commande le silence et désigne une étoile (VS, 58). Cet objet contient un message, et l'objet devient un objet-signe dont la signification n'apparaît pas au premier abord au héros parce qu'il n'est pas encore suffisamment avancé sur le chemin de l'initiation. Cet objet l'accompagne jusqu'à la fin du roman, jusqu'à ce que le narrateur revienne prendre place dans le monde réel. La présence de cet objet est donc très importante car elle donne au roman toute sa dimension fantastique³⁵².

Une « initiation supérieure » (VS, 156) est donnée dans *La Ville de sable* par Dakuri. Ce personnage se trouve dans la lignée des nombreuses figures féminines qui elles aussi accompagnent le voyage intérieur du narrateur. L'élément féminin joue un rôle considérable et doit être regardé comme un principe favorable à l'initiation. Les femmes prennent place dans un vaste mouvement, celui de l'« Éternel-Féminin » dont Marcel Brion est allé chercher trace dans les œuvres de Dante et de Goethe : « Dante et Goethe (...) ont fait de l'éternel féminin le premier moteur, le but et l'instrument efficace de l'initiation, puisque, pour l'un et pour l'autre, il s'agit de rejoindre les « Mères »³⁵³. Marcel Brion met le mot « Mères » entre guillemets car il cite Goethe, et pense aux fameux vers de la seconde partie du *Faust* : « Les Mères ! Comme ce mot résonne étrangement ! »³⁵⁴. Pour lui, tous les actes importants de la vie de Goethe sont des épisodes d'une « descente chez les Mères »³⁵⁵, divinités mystérieuses dont parle Goethe dans les *Conversations avec Eckermann* qui habitent un royaume situé hors du temps et de l'espace. Toutes les femmes aimées par Goethe sont des « Mères », et c'est là un des aspects les plus importants de cet Éternel-Féminin qui « tire vers le haut ». Pour Goethe, chaque amour nouveau est l'équivalent d'une nouvelle naissance.

Dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, les amours racontées par André Arden ne constituent pas un ensemble d'aventures, mais un enchaînement de relations amoureuses

³⁵² La bague de cornaline circule d'un roman à l'autre. On la retrouve dans *De l'autre côté de la forêt*, dans *L'Ermite au masque de miroir*...Seul le dessin gravé varie.

³⁵³ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, *op. cit.*, p.34.

³⁵⁴ Le passage du second Faust est présenté dans *Goethe, l'Âme du monde*, textes choisis et présentés par Marcel Brion, Éditions du Rocher, 1993, p.172.

³⁵⁵ Marcel Brion, *Goethe, op. cit.*, p.118. Voici comment Goethe décrit le royaume des Mères : « Si l'on pouvait se représenter l'immense corps de notre terre comme un espace vide à l'intérieur de telle sorte qu'il fût possible de parcourir des centaines de milles sans rencontrer aucun objet matériel, tel serait le royaume des divinités inconnues chez lesquelles Faust descend. Elles vivent hors du lieu puisqu'il n'y a aucun point solide autour d'elles, et hors du temps, puisque aucun astre ne vit pour elle, et ne désigne par son lever et son coucher l'alternance du jour et de la nuit. Ainsi poursuivent –elles leur durée dans l'éternité de l'obscurité et de la solitude. Elles sont les êtres qui engendrent, la force qui produit et qui entretient, le principe d'où vient tout ce qui vit sur la terre. Ce qui meurt retourne vers elles, et elles le conservent jusqu'au jour où il entre dans une existence nouvelle. Toutes les âmes, toutes les formes qui ont été, qui reviendront, demeurent dans cet espace infini, errant de-ci de-là, indistinctes comme des nuages. » Voir *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988, p.328.

nécessaires qui s'insèrent les unes dans les autres. Miriam révèle à André les joies de la sensualité, des corps qui s'unissent. Anne-Lise permet une autre qualité d'amour. Elle intervient alors qu'André a l'impression que Miriam est devenue « insuffisante » (*ETC*, 205) et attend d'elle une « métamorphose fantastique » (*ETC*, 224). Par sa mort accidentelle, Anne-Lise désigne un chemin et donne un signe, comme la bague de cornaline dans d'autres romans, et ce signe est interprété par l'abbé Chevassin chez qui André, bouleversé, est venu trouver refuge : « En souvenir d'elle, travaillez à cette tâche que sa mort vous laisse à accomplir (...). Vivez en créant de vous-même un être nouveau » (*ETC*, 232). Les femmes sont ainsi « les grands architectes d'une destinée » par les joies et les souffrances qu'elles introduisent dans une vie.

Deux itinéraires sont possibles dans les romans. Le héros croise au cours de l'aventure romanesque une ou plusieurs figures féminines. L'épisode peut être assez court, comme au chapitre trois de *La Rose de cire*, ou occuper l'ensemble du roman comme dans *Algues* ou *Le Château de la princesse Ilse*. Les personnages féminins côtoient le héros à un moment-charnière de son existence. Suivant un autre itinéraire plus dramatique, le héros rencontre une femme-guide qui l'emmène vers les territoires du fantastique. Dans ce cas le héros suit un itinéraire initiatique de la mort, il part, s'évanouit dans les brumes fantastiques et pour lui, il n'y a pas de retour, la fin du roman coïncide avec sa disparition. C'est le cas dans *De l'autre côté de la forêt* ou dans *Le Journal du visiteur*.

La rencontre de cette figure féminine peut représenter un danger, par exemple lorsque, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, André Arden rencontre la fille d'Estève, épisode dont nous avons déjà parlé à propos de la rencontre avec la figure du dieu Pan. Estève affirme qu'il a déjà rencontré, ainsi que son épouse, ce personnage. C'est alors qu'entre dans la pièce la fille d'Estève, présentée dès le départ comme la fille d'une femme humaine et d'un dieu. Le lecteur n'a pas, comme cela est fréquent au début des récits fantastiques, à déceler la présence du fantastique. Le fantastique s'impose et la rencontre jette le lecteur en plein fantastique : « André devina que la rencontre de la femme d'Estève avec l'être innommé avait été féconde, car la fille d'Estève était vraiment la fille d'un dieu » (*ETC*, 303). La description de la jeune fille ne fait que confirmer cette affirmation. Elle frappe d'abord par ses yeux, « miroirs de l'âme » qui révèlent la véritable nature de cet être, un regard qui vient se poser sur André Arden et fait de lui la proie possible du fantastique, puis par sa chevelure et son visage à la fois beau et indifférent. Par son apparition elle trouble André qui est d'abord surpris par les yeux noirs, déconcerté et attiré par ce regard : « André Arden sentit battre son cœur, tandis qu'une violente bouffée

de chaleur lui brûlait la face » (*ETC*, 303). Mais c'est surtout le corps de la jeune fille qui exerce une véritable fascination, et le trouble éprouvé par André devient envoûtement :

Sous la misérable robe, sale et déchirée, qui descendait à peine jusqu'aux genoux, un corps splendide animait ses calmes et lentes masses. Dans l'entre-bâillement du corsage mal fermé, la peau blanche brillait d'un tiède éclat. (*ETC*, 303)

Dans le déroulement de la description, les comparaisons se réfèrent au non humain. La jeune fille est « souple et rapide comme un chat » (*ETC*, 301), et elle garde une parenté avec le dieu Pan :

La gravité tranquille de cette jeune fille suggérait la présence, contradictoire, d'une statue et d'un animal, et aussi de quelque personnage surhumain, peut-être, dont on ne pouvait dire s'il appartenait à l'ordre des forces terrestres ou à celui des dieux. (*ETC*, 303)

Le texte insiste sur la nature ambiguë, intermédiaire de cet être. Chez André, la fascination éprouvée est tentation. Il a aussi la sensation d'un danger. Nous retrouvons les différents éléments du *mysterium tremendum*, selon les catégories de Rudolf Otto, la surprise, la fascination, la peur, signes de la présence du « Tout autre ». Estève conduit André dans une grange, pour la nuit. Derrière la cloison de planche qui délimite l'espace où il s'installe, il perçoit la présence de la jeune fille. Il est averti « d'une présence et d'un danger » (*ETC*, 304). L'élément sonore intervient. La jeune fille se met à chantonner, et l'intervention de la voix rend l'envoûtement encore plus efficace.

La jeune fille appartient à un autre espace et un autre temps. La ferme d'Estève est située dans un lieu en marge des lieux habituellement fréquentés. Associé à la nuit, c'est un point de contact idéal entre deux mondes. La fille d'Estève a une fonction intermédiaire entre le monde réel, le monde de la nature sauvage qui se manifeste dans son énergie secrète et le monde invisible des dieux. Tentatrice, elle propose une « descente vers les Mères le long des chemins tournants de la terre qui suivent le lit des fleuves souterrains, les canaux de la lave, les filons des métaux » (*ETC*, 305), monde où André ne la rejoindra pas.

Lorsque, par exemple dans *De l'autre côté de la forêt*, le héros choisit d'aller jusqu'au bout de l'aventure, il se trouve lié aux forces de la mort, ainsi que le rappelle l'épigraphe du roman, emprunté à Jean-Paul Richter : « Je me suis entretenu avec la mort et elle m'a assuré que rien n'existe en dehors d'elle »³⁵⁶. Ce qui se manifeste alors, c'est l'association, la sororalité de la beauté et de la mort célébrée par le poète August von

³⁵⁶ Cette phrase est citée aussi dans *L'Allemagne romantique*, tome 1, *op. cit.*, p.124.

Platen³⁵⁷. La figure féminine installe des points de passage. Le héros se débarrasse des conventions sociales, s'affranchit des obligations, s'avance dans un milieu sauvage. Rompre avec le passé et l'espace quotidien, c'est rejeter au loin un homme déjà ancien et naître à une nouvelle existence. La métamorphose menée par le héros est à relier à une certaine image de la mort. Dans une pensée rationnelle, la mort est néantisation. Dans la perspective fantastique, les choses ne sont jamais fixées, et la mort est seulement passage au-delà duquel une autre forme d'existence peut encore et toujours se manifester.

L'expérience de l'initiation suppose des itinéraires divers. Le propre de cette expérience est de déraciner l'homme des conventions temporelles et spatiales ordinaires. Dès lors qu'ils suivent ces itinéraires, les personnages entrent dans l'univers de la mythologie et se présentent devant l'entrée d'un véritable labyrinthe.

³⁵⁷ Dans le poème «Tristan» : « Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben ». « L'homme qui de ses yeux contempla la beauté est déjà sous la tutelle de la mort », *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard, 1995, p.642.

C. ENTRÉE DANS L'UNIVERS DE LA MYTHOLOGIE.

1. Mythe et fantastique.

Au début de *De l'autre côté de la forêt*, au cours d'une brève séquence, l'« auteur » du roman intervient. Il s'agit d'une séquence mise en valeur par l'utilisation de l'italique et par l'introduction d'un alinéa plus important. Cette séquence forme l'équivalent d'une longue parenthèse :

L'auteur ignore si Adalbert von A. était déjà mort dans le train qui l'amenait à Baden-Baden et si les rencontres qui l'y attendaient pouvaient être de la même nature que celles qui nous attendent de l'autre côté. Que le romancier fût encore vivant, ou qu'il vécût déjà d'une vie que l'on ne peut définir qu'en l'appelant l'autre, comme on le fait d'ordinaire, importe peu dans le déroulement de l'histoire que nous racontons. Le lecteur peut choisir la solution qu'il préfère, et en tirer les conclusions qui lui paraissent véridiques. (ACF, 31)

D'une manière assez curieuse, l'« auteur » propose deux façons de comprendre le récit. Soit Adalbert est encore vivant, et les événements décrits sont ceux qui précèdent sa disparition, soit il est déjà mort, et ce qui est raconté concerne le périple qu'il accomplit dans un autre espace et un autre temps. Loin de se présenter comme omniscient, le narrateur laisse place à l'ambiguïté. Si le lecteur opte pour la première solution, nous sommes sur le plan de la réalité. S'il penche vers l'autre lecture, la réalité laisse la place au surnaturel, et nous entrons dans un univers mythologique. Le fantastique s'installe entre le connu et l'inconnu, et à la frontière de deux mondes.

La situation de grande solitude dans laquelle se trouve Adalbert, l'atmosphère de mystère qui enveloppe l'ensemble de l'histoire, le côté somnambulique des personnages orientent plutôt vers l'idée d'une progression difficile parmi les ombres, d'un trajet funèbre qui mène Adalbert, accompagné de celle qui prend les traits de Perséphone, vers l'Hadès. Les différents lieux où s'accomplit l'action, Baden-Baden, le parc, la forêt, les différentes phases du récit, la rencontre de la jeune femme au concert, l'exploration des souvenirs constitueraient alors une succession de moments correspondant à un cheminement dans les antichambres des enfers. Adalbert se croit encore vivant jusqu'au moment où il ira se dissoudre dans le non-être ou prendre enfin conscience de sa condition de défunt. Nous retrouvons cette ambivalence dans d'autres romans, en particulier dans *Le Journal du visiteur*, ou *Les Miroirs et les gouffres*. Dans *La Fête de la Tour des Âmes*, il devient évident que les personnages, comparables à ceux qui voguent vers l'*Île des Morts* de Böcklin, glissent, guidés par Hermès, sur des territoires déjà situés de l'autre côté du

réel³⁵⁸. « Le temps n'est plus votre affaire » (FTA, 89), fait observer le marquis Ermete à l'homme du train qui s'efforce de raconter son aventure, et il ajoute : « Je ne vous dirai pas que nous « avons tout notre temps », ainsi que s'exprime naïvement le langage ordinaire, combien de mots sont ridicules ! Mais le temps ne compte plus et ne se compte plus ». Pour Marcel Brion, il en est de même pour le personnage du chevalier dans la célèbre gravure de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable* dont il fait le commentaire dans son livre sur *Léonard de Vinci*³⁵⁹. Selon lui, cette image possède une portée funèbre, et la chevauchée du cavalier ne se fait pas « de ce côté-ci », mais dans « l'au-delà », dans la forêt des ombres, là où la mort et le diable sont le plus à l'aise. Ils ont « tiré l'homme à eux, dans leur empire, où, inconscient de son changement d'état, le guerrier s'avance au milieu des ténèbres s'épaississant davantage », et Marcel Brion ajoute :

On croirait voir une barque funèbre emportant les âmes au-delà des fleuves des morts, et le lourd silence qui pèse sur cette scène, l'oppressant et l'étouffant manque d'air, la tristesse sans nom qui enveloppe les acteurs de ce drame attestent que ce drame ne se joue pas sur un théâtre terrestre, mais sur les premières assises de cet univers d'outre-tombe où le chevalier, sans le savoir, déjà, est entré.³⁶⁰

Nous entrons donc dans l'univers de la mythologie, et nous touchons là à un aspect très important de l'œuvre romanesque de Marcel Brion. Les personnages évoluent dans un espace et un temps mythiques. Mais avant de poursuivre notre réflexion, il nous faut préciser ce que l'on entend par mythe. Pour Mircea Eliade³⁶¹, le mythe raconte une :

Histoire sacrée, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains. En d'autres termes, un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains. En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré.³⁶²

Mircea Eliade complète cette définition dans *Aspects du mythe* :

³⁵⁸ Voir illustration 1.

³⁵⁹ Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1952.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.175-176. Voir illustration 9.

³⁶¹ Neagu Djuvara précise, dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, *op. cit.*, p. 146 à 158, dans « Marcel Brion et Mircea Eliade » que les deux écrivains se sont rencontrés. « Un lien de sympathie et d'appréciation réciproque semble s'être établi entre les deux hommes dès la première rencontre. Marcel Brion a été visiblement impressionné par la culture véritablement encyclopédique d'Eliade et par l'originalité de son approche de certains problèmes spirituels, et de la notion du sacré ». Marcel Brion a consacré à Eliade des articles où il évoque ses ouvrages sur le yoga et le chamanisme, et aussi sa production littéraire. Mircea Eliade est l'auteur d'écrits fantastiques, en particulier le roman *La Forêt interdite*, roman cité par Neagu Djuvara p.151.

³⁶² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p.21-22.



Illustration 9
Albrecht DÜRER, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*,
Gravure, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1513.

Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ». (...) En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui.³⁶³

Le mythe n'est pas seulement une histoire ancienne. Il témoigne d'une permanence. C'est un récit qui exalte les qualités et vertus des héros du temps passé, tente de donner réponse aux grandes questions, aux interrogations et inquiétudes des hommes anciens, mais il reste valable aujourd'hui et fascine encore, ainsi que le confirme Jean-Jacques Wunenburger pour qui le mythe :

est doté d'un effet de fascination, d'une vivacité et d'une consistance symbolique, d'une fécondité créatrice, étonnantes... Bref la survivance culturelle des mythes comme leur reviviscence dans la littérature semblent attester que le mythe est doté d'un noyau irréductible de sens et de valeur que les activités ratiocinantes ne sont pas parvenues à vider ou à remplacer.³⁶⁴

Le symbolisme des mythes reste vivant et actif dans l'imaginaire moderne. Évidemment cet imaginaire se distingue de celui du monde antique. Ce qui paraît aujourd'hui fascinant, c'est le caractère ouvert, non figé, réutilisable et malléable du mythe. Chaque auteur peut y puiser de la matière, en fonction de sa sensibilité et de ses préoccupations profondes. Non seulement le mythe ne disparaît pas dans la littérature contemporaine, mais il y trouve un nouveau souffle et une modernité étonnante. L'écriture romanesque intègre le mythe dans la fiction. Cette dimension mythologique se généralise avec une ampleur surprenante chez les romanciers allemands de la première moitié du XX^e siècle, Thomas Mann, Hermann Hesse, Ernst Wiechert, Franz Kafka, auteurs que Marcel Brion s'est efforcé de faire connaître au public français dans ses chroniques de littérature étrangère. Les romans tels que *La Montagne magique* de Thomas Mann ou *Le voyage en Orient* de Hermann Hesse se situent sur plusieurs plans, celui de l'évidence historique, et celui de l'existence mythique, de la correspondance de l'accidentel avec des prototypes éternels :

Ainsi la mythologie qui définit une grande part de la littérature de cette époque prend naissance et appui dans une étroite communion de l'homme, être de conscience et de raison, avec le monde trouble, équivoque et énigmatique des forces naturelles dont le Romantisme avait éprouvé, et célébré, la puissance incantatoire.³⁶⁵

³⁶³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.17.

³⁶⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Principes d'une imagination mytho-poétique », dans *Mythe et Création*, textes réunis par P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, 1994, p.36.

³⁶⁵ Marcel Brion, texte d'introduction à l'ouvrage de Gero von Wilpert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Albin Michel, 1968, p.40.

On trouvera trace aussi de cette tentative de communion avec un monde fascinant et troublant dans les œuvres d'auteurs tels que Maurice Genevoix, Jean Giono, Henri Bosco, et, côté anglo-saxon, dans les romans de John Cooper Powys ou de James Joyce.

Le mythe investit la littérature fantastique. Roger Bozzetto envisage, dans *Les frontières du fantastique* des points de rencontre entre mythe et fantastique. Pourtant, dit-il, tout semble « opposer le genre littéraire du fantastique et l'univers du mythe »³⁶⁶. En effet le mythe est à l'origine un récit oral. Il a une vocation didactique, tente de donner des explications et, devant la peur de l'inconnu, construit une réalité rassurante et acceptable. Il ne laisse aucun « blanc » à remplir par l'auditeur. Il en est tout autrement du texte fantastique qui est un écrit savant qui invente des stratégies narratives. La littérature fantastique naît, nous l'avons rappelé, à l'époque où se développe le romantisme et où s'affrontent deux conceptions du réel. Il s'y exprime un type de rapport particulier au monde, fait apparaître le trouble, l'angoisse, l'inquiétude, empêche toute saisie d'une réalité explicite, et laisse place au doute face à une réalité qui demeure mystérieuse et non expliquée.

On peut cependant, dit Roger Bozzetto, « imaginer des points de rencontre entre les mythes comme discours et le « sentiment fantastique »³⁶⁷. Ils ont en commun de créer des sensations d'inquiétude et de peur devant des phénomènes qui demeurent inexpliqués, et surtout ils proposent l'exploration des « frontières du connu », des « lézardes de la réalité ». Mythe et fantastique conduisent le lecteur vers le pressentiment d'un réel existant sous la surface de la réalité, d'un monde qui perd de sa stabilité et peut à chaque instant se dérober. Ce qui est mis en tension est l'impossibilité de saisir et de comprendre l'univers, et le désir de lui trouver un sens caché.

D'autre part, le mythe est en relation avec le scénario de l'initiation. Dans le processus d'initiation, le novice est amené à revivre les mythes d'origine. Il ne s'agit pas de le connaître intellectuellement ou d'y faire référence mais d'en faire l'expérience. L'initié revit les événements qui se sont passés dans un temps considéré comme sacré. Le mythe se réactualise, et possède la qualité de pouvoir se répéter éternellement. Nous entrons donc dans une structure cyclique du temps.

³⁶⁶ Roger Bozzetto, *Les frontières du fantastique*, op. cit., p150.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.148.

Marcel Brion s'est exprimé à propos du mythe dans son ouvrage sur Titien³⁶⁸. Il explique que, pour les artistes renaissants, les mythes ne sont pas des contes de fée mais des « avertissements », mot que nous retrouvons souvent dans les romans :

La Renaissance a restauré dans tout son chatoyant éclat et mis à la portée de tous les belles fables imaginées par l'Antiquité, et laissant sous-entendre que ces fables n'étaient pas des contes de fées destinés aux divertissements, mais, au contraire, des *avertissements* désignant le contenu sacré d'une haute portée métaphysique, ou même mystique, correspondant dans sa très large généralité au devenir commun des hommes, et revêtant de ce fait la signification d'une leçon initiatique. Cette leçon contenait un enseignement capable d'accompagner l'homme et d'éclairer son chemin toute sa vie durant et plus nettement encore de le préparer au passage dans « un autre monde », passage dont le récit mythologique précisait l'itinéraire.³⁶⁹

Le rapt de Perséphone par Hadès, l'histoire d'Ariane et de Thésée vainqueur du Minotaure, Hermès conducteur des âmes, etc., sont des thèmes que nous retrouvons dans les romans de Marcel Brion qui n'ont pas une fonction d'embellissement, mais sont porteurs de sens symboliques ayant un rapport avec la question du devenir humain :

Le mythe suppose l'affirmation, hic et nunc, que ce qui est advenu une fois – le « il était une fois » des contes de fées qui affirme que ce qui était conserve le pouvoir d'*être* indéfiniment – participe aux trésors les plus précieux du devenir humain.³⁷⁰

Aux grands scénarios mythologiques s'ajoute le déploiement d'une mythologie personnelle. En ce qui concerne l'espace, le lecteur est emmené au milieu d'un certain nombre d'images centrales qui sont constituées par la montagne, la forêt, l'océan, ou encore les déserts qui sont des espaces à dimension sacrée. « Ce qui compte d'abord pour moi, c'est le sacré », affirme Marcel Brion lors d'un entretien³⁷¹. Dans le descriptif est utilisé un vocabulaire et des expressions à connotation religieuse, tels que « miracle », « gardien d'un seuil sacré », « noviciat », « révélation », en particulier au premier chapitre des *Vaines Montagnes*. Ces espaces sont potentiellement habités de dieux, de demi-dieux, d'animaux fabuleux tels que la licorne, autant de présences qui constituent des entités à part et qui révèlent combien il demeure problématique d'entrer dans ces contrées où l'on est au mieux « admis », où les points cardinaux prennent un sens symbolique. Des tentatives sont faites pour traverser les frontières spatiales, et accéder à ces lieux sacrés, parfois au risque de s'y perdre et de s'y engloutir. Le franchissement d'une succession de seuils à l'infini a pour objectif l'accession à un centre, car, nous enseigne Mircea Eliade :

³⁶⁸ Marcel Brion, *Titien*, Paris, Somogy, 1971. Voir le chapitre intitulé « Mythologie et « poésies », p.199 à 216.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.200-202.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.203.

³⁷¹ « Marcel Brion : Le fantastique et le sacré. », par Guy Le Clec'h, dans *Les Nouvelles Littéraires*, numéro 2324, avril 1972.

Le « centre » est (...) la zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue (...) La route menant au centre est une « route difficile » (...) ; pérégrination pleine de dangers (...) ; égarement dans le labyrinthe ; difficultés de celui qui cherche le chemin vers le soi, vers le « centre » de son être, etc. Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et l'éternité ; de la mort à la vie, de l'homme à la divinité. L'accès au « centre » équivaut à une consécration, à une initiation.³⁷²

On aura reconnu ici tout l'enjeu d'un roman tel que *Nous avons traversé la montagne*. À cet espace particulier correspond un éternel présent. Des moments sont privilégiés, qui s'inscrivent dans une permanence : aube, heure de midi, crépuscule, nuit, mais aussi solstice, équinoxe, jours de fêtes rituelles, qui marquent le passage d'une saison à une autre. Cette temporalité particulière donne l'impression d'appartenir à un monde très vaste. Participer à cet univers, c'est s'inscrire dans une communauté spirituelle plus que matérielle. « Les mythes, affirme Berg dans *Nous avons traversé la montagne*, ont cette particularité, qui manque aux banales histoires des hommes, de demeurer toujours vivants » (*NATM*, 27), et c'est lui qui de temps à autre est là pour rappeler tel ou tel avertissement : « Il y a toujours une porte quelque part » (*NATM*, 276).

Grâce à cette fonction mythologique, le lecteur a l'impression d'appartenir à une histoire qui s'écrit depuis très longtemps, qui réunit une communauté de personnages qui commence bien en-deçà de la naissance et se prolonge au-delà de la mort. Les parentés sont sans limites, et le monde dans lequel il entre est totalement ouvert dans la mesure où il tente de faire participer à tous les ordres possibles du temps et de l'espace.

2. Le sourire de Perséphone.

Adalbert s'enfonce donc dans la forêt, en compagnie de cette jeune femme rencontrée au concert. La forêt est un lieu capital pour Marcel Brion, liée à une Allemagne idéalisée³⁷³. Elle est dans le roman *De l'autre côté de la forêt* en relation avec l'enfance d'Adalbert. Il a passé une partie de son enfance dans ces lieux où il revient, à la recherche de lui-même. Si l'on se place du point de vue mythologique, la forêt est d'abord un lieu de solitude, un espace solitaire par excellence, où il est possible d'accéder à une sorte de communion avec les formes du vivant, le monde des arbres et des animaux. La forêt est liée à l'origine, à l'image des commencements. Contrairement au parc de Baden-Baden qui constitue un lieu-frontière, c'est un endroit pas ou peu touché par l'homme et échappe à

³⁷² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p.30-31.

³⁷³ Marcel Brion consacre le premier chapitre d'*Art fantastique*, *op. cit.*, à la forêt.

l'histoire sociale. On ne s'y enfonce pas sans une certaine crainte, d'une part parce que c'est un lieu où l'on peut se perdre, d'autre part parce que c'est potentiellement le territoire aimé des dieux, des démons ou de Satan.

L'image du couple dans la forêt, en situation de solitude partagée, fait penser à Tristan et Yseult, peut-être aussi au couple Merlin-Viviane de *L'Enchanteur*. Le chemin qu'ils suivent va vers l'ouest, traditionnellement le pays des morts³⁷⁴, jusqu'à une clairière, la « Clairière de l'Ombre », certains la désignent, dit le narrateur, « on ne sait pourquoi, du nom de Clairière des Ombres » (*ACF*, 135). Les majuscules donnent au lieu une autre dimension, permettent de jouer avec les différents sens du mot ombre. La clairière est un lieu pivot. Pour y accéder, il faut s'engager dans la forêt, pénétrer dans une épaisseur végétale, dans une obscurité matricielle, mais cela conduit à cet espace où la lumière peut se manifester : « Sortant de l'épaisse ténèbre de sapins, on atteint un lieu de parfaite clarté » (*ACF*, 135). Dans l'antiquité, c'est dans la clairière que la parole humaine peut rejoindre celle des forces invisibles, que l'on peut nouer un dialogue avec le divin, et c'est le lieu symbolique du dialogue possible entre la lumière et l'ombre. L'expression « on ne sait pourquoi » a son importance. Le nom donné reste une énigme. Le banc qui s'y trouve porte le nom de « repos du docteur Weiss », mais « tout le monde aujourd'hui à Baden-Baden » ignore qui était ce professeur, « même les vieux habitués de la ville d'eau » (*ACF*, 135). Les lieux sont donc attachés à des événements anciens qui restent inexplicables. Cependant, Weiss en langue allemande est une forme du verbe *wissen* (savoir). S'agit-il d'une allusion à un vieux fond de connaissance ? Le mot ombre peut prendre deux sens possibles. Il peut désigner les ombres de la forêt. Mais il peut désigner aussi ceux qui ne sont qu'apparence et qui errent dans les contrées de l'Hadès, ces fameuses ombres qu'Énée et Ulysse rencontrent durant leurs pérégrinations.

La clairière est le lieu idéal pour que se déploie le fantastique. La jeune femme y révèle de manière plus évidente sa véritable nature d'être fantastique. Une fois de plus la comparaison se réfère au non humain : « La jeune fille, pensait Adalbert von A., ressemblait à un bouleau » (*ACF*, 137). Elle a la capacité « de se transformer » suivant le moment de la journée et le lieu où elle se trouve. Son identification est incomplète, et par conséquent elle n'est pas assimilée à un monde connu. Sa nature ambiguë apparaît dans le choix des adjectifs. Le charme de la jeune fille émane « de profondeurs mystérieuses et

³⁷⁴ Les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* suivent aussi cette direction au début du chapitre sept qui raconte la mort de Wenzel.

indéfinissables » (ACF, 139), elle a surgi, « comme l'enfant, d'un univers magique et un peu terrifiant » (ACF, 140).

L'apparition du serpent est, dans cette séquence, le point culminant du fantastique : « Le serpent était apparu devant le « repos du Professeur Weiss » sans que rien eût annoncé son approche » (ACF, 140). C'est un moment de stupeur. L'apparition a lieu à l'heure de midi, l'heure stationnaire des grecs, moment d'immobilité qui représente un péril, particulièrement favorable à la manifestation du « Tout Autre », inquiétant et fascinant, selon les catégories de Rudolf Otto. Des brèches peuvent alors s'ouvrir dans l'espace et le temps. Le passage au plus-que-parfait « était apparu » montre la soudaineté de l'action et correspond à une mise en relief de l'événement fantastique. Cet effet est renforcé par la présence d'un blanc typographique au sein de la séquence narrative. À la suite de l'apparition du serpent, le décor change, la clairière devient une « conque verte frangée d'arbres roses et blonds ». Le mot conque mérite attention. En dehors de son sens de coquillage, il est employé par métonymie en mythologie où il désigne la trompe des dieux marins. À l'immensité de la forêt s'associe l'infinité marine, et la clairière cesse d'être un espace plan pour devenir un espace en creux. Peu après s'ajoute à l'image de la coquille celle de la grotte. La montée de l'angoisse correspond à ce changement de décor. Adalbert ne sait d'où vient ce serpent et quelle est la cause de son apparition. L'immobilité dont il sent qu'elle pourrait se prolonger indéfiniment est associée au silence. Aucun dialogue n'a lieu au cours de cet événement. L'énoncé au style direct est une parole qu'Adalbert ne fait que prêter à la jeune fille :

D'un geste de la main gauche, elle rassura Adalbert von A. « Il me connaît et je le connais, voulait-elle dire, nous n'avons rien à craindre l'un de l'autre ; ce jeu ne nous concerne pas, ou si peu... » (ACF, 141)

Ce n'est que lorsque le serpent a disparu qu'un véritable dialogue est de nouveau possible. L'atmosphère décrite est comparable à celle que l'on trouve dans les *Scherzi di fantasia*, gravures de Tiepolo dont Marcel Brion parle dans *Art fantastique*³⁷⁵. Marcel Brion insiste sur cette angoisse propre aux *Scherzi*, qui vient d'un état d'attente, d'un suspens dans lequel les personnages sont comme pétrifiés. On pourrait parler d'un fantastique de la pétrification. Le décor présenté dans ces *Scherzi*, les épisodes représentés se rapportent à des religions païennes ou à des rites anciens peu identifiables. Le serpent y apparaît comme symbole funéraire. Le personnage de l'Oriental présent dans la plupart des gravures et qui préside aux rites en train de s'accomplir est remplacé par la jeune fille qui

³⁷⁵ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p. 42 à 46. Voir illustration 10.



Illustration 10
Gian-Battista TIEPOLO, *La Découverte du tombeau de Pulcinella*,
Gravure, Paris, Musée du Petit Palais, vers 1750.

l'expérience de l'engloutissement. Ce thème de la disparition, de l'effondrement dans l'indéterminé est au cœur de romans tels que *La Ville de sable*, *La Folie Céladon*, *Algues*, *Le Château de la princesse Ilse* où s'exprime le regret de voir s'évanouir ce que l'on ne peut retenir et s'en va vers le néant, l'impossibilité de conserver ce qui a été aimé. Ce motif de l'engloutissement apparaît en particulier dans plusieurs récits de rêves. Dans *Le Château de la princesse Ilse*, le narrateur voit en rêve un château de neige et de glace entouré d'une clairière, château monumental et superbe qu'il contemple avec ravissement, orné de scènes mythologiques : « La neige se prêtait à l'imitation du stuc et montrait des scènes champêtres, des anecdotes mythologiques, taillées en un doux demi-relief » (CPI, 161). Le château se présente comme un monde lumineux au milieu des ténèbres de la forêt, mais il est voué à la destruction :

Cette dissolution s'accomplissait avec des à-coups, des sortes de spasmes qui faisaient penser à l'agonie d'un mourant : tantôt un flux rapide, incessant, ininterrompu, tantôt des arrêts qui permettaient d'espérer que la neige *se défendait*, que le château résistait énergiquement, héroïquement, aux forces de décomposition qui l'assaillaient. (CPI, 163)

Le château se liquéfie et perd de sa luminosité, et les ténèbres de la forêt s'avancent comme, dans le mythe, se soulève la terre autour de Coré. Un fantastique morbide et grandiose de fin d'un monde est mis en scène, tout imprégné de la hantise de la mort. À ce rêve s'associe celui des « Oléandres », villa où le narrateur enfant a été heureux. Le rêveur assiste, émerveillé et angoissé, à la réapparition de la belle villa et à son anéantissement, et « ce que l'on appelle mourir travaille (...) en taupe fousseuse qui attaque la solidité de la terre et substitue à la masse compacte la ténuité de ses labyrinthes souterrains » (CPI, 174). La villa est livrée à la fureur de démons aussi violents et impitoyables qu'Hadès.

Perséphone, à l'issue de son aventure dans le mythe, appartient à deux mondes. Elle devient l'épouse d'Hadès et règne sur le monde souterrain. Dans les romans, *Algue*, *Alana*, *Ilse* et bien d'autres personnages féminins apparaissent comme les ambassadrices des pays inconnus. Présentes et lointaines, elles appartiennent à l'ici et à l'ailleurs, éveillent la mélancolie des lointains, le désir de départ vers des horizons entrevus. Le voyage auquel elles convient est cheminement à travers ces labyrinthes souterrains que sont les souvenirs d'enfance et les rêves. Elles désignent, comme les figures gravées sur les bagues de cornaline, les territoires perdus, à rechercher, et aident à traverser les espaces en apparence infranchissables.

La métamorphose que vit Coré se fait enfin par changement de temps. Le temps des hommes est remplacé par le temps des ombres. Adalbert, dans *De l'autre côté de la*

apparaît de manière énigmatique comme un meneur de jeu. Elle est elle-même immobile et silencieuse, mais son immobilité est immédiatement contredite :

Il n'osait parler (...) et une certaine angoisse lui venait aussi, née de l'immobilité de cette femme et de cette connivence qui pouvait exister entre elle et le serpent : où donc allaient-ils ensemble, portés par la même somnolence au creux de laquelle une vigilance brillait pareille à une petite lumière au fond d'une grotte ? (ACF, 140-141)

Loin de partager l'angoisse d'Adalbert, elle s'amuse à agiter son ombrelle pour inciter le serpent à s'enfuir. L'inquiétude d'Adalbert vient moins de la présence du serpent que de cette parenté mystérieuse qui unit la femme et le serpent.

Le serpent appartient au symbolisme antique. Se glissant dans les ténèbres, il apparaît comme un intermédiaire, le messager entre le monde des morts et le monde des vivants. Il est à la fois le signe de la mort, au même titre que dans d'autres romans l'arbre mort ou la figure carnavalesque de Pulcinella, et aussi animal détenteur d'une connaissance inaccessible aux hommes. Appartenant au monde souterrain, il désigne les territoires infernaux, et cette « connivence » entre le serpent et la jeune femme laisse entendre qu'elle appartient comme lui au monde de la surface de la terre, et à un autre univers, vers lequel elle emmène Adalbert. Plus loin dans le roman, elle devient l'incarnation même de Perséphone :

Votre mère ! Déméter ?

Qui vous a dit qu'elle s'appelait ainsi ? (...)

Vous m'avez appelée Perséphone. Vous savez ce que cela signifie. (ACF, 188)

Rappelons simplement l'essentiel du mythe. Hadès s'est épris de Coré, appelée plus tard Perséphone. Il enlève la jeune fille pendant qu'elle cueille des fleurs dans un pré et l'emène dans son royaume souterrain. Sa mère, Déméter, part à sa recherche et obtient de Zeus que sa fille lui soit rendue. Mais, durant son séjour dans l'au-delà, elle a mangé des grains de grenade, ce qui la lie définitivement au monde infernal. Par conséquent, Coré passe trois mois de l'année en compagnie d'Hadès et devient reine du Tartare, avec le titre de Perséphone et les neuf autres avec Déméter³⁷⁶. Ce mythe avait pour Marcel Brion une grande importance et une grande signification. « Ce sont surtout les mystères d'Eleusis dont le culte actualisait de manière ésotérique la destinée de Perséphone et de sa mère

³⁷⁶ Déméter a été vénérée dans l'ensemble du monde grec et a reçu un culte fervent à Athènes et à Eleusis. Les mystères d'Eleusis sont centrés d'abord sur la question des récoltes, et ils deviennent aussi un mythe de mort et de résurrection. On distingue à Eleusis les « petits mystères » qui permettaient aux candidats de recevoir les rudiments d'une initiation, et les « grands mystères » au cours desquels les initiés apprenaient comment éviter les Enfers pour aller tout droit aux Champs Elysées. Voir à ce sujet *Histoire des mœurs*, tome 1, encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1990, p.294.

Déméter qui inspirent fortement l'œuvre de Brion », écrit Wolfgang Friedrichs³⁷⁷. Dans *De l'autre côté de la forêt*, Perséphone se présente sous le visage d'une jeune fille, à peine sortie de l'enfance, qui ne révèle son véritable nom qu'au moment où Adalbert consent à la suivre au royaume des ombres. Des allusions explicites au mythe apparaissent dans d'autres romans, en particulier dans *L'Ermite au masque de miroir*, et *Algues*. Le narrateur assiste, en compagnie d'Algue à la fête de la Saint-Jean dans un parc d'attraction appelé le « Paradis ». Au cours de cette fête, Algue est entraînée loin de lui, et le narrateur part à sa recherche. Il la retrouve tard dans la nuit sur la scène du cirque Méléagre où sont données des représentations de scènes mythologiques. Le spectacle le plus étrange et le plus éclatant représente le rapt de Perséphone qui cause chez le narrateur une véritable inquiétude. Il sent à quel point cet événement est « affreusement vrai » (A, 217), et combien Perséphone qui pourtant joue avec ses compagnes est véritablement Algue. Cet épisode lui rappelle un souvenir d'enfance durant lequel il visite en compagnie d'une petite fille la ménagerie d'un cirque. Durant cette visite, la petite fille lui paraît « littéralement absorbée par la présence diabolique » de cette bête inconnue (A, 222), « préfiguration zoomorphe d'Hadès », nous dit Wolfgang Friedrichs. Le narrateur revit ce souvenir effrayant et se rend compte à quel point l'attitude d'Algue est ambiguë, dans la mesure où elle consent à être enlevée par Hadès. Il sait que Algue est à la fois terrestre et qu'elle appartient aussi au monde des sirènes. À la fin du roman, après l'engloutissement de la ville d'Algue, elle continue à chanter et à livrer son message : « ... Va, et consens à ce que rien ne demeure de tout ce que tu as aimé... » (A, 325).

Le mythe est présent sous la forme de *leitmotiv*, en particulier celui de la coupe de fruit faisant allusion aux graines de grenade, dans *De l'autre côté de la forêt*, mais aussi dans *La Fête de la Tour des Âmes*, *L'Ermite au masque de miroir*, *Château d'ombres*, et dans *Nous avons traversé la montagne*, Berg livre un avertissement solennel à ses compagnons : « Méfiez-vous de la table des ombres » (NATM, 23). Pour Marcel Brion, le mythe a un « visage ardent et ténébreux ». Il décrit ainsi la scène du rapt dans son livre consacré à Rembrandt : « Le royaume des mères ouvre subitement ses labyrinthes sombres, et c'est l'haleine terrible de l'au-delà qui monte de ce gouffre où s'enfonce le char du dieu des enfers »³⁷⁸.

Un certain nombre d'éléments du mythe fascinent Marcel Brion, et ces éléments traversent l'œuvre romanesque entière. Coré disparaît de la surface de la terre et fait

³⁷⁷ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.402.

³⁷⁸ Marcel Brion, *Rembrandt*, Paris, Albin Michel, 1946, p.68. Voir illustration 11.



Illustration 11
REMBRANDT, *L'Enlèvement de Perséphone*,
Berlin, Kaiser Friedrich Museum, vers 1932.

forêt, en fait l'expérience. Le temps humain, c'est, alors qu'il a trouvé refuge dans une auberge en compagnie de la jeune fille, celui de la calèche qui devrait les ramener à Baden-Baden, c'est celui de la pendule de porcelaine qui sonne neuf heures avec « précipitation ». Ce temps laisse la place à une temporalité mythique. Le roman commence à la fin de l'hiver, s'achève en automne, et le jour du départ définitif d'Adalbert est « fixé depuis longtemps » (ACF, 208). L'autre temps, le temps des ombres, suppose un autre état de la conscience, sans doute l'« état d'Eleusis » dont il est question dans *L'Ermite au masque de miroir* (EMM, 162) qui correspond à la possibilité de résurgence fantastique des souvenirs. Les souvenirs prennent une très grande importance pour Adalbert, souvenirs d'enfance, des personnages qu'il a connus jadis, Karl-Anton et Steffi, qui remontent « des profondeurs (...) de l'oubli » (ACF, 182).

L'œuvre entière de Marcel Brion est un questionnement bouleversant sur le temps. « Rien n'est plus difficile que de se libérer du temps », dit-il dans les *Images norvégiennes*³⁷⁹. Se délivrer d'un temps ordinaire, chiffré, c'est entrer dans le domaine chatoyant des mythes.

3. « Quand tu descendras dans la demeure d'Hadès... »

Une des clés de l'œuvre fictive de Marcel Brion, nous dit Xavier Tilliette, est le texte de la « prière orphique » :

Quand tu descendras dans la demeure d'Hadès, tu verras à gauche près d'un cyprès blanc une fontaine, la fontaine de l'oubli... Plus loin tu trouveras une eau claire et fraîche qui sort du lac de Mémoire. Alors tu t'approcheras des gardiens du seuil et tu leur diras : je suis fils de la terre et du ciel étoilé, mais ma race est du ciel...³⁸⁰

Ce texte a beaucoup fasciné Marcel Brion. Il s'agit d'une inscription trouvée en Italie dans des tombes d'initiés orphiques, à Pétélia, sur le golfe de Tarento près de Crotona, précisant, dit Marcel Brion les « phrases rituelles que le mort avait à dire aux « gardiens du seuil » dans son voyage vers l'au-delà »³⁸¹. Dans *Mémoires d'une vie incertaine*, il parle à nouveau de ce « moment fatidique rappelant au voyageur d'outre-tombe ce qu'il devait dire et faire à l'entrée du monde d'en bas »³⁸², et de cette émotion qu'il a ressentie lorsqu'il a lu ce texte dans une salle du *British Museum*.

³⁷⁹ Marcel Brion, *Images norvégiennes*, dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1932, p.107.

³⁸⁰ Xavier Tilliette, « *Ardendo cresco* », dans *Marcel Brion, humaniste et passeur*, op. cit., p.220.

³⁸¹ Marcel Brion, « Les Flammes admirables », dans *La Nouvelle Revue de Paris*, Paris, Le Rocher, 1987, p.45.

³⁸² Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.216.

Ce texte orphique est celui qui, d'après ce qu'affirme Liliane Brion dans une note, a inspiré le titre du roman *Un Enfant de la terre et du ciel*. La fascination exercée par ce texte est telle qu'elle provoque dans le roman l'évanouissement d'André Arden. André est chargé, un jour, de traduire ce texte en classe, et à ce moment là il pressent sa « signification sacrée » à tel point qu'il est incapable d'en achever la traduction (*ETC*, 129). Pendant la récréation, il se sauve dans le parc de l'école, cueille une grosse grappe de lilas, la cache sous sa chemise, se rend à la chapelle, et pendant l'office, se rappelant à nouveau le texte, glisse à terre et perd connaissance. Confronté au texte sacré, André Arden se trouve dans la position du novice. La signification du texte nous est indiquée dans le roman : « L'homme, cet ange indécis, est perpétuellement tiraillé entre ses deux origines. Tantôt il remonte vers l'une, tantôt il s'enfonce vers l'autre » (*ETC*, 129). Il est, comme l'annonce le titre du roman un « enfant de la terre et du ciel », « un être indécis et douloureux, partagé entre des aspirations contradictoires » (*ETC*, 128).

Le texte de cette prière habite d'autres romans, en particulier *L'Ermite au masque de miroir* où le narrateur « murmure les premiers mots du suprême avertissement initiatique : « Quand tu descendras dans la demeure de Hadès... » (*EMM*, 41).

Une mythologie du passage est donc mise en scène, notion très importante dans l'œuvre de Marcel Brion³⁸³. Une des grandes obsessions des personnages est en effet de tenter d'établir un dialogue entre les forces de ce monde et celles de l'autre monde. La notion de passage est très importante dans la mesure où elle donne l'impression que les personnages ont la possibilité de traverser le monde, d'emprunter des chemins qui vont les amener vers d'autres paysages à la fois géographiques et spirituels. Marcel Brion a été frappé, nous le comprenons en lisant *L'Allemagne romantique*, par les voyages décrits en particulier dans le vieux fond de la littérature irlandaise, par les histoires des « navigateurs d'autrefois »³⁸⁴, les voyages de Maeldun ou de saint Brandan. Dans ces récits de voyage, il y a toujours un passage ouvert, et le lecteur a l'impression que le voyage qui se déroule dans des territoires divers ne s'arrêtera jamais. Marcel Brion voit dans ces périple une succession ininterrompue de « rites de passages ».

Ce phénomène de l'errance est capital dans les romans. Les personnages franchissent des seuils, et ils se métamorphosent. Le monde apparaît beaucoup plus vaste qu'il ne paraissait.

³⁸³ Le colloque international consacré à Marcel Brion en 1995 met l'accent sur l'idée de passage. Une partie des interventions est placée sous le titre « Les Passages ». Voir les textes de Claude Mettra, « Le Passeur du temps » (p. 121 à 125), celui de Nathalie Raoux, « Marcel Brion et Walter Benjamin : le passeur et le passant », p.126 à 145).

³⁸⁴ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, *op. cit.*, p.49.

La notion de passage est au cœur de tous les romans. En ce sens, nous sommes en présence, comme le dit Wolfgang Friedrichs d'une littérature placée « sous le signe d'Hermès »³⁸⁵. Dans le mythe de Perséphone, Hermès joue le rôle de passeur. Il est porteur de messages que Zeus envoie à Hadès et à Déméter. Il va chercher aussi Coré dans les territoires souterrains et l'aide à monter sur son char. Dans la mythologie grecque, il est conducteur des âmes, dieu de la circulation et de l'échange, et accompagne les morts dans l'au-delà. Dans certains romans, *L'Ombre d'un arbre mort*, et surtout *La Fête de la Tour des Âmes*, il apparaît sous les traits du marquis Ermete dei Marmi, gentilhomme italien.

Au début de *La Fête de la Tour des Âmes*, Ermete vient assister, dans un hôtel, à la mort d'un ami du narrateur. La mort est décrite non comme une fin, mais comme le début d'un voyage :

Le directeur de l'hôtel se détourna de ce spectacle pénible qu'est toujours le départ d'une âme vers l'inconnu (...). Le prêtre avait achevé les Psaumes de la Pénitence. Il baissa la tête entre ses mains et murmura à l'adresse du mourant les conseils nécessaires au voyageur qui va s'engager sur de difficiles et dangereux chemins. (FTA, 15)

On reconnaît ici une allusion à la prière orphique telle qu'elle est formulée dans *Un Enfant de la terre et du ciel*. À ce moment là, le narrateur est le seul témoin d'un mouvement que fait Ermete :

La tête levée, il paraissait suivre des yeux quelque chose qui volait au milieu de la chambre, et, soudain, sa main preste de chasseur de papillons rabattit brusquement le chapeau tyrolien sur un être ailé invisible dont la capture lui procura le plus évident plaisir. (FTA, 15)

Le lecteur se rappelle le symbolisme antique du papillon dont on trouve l'expression chez Platon. L'âme humaine possède des ailes, et le papillon est emblème de cette âme immortelle qui, sortant de son cocon, débarrassée de son enveloppe charnelle, s'envole vers l'au-delà. Ermete propose au narrateur, qui lui a ensuite rendu visite dans sa luxueuse demeure, de l'emmener faire une promenade en bateau. Cette promenade va le mener, en compagnie d'autres voyageurs, vers le village de Torre delle Anime, la Tour des Âmes. Le bateau est donc choisi dans ce roman comme véhicule fantastique.

Le bateau est très présent dans l'univers des romans. Le voilier de haute mer, dans le chapitre XXIII des *Vaines Montagnes* permet aux enfants d'un conte chinois d'accéder aux « Îles Bienheureuses », aux « îles inaccessibles au commun des hommes, ces lieux de l'extrême ailleurs qui sont les demeures des mythes » (VM, 262). La barque du passeur de *Nous avons traversé la montagne* permet aux voyageurs de franchir un fleuve tumultueux pour parvenir jusqu'aux montagnes qui constituent le but du voyage. Après de

³⁸⁵ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.409.

longues étapes éprouvantes, ils s'approchent de ce fleuve qui, nous dit Wolfgang Friedrichs, « pourrait marquer la frontière de l'au-delà ». Le passeur qui les attend est « de toute évidence Charon, exerçant sa fonction de psychopompe aux bords de l'Achéron »³⁸⁶. Le vieux batelier raconte aux voyageurs l'histoire du « Grand Empereur » qui, bien des années auparavant, s'est noyé avec son cheval dans les remous du fleuve. Le narrateur est si bouleversé par ce récit qu'il s'identifie au « Grand Empereur », et la traversée du fleuve devient un véritable geste initiatique. Arrivé sur l'autre rive, le passeur se met à paraphraser la prière orphique :

La descente ne sera pas très longue, dit-il encore ; quand vous serez en bas, prenez le chemin à gauche, qui est tout à fait droit et plat ; d'ailleurs, il n'y en a pas d'autre. Il m'ôte les deux gantelets, avec beaucoup de délicatesse. Peu à peu, à mesure que vous descendrez, débarrassez-vous des pièces de votre armure. Vous marcherez plus facilement. Ensuite, de vos vêtements aussi : la dernière partie du voyage se fait nu. (*NATM*, 149)

Ces paroles annoncent une descente aux enfers. De l'autre côté du fleuve, la route est encore longue jusqu'aux montagnes, et traverse une terre marécageuse que les voyageurs auront beaucoup de mal à franchir.

Le traîneau sur lequel le narrateur et sa compagne Hélène viennent prendre place au début de *L'Ermite au masque de miroir* est aussi à sa manière une embarcation qui permet de cheminer à travers les décors ambigus d'une baraque de foire. Le nain qui le pilote crie « embarque, embarque », et le traîneau devient un véritable personnage permettant de passer « de l'autre côté du temps » :

Et puis notre traîneau ne s'arrête que lorsqu'il le veut, et en ce moment il ne veut pas. (*EMM*, 34)

Quant au traîneau, rassuré, calmé par notre propre immobilité, il rêvait. (*EMM*, 37)

Le traîneau, d'impatience, piaffe plus fort derrière nous. (*EMM*, 40)

Quant au *burchiello* de *La Fête de la Tour des Âmes*, il glisse sur les canaux et les cours d'eau de la Vénétie. D'un côté il y a l'aventure lointaine qui mène les voyageurs de l'autre côté de l'océan, des déserts, ou au-delà des paysages illusoires d'une baraque de foire, de l'autre la promenade, l'errance paisible qui s'installe durant la totalité de l'espace du roman. Le *burchiello* est une « ancienne embarcation, de forme désuète, massive et pataude, noire de couleur suivant une vieille coutume » (*EMM*, 23). L'embarcation est choisie par Ermete à cause de son ancienneté, de sa couleur symbolique, de son silence et de sa lenteur. « J'aime cette vieille manière de voyager, explique-t-il, (...) et nous avons le temps de causer avant d'atteindre, avant la tombée de la nuit, notre but » (*FTA*, 23). Véhicule fantastique, tout comme le traîneau de *L'Ermite au masque de miroir* ou le navire

³⁸⁶ Wolfgang Friedrichs, « Initiation et altérité », dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.176.

des *Vaines montagnes*, elle est objet vivant, et fait corps avec le conducteur Ermete capable de l'arrêter ou de la remettre en route « d'un geste presque imperceptible du doigt » (*FTA*, 83). À travers elle se développe un langage avec l'eau, une « eau lourde et noire » (*FTA*, 114) qui fait penser à cette eau paisible que l'on voit sur *L'Île des morts* de Böcklin, a tendance à s'apparenter à la stagnation, devient de plus en plus immobile au fur et à mesure que les protagonistes s'approchent du village³⁸⁷.

Le passage est d'abord d'ordre géographique. Le point de départ se situe à côté de l'hôtel. L'itinéraire suivi n'est pas décrit précisément. Le bateau passe par l'embouchure d'un canal qu'il faut remonter. Il fait halte de temps à autre devant de belles demeures qui se succèdent le long du canal, villa de Stefano dell'Aria, villa Benzoni, palais du fou aux cent fontaines, etc. Il s'arrête au village de la Tour des Âmes, et la navigation cesse à un endroit où le canal se perd vers un horizon de brouillard.

Le passage est aussi temporel. Le départ a lieu « de bon matin » (*FTA*, 23), et le voyage dure toute la journée. Au terme de la progression, nous passons du jour à la nuit, et les voyageurs quittent le bateau pour s'enfoncer dans le village. À l'issue de la fête nocturne, le narrateur est autorisé de manière exceptionnelle à revenir dans le domaine de la vie quotidienne. Le choix de la saison est évidemment important. La date donnée, le 2 novembre, correspond, si l'on s'en réfère aux sociétés anciennes à un moment de passage, où la circulation est possible entre le monde des vivants et le monde des morts.

Les personnages dont le narrateur fait connaissance sur le bateau, Sir John et la belle jeune fille brune, le septuor de Stefano dell'Aria, le journaliste, l'homme du train, Mafalda Benzoni, Harald et Marianne ont tous franchi le seuil de la mort, voguent en direction de l'au-delà, accomplissent le voyage vers les territoires « d'en bas ». L'histoire de chacun de ces personnages montre à quel point ils ne cessent de franchir une multitude de seuils.

Le chef d'orchestre de tous ces franchissements est Ermete dont il est dit qu'il a un « petit sourire étrusque » (*FTA*, 64). On trouvera dans le roman plusieurs allusions à la civilisation étrusque, à laquelle Marcel Brion s'est beaucoup intéressé³⁸⁸. Le peuple étrusque, très préoccupé par la question de la mort, a édifié en Italie des hypogées³⁸⁹, et a

³⁸⁷ Voir illustration 1.

³⁸⁸ Quelques exemples : « Il se vengea de sa déconvenue sur la chimère voisine, dont le « mauvais œil étrusque » pouvait nuire à l'événement (...) » (*FTA*, 223) ; « Le vieux fond macabre des étrusques s'y perpétue avec une surprenante régularité, mais on n'est pas certain que leur civilisation soit parvenue si loin de leurs centres culturels » (*FTA*, 231) ; « Les Étrusques inventèrent les jeux sombres et sanglants pour nourrir les âmes en peine rôdant autour du puits qui, au milieu exacte de l'arène, mettait en communication les morts et les vivants et recevait les dernières plaintes des gladiateurs assassinés » (*FTA*, 247-248)

³⁸⁹ En particulier à Cerveteri dont il est question dans *Algues*, p.238.

inventé des démons hideux, le Charun au marteau, le Tuchulcha féroce, des monstres et des animaux composites qui trahissent une imagination dominée par le fantastique et le surnaturel³⁹⁰. Ces monstres sont présents dans la demeure d'Ermete :

Il y avait aussi de petites urnes de tuf sur les panses desquelles s'ébattaient les démons de l'enfer étrusque, le démon Tuchulcha au gros nez bleu d'ivrognerie diabolique, coiffé de serpents, et son compère Charonte, manoeuvrant un merlin d'assommeur. (FTA, 20)

Pour celui qui a le privilège de s'embarquer en compagnie du marquis, le passage signifie initiation. Ermete satisfait sa curiosité et fournit un enseignement. Ce rôle d'enseignant apparaît dans le choix des verbes. Ermete « instruit », « enseigne », « explique », « murmure » à l'oreille pour « informer », et le narrateur devient élève, novice. Il apprend que les oiseaux se rendant à la Tour des Âmes sont en réalité des âmes en peine, qu'une seule nuit de l'année leur est réservée, et il découvre le sens sacré que prend la fête dans sa dimension nocturne. Le carnaval prend en effet un aspect plus mystérieux à la faveur de la nuit, alors que les âmes en peine se réunissent pour venir écouter une messe des morts dirigée dans une église par le virtuose Bastianelli.

Le carnaval prend une grande importance dans les romans de Marcel Brion. Dans des romans tels que *Les Vaines Montagnes*, *Algues*, *L'Ombre d'un arbre mort*, il représente une interruption de la vie habituelle, permet un retour à l'antique, et se situe tout naturellement dans une mythologie du passage. Le carnaval raconté par Barnward, au moment où les amis sont réunis dans la villa Crespi, au chapitre XVII des *Vaines Montagnes* est une fête durant laquelle se trouve célébrée la « fin de l'Hiver et le retour de la « Belle Saison », la « venue du Roi Printemps » (VM, 189). Ce carnaval est le symbole d'une victoire saisonnière. Il possède un vieux fond religieux et sacré, confirmé par l'utilisation des majuscules. Il s'agit d'une fête très ancienne, païenne, mettant en jeu de vieilles divinités que le Christianisme n'a pas pu exorciser. Pour Barnward, le carnaval permet la rencontre avec les masques utilisés pour fêter la déroute de l'hiver. Ces masques sont effrayants parce qu'ils remettent en question la personnalité de l'individu, posent le problème de la dualité de la personne, et mettent en doute « la substance du réel » (VM, 193). Les masques permettent de se libérer de la personnalité habituelle, de devenir une autre figure inconnue, oubliée, tapie dans les ténèbres de l'inconscient. Le carnaval auquel assistent Terence Fingal et Georgiana dans *L'Ombre d'un arbre mort* est un carnaval

³⁹⁰ Voir à ce sujet *Les secrets du passé*, encyclopédie de la civilisation, publiée sous la direction de Marcel Brion, Londres, Thames et Hudson, 1975, l'article de Donald Strong « Le problème étrusque », p.225 : « Les terrifiants démons, Charun et Tuchulka, de la « tombe d'Orcus », caveau d'une famille aristocratique de Tarquinia, figurent parmi les êtres infernaux que l'on rencontre de plus en plus souvent dans les dernières peintures. La cruauté et le désespoir, et même la terreur de la vie future, dominant dans un grand nombre de scènes peintes »

italien. Ils rencontrent dans le Corso à Rome un cortège funèbre, une procession de Pulcinellas qui chantent « l'hymne des funérailles » (*OAM*, 163). Pulcinella est un des héros de la farce italienne dont le symbolisme est assez complexe. Roi du carnaval, puis victime sacrificielle, il est en relation avec le burlesque, la mort et l'au-delà de la mort. Sa dramaturgie s'inscrit dans le jeu de la mort et de la résurrection. Ermete donne au carnaval le sens d'un cérémonial religieux. « N'oubliez pas, dit-il, que tout carnaval est, dans son essence, une fête des défunts et des ressuscités » (*FTA*, 79), remarque qu'il est intéressant de rapprocher de celle que fait Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*, à propos de E.T.A. Hoffmann : « Dans le carnaval, en effet, survit la très antique tradition de l'initiation dans et par l'orgie pratiquée autrefois dans les mystères dionysiaques »³⁹¹. Le carnaval fantastique est ici en relation avec les vieux mythes d'initiation.

À la fin de *La Fête de la Tour des Âmes*, le statut du narrateur se modifie. Cela se vérifie dans le changement de champ lexical. Le héros est un « profane » qui reçoit « les parcelles d'initiation formant un puzzle mystique » (*FTA*, 237), il éprouve une « angoisse sacrée » (*FTA*, 244). Mais l'enseignement reçu demeure parcellaire, et les zones d'ombre indispensables au fantastique demeurent :

Pourquoi ces âmes en peine se déguisaient-elles ainsi en oiseaux noirs ? L'auteur du petit livre ne le disait pas, et je n'osais pas interroger le *marshese*. Pas davantage pourquoi il ne faisait sortir le *burchiello* que pendant cette journée. Ni ce que j'aurais pu apprendre de lui au sujet de ce bizarre univers sur lequel on aurait pensé qu'il régnait, et le nôtre, si voisins l'un de l'autre mais chacun isolé dans son lieu, exclu des pouvoirs et des énergies de l'autre, intransmissibles par cette zone maudite, ou d'accès peu souhaité. (*FTA*, 248)

Les interrogations ne cessent pas, mais en même temps se trouve confirmée l'existence du monde fantastique

La descente dans les territoires obscurs signifie l'exploration d'un monde labyrinthique, ce qui fait apparaître un autre enjeu majeur du fantastique brionien. Non seulement les personnages cèdent à l'esprit des métamorphoses, mais aussi ils se trouvent confrontés à un monde qui prend l'aspect d'un véritable dédale.

³⁹¹ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.170. Dans ce carnaval apparaît « ce côté sombre, dramatique et sanglant du mythe de Dionysos, dieu souffrant et dieu triomphant ». Goethe a lui aussi été sensible à ce côté cruel et meurtrier du carnaval.

CHAPITRE 5 : LES LABYRINTHES FANTASTIQUES.

Dans la confrontation des personnages avec les mondes fantastiques s'instaure une double relation : le monde environnant exerce une action, une influence sur les personnages. C'est un monde générateur d'émotions diverses, de joie, d'émerveillement, mais aussi surtout d'inquiétude ou d'angoisse. D'autre part, la conscience tourmentée du personnage va projeter son inquiétude sur ce qui l'entoure. La perception perd de son objectivité, et l'inquiétude est un filtre qui déforme le monde ou le révèle dans sa vérité. Distinguer ces deux mouvements n'est guère possible tant les frontières sont floues et indéfinies.

Le monde tel qu'il se présente dans les romans est labyrinthique, et les personnages sont amenés à en faire l'expérience :

Peut-être est-ce le destin de l'homme d'aller ainsi, devant lui, de ville en ville, parcourant tous les sentiers du labyrinthe, jusqu'au jour où il trouvera l'endroit qui a été disposé pour lui, qui l'attend et auquel il est promis. Le lieu du repos stable et durable. (CO, 25)

Dans le labyrinthe fantastique s'entrevoit une vérité du monde et de soi. La métaphore du labyrinthe met en tension la condition humaine.

Cette image, qui a longuement hanté Marcel Brion³⁹², est complexe et polyvalente, ce qui en fait un thème fascinant pour l'imagination littéraire, et bien entendu la littérature fantastique.

Le labyrinthe, lié à la mythologie, introduit la référence aux mythes de Dédale, du Minotaure, d'Ariane, de Thésée qui trouvent leur décor premier dans l'antique palais de Cnossos. L'enjeu réside dans l'épreuve imposée à Thésée d'un choix entre diverses routes

³⁹² De nombreux textes montrent cet intérêt : *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p. 106 à 110 : « J'ai aimé avec passion les labyrinthes » (p.107) ; dans *Léonard de Vinci*, op. cit., un chapitre entier s'intitule « Dédale » ; un article paru dans *Les Cahiers du sud*, 42^e année, numéro 333, s'intitule « Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe » (p.177 à 184). On peut ajouter à cela les pages dans *Art abstrait* consacrées à la tresse et à la spirale labyrinthique, de nombreuses allusions dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tomes 1 (p.99), tome 2 (p. 48-165-273). Marcel Brion écrit aussi le conte *Le Virtuoso du labyrinthe*, dans *Les Ailleurs du temps*, Paris, Albin Michel, 1987.

pour parvenir au Minotaure afin de le tuer. Il s'agit d'opter pour un itinéraire, d'accéder au centre du labyrinthe, de triompher d'une difficile épreuve, et d'en ressortir.

Ainsi que le rappelle Mircea Eliade, il s'inscrit facilement dans un scénario initiatique : « Un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme on le voit dans le mythe de Thésée »³⁹³. Selon une opinion en effet répandue, le labyrinthe de la légende aurait été un lieu d'initiation où le néophyte devait parcourir un chemin semé d'embûches, affronter des adversaires et subir des épreuves symboliques. Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, va dans le sens de ce symbolisme : « L'initiation est plus qu'une purification baptismale, elle est transmutation d'un destin »³⁹⁴. L'initié, d'abord confronté au monde des ténèbres renaît, purifié, métamorphosé.

L'entrée dans le labyrinthe d'un personnage isolé est la première étape de l'initiation. Dans un deuxième temps, il erre dans un territoire sombre et subit des épreuves. L'épreuve majeure consiste, dans la version d'origine, à lutter contre le Minotaure. Pour Marcel Brion, qui s'intéresse longuement au mythe dans *Léonard de Vinci*, Thésée, qui affronte le Minotaure et le tue, est un héros, c'est-à-dire, dans le langage des mystères « l'adepte, l'initié, celui qui, par le processus même de l'initiation, avait atteint le droit à la vie éternelle »³⁹⁵. La victoire de Thésée permet de vaincre l'être hybride composé de l'homme et de la bête qui représente le côté animal de l'homme. Cet aspect doit être éliminé afin que le héros puisse parvenir à la sagesse et à la connaissance. Le cheminement dans le labyrinthe comporte un arrêt, au moment où le héros pénètre dans la « chambre intérieure », « car c'est en parvenant à la chambre centrale du labyrinthe qu'il y recevra la dernière leçon, explicite et définitive, qui fera de lui un homme nouveau »³⁹⁶.

Le labyrinthe devient allégorique dès lors qu'il constitue une figure de la destinée humaine. Le cheminement labyrinthique, c'est « cet interminable voyage auquel le sort a soumis l'homme, et auquel il n'est pas possible de se soustraire »³⁹⁷, ce que Marcel Brion confirme dans un article consacré à l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal :

La vie de l'homme est un labyrinthe dont la mort est le centre. Tous les chemins qui s'entrecroisent, toutes les choses et tous les êtres posés aux carrefours, ont pour fonction de préparer l'homme à rencontrer et à reconnaître la mort à l'endroit déterminé qui est le lieu le plus secret de

³⁹³ Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978, p.211.

³⁹⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.351.

³⁹⁵ Marcel Brion, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p.202.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.201.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.201.

lui-même. Les événements et ceux-là même qui paraissent suggérés par le hasard obéissent en réalité à une articulation de faits et de signes importants ; ce tissu brodé d'hiéroglyphes qui constitue notre existence représente ainsi une succession d'initiations dont la seule raison d'être est de nous conduire à l'initiation définitive, à la porte ouverte qui permet d'accéder de l'*autre côté*³⁹⁸.

Cette idée est partagée par le narrateur de *Villa des hasards* qui cite à la fin du roman la phrase de Karl Philip Moritz : « Nous sommes placés dans une sorte de labyrinthe, nous ne retrouvons pas le fil qui nous permettrait d'en sortir, et peut-être ne faut-il pas que nous en sortions » (VH, 181).

Prenant une valeur symbolique, le labyrinthe pose le problème de l'espace et du temps. La fascination de cet édifice appelle une exploration. L'espace doit être parcouru au risque de se perdre, et répond à un désir de découverte. Pour celui qui est conscient de posséder un savoir et une expérience limités, c'est l'archétype de l'esprit de recherche, et l'obligation de faire des choix. « Le voyageur doit perpétuellement choisir sa route parmi les options nombreuses qui se proposent à lui »³⁹⁹. Le labyrinthe installe une angoisse relative à l'espace où l'on ne saurait être ni à son aise ni tout à fait rassuré. Marcel Brion trouve le modèle de ce voyage initiatique et labyrinthe dans les romans dont il fait l'analyse, dans *L'Allemagne romantique*⁴⁰⁰.

Le problème spatial se double d'une difficulté temporelle, ainsi que le précise André Peyronie : « Si le labyrinthe semble relever de l'espace et d'un rapport problématique à celui-ci, l'on peut prétendre aussi qu'il relève du temps (l'éternel retour en constituant alors une figure limite) »⁴⁰¹. Le temps infini sera alors figuré par la spirale, l'éternel retour par la tresse.

Un certain nombre de romans peuvent être mis, au XX^e siècle dans une « perspective labyrinthe », dit André Peyronie. Ainsi en est-il de l'œuvre de Romain Rolland, de Kafka où des personnages plus ou moins errants font l'expérience du labyrinthe, et d'immenses édifices romanesques tels que *Dédalus* ou *Ulysse* de l'écrivain irlandais James Joyce qui ne racontent pas l'histoire de Dédale ou d'Ulysse mais installent des personnages contemporains dans l'entrelacement du monde. Certains lieux évoqués par Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* constituent « le dédale spécifique de

³⁹⁸ Marcel Brion, « Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe », dans *Cahiers du sud*, 42^e année, numéro 333, p.177.

³⁹⁹ Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, op. cit., p.200.

⁴⁰⁰ Marcel Brion analyse en particulier *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe, le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, et bon nombre de romans romantiques allemands.

⁴⁰¹ André Peyronie, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p.915.

l'expérience proustienne »⁴⁰². Aux alentours de la Seconde Guerre mondiale, le thème du labyrinthe trouve une nouvelle vigueur, devenu métaphore de l'aventure collective de l'homme qui chemine dans un devenir historique problématique et doit trouver une issue face à l'absurdité du monde, et il n'est pas rare qu'un labyrinthe vienne se glisser dans la fiction.

Le récit n'évoque pas seulement l'image du labyrinthe, il en reproduit la structure, et le labyrinthe devient métaphore de l'expérience littéraire. Fort naturellement, la figure s'introduit dans le fantastique et investit l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, la littérature sud-américaine, les récits de Jorge-Luis Borges, et, côté allemand, des œuvres telles que celles de Hugo von Hofmannsthal et de Thomas Mann.

Dans l'œuvre de Marcel Brion, le labyrinthe opère sa jonction avec d'autres images que nous allons étudier. Les labyrinthes explorés sont architecturaux, ce sont de multiples jardins, maisons, châteaux, villes. À ces motifs s'ajoute le labyrinthe dans sa dimension naturelle, constitué par la forêt, la montagne, l'univers souterrain, et ces labyrinthes se doublent d'espaces intérieurs que le personnage brionien ne cesse de parcourir : les souvenirs, les songes et les rêves.

⁴⁰² *Ibid.*, p.398.

A. LE LABYRINTHE ARCHITECTURAL.

1. Maisons et jardins.

Un examen des titres de romans tels que *La Folie Céladon*, *Villa des hasards*, *Château d'ombres*, *La Ville de sable*, *La Fête de la Tour des Âmes*, montre l'importance que prennent chez Marcel Brion les demeures. Château, ville, tour, villa, auxquels nous pouvons ajouter les hôtels, les théâtres, les églises, les baraques de foire, sont des lieux qui ont un potentiel fantastique et deviennent labyrinthiques.

La maison est par essence un espace familial, protecteur et rassurant. Elle constitue un refuge contre d'éventuels dangers extérieurs. Lieu d'intimité, elle est le nid où s'abrite l'existence, comme le montre Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*⁴⁰³. Elle a cette fonction de protection dans *Un Enfant de la terre et du ciel*. C'est le lieu où l'on allume les lampes au moment où s'installe le « crépuscule insidieux » (ETC, 19), à ce moment frontière de partage entre le jour et la nuit. André Arden se souvient de « cette heure entre chien et loup qui sentait à la fois, et tout à coup, la nuit, le pétrole, le thé et les biscuits au gingembre » (ETC, 19). La nuit, pleine de présences invisibles, présente des dangers. Elle est la demeure du loup qui enfouit le jour « dans son pelage noir jusqu'au lendemain » (ETC, 20). En son sein se manifeste cette « main vigilante » qui « recouvre le parc de brouillard ». Des étoiles « d'une timidité extrême se hasardent à la surface du ciel » (ETC, 20). De la même manière, la maison qui abrite les personnages du *Pré du grand songe*, et le chalet où se réunissent les amis des *Vaines Montagnes* sont des refuges. Le roman *Les Vaines Montagnes* commence au moment du crépuscule qui transforme la perception des choses et révèle leur dimension cachée :

Le jour baisse, selon l'expression populaire qui me semble toujours fausse quand je l'entends, ou l'écris : elle fait croire que l'approche de l'obscurité alourdit les choses, les tasse contre le sol, alors que le déclin de la lumière les allège de leur poids, brouille leurs contours, apparente leur nature à la nature de la fumée. (VM, 7-8)

Le crépuscule est aussi révélation de présences qui appartiennent au domaine de l'invisible et de l'imaginaire. Ainsi en est-il des anges : « On dit que parfois ils visitent les alpages, quelque temps après que les bêtes et gens rentrent au chalet et se referment derrière leur porte » (VM, 8). Les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* ont trouvé refuge dans une maison qui les protège des rigueurs du désert, de l'hostilité de la

⁴⁰³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989. Voir en particulier le premier chapitre « La maison de la cave au grenier ».

nature et de la nuit. La maison apparaît comme un univers en apparence stable et sécurisant où les voyageurs voudraient pouvoir trouver le repos. Ils choisissent une maison « dans un quartier discret (...) en raison de son apparence médiocre, qui n'attirait pas l'attention, et aussi du fait que la porte était fermée » (*NATM*, 24). Une dialectique du dedans et du dehors s'installe. Le narrateur a l'« impression » que la ville est peuplée, que la cour de la maison est « encombrée » :

On dirait que les curieux habitants de ce pays n'ont pas quitté la ville, ainsi que nous le pensons : ils se sont tout simplement retirés hors de l'atteinte de nos sens, dans une autre dimension. (*NATM*, 25)

Les voyageurs prennent la précaution de se loger au premier étage, des « courageux » se postent en travers de la porte qui est « méticuleusement fermée à clef » (*NATM*, 25), d'autres s'étendent sur les marches d'escalier, et le narrateur remarque qu'aucune fenêtre ne donne sur l'extérieur, et que celles qui ouvrent sur la cour sont munies de gros barreaux. En dépit de toutes les précautions prises, la maison fantastique reste une sorte de piège :

Si demain matin, au réveil (...) nous entendons ronfler au rez-de-chaussée les légitimes locataires de la maison, c'est la preuve qu'il n'est pas plus difficile à chacun de se transporter d'une dimension à l'autre, qu'à nous de passer de cette chambre dans la chambre voisine : la porte de communication est toujours ouverte. (*NATM*, 26)

Les murs de la maison, les fenêtres à barreaux ne remplissent pas leur fonction de séparation, de protection. Le lendemain matin, la maison se remplit de « voyageurs de l'autre dimension » (*NATM*, 30), et les personnages du roman deviennent des « intrus ». Les êtres venus d'ailleurs ne représentent pas un danger particulier. En revanche le mobilier se révèle redoutable : des statuettes représentant d'anciennes « divinités démoniaques » sont susceptibles d'intervenir à tout moment.

À la fin d'*Algues*, le narrateur et sa compagne se réfugient en haut de la « maison du Connétable », au grenier supérieur, alors que l'eau investit la ville. Cette maison offre un ultime refuge, mais elle présente des fissures. L'eau attaque déjà le balcon et la chambre et, « à travers le plancher du grenier suinte déjà la moiteur, l'odeur de l'eau » (A, 320). L'eau vivante et guerrière ronge peu à peu les assises de la maison devenue île et la condamne à l'engloutissement.

La figure de la maison en ruines est encore plus inquiétante. Les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* s'installent au cours de leur périple « dans les ruines d'une ville antique, sans nom, sans histoire, sans inscriptions, sans trésor » (*NATM*, 116). Il s'agit d'une « capitale inconnue » déjà sortie du temps, devenue étrangère, qui ne propose

plus que des « murs bas de briques rouges » et demeure ouverte à tous les diables, comme la maison de Bardouk, le conteur de *La Ville de sable* :

J'habite une maison qui n'a ni murs ni toit. Un caravansérail en ruine, des anciens temps. Des milliers d'êtres sont passés là, avec leurs drames et leurs plaisirs. Quelques pans de brique restent encore debout, imprégnés de leurs angoisses et de leurs extases. (VS, 70)

Et cet espace est investi par d'autres présences : « Des silhouettes de brume se détachent des briques anciennes, et rôdent dans les vastes salles vides, la nuit. Ce sont des présences amicales, plus légères et plus fines que les vivants » (VS, 70).

La maison correspond à l'être du conteur, tout entier traversé par ceux qui vont animer ses histoires. Autrement dit, la maison est à l'image de l'homme. Gaston Bachelard a montré la relation qui existe entre l'image de la maison et l'être intérieur. La maison « illustre la verticalité de l'humain »⁴⁰⁴. La vie s'accomplit entre la montée et la descente, l'ascension et l'enfouissement, l'homme étant, dans la perspective de Marcel Brion, « enfant de la terre et du ciel ». Gaston Bachelard déchiffre dans cette verticalité l'image même du psychisme humain. Au grenier, celui par exemple de la « maison du Connétable », appartiennent les pensées claires, les certitudes rassurantes, à la cave, celle par exemple de la demeure de Bardouk, les pensées ténébreuses, toute la part mystérieuse, inconsciente, de l'humain.

La maison suppose une certaine relation avec l'extérieur. Elle peut s'ouvrir totalement au monde extérieur, elle peut se refermer sur elle-même, et le cœur humain entretient un dialogue d'une semblable nature avec le monde qui l'entoure. L'habitation en proie aux présences fantastiques représente l'homme traversé par le fantastique, la mise en déroute de l'homme de raison qui admet la possibilité de l'existence du surnaturel.

La maison constitue donc un miroir. Dans *Le Journal du visiteur*, et *L'Ombre d'un arbre mort*, un véritable dialogue commence entre la façade de la maison et l'observateur. La maison de Castlemorleigh apparaît « assez triste et sévère (...) étrangement froide, et comme dénuée d'âme » (OAM, 7). Elle est d'une architecture classique, d'« une ennuyeuse correction », et le narrateur n'y entre pas, préfère s'enfoncer dans le jardin. Celle du *Journal du visiteur* semble plus intéressante, et un dialogue commence entre le personnage et la maison qui porte en elle un potentiel fantastique. Le narrateur reste en arrière, « interrogeant la maison », qu'il considère comme un véritable être vivant :

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.41.

Elle a quelque chose d'émouvant, me suis-je dit, après quelques minutes de cette observation réciproque, et j'ai gravi les deux volées du perron (...) la rampe largement incurvée m'a été amicale. (JV, 12)

L'entrée dans cette maison va faire apparaître sa structure labyrinthique. Les maisons labyrinthiques se distinguent par la complexité de leur agencement, les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de les parcourir, l'atmosphère qui y règne et l'inquiétude qui en découle. Le cheminement à l'intérieur de la maison est un parcours semé d'imprévus et d'obstacles où le novice risque de se perdre. Soit la découverte de la maison est un point dans le temps, et le personnage retrouve le chemin qui permet d'en sortir. La découverte de la maison constitue alors une étape dans le scénario d'initiation. Il ne suffit pas à Thésée de trouver le repère du Minotaure, il a recours au fil d'Ariane pour revenir et quitter l'espace du dedans. Soit le novice ne ressort pas, et il poursuit sa progression qui le mène jusque vers les contrées du fantastique. Dans les deux cas, le labyrinthe est un espace du passage qui éloigne du connu pour amener à la conscience ou l'exploration de l'inconnu, lieu de transition pour accéder à une autre réalité.

La maison labyrinthique est très présente dans la littérature fantastique. Ce sont en général des maisons situées à l'écart, vastes, lugubres, découvertes sous la lumière incertaine du soir. Chez Marcel Brion, nous ne trouvons pas de grands immeubles modernes, pas de parking, de gratte-ciel ou d'hôpitaux, mais des vieilles demeures, d'anciens théâtres, des hôtels aux antiques enseignes, des maisons vastes où les étages, les pièces marquent des seuils successifs emboîtés les uns dans les autres.

La maison brionienne possède une architecture particulière. Dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, André Arden et Miriam arrivent dans un hôtel dont le balcon s'avance « à travers l'espace comme une proue de bateau » (ETC, 57). Cet hôtel possède un immense hall, « salle architecturée avec la profusion d'un palais de Tiepolo corrigée par le mauvais goût d'un architecte épris de gothique romantique » (ETC, 57). Il fournit un spectacle « encore plus fantastique » quand les visiteurs accèdent aux étages supérieurs. À chaque étage se trouvent « trois ou quatre chambres, découpées on ne sait comment » (ETC, 58). Ainsi en est-il des maisons de la ville d'*Algues*, dont le plan a été déterminé à une époque ancienne, caractérisées par la verticalité, décrites de la manière suivante :

Des maisons bâties en briques d'un rouge sombre, pour la plupart, quelquefois presque noires, superposaient de nombreux étages qui couronnaient encore des pignons à degrés dont le dernier, surmonté d'une girouette, se perdait dans les nuages ordinairement assez bas, en cette saison de l'année. (A, 15)

Le regard descripteur va du bas vers le haut, se perd même dans les hauteurs pour créer un effet atmosphérique. C'est dans l'une de ces maisons, la maison d'Olovsen, le

collectionneur d'algues, qu'entre le narrateur. Le lecteur sait assez tôt dans le roman qu'il a été « admis aux sous-sols les plus inférieurs de la maison d'Olovsen » (A, 22). Remarquons le verbe « admis » qui suppose une forme d'élection, et aussi l'utilisation du superlatif qui tend à sur-dimensionner, vers le bas cette fois-ci, la maison. Plus avant dans le roman, nous allons descendre dans ces territoires.

Le narrateur entre d'abord dans la chambre d'Olovsen, et le thème de l'initiation apparaît :

La courtoisie un peu narquoise du vieil Olovsen m'accueillant à la porte de sa chambre – car il voulait dormir au milieu de sa collection d'algues –, son étonnement de me voir solliciter humblement l'initiation à ce qu'il appelait « la science majeure », comme si les algues constituaient le principe même de la vie, tout me revient en mémoire. (A, 44)

Olovsen est heureux de pouvoir « initier un profane ». Les prémisses d'initiation ont lieu dans un « demi-jour » qui pâlit les couleurs, donne l'impression d'entrer dans un décor d'« eau-forte » ou de « film expressionniste allemand » (A, 45). La maison du collectionneur d'algues possède des degrés correspondant à des seuils successifs. Elle comporte « sept niveaux de caves creusées depuis des temps « immémoriaux » (A, 81). Le chiffre sept donne à l'architecture de la maison une dimension particulière, magique. Le lecteur remarque l'importance de l'escalier, axe reliant le monde terrestre, quotidien au monde souterrain. Cet escalier, « tournant », introduit la figure de la spirale proche de celle du labyrinthe. Il s'apparente aux escaliers piranésiens, à ce « mythe des escaliers en spirale » dont parle Luzius Keller⁴⁰⁵. L'édifice s'organise dans le sens de la verticalité. Cet « étroit escalier tournant » devient « à chaque palier plus glissant et plus resserré entre ses parois de roches dures » (A, 81), ce qui donne un sentiment de malaise et de danger. Le narrateur, au fur et à mesure qu'il descend, se coupe du monde quotidien, pénètre dans une autre dimension, entre en relation avec des mondes anciens :

(...) Je crus avoir pénétré dans une de ces grottes marines de la mer Tyrrhénienne où j'aimais, quelquefois, aller entendre d'étranges échos de voix qui me paraissaient divines. (A, 81-82)

Les pièces inférieures s'apparentent à la grotte comme lieu d'initiation. Nous sommes passés d'un espace urbain à un espace primitif non délimité, car les caves ne constituent qu'une partie d'un vaste ensemble de couloirs souterrains :

(...) il y en avait beaucoup de semblables, me dit-il, creusant leurs couloirs dans le sol de l'île, qui reposait ainsi sur un fin treillis inextricable d'artères aquatiques (...) (A, 82)

Nous avons donc une maison qui possède des dimensions très particulières, joue le rôle de seuil dans le temps, en relation avec une mémoire très ancienne, et dans l'espace,

⁴⁰⁵ Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Corti, 1966.

puisqu'elle débouche sur des fonds inconnus. Elle est bien plus grande qu'il n'y paraît, s'ouvre jusqu'à l'infini par un effet de sur-dimensionnement et de perspective. Un même effet est produit dans l'évocation de la maison du Persan dans *La Ville de sable*. La maison possède une arrière-salle où se trouve une trappe qui ouvre sur un « abîme de glace et de vent » (VS, 174).

La maison prend une dimension mythologique et s'apparente à un temple, comme le montre le vocabulaire utilisé qui appartient au champ lexical du religieux. Elle devient une « sept fois secrète chapelle » (A, 82), chapelle qui plus loin dans le roman devient « cathédrale » (A, 127) !

Nous pourrions trouver bien d'autres exemples de cette mythologie de la verticalité dans *Nous avons traversé la montagne*, où les édifices, maisons, temples, puits, sont plus ou moins en relation avec des demeures infernales. Nous glissons du plan spatial à celui de la spiritualité, et la demeure est lieu de passage, trait d'union entre des mondes de natures différentes.

Le jardin ou le parc accompagnent souvent la maison. Le labyrinthe s'y inscrit de deux façons différentes. Le jardin comporte un labyrinthe végétal tel que ceux que l'on pouvait trouver dans les parcs princiers créés entre le XVI^e et le XIX^e siècle, ou il se présente lui-même comme labyrinthe dans sa totalité.

André Arden, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, s'arrête derrière un mur de buis dont l'odeur lui rappelle un dédale vénète où il est déjà entré. Après quelques secondes de marche, la peur le saisit, non pas de ne pouvoir ressortir, mais davantage liée au fait qu'il ne désire plus sortir du labyrinthe. Il sent à quel point il est prêt à s'abandonner à la loi du labyrinthe, à accepter de se livrer à un autre temps, à la loi de l'éternel retour, à entrer dans « le jeu fantastique qui consiste à se perdre sans avoir le désir de se retrouver » (ETC, 143). L'espace du labyrinthe signifie égarement sur le plan physique et sur le plan intellectuel et spirituel. Dans le parc d'attractions d'*Algues*, les visiteurs découvrent des « labyrinthes d'eau » (A, 19), ainsi que « des copies miniatures de parcs célèbres, où des labyrinthes rapides vous menaient à la Granja, à Schwetzingen, à Drottningholm » (A, 20). C'est dans ce parc d'attractions que le héros entend un soir la voix d'Algue au début du roman. Il ne la rencontre que beaucoup plus tard, après avoir suivi « le fil d'Ariane du chant » dont chaque nuit, à l'occasion de son retour dans le parc, il suit « les sinueux lacis » (A, 61). Algue participe d'Ariane par son chant, et aussi du Minotaure en tant qu'être intermédiaire. Le Minotaure est mi-homme mi-taureau ; Algue est fille d'Olovsen et d'une sirène. Elle appartient à l'univers du quotidien et à celui des végétaux, au réel et à l'imaginaire. Comme Ariane, elle guide le héros tout au long du roman, le long d'un

chemin spiralé qui lui permet d'entrer dans le labyrinthe, d'en atteindre le centre avant d'en être exclu.

Le parc lui-même dans son ensemble, parsemé de multiples édifices et attractions, devient un vaste labyrinthe, à l'image du jardin de *Château d'ombres*, avec ses chemins divers, ses carrefours en étoile, ses allées plus ou moins larges et plus ou moins obscures, ses avenues. Le héros de ce roman commence par parcourir les chemins les plus extérieurs, puis il s'enhardit et entre plus avant :

Je marchai devant moi, sans but, sans intention, laissant au hasard le soin de me dévoiler ce qui devait m'être montré ce jour-là. Je n'avais pas plus de motif de choisir tel chemin plutôt qu'un autre. Quand les routes se croisaient, je suivais de préférence la plus sombre, autant pour ne pas être vu que pour me rapprocher du mystère que je savais résider au centre des ténèbres. (CO, 59)

Il s'en remet au « hasard », ce qui signifie abandon du conscient, du rationnel à d'autres forces sous ou surnaturelles, évite toutefois les zones trop sombres, mais à tout moment se présentent des « perspectives toujours renouvelées » (CO, 60). Cela s'accompagne d'une perte de repère temporel : « L'ombre épaisse des arbres m'empêchait de savoir quelle heure il était » (CO, 61). Là encore, l'élément sonore, la voix, constitue un guide, un fil d'Ariane dans le parc silencieux : « Je n'avais plus besoin d'autre guide que cette voix qui me conduisait maintenant avec une certitude infaillible » (CO, 80). D'étape en étape, le labyrinthe le conduit vers son centre, c'est-à-dire vers le château.

2. Le château.

Tout comme la maison, le château fait partie de la littérature fantastique. Il est très présent dans le roman gothique qui se développe en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, dans des romans tels que *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole ou ceux d'Ann Radcliffe. Perché au sommet d'une montagne ou perdu au fond d'une vallée, le château est un lieu situé à part, plus ou moins difficile d'accès qui possède une architecture particulière, idéale pour accueillir le surnaturel. La littérature française s'empare de ce motif dans des œuvres telles que celles de Villiers de l'Isle Adam ou de Victor Hugo. En tant que construction artificielle, le château est lié au labyrinthe. Il y a, en général, à l'intérieur du château des recoins, des entrelacs de couloirs qui mènent à des étages et à des pièces dont on ne connaît pas le nombre, ou à des territoires de l'ombre qui existent sous la surface connue des choses. D'autre part, le château est lié à une histoire ancienne perceptible dans ses murs. Inséparable le plus souvent du lyrisme médiéval, il est encore habité de dramaturgies.

Le château continue d'intéresser un fantastique plus actuel, car il correspond encore à des réalités psychiques et symboliques diverses et mouvantes.

Dans les temps barbares, le château est emblème de la guerre, un témoin de la cruauté d'un monde où seules parlent les armes. Le château de l'imaginaire est bien différent. C'est un lieu d'enchantement, occupé par la femme aimée qui en occupe le centre. Il offre une possibilité de métamorphose de l'être. Sur le plan psychologique, il peut représenter la forteresse construite pour se mettre à l'abri des incertitudes du monde et des déchirements de l'histoire, et il devient refuge pour ceux qui veulent sauvegarder une qualité d'être. Territoire de frontière, il reçoit dans notre civilisation une multitude de visages, et lorsque Kafka écrit son roman, il poursuit à sa limite extrême la vocation du château : demeurer un lieu dont il sera à jamais impossible de découvrir la réalité profonde.

Le château possède une place de choix dans l'univers de Marcel Brion. Ce n'est pas un hasard si les « Fils des Étoiles » se réunissent dans un bastion, dans *La Ville de sable*, et dans le château décrit par Ilse dans *Le Château de la princesse Ilse*. La vie que mène Ilse dans ce château « fait penser à ces appartements-labyrinthes dont il est question dans les traditions populaires, les contes de fées, les romans noirs et, surtout, les rêves de nos nuits » (*CPI*, 121).

Ce « château de la princesse Ilse » est un territoire de lisière. Ilse y est admise, et pourtant il n'y a pas trace de cet édifice dans les environs. Le château appartient-il au réel ou aux rêves d'une enfant ? Son nom le fait surgir à la frontière du réel et de la fiction, du roman et de la poésie. C'est en effet le poète Henri Heine qui en trace l'esquisse dans l'un de ses poèmes⁴⁰⁶. Ilse raconte au narrateur ses séjours dans ce château qui par conséquent est vu à travers le regard d'une enfant. Elle assure qu'elle y a eu accès à diverses reprises et qu'il existe bel et bien. Les descriptions qu'elle en donne montrent au lecteur qu'il s'agit d'un château du XVIII^e siècle, entouré d'un parc qui possède les caractéristiques esthétiques de cette époque, où de nombreux visiteurs sont reçus et réunis dans un salon triangulaire afin de se livrer à des cérémonies solsticiales.

Dans la troisième partie du roman, le château devient le centre d'un labyrinthe. Ilse voudrait y emmener le narrateur, mais ce dernier ne pourra y accéder. Ilse le conduit dans des « itinéraires labyrinthiques » (*CPI*, 241), mais toutes les tentatives demeurent infructueuses. Pourtant le narrateur essaie de reconstituer les trajets suivis sur une feuille de papier :

⁴⁰⁶ Heinrich Heine, *Tableaux de voyage (Reisebilder)*, [1826-1831], Paris, Éditions de l'Instant, 1989, p.58. « Je suis la princesse Ilse, et j'habite à Ilsenstein... » (Ich bin die Prinzessin Ilse, und wohne in Ilsenstein...)

Ma mémoire avait gardé le souvenir des obstacles, des déroutements, des bifurcations, et je retraçais tout cela aussi exactement que je pouvais me les rappeler. Lorsque le dessin était achevé, il me paraissait toujours avoir, plus ou moins nettement, la physionomie géométrique d'un labyrinthe tel que la tradition le décrit, au large espace vide restant réservé au centre de l'entrelacement des chemins. (*CPI*, 257-258)

Le narrateur se trouve dans la situation d'un autre personnage brionien qui apparaît dans *Le Virtuoso du labyrinthe*⁴⁰⁷. Le conte met en scène un homme occupé à téléphoner dans une cabine publique. Ennuyé par son interlocuteur, il se met à griffonner sur un vieil annuaire, et trace des cercles concentriques, une spirale, et ses dessins deviennent de plus en plus complexes. Rentré chez lui, il reprend son dessin et le perfectionne.

Le narrateur, en dépit de ses efforts, ne parvient pas au centre, et laisse Ilse rejoindre seule le château auquel elle appartient. Il en est autrement du héros de *Château d'ombres*. En compagnie de Marianne, il accède au château, désert à ce moment là, et pénètre d'abord dans un grand vestibule. Il s'apprête à gravir l'escalier qui mène aux étages supérieurs, mais éprouve une certaine crainte à s'engager : « Je fus tenté (...) de grimper l'escalier en trois bonds, de m'échapper dans l'entrelacs des salles inconnues » (*CO*, 172). Le terme « entrelacs » est significatif et fonctionne comme un signal. Marianne lui fait visiter une partie du château, mais cette première découverte est décevante, trop rapide et superficielle. Marianne, en tant que guide imparfait, disparaît dans la lingerie et laisse le narrateur libre de ses mouvements. Il se trouve alors confronté à une « vaste demeure » (*CO*, 179). « Comment m'orienter (...), dit-il, dans cette immense demeure inconnue ? » (*CO*, 180). Un effet de sur-dimensionnement est obtenu par l'utilisation de l'adjectif « immense » déjà rencontré, de même que par les juxtapositions : « Je (...) traversai un long vestibule noir et blanc, puis un salon rose et argent, puis un cabinet à porcelaines, puis un petit salon laqué » (*CO*, 181), par l'utilisation de l'article partitif, indéfini : « Il y avait des chambres (...) et d'autres (...) ». Une partie seulement d'un vaste ensemble est explorée. Ces chambres sont en relation avec une mémoire. Le narrateur ne s'intéresse pas aux objets eux-mêmes, à leur beauté, leur rareté. Il ne vient pas là en curieux : « Faire le tour du château en touriste, en étranger, me paraissait sacrilège » (*CO*, 176). Les objets sont liés à la vie des occupants du château, et le visiteur se sent attiré par les tableaux, les miroirs et les portraits, c'est-à-dire les objets susceptibles de révéler une intériorité, de se peupler, dans une perspective fantastique, de souvenirs. Tout est marqué par l'espace : « Je pensais à toutes ces chambres fermées, là-haut, à ces salons que j'avais

⁴⁰⁷ Marcel Brion, *Les Ailleurs du temps*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 157 à 181.

entrevus, avec les steppes de leurs miroirs vides et les hauts glaciers de leurs lustres », et par le temps : « J'avais frôlé les touches d'un clavecin, en passant, et l'accord résonnait encore, retenu dans l'inexplicable vide de l'espace et du temps » (*CO*, 179).

Les étages, les différentes pièces représentent une succession de frontières qui doivent mener l'explorateur vers le centre : la chambre de cette jeune fille dont il a déjà aperçu le reflet dans une vasque du parc. La découverte de cette chambre est l'équivalent de l'entrée dans la « chambre des miroirs ». « Au centre de tout labyrinthe, est-il dit dans *L'Ombre d'un arbre mort*, on entre dans une chambre revêtue de miroirs » (*OAM*, 197). Le modèle initial de cette « chambre » est donné par Léonard de Vinci. Le peintre de la Renaissance italienne a en effet conçu les plans d'un pavillon octogonal qui devait être installé en 1490 dans la villa des Sforza à Vigevano⁴⁰⁸. Cette chambre de miroirs constituait un véritable labyrinthe composé de l'entrecroisement des reflets, multipliant à l'infini les murs de la chambre et les images de l'individu qui s'y trouvait. L'occupant de la salle devait pour pouvoir ressortir triompher de ces illusions et de ces mirages.

Pour Marcel Brion, il s'agit « du plus fabuleux labyrinthe qu'on puisse imaginer »⁴⁰⁹. Dans le cas de ce labyrinthe, le foyer central n'est plus le lieu du combat avec le Minotaure, mais celui de la « contemplation de soi-même »⁴¹⁰, de la confrontation avec le double.

Dans la chambre où il vient d'entrer, le personnage de *Château d'ombres* va découvrir son propre visage reflété dans un miroir. Le fantastique gagne alors en intensité. L'épisode commence par cette phrase qui donne à la chambre un statut particulier: « C'est là, me dis-je et j'entrai » (*CO*, 182). Que signifie exactement l'adverbe de lieu « là » ? Désigne-t-il le but enfin atteint, le centre ? Voici comment le texte se poursuit :

Un léger parfum reposait encore dans les mousselines du lit, les damas des fenêtres, les coussins abandonnés sur un canapé. On eût dit que la femme qui vivait dans cette chambre venait à peine de la quitter. Il y restait encore un écho du bruissement de sa robe. Un rideau bougea, et je ne suis pas certain que ce soit le courant d'air qui l'ait agité. (*CO*, 182)

À la tournure modalisante « on eût dit que », s'ajoute une marque d'incertitude « je ne suis pas certain que ». La relation au temps se modifie. On notera l'importance de l'expression « à peine », la répétition de « encore », l'utilisation de plusieurs temps verbaux. Le temps, déjà altéré, va s'immobiliser : « Tout était calme, secret, et comme pétrifié » (*CO*, 183). Les comparaisons donnent l'impression que l'espace se modifie :

⁴⁰⁸ Le dessin de ce labyrinthe figure sur le Manuscrit B de l'Institut de France.

⁴⁰⁹ Marcel Brion, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p.206.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.206.

« Le lit, tout autour, avait la profondeur mousseuse et mouvante de la mer » (*CO*, 183-184). Les comparaisons ne servent pas seulement à embellir le texte. Elles posent la possibilité d'un jeu de correspondances mystérieuses entre les êtres et les choses, de la révélation d'une nature profonde. Les objets accèdent à une qualité d'être :

Une splendide rose jaune, seule dans un vase de cristal, s'épanouissait dans un élan d'impudence, arrogante et provocante. Entre la rose, l'intaille, la robe étalée sur le lit, une connivence mystérieuse était établie, impénétrable à l'étranger. (*CO*, 183)

« Je » tend à disparaître, et ce sont les objets qui occupent dans la phrase la place de sujet, ce qui donne l'impression d'une immersion dans le monde des objets. Parvenu au cœur du château, le héros découvre son visage dans le miroir :

Il faisait trop sombre pour que je puisse distinguer les miniatures accrochées au-dessus de la cheminée. Quand je m'approchai pour les regarder, mon visage apparut dans la glace, enveloppé de demi-ténèbres, interrogateur, indéchiffrable. Derrière mon reflet, il y avait le reflet de la chambre, le lit trop blanc, les panaches de plumes du baldaquin, la mousseline étouffante des rideaux. Sur l'oreiller j'imaginai une tête entourée de boucles noires tombant sur les épaules nues, un visage très pâle, et deux yeux sombres, ouverts très grands, qui me regardaient comme ils m'avaient regardé, quand je m'étais penché sur le bassin du parc, pour voir, à mon tour, l'image qui fascinait le cavalier. (*CO*, 183-184)

L'approche rationnelle laisse la place à l'imaginaire, favorisé par les « demi-ténèbres ». Le héros est la proie d'un véritable sortilège. Il découvre dans le miroir un reflet de lui-même, et cette découverte est source d'interrogation. Le visage qui apparaît est « indéchiffrable », révèle un être difficile à comprendre, demi-obscur, à l'identité énigmatique. L'interrogation concerne aussi les objets : le lit est « trop » blanc, la mousseline « étouffante », ce qui suggère une inquiétude, un danger. Le double dont le héros cherche la trace est féminin, et le regard de la femme se substitue à celui du narrateur, glissement dangereux, car « de longs bras minces s'attachaient à ces épaules nues, un corps lisse et froid comme une algue bougeait, capable de s'enrouler autour de mon corps pour le broyer ou l'étouffer » (*CO*, 184). Le miroir devient eau redoutable, figure de l'engloutissement, de l'engourdissement et de la fascination de la mort. La voix de Marianne retentit et atteint le héros au moment où il plonge « dans un dangereux délice d'ombre et de nuit ». La métaphore de l'eau se poursuit : « Je m'arrachai à cette chambre, du même geste que le naufragé libère ses bras et ses jambes des plantes humides qui le tirent à elles » (*CO*, 184). Grâce à l'intervention de Marianne, le héros peut sortir rapidement de la chambre d'illusion.

L'atmosphère oppressante, l'angoisse qui étreint le protagoniste, la crainte qu'il éprouve de la possibilité d'un égarement sont autant de traits caractéristiques de l'aventure

labyrinthique. Marcel Brion s’empare du thème du château, lieu du cheminement vers un centre. Au cœur du dédale a lieu la rencontre avec un être fantastique, mais c’est en accédant à la chambre au miroir que le héros fait l’expérience hautement fantastique d’une confrontation avec lui-même.

3. La ville.

La ville est un équivalent labyrinthique du château. La période durant laquelle Marcel Brion a vécu correspond à une phase de développement de la ville qui s’étend de façon considérable. Au XIX^e siècle elle constitue déjà un thème fantastique, et devient au début du siècle suivant la ville expressionniste, industrielle et sans âme des films de Fritz Lang. Dans la littérature fantastique moderne, la ville avec ses boulevards, ses squares, ses parcs, ses passages, ses lézardes, se présente comme un entrelacs sans fin, un lieu d’errance souvent mis en scène par des écrivains tels que Borges ou Kafka.

Les personnages brioniens traversent bien des villes : Paris dans *La Rose de cire*, Cordoue dans *Le Caprice espagnol*, Rome et les villes hanséatiques dans *L’Ombre d’un arbre mort*, des villages, Callières dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, la « Tour des Âmes », village italien, d’autres villes encore dont le nom n’est pas révélé comme la « ville de sable », celle d’*Algues*, ou encore celles que découvrent au hasard de leurs pérégrinations les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne*. Chaque fois, c’est avant tout un lieu d’errance, de cheminement, en relation avec une longue histoire, où l’orientation est souvent difficile, où l’on risque de se perdre. Elle possède un plan compliqué, se présente comme un lacis, un enchevêtrement qui révèle ses pièges au fur et à mesure que la lecture avance.

La ville où chemine Terence Fingal dans *L’Ombre d’un arbre mort* et où il rencontre la mystérieuse « femme des canaux et des ponts » constitue un décor compliqué composé d’hôtels énigmatiques, de quais, de canaux, de ponts de bois, de docks. Cette femme inconnue l’emmène à travers cette « énorme ville » jusqu’à une « immense salle vide » pleine de « recoins sombres pareils à des niches ou à des entrées de couloirs dont on ne pouvait deviner la longueur » (*OAM*, 211). Terence se trouve alors « au centre d’un entrelacs », terme souvent employé par Marcel Brion, composé par l’architecture de la salle, et aussi par les odeurs des épices qui y sont entreposées. Puis ayant quitté cette halle au petit jour ils parviennent jusqu’à un « lieu insensé, cloisonné de murs en ruine » (*OAM*, 212). Il s’agit d’un « espace inquiet », structuré autrefois, devenu vacant, générateur d’angoisse et de vertige, gagné par l’effondrement. Il montre à quel point toute chose est

menacée par la destruction. Terence retrouve plus tard la même figure féminine dans d'autres villes dont les décors sont comparables. Toutefois, leur nature labyrinthique se précise davantage :

Pendant que nous marchions côte à côte dans les ténèbres, la femme m'expliquait d'une façon précise, didactique, la topographie de cette ville où nous étions, et dont j'ignorais la configuration intérieure (...) « Elle est, cette ville, disait-elle, divisée par douze canaux concentriques, refermés sur eux-mêmes, pareils à des colliers de plus en plus étroits jusqu'à serrer de façon fatale le cou de la femme qui les porte. (OAM, 230-231)

L'image des quartiers en forme d'anneaux communiquant par des ponts appelle celle du centre vers lequel le cheminement reste difficile, hypothétique, exige une longue errance et une recherche :

Il n'était pas impossible cependant que, plusieurs fois, sans y prendre garde, nous fussions revenus sur nos pas, traversant à diverses reprises les mêmes ponts dans des directions différentes. (...) Je voulais savoir, toutefois, puisque notre marche erratique embrouillait notre itinéraire comme une pelote de corde emmêlée, si nous nous dirigeons vers le centre de la ville ou si nous nous en éloignons. (OAM, 231-232)

L'image de la pelote de corde rappelle le motif du fil d'Ariane. Le narrateur prend conscience que le mouvement suivi obéit à la logique de la spirale, mot repris plusieurs fois et qui jalonne le récit, et qui, dans la perspective labyrinthique, « réserve au terme d'une longue errance et d'une constante patience, le réconfort du salut, c'est-à-dire l'arrivée dans la chambre intérieure »⁴¹¹.

La ville labyrinthique est d'abord un entrecroisement de rues, un écheveau de chemins, ce qui correspond à la définition donnée par Marcel Brion : « Le labyrinthe est, essentiellement, un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issue et constituent ainsi des culs de sac, à travers lesquels il s'agit de découvrir la route qui conduit au centre de cette bizarre toile d'araignée »⁴¹². Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, le plan compliqué des rues et des quais brouille les pistes, contraint à un mouvement incertain, désoriente et provoque le doute de celui qui s'avance parmi des sortes d'antichambres se succédant les unes aux autres.

Ce labyrinthe possède plusieurs niveaux. Celui des rues se répète dans le mouvement des canaux. Dans *Algues*, le labyrinthe possède son double dans le sous-sol, dans la succession des caves. Des voies souterraines reproduisent le dédale supérieur, et débouchent sur des grottes marines, c'est-à-dire mènent à un labyrinthe naturel en lien avec l'intériorité de la terre. Le tracé de la ville est donc très ancien, en relation avec un monde

⁴¹¹ *Ibid.*, p.199.

⁴¹² *Ibid.*, p.197.

primitif, dont le sens a été plus ou moins perdu. L'archiviste-paysan qui connaît bien l'histoire de la ville la compare à une « ammonite », c'est-à-dire à un mollusque fossile présentant une coquille enroulée. Nous retrouvons là le modèle de la spirale, ainsi que nous le confirme Gaston Bachelard : « Les ammonites faisaient leurs demeure sur l'axe d'une spirale logarithmique »⁴¹³. L'allusion à l'ammonite, à la coquille ou au coquillage, présente un triple avantage : elle permet de faire référence à un habitat ancien, à des âges géologiques éloignés, et aussi d'introduire l'idée d'une « géométrie transcendante »⁴¹⁴. Nous pourrions faire des remarques analogues au sujet du village de Callières dans *Un Enfant de la terre et du ciel* :

Les rues du village épousaient, dans leur ascension, les hasards géologiques du roc, encore truffé des coquillages du déluge. À certains endroits, les maisons ressemblaient à des demeures de troglodytes tant elles partageaient la matière et la forme du rocher originel. (ETC, 235)

La ville ou le village ne se laissent guère saisir par la nomenclature de ses rues ou de ses quais. Le « quai des Alchimistes », l'« allée du Tabernacle », le « quai aux Cerfs d'or », la « place du Matamore » d'*Algues*, toujours avec majuscules introduisent une symbolique des lieux plus ou moins élucidable qui prend source dans des fonds archaïques. Les enseignes des hôtels, par exemple « Au triple Dragon », « La Tour des Vents » ont aussi chez Marcel Brion plus ou moins valeur de signe. Sur l'enseigne de l'hôtel fréquenté par Terence dans *L'Ombre d'un arbre mort*, il y a « quelque chose comme *Helgoland* » (OAM, 205). Helgoland est une île rocheuse de la mer du Nord. Le lecteur peut ainsi supposer que l'hôtel se trouve sur les rivages de l'Europe du nord.

Le tracé labyrinthe est en liaison, en particulier dans *Algues*, avec un passé mythologique. La ville a depuis toujours à résister contre les puissances des profondeurs. La victoire obtenue jadis sur les forces maléfiques de destruction est réactualisée tous les dimanches de façon rituelle, nous rappelle Wolfgang Friedrichs, « par le combat symbolique que se livrent un dragon de métal, occupant le sommet de l'église Saint-Nils et le « Grimpeur », funambule réitérant les exploits de héros mythiques tels que Héraklès, saint Michel ou saint Georges »⁴¹⁵. Une fois le Grimpeur vaincu par le dragon, la ville ne possède plus de protecteur, et redevient la proie du dragon. Le drame du Grimpeur devient collectif, et la ville sombre dans les flots. Le dragon est serpent primordial, monstre avaleur doué de pouvoirs maléfiques. Il rappelle le serpent entrevu dans une clairière, dans *De l'autre côté de la forêt*, et il peut être rapproché du Minotaure en tant que monstre

⁴¹³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p105.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.105.

⁴¹⁵ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.400.

caché, tapi dans des profondeurs obscures. Le dragon est la bête des commencements, représente un des visages les plus anciens du monde. À l'origine, il habite le monde extérieur, puis entre dans une profondeur où il doit demeurer en tant que force d'opposition jamais éliminée. La cathédrale, centre spirituel de la ville, fait partie de cet univers primitif. L'inscription en latin gravée au-dessus de son portail en témoigne : « *In illo tempore magni timoris aedificata* » (A, 96). Que désigne « *in illo tempore* » ? Le temps du mythe ? De quelle grande peur s'agit-il au juste ? Dans la cathédrale sont ensevelies des « idôles païennes d'autrefois » (A, 100) qui en font un sanctuaire indatable. Nous sommes donc en présence d'une ville où est privilégié le primitif et le sacré, et possède dans son architecture, celle de la cathédrale et celle du « très vieux quartier » qui l'entoure les signes annonciateurs de son destin. La ville est liée aux vieilles histoires légendaires de villes englouties, soumise à une malédiction.

Nous pourrions faire des remarques comparables au sujet du village de Torre delle Anime dans *La Fête de la Tour des Âmes*. Il s'y déroule une fête très ancienne dont l'origine est indatable, et son église est bâtie « sur les ruines d'un temple étrusque » (FTA, 8). La ville constitue un entrelacs à différents niveaux, spatial, temporel et spirituel.

L'espace urbain a bien chez Marcel Brion la fonction d'un labyrinthe. Par sa nature, elle prédispose à la promenade, à l'errance. Elle a un pouvoir de fascination parce qu'elle possède une dimension cachée, non accessible à tout le monde. Elle convie à une recherche. À partir du moment où le protagoniste y pénètre, il suit un parcours jalonné de dangers, voire de confrontation avec les forces du mal prêtes à entrer en action. Devenue siège de puissances infernales, la ville est sous l'emprise de forces qui la dépassent infiniment.

Une fois le mouvement spiralé accompli, un autre mouvement permet de repartir vers l'extérieur. C'est le cas dans *Algues*, *La Ville de sable*, *La Fête de la Tour des Âmes*, *Château d'ombres*. Le centre est alors l'endroit où au terme d'un premier cheminement le personnage commence à prendre congé de la scène fantastique, l'être final, métamorphosé, étant différent de l'être du départ. Dans un autre cas de figure, dans par exemple *De l'autre côté de la forêt*, dans *Les Miroirs et les gouffres* le héros se perd au sein d'un labyrinthe où il disparaît. Dans les deux cas, le personnage principal se trouve à un « tournant capital » de son existence, face à un miroir qui le fera renaître.

B. LE MONDE COMME LABYRINTHE.

1. Le labyrinthe horizontal.

Le labyrinthe, dans les romans de Marcel Brion, n'est pas seulement architectural. Il s'élargit aux dimensions du monde. « Le monde comme labyrinthe », c'est la traduction du titre de l'œuvre de Gustav René Hocke (*die Welt als Labyrinth*) paru en français sous le titre moins suggestif : *Labyrinthe de l'art fantastique*⁴¹⁶. Hocke analyse le surgissement de ce motif à différentes époques de l'histoire de la pensée occidentale. Selon lui se produisent des résurgences d'une constante anti-classique européenne qu'il désigne sous le vocable de « maniérisme ». Celui-ci est d'abord tributaire d'un classicisme, mais s'émancipe ensuite, acquiert ses traits spécifiques, pour devenir enfin « déformant », « surréel », et « abstrait »⁴¹⁷. Hocke distingue plusieurs époques « maniéristes » : une période antique, Alexandrie (environ 350-150 av. J.-C.), Rome (environ 14-139 ap. J.-C.), la fin du moyen-âge, l'époque baroque (1520-1650), l'époque romantique (1800-1830), et une époque plus contemporaine qui se situe entre 1880 et 1950⁴¹⁸.

Hocke rappelle que « les plus anciens labyrinthes mentionnés dans la littérature européenne sont ceux d'Égypte et de Crète »⁴¹⁹. Puis le thème réapparaît dans l'œuvre de Léonard de Vinci, dans ses études d'entrelacs. Pour Dante aussi, « *le secret, Dieu, devrait être symbolisé par des « nodi strani », des nœuds étranges, nous dirons par des entrelacs de lignes abstraites, de figurations inextricables* »⁴²⁰. La littérature baroque abonde en allusions au labyrinthe. Hocke prend enfin quelques exemples d'exploitation de cette image dans la littérature contemporaine, évoquant Kafka, Borges, Garcia Lorca, James Joyce, et en France Paul Éluard, Henri Michaux, Cocteau.

Considérer le monde comme un labyrinthe signifie que le dédale n'est pas uniquement lié à l'architecture ou à la fantaisie d'un artiste. Le labyrinthe fournit une image du monde lui-même dans sa structure intime, et il renvoie à la figure de l'artiste créateur, à l'esprit humain en général et au tortueux labyrinthe que constitue la vie. Le

⁴¹⁶ Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique*, [1957], Paris, Éditions Gonthier, 1967. Il s'agit d'une étude, dit Liliane Brion, « que Marcel Brion apprécia vivement », ainsi que celle de Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Florence, Vallecchi, 1967, paru sous le titre *Le Livre des labyrinthes*, Gallimard, 1974. La note de Liliane Brion se trouve dans le livre où se trouvent réunis des textes de Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps, op cit.*, p.33.

⁴¹⁷ Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'art fantastique, op. cit.*, p.13.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.13.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.108.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.107.

labyrinthe caractérise les « forces universelles », renvoie à la « mystérieuse énergie spirituelle » du monde. Tenter de l’appréhender, c’est essayer de comprendre l’agencement « sur-réel du monde », le tissage du cosmos, le « revers de la trompeuse réalité naturelle »⁴²¹.

Dans les romans de Marcel Brion, le labyrinthe du monde se déploie tantôt de manière horizontale, tantôt de manière verticale, et il s’élargit aux dimensions du paysage. C’est ce que révèle le moine défroqué aux voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* :

Vous tournerez en cercle, avec les hasards suspects et fatidiques d’une contrée qui a la physionomie d’un labyrinthe, sans plus rencontrer la porte par laquelle vous êtes entrés et qui doit être, par conséquent, votre porte de sortie. (*NATM*, 62)

Nous avons en effet dans ce roman la mise en place d’un labyrinthe composé d’un entrelacs de chemins « sinueux », et d’une succession de plans et d’espaces, dont les cartes sont impuissantes à rendre compte. Les routes constituent un ensemble de pistes et de carrefours, une sorte de réseau, de toile infinie qui traverse des plaines illimitées et des massifs montagneux.

Ces routes ne sont pas sans rapport avec le trajet existentiel des personnages eux-mêmes, ainsi que le suggère Gabrielle Dufour-Kowalska : « La ligne brisée, à la fois insouciant et tortueuse, capricieuse et retors, engendre le *dédale*, symbole de la « ligne du destin »⁴²². Le labyrinthe trouve sa représentation symbolique dans le jeu d’échecs. Les voyageurs atteignent des régions fréquentées par des caravanes qui s’entrecroisent sur un « échiquier de bourgades » (*NATM*, 47). À cette image du jeu d’échecs s’ajoute celle de la marelle, métaphore du trajet suivi dans l’existence humaine :

Voyez, dit Berg : des enfants sautant à cloche-pied franchissent les cases de la marelle, dans la rue, devant la maison, poussant un vieux tesson de poterie. Ils vont de l’Enfer au Paradis sans se soucier de ce qui se passe dans la Maison. (*NATM*, 29)

Plus loin dans le roman, l’image de la marelle revue en rêve est associée de manière explicite au thème du labyrinthe :

(...) je vois un préau d’école de village et des gamins qui jouent silencieusement ; d’après leurs sautilllements, je devine : la marelle. On me commande de reproduire sur le tableau noir le contour de la marelle dessinée par eux sur les dalles de la cour ; l’enfer et le ciel à leur juste place, m’enjoint-on, et les boyaux du labyrinthe dans tous leurs détours. (*NATM*, 171)

Le motif jalonne le roman et se retrouve à la fin dans le récit du rêve de Graham qui reprend de manière symbolique le parcours effectué par les voyageurs dans le roman.

⁴²¹ *Ibid.*, p.106-111.

⁴²² Gabrielle Dufour-Kowalska, « L’énigme du centre », dans *Marcel Brion, les chambres de l’imaginaire*, *op. cit.*, p.172.

Graham passe de case en case, et franchit une multitude de seuils, de rideaux et d'écrans. Les cases de la marelle représentent les épreuves successives, à la fois physiques et mentales, que doivent subir les joueurs. De même que les destins de chacun des voyageurs sont différents, de même il existe différentes formes de marelles. Celle qui est évoquée au début du roman est une marelle en ligne droite. Mais il est question, ailleurs de la « marelle-aéroplane » (*NATM*, 302), de la « marelle-escargot » (*NATM*, 295), selon les tracés possibles du labyrinthe, carré ou circulaire.

Cette idée de seuils successifs trouve illustration dans le récit de l'homme du train, dans *La Fête de la Tour des Âmes*. Ce dernier vient prendre place sur le *burchiello* piloté par Ermete dei Marmi, et raconte les événements qu'il vient de vivre. Dans cet épisode, le train est utilisé comme véhicule fantastique. Monter dans un train, c'est aller au devant d'un monde inconnu et traverser une frontière. Bon nombre de personnages se déplacent en train durant la première partie de leur voyage, par exemple dans *Villa des hasards*, *Le Caprice espagnol*, *De l'autre côté de la forêt*, *Algues*. Ils se séparent de l'univers stable et rassurant dans lequel ils se trouvaient jusque là et s'engagent dans de nouvelles aventures, hors des chemins et des espaces connus. Un départ signifie rupture. De ce point de vue, le train joue le même rôle que le bateau d'Ermete qui rompt avec la terre. Le *burchiello*, de couleur noire, est comparable à ces barques funéraires auxquelles dans les religions antiques on confiait les défunts pour qu'ils franchissent les fleuves infernaux et atteignent le territoire des morts. Le train remplit mythologiquement les mêmes fonctions. La gare est un lieu transitoire, un poste frontière entre le familier et l'inconnu, ouvre sur l'ensemble des possibles. Le train en marche ressemble, dit Marcel Brion, « à une jeune bête indépendante et sauvage », et devient « un animal psychopompe : du moins pourrait-il être tenu pour tel, s'il existait aujourd'hui encore une mythologie capable de l'interpréter sous cet angle »⁴²³.

L'épisode met en scène une succession de lieux différents qui mènent du wagon-lit où l'homme du train est venu prendre place jusqu'à la barque d'Ermete. Cette succession de lieux compose un labyrinthe horizontal qui rappelle celui que compose Hugo von Hofmannsthal dans le *conte de la 672^e nuit*⁴²⁴. Marcel Brion appréciait particulièrement l'œuvre de Hofmannsthal, et ce conte en particulier. Les pages qu'il lui consacre dans *L'Allemagne romantique*, dans *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*,

⁴²³ Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, op. cit., p.100.

⁴²⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Andreas et autres récits*, Paris, Gallimard, 1970, p.100 à127.

dans un numéro des *Cahiers du sud* en témoignent⁴²⁵. Hofmannsthal raconte, dans le *conte de la 672^e nuit*, l'histoire d'un Fils de Marchand qui vit en Orient, quitte sa demeure et commence un voyage au cours duquel il s'éloigne graduellement du monde des vivants, franchit une succession de seuils. Son point de départ est un jardin tranquille et heureux. Il passe le long de maisons fermées, traverse une ville où les rues et les ruelles s'entrecroisent, accède à la boutique d'un bijoutier, à des serres, pour parvenir enfin jusqu'à une cour de caserne où il trouve la mort sous les sabots d'un cheval. Pour Marcel Brion, tout cela compose un labyrinthe. Le jardin en est le vestibule, les ruelles de la ville traversée sont les entrecroisements des chemins du labyrinthe. La cour de caserne en constitue le centre. Le Fils de Marchand franchit un ensemble de portes symboliques et accomplit un voyage sans retour.

De la même manière, l'épisode du train installe des lieux qui sont autant d'étapes. L'homme du train prend place d'abord dans le compartiment d'un wagon-lit clos et étroit. Comme il ne parvient pas à s'endormir, la claustration lui devient vite insupportable. Il se lève et sort dans le couloir, lieu où le silence devient de plus en plus compact. Puis il entre dans un autre compartiment où il rencontre une femme mystérieuse. Il descend du train, passe donc d'un ensemble de lieux clos, resserrés, à un espace ouvert. Un long cheminement commence alors dont le point de départ est le buffet d'une gare misérable. À partir de la place de la gare s'ouvrent sept rues en éventail. Il s'enfonce à pied à travers une ville inconnue où les plaques des noms de rues ne sont pas visibles. Peu de repères sont donc possibles. Au bout de cette rue, il parvient à une autre place entourée de rues en éventail. Le modèle se répète, donnant l'impression d'une ville très étendue. L'homme du train (comme les rues, il n'a pas de nom) arrive jusqu'aux faubourgs de la ville qui forment contraste avec les lieux précédemment traversés car elle est « extraordinairement peuplée » (FTA, 103). Une porte cochère lui permet d'accéder à une cour carrée où il doit se livrer devant une foule de personnes postées aux fenêtres à un spectacle absurde au terme duquel il est admis à poursuivre sa route. Il traverse ensuite des faubourgs « interminables », arrive à la porte d'une « vieillote petite ville » (FTA, 112), laisse derrière lui une grande place, une église et se retrouve enfin « en face de la désespérante toile d'araignée des rails innombrables qui fuyaient dans toutes les directions » (FTA, 127) Tel est le trajet suivi par l'homme du train au sein d'un labyrinthe dont les espaces s'élargissent et finissent par prendre une dimension infinie.

⁴²⁵ *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.211 à 260 ; *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*, *op. cit.*, p.233 à 246 ; *Cahiers du sud*, 42^e année, numéro 333, « Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe », p.177 à 184.

Marcel Brion procède à un premier dépaysement, non pas en situant l'histoire dans un pays lointain d'Orient, comme Hofmannsthal, mais en installant son personnage dans un train :

Le bercement du train, l'aimable régularité de son ronronnement, cette agréable sensation que donne la couchette de ne pas peser sur le sol et de nous placer en un lieu abstrait qui n'a rien à voir avec les pays que nous traversons, quoi de plus favorable, d'ordinaire, à cet abandon qui passe sans effort jusqu'aux limites extrêmes de l'inconscience et de l'irresponsabilité. (*FTA*, 84)

Les mouvements, le bercement du train facilitent un sentiment de détachement⁴²⁶. Lorsqu'il sort dans le couloir, l'homme du train devient spectateur, ce qui renforce cette impression de détachement. Il voit défiler les « grands ensembles suburbains » (*FTA*, 87) où se déroulent sous ses yeux des scènes de la vie quotidienne. Il s'est donc éloigné de la vie de tous les jours. Puis le train s'éloigne de la ville et, à ce décor de banlieue succède l'« obscurité de la campagne ». L'effet d'éloignement est obtenu aussi par la comparaison : « À ces ruches (...) succédaient l'obscurité de la campagne, l'intégralité d'un désert aussi parfait que le Gobi ou le Sahara (...) » (*FTA*, 87). Le paysage change de nature lorsqu'apparaissent des « masses d'arbres malades, contaminés par un brouillard visqueux ». Ces arbres avertissent l'homme du train que « *quelque chose* » est sur le point de changer.

Le cheminement dans cet étrange labyrinthe provoque des sensations qui montrent de quelle manière le personnage évolue, étape après étape. C'est d'abord la « sensation de liberté » que donne un voyage en train, la « bonne sécurité close et solitaire du compartiment », l'« agréable sensation que donne la couchette » (*FTA*, 84-85). À cela succède une « sensation d'inconfort, déplaisante et même un peu ridicule » qui laisse la place à du dégoût et de la frayeur liée à l'idée de la mort. Le personnage du train commence une méditation sur la mort, et imagine que le compartiment où il est venu prendre place est peut-être « un caveau funéraire ». Il est soulagé lorsqu'il en sort, mais il perd rapidement cette impression de bien-être. Il est perplexe et anxieux lorsque le train s'arrête dans une gare misérable, déserte, délabrée, une « gare-frontière » où personne ne monte ni ne descend. Il éprouve un malaise aussi lorsque dans un autre compartiment il rencontre une femme inconnue. À cela s'ajoute l'impression de marcher « comme dans un rêve » (*FTA*, 102).

⁴²⁶ Il s'agit d'une expérience que Marcel Brion, qui a beaucoup voyagé en train, connaissait bien. Il dit dans *Miroir du fantastique*, *op. cit.*, p.177 : « Une nuit passée en wagon-lit me rend plus sensible, je ne dors pas et le mouvement du train me projette facilement hors de moi. »

Le voyage est une plongée hors du temps et de l'espace ordinaires. Les lieux franchis sont des lieux frontières. De la même manière, nous sommes sur une frontière temporelle. Cela apparaît sous la forme d'une intuition : « (...) l'idée incongrue m'avait assailli que le paysage traversé par le train avait disparu, remplacé par un vide inquiétant où ne vivent plus le temps ni l'espace (...) » (*FTA*, 86). Cette intuition est confirmée par Ermete qui commente le récit : « Le temps n'est plus votre affaire, de la mienne non plus », et plus loin dans le récit : « Au cours de cette durée qui se soustrayait à la mesure ordinaire des heures, (...) » (*FTA*, 118).

Les objets viennent se positionner à des endroits-clés du labyrinthe. Leurs fonctions sont évidemment multiples. Certains sont chargés de vertus fantastiques, introduisent dans un jeu de forces inconnues et baignent dans une atmosphère maléfique. Les lampes ont du mal à éclairer les alentours, et la faible lumière contraste avec la lumière vive qui éclaire la scène de la rencontre avec la femme inconnue. Cette lumière est tellement forte qu'elle en devient surnaturelle. La couleur grise s'impose, contraste avec les couleurs des maisons, roses et jaunes, au milieu desquelles glisse le *burchiello*. À ces gris s'ajoutent des couleurs ambiguës : les portes de la gare sont « vert-de-gris », la rue a un crépi « jaunâtre », la lumière est tamisée par un abat-jour « verdâtre ». On notera la présence répétée du miroir⁴²⁷. Mais c'est surtout le livre que lit la femme inconnue qui est objet fantastique. C'est « un drôle de petit volume », un « *livre-pont* », comportant des gravures anciennes en taille-douce. L'homme du train le consulte et une image l'arrête, celle d'un enfant penché par-dessus un bassin qui regarde son reflet. Il comprend que chaque épisode du livre appartient à sa vie passée, et que chaque image le représente dans des instants majeurs de son existence. Le livre est le reflet d'une vie, thème fantastique, qui pose le problème de l'identité de l'auteur. Les pages qui devraient présenter ce qui va suivre sont blanches. La possibilité que la femme inconnue soit l'auteur du livre est suggérée, mais cela reste à l'état de questionnement : « Était-ce elle qui avait recensé les heures capitales de ma vie passée ? » (*FTA*, 98). Le problème demeure non résolu.

Tous les événements racontés semblent s'enchaîner selon les lois du hasard, de ces « beaux hasards des trains et des bateaux, riches de tous les avantages de l'imprévu et du sans-lendemain » (*FTA*, 94). Les lieux paraissent proposés par des circonstances

⁴²⁷ Au seuil de son livre *Labyrinthe de l'art fantastique*, *op. cit.*, p.9, Gustav René Hocke évoque la « magie du miroir », et son étude commence ainsi : « Le poète Paul Éluard, le plus « visuel » des surréalistes européens, termine son poème *Mourir* par ces mots :

Entre les murs l'ombre est entière
Et je descends dans mon miroir
Comme un mort dans sa tombe ouverte. »

Une fin de poème qu'il est saisissant de mettre en parallèle avec notre épisode.

fortuites, et pourtant tout est marqué par la fatalité. Les chemins suivis doivent être nécessairement traversés afin d'atteindre le but. Un certain nombre d'expressions montre qu'il existe une ligne ininterrompue de causes et de conséquences inévitables :

(...) la conviction me gagnait peu à peu que l'enchaînement des événements ordinaires de cette nuit aboutissait à cette conjonction de faits simultanés, l'arrêt du train à la « frontière », dehors et ici, le hasard favorable qui m'avait permis d'ouvrir cette seule porte, tous les autres compartiments demeurant fermés et muets. (*FTA*, 96)

Et plus loin :

Le désir qu'il avait eu de ce voyage était la conséquence d'une assez longue période de mélancolie, de maladie, pendant laquelle l'idée de départ lui avait paru inévitable. (*FTA*, 100)

Le vocabulaire utilisé, en particulier les verbes arrêter, interdire, obéir, les adjectifs inévitable, impératif, révèlent l'existence d'une volonté supérieure qui agit et commande. Il n'y a pas de retour en arrière possible, et la notion de hasard s'efface et laisse place à celles de « Providence » et de « destin ».

Le maître du jeu est, bien sûr, la femme inconnue. Elle a toutes les caractéristiques de l'initiatrice surnaturelle, beauté impérieuse et grave, bienveillance ironique, sourire ambigu, et elle est habillée d'une « robe grise, couleur de fumée et de brouillard », en accord avec les provinces de l'au-delà. Elle est peut-être à mettre en relation avec le mythe de Perséphone, puisque autour d'elle s'ouvre soudain un paysage de champ labouré, de sillon laissé par une charrue, que l'homme du train doit enjamber. Le trajet suivi est abdication de la volonté et dépouillement du moi du personnage. Le train lui-même crée des conditions favorables à un état d'abandon, et par la suite l'homme du train fait un ensemble de gestes non voulus. Sa volonté laisse place à celle des objets, et il dit à la femme inconnue des « paroles involontairement passionnées » (*FTA*, 97). Ce dépouillement est inséparable d'une forme d'enseignement. L'homme du train se trouve dans la position d'un enfant auquel sont apportées des révélations. Le livre, par exemple, a une « valeur oraculaire d'énigme », la femme lui apprend qu'elle sera de nouveau là au moment opportun. L'homme du train découvre qu'il obéit malgré lui à des « instances supérieures », c'est-à-dire à ceux qui président aux destinées. Il est enfin soumis à la force révélatrice du rêve.

En somme, le héros est entré dans les antichambres de l'enfer, et un rêve préfigure son cheminement : il embarque dans un bac dont il est le seul passager, conduit par un nautonier. L'eau est « lourde et noire ». Il donne une pièce d'argent en paiement du passage, qu'il a tenu un moment dans sa bouche comme les morts antiques, et accède à un quai enveloppé de brouillard. Peut-être le voyage va-t-il continuer le long d'un labyrinthe devenu vertical. C'est à ce motif qu'il nous faut maintenant nous intéresser.

2. Le labyrinthe vertical : les « entrailles de la terre ».

« La mythologie infernale de l'art étrusque, de la grande Grèce, de Rome établit ou détecte un monde souterrain qui est l'une des formes du labyrinthe » écrit René de Solier⁴²⁸. Dans ces mythologies, le héros psychopompe accomplit une descente aux enfers, des excursions dans les profondeurs de la terre, avec une certaine volonté d'enfreindre les lois imposées par les dieux ou de les vaincre. L'idée d'enfer, reprise par les vieilles mythologies chrétiennes, fait le bonheur de la littérature fantastique et nourrit amplement son imagerie.

Le fantastique attire l'attention sur les points de passage : grotte, galeries, couloirs, puits, cratères, sur les objets et animaux du passage : le serpent, le cheval, le char, l'embarcation..., et donne place à un empire souterrain soumis à l'autorité des dieux chtoniens, qui possède ses propres caractéristiques temporelles et spatiales. « La topographie des enfers, connue de Dante, obsède et devient un labyrinthe nocturne »⁴²⁹.

Marcel Brion est fasciné par ces mythes antiques, en particulier par les mises en scènes étrusques :

Les Étrusques ont imaginé que les âmes en marche vers l'au-delà étaient escortées par des gardes-chiourmes infernaux, le Tukulka armé d'un merlin de boucher, le Charun aux cheveux bleus entrelacés de serpents, dont le visage couleur de mousse pourrie s'orne d'un énorme bec de perroquet.⁴³⁰

Il s'intéresse aux religions à mystères où la descente dans le monde souterrain est principe de toute initiation. Dans l'ordre des opérations initiatiques, la descente, indispensable, précède une remontée vers la lumière, c'est-à-dire vers une connaissance renouvelée du monde et de soi. En portant ses regards sur le monde souterrain, Marcel Brion se situe dans le sillage de Dante, de la *Divine comédie*, des romantiques allemands chez qui se déploie tout un lyrisme du nocturne et de la minéralogie caractéristique de la sensibilité germanique, d'écrivains tels que Hoffmann, Novalis, Tieck, qui continue à séduire jusqu'à Hofmannsthal. Le héros de *La Mine de Falun* d'Hoffmann est un marin, un personnage dont le voyage s'accomplit dans sa dimension horizontale, et qui en définitive atteint l'objet de sa quête en descendant vers le centre de la terre où il trouve sa vocation véritable. Ce même thème, Marcel Brion le retrouve dans le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne dont il tente de décrypter, dans *L'Allemagne romantique*, la portée

⁴²⁸ René de Solier, *L'art fantastique*, op. cit., p.14.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.16.

⁴³⁰ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p.110.

initiatique. Faust lui aussi, le héros de Goethe, plonge au royaume des « Mères » pour aller chercher dans l'Hadès l'ombre d'Hélène⁴³¹.

Une même conception se développe dans l'art fantastique, et Marcel Brion se nourrit à la fois de la littérature et de l'art qu'il a étudiés, en particulier l'art de la gravure. L'enfer y est représenté, dans des œuvres telles que celles de Jacques Callot, John Martin, Goya ou Piranèse. L'enfer de Jacques Callot se développe autour de la personnalité de saint Antoine⁴³². L'enfer entreprend de le tenter, de déployer autour de lui, perdu et submergé dans un coin de l'image, ses prodiges les plus redoutables. Jacques Callot suit la tradition ouverte par Jérôme Bosch, par Brueghel et convoque toute une galerie de monstres sur une scène digne de celle d'un opéra. Le peintre et graveur anglais John Martin, contemporain de William Blake, illustre le *Paradis perdu* de John Milton, et il représente le royaume de Lucifer dans une succession de grands espaces souterrains⁴³³.

Côté peinture, toute une rêverie du minéral se développe dans l'œuvre de Dürer, ou celle de Léonard de Vinci. Jacob Isaac Swanenburgh, le peintre hollandais, peint un « monumental *Enfer* », « imagine ce détail fantastique de la barque de Charon transformée en une sorte de vaisseau fantôme, chargé de damnés, volant à travers l'espace, tandis que claquent au vent ses grandes voiles faites de linceuls effilochés »⁴³⁴.

Les personnages des romans, en particulier de *Nous avons traversé la montagne*, ont un intérêt pour les vieilles religions et les cultes primitifs anciens. Pilger et Igor se souviennent de « saintes et sauvages cérémonies », de rituels « nocturnes et souterrains » (*NATM*, 76) auxquels ils ont assisté, et qui se déroulent dans des lieux dédaléens :

Le récit de Pilger se prolongeait par la description de la fête religieuse célébrée dans l'église souterraine, dont on disait que la succession indénombrable de ses chapelles s'enfonçait assez loin sous la mer, la dernière consacrée à un saint dont la vocation est de recueillir les corps des naufragés et les guider en sécurité vers leurs nouvelles naissances. (*NATM*, 81)

Ces cérémonies sont qualifiées par Igor de « mystères » (*NATM*, 77). Elles mettent en scène une « Déesse Blanche » et une « Déesse noire », la « tellurique, la souterraine, l'obscur », venue d'Orient pour rendre la fertilité aux hommes, qui viennent se réunir (*NATM*, 85). Endroit vaste et obscur, l'église souterraine s'apparente à la grotte et à la crypte des mystères. Elle n'est pas un lieu d'arrêt, mais de cheminement infini, désigne

⁴³¹ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.240.

⁴³² Jacques Callot (1592-1635) *Tentation de saint Antoine* (1617). Voir illustration 12.

⁴³³ John Martin, *Satan volant au-dessus du fleuve des enfers*, eau-forte. Voir illustration 13. Voir aussi les *Caprichos* de Goya, les *Prisons* de Piranèse, œuvres auxquelles Marcel Brion fait allusion dans *Art fantastique*, *op. cit.*.

⁴³⁴ Marcel Brion, *Art fantastique*, *op. cit.*, p.128. Il s'agit de Jacob Isaac Swanenburgh, *L'Enfer*, Musée Pomorskoie, Gdansk. Voir illustrations 14 et 15.



Illustration 12
Jacques CALLOT, *La Tentation de saint Antoine*,
Eau-forte, Paris, Bibliothèque Nationale, 1617.



Illustration 13
John MARTIN, *Satan volant au-dessus du fleuve des Enfers*,
Eau-forte, 1823.



Illustration 14
Léonard de VINCI, *La Vierge aux rochers*,
Paris, Louvre, 1483-86.



Illustration 15
Jakob Isaac SWANENBURGH, *L'Enfer*,
Gdansk, Musée Pomorskoie, début XVII^e siècle.

un trajet vers les territoires de la sauvagerie. Les rites, fêtes et sacrifices, s'accomplissent en dehors de la lumière du jour. La foule qui se presse, composée de diacres, de marins, d'hommes nus, de cavaliers, de filles, de prêtres est « émerveillée », bruyante, criante, hurlante, est cruelle. Elle remplit l'église et descend « l'escalier usé qui aboutit à la crypte » (*NATM*, 85). La description des sacrifices accomplis, sacrifices de taureaux, de cerfs, d'humains permet l'entrelacement de thèmes fantastiques divers⁴³⁵. Le narrateur fait apparaître la correspondance entre les fêtes humaines et les manifestations de la nature :

Ceux-ci [les sacrifices] ont lieu dans une sorte d'immense théâtre qui avait fait partie, jadis, d'une ville magnifique, détruite par un raz-de-marée, un tremblement de terre, ou une éruption de volcan, peut-être tout cela en même temps, car les éléments sont amis et la terre invite volontiers l'eau et le feu à ses fêtes sinistres. (*NATM*, 82)

Il insiste sur « l'exhalaison du sang », « l'odeur fade et poignante du sang ». À la base de tous les sacrifices, le sang a été l'objet d'un culte répandu depuis les temps les plus anciens. Verser le sang est le signe d'une alliance entre l'homme et la divinité. La victime sacrificielle, le jeune Ansano, s'avance nue, et cette nudité prend une valeur magique. Le parcours du nu, la procession sont autant d'actes où le corps, selon René de Solier « doit vaincre les « puissances mauvaises » et éveiller les puissances fécondes »⁴³⁶. Une autre cérémonie est relatée par Graham. Elle se passe dans un autre pays, tropical, près d'un lac où l'on adore aussi une « Déesse Noire ». La description de cette fête permet le déploiement de tout un paysage fantastique dominé par la minéralité :

Noire comme le basalte, l'eau du lac paraissait faite d'une bizarre qualité de matière solide sur laquelle les objets légers étaient posés et glissaient. Une pierre de la grosseur du poing prendrait une année, disait-on, à atteindre le fond, mais personne ne pouvait savoir à quelle profondeur était ce *fond*. (*NATM*, 87-88)

L'eau est « d'une immobilité de métal », le lac possède une « calotte de boue devenue minérale », les poissons qui essaient de briser cette calotte se recouvrent « d'une écorce pareille à du fer » (*NATM*, 88). Au-delà du lac et des champs cultivés s'élèvent des « pentes rocheuses » dominées par les volcans. Les hommes s'y aventurent lorsqu'ils tentent de trouver « de rarissimes pierres, les plus rares de toutes les pierres, disait-on, que les volcans crachaient, de siècle en siècle, après les avoir cuites et recuites dans leurs ventres flamboyants » (*NATM*, 89). La métaphore du ventre est une variation sur le thème

⁴³⁵ Le Minotaure est souvent représenté comme un homme à tête de taureau. Le culte du taureau se développe dans des civilisations très anciennes, en particulier celles du bassin méditerranéen (voir à ce sujet Jean-Pierre Bayard, *Labyrinthes, symboles et errances*, Éditions du Huitième jour, 2010, p.29). Le cerf renvoie davantage à une mythologie nordique : « Les Celtes, à la suite de la culture pré-indo-européenne, ont célébré Cernunnos le « Bel Encorné » dans un symbolisme lunaire ». (*Ibid.*, p.29)

⁴³⁶ René de Solier, *L'Art fantastique*, op. cit., p.132.

des « entrailles de la terre »⁴³⁷. La découverte d'une pierre donne l'occasion de grandes fêtes parmi les peuplades locales. Les voyageurs arrivent au moment où on a pêché un poisson qui tient dans sa gueule une pierre sacrée.

Un long dialogue avec les pierres venues des profondeurs se poursuit dans toute l'œuvre romanesque de Marcel Brion. « Je me suis toujours lié d'amitié avec les cailloux », dit Beatus Muller dans *L'Ermite au masque de miroir*, et cette amitié concerne les pierres « tout à fait ordinaires », et aussi « l'aristocratie des agates et des cristaux » (EMM, 203). Cette relation se poursuit dans l'artisanat. Kalkeidos dans *La Ville de sable*, le père Costelet dans *La Rose de cire* interviennent sur la matière. Il est nécessaire que l'homme révèle le métal à lui-même, qu'il aide à la réalisation de sa vocation. En donnant à l'objet une forme qu'il a conçue dans un usage pratique précis, il noue une sorte de complicité entre la matière et lui, une affection profonde. Il pose le problème des métamorphoses possibles de la matière, et ne fait que poursuivre et accélérer un mouvement commencé au sein de la nature matricielle.

Beatus Muller est un amateur de cavernes, un « collectionneur de grottes » (EMM, 86). Il est :

L'explorateur qui parcourt les régions souterraines aussi familièrement qu'on se promène dans les rues de sa ville natale ou les chambres de la vieille maison familiale ! Qui a découvert cent labyrinthes nouveaux dans les Mammoth-Caves et ramé sur tous les lacs des abîmes d'Auvergne ! (EMM, 169)

Persuadé que le dessin des enfers « en fait un labyrinthe dont un voyage durant éternellement ne permettrait pas de sortir » (EMM, 90), il raconte qu'enfant il a rencontré dans une grotte un ermite qui lui a livré des paroles oraculaires :

Représentez-vous, mon enfant, la terre, à la surface de laquelle nous nous trouvons, traversée au-dessous de haut en bas et d'un point cardinal à l'autre, par autant de sentiers, de chemins, de routes, de voies de toutes sortes, pareils à ceux qui courent sur le sol. Avec autant de carrefours, d'entrecroisements, de nœuds serpentins, et pour tout éclairage le noir total qui empêcherait de voir les poteaux indicateurs, s'il y en avait. (EMM, 93)

C'est dans ce type de labyrinthe souterrain que pénètre Sir John dans *La Fête de la Tour des Âmes*. Il raconte comment il est amené à pénétrer dans le royaume des enfers pour aller y chercher la jeune fille dont il est épris. Descendant dans ces espaces intérieurs, il se situe dans le sillage d'Orphée.

Le labyrinthe inférieur apparaît d'abord comme un monde séparé de celui des vivants, mais explorable. Marcel Brion reprend la vieille tradition selon laquelle les deux

⁴³⁷ L'expression apparaît plusieurs fois dans *L'Ermite au masque de miroir*, p.172 et 208.

mondes communiquent par des fentes, des galeries qui sont autant d'ouvertures potentielles vers les régions obscures. À la grotte-seuil évoquée dans *L'Ermite au masque de miroir* succède le puits situé dans le jardin de la demeure italienne de Sir John. Ce puits est un accès possible vers les enfers, au même titre que l'entrée qui se trouve « dans une autre région de l'Italie, près du lac Trasimène » (*FTA*, 36). À partir de cette frontière, se trouvent mis en place dans le texte tout un emboîtement d'espaces successifs. La maison de Sir John s'appelle « depuis des temps immémoriaux » le « Pozzo d'Inferno » (*FTA*, 35). Cette maison est entourée d'un parc d'abord très ordonné constitué de terrasses, de bosquets et de parterres fleuris qui laisse place à une forêt sauvage. Dans cette forêt, un bois d'ifs et de pins marque un seuil, et c'est là, au milieu d'une clairière où se trouvent les ruines d'un vieux temple païen « consacré aux dieux d'en bas » (*FTA*, 43) que se situe le puits. Nous sommes ici renvoyés au symbolisme général de la forme circulaire et du puits, et à cette place qu'il tient dans l'imaginaire humain. Le puits est tantôt lieu de la chute et de l'engloutissement, tantôt espace du retour à l'origine. Il est ici le point de départ d'un chemin qui fait communiquer le monde réel et le monde caché des profondeurs, ouvre sur ces substituts du puits que sont la grotte et l'escalier conduisant au nocturne.

Au symbolisme du cercle succède celui de la descente, et un effet de profondeur est créé : le nombre des marches du puits ne peut être évalué par Sir John. Nous entrons donc dans un monde où les mises en chiffres ne sont plus guère possibles. L'idée est suggérée que au-delà du fond du puits il puisse exister « une infinité de fonds emboîtés les uns dans les autres » (*FTA*, 45). Un tunnel se prolongeant « à perte de vue » succède au puits et débouche sur un espace beaucoup plus large :

À mesure que je m'éloignais, j'entendais, de plus en plus bruyants, les appels, les cris et les voix qui annonçaient l'approche d'une foule considérable d'hommes et de femmes ; des sirènes de navires, aussi, des battements de cloches, des bruits de chaînes et de cabestans. Un vent assez violent m'étourdit quand je débouchai du couloir sur un quai très long, éclairé par de nombreux lampadaires. De l'autre côté du fleuve on apercevait une côte sinueuse, piquetée de lumières qui tremblaient fiévreusement dans le brouillard. (*FTA*, 46)

Le choix des expressions utilisées, « à mesure que je m'éloignais », « de l'autre côté du fleuve », et plus avant dans le texte « d'une rive à l'autre » crée une illusion perspectiviste des profondeurs. L'expression « de plus en plus », le superlatif « très long » laissent deviner un espace dont l'étendue demeure imprécise. Les adjectifs contribuent à donner une impression d'immensité : la foule est « considérable », les lampadaires « nombreux ». Nous passons d'un lieu resserré à un vaste volume qui ne se laisse pas appréhender complètement, s'éclaire avec peine, empli de brouillard. La perception qu'en a Sir John est d'abord sonore. Puis un vent se manifeste, et c'est seulement dans un

troisième temps qu'intervient le visuel. Mais la vision reste parcellaire. La présence d'« immenses paquebots blancs et or », de « trois-mâts » donne une impression de lointain et assimile la mort au voyage.

Tel qu'il est décrit, l'univers souterrain rappelle les gravures et les peintures fantastiques que Marcel Brion aimait regarder. La présence du vaisseau fait penser au navire étonnant de Jacob Isaac Swanenburgh qui transporte sa cargaison de damnés, dont certains ne trouvent pas place dans l'embarcation et sont précipités par-dessus bord. D'autres infortunés dégringolent d'une passerelle plus lointaine. Chez Marcel Brion la foule est tout autant cohue. Les âmes en peine se précipitent, sans que quiconque ne pense à tendre la main au plus faible. Chacun se hâte vers le premier bateau. Nous retrouvons dans le texte comme chez le peintre l'idée de chute : « Parfois l'un d'eux, moins adroit ou moins fort, lâchait la corde et tombait dans le fleuve » (*FTA*, 47). Lorsque le bateau a reçu son chargement de passagers, il s'en va dans le brouillard.

La présence supposée d'un vaste espace qui se déploie autour d'une vaste mer intérieure fait penser à Jules Verne⁴³⁸ et aux eaux-fortes de John Martin. Dans ces gravures, d'étroites failles font communiquer le monde des vivants et le monde souterrain, l'un et l'autre monde étant séparés par une épaisse coupole de pierre. Le royaume souterrain est d'abord une très grande salle, close, avec les perspectives d'une mer pouvant être agitée d'eaux tumultueuses. La salle relève de la prison et du décor d'opéra, éclairée par un demi-jour inquiétant. Des grottes et galeries sont susceptibles de contenir une large part, sinon la totalité, de l'humanité. Marcel Brion s'appuie sur ces représentations mais utilise les atouts qu'offre l'écriture. Il ajoute des éléments sonores : Sir John entend des appels, des gémissements, les enfants « pleurent doucement » (*FTA*, 48), les bateau lancent de longs coups de sirène, le capitaine crie dans son porte-voix. Le descriptif permet d'installer une profusion d'objets : embarcations, cloches, chaînons, cabestans. Il y a aussi présence de magasins, et l'ensemble s'élargit aux dimensions d'une ville « avec ses hôtels de négociants, ses estaminets, ses boutiques désertées » (*FTA*, 48). Comme dans les *Carceri* de Piranèse, les architectures sont animées de la présence d'une humanité tragique. L'homme est prisonnier, au beau milieu d'un cachot-labyrinthe, captif de lui-même et de son destin, confronté à un monde où il est peu de chose⁴³⁹.

L'image du brouillard fait apparaître un monde où domine la couleur grise. Mais le brouillard n'affecte pas seulement la lumière. Il impose sa substance même à toute

⁴³⁸ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Montrouge, Le Livre de Poche, 1982, chapitre XXX, p. 233 à 245.

⁴³⁹ Voir illustration 16.

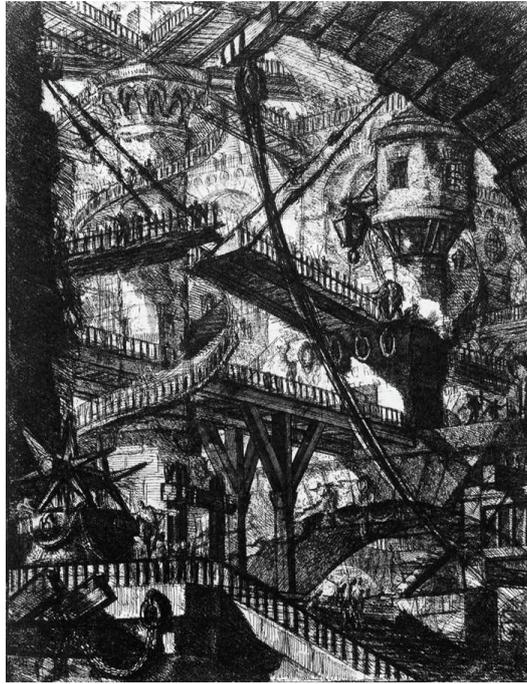


Illustration 16
Giovanni Battista PIRANÈSE, *Prisons*,
Gravure, 1760.



Illustration 17
Giovanni Battista PIRANÈSE, *Via Appia*,
Gravure, vers 1760.

chose : les vêtements des fonctionnaires infernaux sont couleur de brouillard, le fleuve est gris, la plaine traversée par Sir John est grise et les contours des collines et des forêts dépendent de la qualité de la brume. Au fur et à mesure que Sir John progresse, la matière perd de sa substance. Le sol, le brouillard, l'obscurité « grisâtre », le silence, la poussière échangent leurs propriétés. En d'autres termes, nous entrons dans un univers de la confusion où il est difficile de discriminer l'univers végétal et l'univers humain, la vie et la mort, le jour et la nuit, le ciel et le roc, le corps et l'ombre :

Je brisai quelques plantes au passage, provoquant des gémissements brefs et assourdis, comme si les pavots, en mourant, regrettaient la vie qui leur avait été prêtée (...). Que pouvaient signifier les mots mort et vie dans le pays où je cheminai ? (*FTA*, 51)

Le voyage de retour de Sir John et de la jeune fille est cheminement dans le labyrinthe vaste et déconcertant des enfers. Sir John précise qu'ils ne parcourent qu'une partie de ce labyrinthe, il ne sait pas « combien de provinces » il est amené à fréquenter, et son expérience est celle du chercheur novice et ignorant : « Je m'étais égaré dans une ruelle étroite fermée en cul-de-sac : un haut mur où était peinte une fausse porte me barra le passage. Je revins sur mes pas et m'engageai dans plusieurs impasses closes de la même manière : un labyrinthe compliqué de ruines médiévales » (*FTA*, 56). Et plus loin il ajoute : « Un seul chemin pouvait nous amener à la « sortie ». La route suivie est jalonnée d'épreuves destinées à perdre les protagonistes : falaises à escalader, enfermement, vent violent, séparation, confrontation à un espace délirant à la Piranèse :

Après avoir dévalé la pente de la montagne nous sommes tombés, littéralement, au milieu d'une vaste place, une esplanade entourée d'édifices énormes, palais, collèges, églises, couvents, si étroitement adhérents les uns aux autres qu'aucune rue, aucune ruelle n'était visible. Une grosse lune de théâtre fondait mollement jusqu'au sol où elle se perdait en ruisseaux laiteux. Toutes ces maisons étaient brutalement closes – on eût dit que les portes et les volets des fenêtres n'avaient plus été ouverts depuis des siècles. Un petit porche, découpé en dent de scie, laissait voir un creux sombre, plus noir que le reste de la nuit. Très loin, au fond d'un monument, aussi grand qu'une cathédrale, quelques cierges brillaient sur un autel. Les chapelles des bas-côtés, au contraire, gardaient l'obscurité monstrueuse des grottes. Au fond du chœur de hautes statues blafardes racontaient, à grands gestes, des histoires insensées. Sous nos pieds s'étalait un pavement de mosaïques multicolores où bougeaient des monstres marins. (*FTA*, 59-60)

Comme chez Piranèse, Marcel Brion mêle des édifices divers et les rend « adhérents les uns aux autres ». Il travaille sur les perspectives, évoquant alternativement l'immensité, les « édifices énormes », un « monument aussi grand qu'une cathédrale », et la petitesse, un « petit porche », les « chapelles des bas-côtés ». Il ajoute des effets de profondeur en utilisant en particulier les opérateurs topologiques : « très loin », « au fond de ». Il amplifie les contrastes lumineux : une « lune de théâtre » éclaire la scène, les

ruisseaux sont « laiteux », les statues « blafardes » ; un creux est « plus noir que le reste de la nuit », l'obscurité des grottes est « monstrueuse ». Ainsi s'installe un univers fantastique en noir et blanc. La présence enfin de hautes statues, de mosaïques, évoquent les décors antiques des villes de Piranèse⁴⁴⁰.

Le monde construit apparaît bien dans toutes ses dimensions, horizontale et verticale, comme un labyrinthe. L'une de ses caractéristiques essentielles est de proposer une constante alternance d'ouvertures et de fermetures. Ces deux aspects que nous étudions maintenant contribuent largement chez Marcel Brion à la construction de l'effet fantastique.

⁴⁴⁰ Voir illustration 17.

C. L'OUVERT ET LE FERMÉ.

1. « La spirale et la tresse ».

Pour Marcel Brion, l'entrelacs, ornement composé de motifs entrelacés, est une formulation du thème du labyrinthe. Cette forme symbolique se retrouve à l'origine de toutes les cultures⁴⁴¹. Marcel Brion considère qu'il ne s'agit pas seulement d'une décoration mais que ces entrelacs ont une signification particulière, et il analyse les formes qu'il prend, en particulier dans l'œuvre de Léonard de Vinci. Le grand artiste de la Renaissance italienne a dessiné en effet des entrelacs de cordes disposés en cercle qui ont fourni matière à des gravures au burin réalisées par lui-même ou par un de ses élèves. Albrecht Dürer les a ensuite copiées⁴⁴². Il existe, nous enseigne Marcel Brion dans *Léonard de Vinci*, une œuvre dans laquelle le labyrinthe est associé à l'entrelacs. Il s'agit de la décoration du plafond de la *Sella delle Asse* au Castello Sforzesco de Milan⁴⁴³. Cette œuvre représente un enchevêtrement de branches d'arbres qui se nouent les unes aux autres selon un ordre géométrique rigoureux. C'est la transposition des cordes apparaissant sur les dessins, à la différence que les cordes sont devenues un décor de forêt, et que l'entrelacs est devenu labyrinthe. Ce labyrinthe constitue donc à la fois un entrelacs végétal organique et en même temps un entrelacs abstrait.

Marcel Brion voit s'exprimer dans cette représentation l'idée d'une continuité infinie, l'image de l'immortalité, de la vie éternelle, « le besoin de l'éternel retour, d'un mouvement ininterrompu harmonieusement et régulièrement rythmé, apportant un élément d'ordre et de statique dans le dynamisme, de continu dans le mouvement⁴⁴⁴ ». Le labyrinthe, nous explique Jean-Pierre Bayard, peut suggérer une « idée du temps aboli », puisque l'homme, prisonnier de couloirs, peut être amené à parcourir une infinité de fois le même trajet. L'être égaré dans le labyrinthe tourne en rond, incapable d'échapper à une

⁴⁴¹ Au sujet de l'universalité de l'entrelacs, le lecteur peut consulter Marcel Brion, *Art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956, p.37 à 40. Le motif se retrouve, pense-t-il, dans toutes les civilisations, ses plus beaux chefs-d'œuvre ayant été réalisés par la civilisation irlandaise.

⁴⁴² Voir illustration 19.

⁴⁴³ Voir à ce sujet *Léonard de Vinci, op. cit.*, en particulier le chapitre intitulé « Dédale », ainsi que « Les « nœuds » de Léonard de Vinci et leur signification », *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Études d'art, numéros 8-9-10, communications du Congrès International du Val de Loire (7-12 juillet 1952), Paris-Alger, 1954. Voir illustration 18.

⁴⁴⁴ Marcel Brion, *Art abstrait, op. cit.*, p.38.

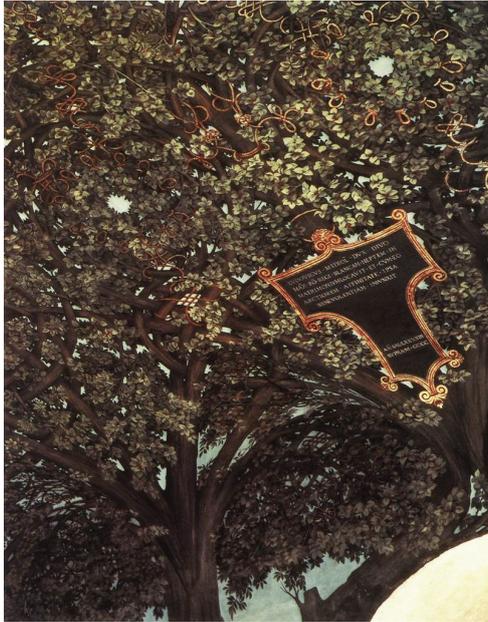


Illustration 18
Léonard de VINCI, *Plafond de la Sala delle Asse*,
Fresque, Milan, Castello Sforzesco, 1496-98.

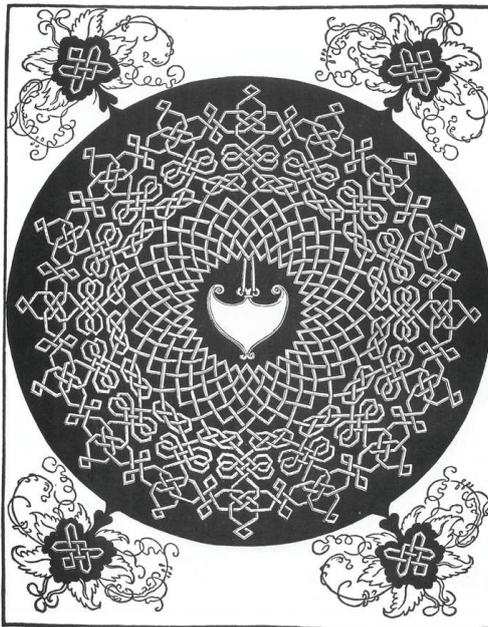


Illustration 19
Albrecht DÜRER, *Entrelacs*,
copié d'après l'œuvre de Léonard de VINCI,
British Museum, 1505-1507.

fatalité. Ces éternels recommencements suggèrent la notion d'un temps cyclique, circulaire où les événements se reproduisent à intervalle régulier et fixe⁴⁴⁵.

La forme symbolique de l'entrelacs est faite, selon Marcel Brion, « de la combinaison de deux thèmes (...) : la spirale et la tresse ».

Le motif de la tresse (...) est un motif *fermé* et par là pessimiste, à moins que nous ne considérons comme une perspective réconfortante et riche d'espoir la théorie de l'éternel retour, dont la figure de la tresse est la formulation la plus simple et la plus évidente. (...) la tresse la plus rudimentaire (...) est une prison sans possibilité d'évasion.⁴⁴⁶

Nous avons déjà, à diverse reprise, croisé le deuxième thème, la spirale :

Il s'agit d'une ligne qui s'enroule sur elle-même, à l'imitation peut-être de nombreuses spirales que l'on rencontre dans la nature, sur les coquillages par exemple. C'est un motif *ouvert*, et optimiste : rien n'est plus facile, lorsque l'on est parti d'une extrémité de cette spirale que d'atteindre l'autre extrémité.⁴⁴⁷

Les deux mots qui, dans ces deux citations, apparaissent en italique, le fermé et l'ouvert correspondent à deux motifs caractéristiques du fantastique brionien. Marcel Brion met en scène un fantastique de l'enfermement et de l'ouverture, s'efforçant de promettre un passage toujours possible vers l'ouvert.

Il retrouve trace de ces deux catégories dans l'œuvre du peintre allemand Caspar David Friedrich. De nombreuses toiles de cet artiste représentent le monde du fermé. Ce sont des peintures de falaises rocheuses « à travers lesquelles des failles laissent deviner des grottes et qui sont généralement associées à de vieilles sépultures germaniques », par exemple *La Tombe d'Hermann*, les *Sépultures des héros d'autrefois*, ou encore *La porte rocheuse dans l'Uttewalder Grund* qui montre la puissance menaçante des rochers à travers lesquels les voyageurs ont peine à se frayer un chemin⁴⁴⁸. « Tout ce qui relève du *fermé*, dans l'œuvre de Friedrich, fait allusion à des obstacles, physiques ou spirituels peu importe, qui arrêtent la marche de l'homme dans son évolution vers la lumière, vers l'espace ouvert », précise Marcel Brion dans *Peinture romantique*⁴⁴⁹. La forêt constitue un tel obstacle. La végétation touffue, de laquelle il est difficile de sortir, évoque l'étouffement de l'individu victime des éléments hostiles. Ce peut être aussi la glace, comme dans *La Fin de l'Espérance*, tableau de Friedrich qui montre un navire pris dans

⁴⁴⁵ Jean-Pierre Bayard, *Labyrinthes, symboles et errances*, op. cit., p. 39.

⁴⁴⁶ Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, op. cit., p.198.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.198.

⁴⁴⁸ Caspar David Friedrich, *La Tombe d'Hermann*, [1813], Kunsthalle, Bremen ; *Sépultures de héros d'autrefois*, [1812], Kunsthalle, Hamburg ; *La porte rocheuse de l'Uttewalder Grund*, [1801], Folksmuseum, Essen. Voir illustrations 21 et 22

⁴⁴⁹ Marcel Brion, *Peinture romantique*, Paris, Albin Michel, 1967, p.164.



Illustration 20
Caspar David FRIEDRICH, *Le Naufrage de l' « Espérance »*,
Hamburg, Kunsthalle, 1812.

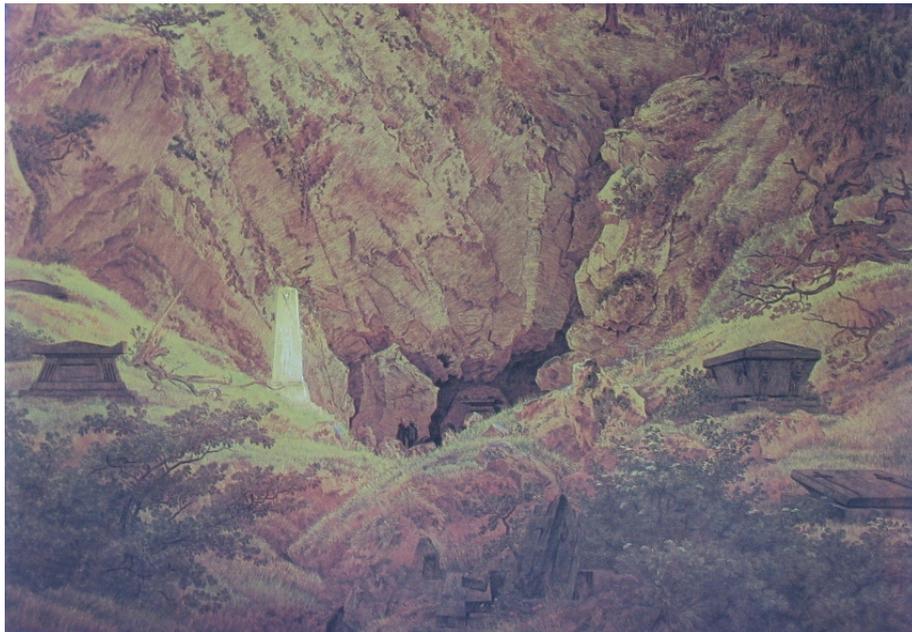


Illustration 21
Caspar David FRIEDRICH, *Tombes de héros antiques*,
Hamburg, Kunsthalle, 1812.

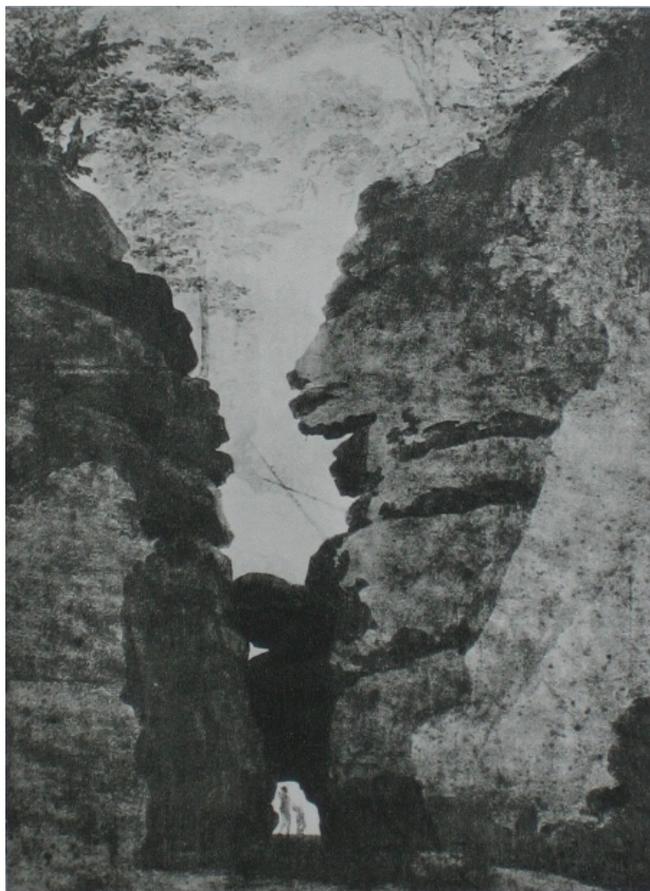


Illustration 22
Caspar David FRIEDRICH, *Gorge rocheuse de L'Uttewalder Grund*,
Sépia, Essen, Folkwang Museum, 1801.

des blocs qui s'apprêtent à l'engloutir⁴⁵⁰. C'est le spectacle d'une tragédie, d'un naufrage humain. Le titre du tableau montre que la défaite n'est pas seulement matérielle. Le navire devient l'homme lui-même livré au découragement et à la mélancolie. Les peintures ouvertes, au contraire, proposent un départ vers la lumière du soleil ou de la lune, et vers les lointains. Elles donnent lieu à une confrontation de l'homme et d'un l'univers « vers lequel tend son désir douloureux »⁴⁵¹.

Sur le plan littéraire, Marcel Brion décèle la présence de cette alternance dans l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal, et en particulier dans le *Conte de la 672^e nuit* que nous avons déjà rencontré. Au début de l'histoire, le Fils de Marchand quitte le jardin où il a été heureux :

À partir de maintenant, l'ouvert lui sera plein de périls, et le clos se révélera une prison de plus en plus exigüe, le chemin même de l'évasion le poussant directement, inéluctablement dans un autre cachot. L'alternative de l'ouvert et du clos ne peut à aucun moment lui donner l'illusion ou l'espoir de la liberté, puisque c'est toujours un chemin enserré entre des murs.⁴⁵²

Marcel Brion retrouve cette notion de l'ouvert dans les oeuvres de poètes pour lesquels il avait une prédilection, tels que Rainer Maria Rilke (l' « ouvert » est en effet un des principaux thèmes des *Sonnets à Orphée* et des *Élégies de Duino*⁴⁵³) et Hölderlin⁴⁵⁴, cité en épigraphe de *Nous avons traversé la montagne*. « Ici ce que nous sommes, un dieu là-bas peut le parfaire dans l'harmonie et la grâce éternelle et la paix » désigne un vaste mouvement vers l'Oouvert.

Le fantastique de l'enfermement installe des lieux clos qui semble enserrer le ou les personnages, le retenir prisonnier, livré aux forces surnaturelles, et génère inquiétude et angoisse. On assiste donc à une contraction de l'espace. Ces lieux clos peuvent être un édifice, maison, jardin, ville si nous entrons dans un labyrinthe architectural, un élément de paysage, grotte, forêt, montagne, ou encore un véhicule en mouvement, *burchiello*, train. L'homme du train de *La Fête de la Tour des Âmes* n'a aucun moyen d'action, aucun

⁴⁵⁰ Voir illustration 20.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.166.

⁴⁵² Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.248.

⁴⁵³ Ceci est confirmé par Jean-François Angelloz, à propos de l'Élégie IV. Il écrit : « Beaucoup d'hommes ont accepté l'existence banale, fabriquée en série, qui est celle du danseur-bourgeois. Ils sont dans l'erreur ; ils tournent le dos à l' « ouvert » et se contentent à trop bon compte d'une existence qui ne fut pas faite pour eux ». Le terme apparaît dans la huitième élégie :

Mit allen Augen sieht die Kreatur

Das Offene

(De tous ses yeux la créature voit l'Oouvert). Rilke, *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1943, p.85.

⁴⁵⁴ L'Oouvert (das Offene) apparaît en particulier dans le poème « L'excursion à la campagne, à Landauer », dans Hölderlin, *poèmes*, Paris, Aubier Montaigne, 1943, p.325 : « Komm ! ins Offene, Freund ! », traduit par « viens, sortons de la ville, ami ». Une traduction plus exacte serait : Viens ! Vers l'Oouvert, ami !

pouvoir sur ce train qui l’emmène. Après avoir été pris au piège du train, il vient prendre place sur le bateau, se situant dans l’ignorance des véritables projets d’Ermete.

Le lecteur trouve, dans la plupart des romans un jeu d’alternance entre le fermé et l’ouvert, en particulier dans *Nous avons traversé la montagne*. Au début du roman, les voyageurs s’installent dans une auberge et, rassemblés, réinventent chacun à leur manière l’histoire de la « Reine découronnée ». Durant cette première séquence narrative, nous passons d’une vue de l’environnement immédiat des personnages à une vue beaucoup plus large dirigée vers l’horizon du désert. Il s’agit d’un mouvement significatif du dedans vers le dehors, du fermé vers l’ouvert. Durant la totalité du roman, les passages entre ouvert et fermé se succèdent, mouvement d’alternance entre vues restreintes et vastes échappées vers l’infini des déserts, des plateaux herbeux, des montagnes, du ciel. Les lieux qui marquent un arrêt dans la progression, l’auberge, les espaces souterrains où se déroulent les rituels nocturnes dont nous avons parlé, les balcons rocheux, puits, tombes, fentes de glacier, hutte de berger, sont autant de figures diverses du « monde du clos », ou du monde du « dessous ». Nous pourrions ainsi établir un schéma des épisodes successifs du roman, et nous aboutirions à un ensemble, à un maillage compliqué où les séquences s’emboîtent et se relient les unes aux autres. Ce mouvement possède un double psychique : au fermé correspondent des sentiments tels que le découragement, l’anxiété, l’inquiétude, la mélancolie dans ce qu’elle peut avoir d’enfermant ; à l’ouvert le désir, l’élan, la mélancolie créatrice. Le paysage déployé est à la fois extérieur et intérieur.

Au début de *L’Ombre d’un arbre mort*, le narrateur qui vient d’arriver à destination passe du jardin à la forêt, et de la forêt à un espace découvert en bordure de mer. Ce mouvement reproduit une tendance qui correspond, sur le plan esthétique, à ce qui se passe durant la fin du XVIII^e siècle dans le domaine de l’histoire des jardins. On passe du jardin clos au jardin ouvert sur les perspectives lointaines du monde environnant et sur la libre nature sauvage. La progression est inverse au début de *Château d’ombres*. Passant de la forêt au parc, le narrateur entre dans une dynamique du fermé, et durant tout le roman a la sensation de se mettre en danger, la crainte de trop rester, de trop se lier au destin des âmes en peine, de les rejoindre au sein de ce temps circulaire dans lequel elles se meuvent inlassablement, répétant à l’infini les mêmes gestes désespérés. Deux motifs décoratifs agissent dès l’incipit comme un signal, celui de la guirlande et de la coquille représentées en sculpture à l’entrée du parc qui correspondent au motif de la tresse : « Je marchais depuis longtemps déjà le long de ce mur, étonné qu’aucune porte n’en interrompît la sévérité, quand j’arrivai soudain devant un grand portail à montants de pierre, sculptés de guirlandes et de coquilles » (CO, 13). La végétation du fossé, désordonnée, avec son

foisonnement « d'herbes folles, de chardons et de mûriers sauvages », d'épines et de serpents, forme un entrelacs suscitant une vague inquiétude. L'entrée du labyrinthe est marquée de signes, mais le narrateur, s'engageant sur le « petit pont », n'est pas en mesure de les lire.

2. Les figures du fermé.

Une multitude d'obstacles s'oppose à la marche en avant des voyageurs de *Nous avons traversé la montagne*. Les personnages descendent au font de puits ou de tombeaux, explorent des lieux fermés, se heurtent à des murs qui semblent constituer des impasses. L'effet de contraction de l'espace est obtenu de différentes manières. Aux architectures closes, ou aux véhicules offrant un espace réduit dans d'autres romans, s'ajoutent les éléments constitutifs d'un paysage orienté, en particulier le brouillard, le marécage, la forêt, la montagne.

Le brouillard s'impose dès le texte d'introduction de *Château d'ombres* : « Je m'avançais au hasard, tâtonnant à travers le brouillard (...) » (CO, 9), un brouillard qui investit largement le parc, dû « probablement à la présence d'un grand fleuve ou d'un marais » (CO, 241). Au début de la deuxième partie du roman, le narrateur ouvre sa fenêtre le matin et devient spectateur du commencement du jour. Le parc a du mal à se délivrer du brouillard, « prêt à revenir à cette brume dont il s'était dégagé, hésitant encore entre l'être et le non-être, l'indéterminé de la nuit et l'injonction du jour » (CO, 137-138). Le brouillard agit comme réducteur du champ de vision, mais, dans une perspective fantastique, il permet la mise en scène d'un affrontement. Il conteste la substance même des choses :

Accoudé sur le fer du balcon, je regardais flotter le brouillard. Cela bougeait comme le fond des mers, grouillant de créatures inquiètes et aveugles. Les arbres commençaient par être mouvants et changeants comme des algues. Ils ne prenaient racine dans le sol stable qu'au moment où une flèche de lumière, dérangeant la brume, creusait dans la terre le trou où ils s'installeraient. (CO, 140)

Le brouillard empêche les choses d'accéder à la solidité. Ce qui devrait apparaître stable est mouvant et fluide. Le choix des verbes, des adjectifs, permet de donner cette impression, ainsi que l'utilisation des comparaisons. Les comparaisons deviennent métaphores : « J'avalais de lourdes gorgées de brouillard ». Et les métaphores maritimes se poursuivent : « Je prenais appui sur les objets pour surnager, comme le naufragé s'accroche à une planche et s'en fait un radeau. (...) J'entendais l'appel découragé des

objets à la dérive (...) » (CO, 141). Seule la lumière, en tant que principe opposé au brouillard, peut offrir une possibilité d'enracinement. Le narrateur a l'impression qu'il a un rôle à jouer dans cette lutte dans la mesure où il doit aider le parc chaque matin à revenir à l'existence : « Avec un geste de potier, je commandais leur forme, et cette forme, devenue vigoureuse, se défendait maintenant contre la brume et l'ombre » (CO, 142). Il lutte contre une sorte de personnage fantastique, le brouillard étant « tenace », « fort et dangereux », capable d'étouffer les alentours. Les êtres rencontrés dans le parc sont eux aussi des êtres de nuage et de brouillard, et par conséquent le narrateur leur permet, pour une part, d'accéder à l'existence. Il agit comme un romancier capable de faire surgir ses personnages du non-être : « J'aurais pu, sans doute, aider Marianne à se créer elle-même ainsi que j'aidais le parc à *se faire* chaque matin » (CO, 146). Le brouillard a les caractéristiques d'un personnage et d'un édifice. Il devient par conséquent espace réducteur, enfermant, au même titre que n'importe quelle demeure. Sa nature mouvante lui permet de devenir paroi solide : « (...) la brume resserrait ses cloisons mouvantes » (CO, 218), et plus loin : « Quand tous les invités furent partis, la porte se referma, les torches s'éteignirent, le mur de brume se colla à la façade du château, la pénétra, la disloqua » (CO, 219). Et tout de suite après, le brouillard retrouve son caractère de fluidité : « Le brouillard roulait ses remous de fleuve débordé ».

Au cours de leur périple, les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* traversent une région marécageuse, et parviennent à une forêt recouverte de brouillard. En guerrier, le brouillard patrouille « à l'avant-garde de la jungle » :

Sous ce brouillard, derrière lui, une terre imprécise se mouvait ; que l'on aurait légitimement hésité à appeler terre tant, en maint endroit, l'eau prédominait : une eau gorgée de végétation dont les racines et les troncs se désagrégeaient dans la boue et qui puisait dans cette incessante mort la force et le désir de nourrir des arbres plus gros et plus hauts. Ambition mensongère : la carcasse ligneuse faite de maigres canaux aqueux pourrissait aussi vite qu'elle marchait vers sa maturité. Les oiseaux ne s'y trompaient pas, qui évitaient ces supports illusoire ; nous n'en vîmes pas un seul aussi longtemps que dura la traversée du marécage ; les orchidées, elles-mêmes, sachant que ces branches n'étaient pas sûres, se gardaient de fleurir sur des troncs vermoulus avant même d'avoir fabriqué l'écorce et l'aubier. (NATM, 169)

Comme le paysage est dominé par une brume dense, les références spatiales deviennent difficiles : « Sous ce brouillard, derrière lui (...) ». Le statut de la matière est ambigu. La terre, capable de se mouvoir, ne constitue pas un appui solide. S'agit-il de terre ou d'eau ? La boue apparaît comme élément intermédiaire. Ce passage descriptif évoque un entremêlement horizontal et vertical composé des couples terre/eau, racines/troncs. L'abondance des substantifs, eau, végétation, racines, troncs, boue, puis orchidée, branche,

tronc, écorce, aubier, évoque non seulement une luxuriance mais aussi une confusion inquiétante. L'eau qui prédomine, envahit la végétation, n'est pas dynamique mais stagnante. C'est une eau du pourrissement et de la mort. Les oiseaux sont absents. Dans une perspective symbolique, ils représentent le lien entre la terre et le ciel, deux éléments qui s'effacent. Ils laissent la place aux insectes, dont le narrateur parle un peu plus loin, qui, au contraire des oiseaux, sont des êtres qui se mêlent à la matière pour la ronger et la détruire. La lumière est uniformément grise et ne fournit plus de repère, à tel point qu'il n'est plus possible de distinguer le jour et la nuit.

Le brouillard possède un double psychique. Les voyageurs ne suivent plus de chemin, perdent la notion habituelle de l'espace et du temps. Plus profondément, ils sont confrontés à un paysage du chaos, au règne du mensonge, de la confusion, du désordre, et le brouillard « désorganise les souvenirs ». Le narrateur insiste sur ce point à diverses reprises dans une série de parenthèses : « – mais combien se délabraient nos souvenirs... – (...) (Ai-je dit – comment se souvenir... – (...)) » (*NATM*, 169-170). Le brouillard, manifestation d'une force obscure, possède une énergie destructrice qui s'exerce sur le monde environnant et sur ceux qui le traversent, capable d'instiller en eux des « rêves pestilentiels » jusque dans le sommeil.

La forêt fermée est son alliée. La végétation touffue retarde la progression. Les rochers, les à-pics jouent le même rôle, rendant le chemin plus difficile, ou plus étroit et sinueux. Dans ces contrées, le chemin devient inexistant, et il faut sans cesse le chercher ou le réinventer. La forêt prend l'allure de l'*Urwald* primitive telle que l'ont représenté Caspar David Friedrich ou Albrecht Altdorfer⁴⁵⁵. C'est une forêt de l'inquiétude. L'incipit de *De l'autre côté de la forêt* nous introduit soudainement dans l'univers du fermé :

Maintenant qu'il se sentait perdu dans cette obscurité croissante, les arbres devenant plus gros et se serrant davantage depuis qu'il s'était avancé plus loin, dans l'épaisse densité de la nuit et de la végétation qui commençait d'exhaler une humidité presque sauvage, il regrettait d'avoir renvoyé la voiture. (*ACF*, 13)

La phrase est longue, à l'image de ce mouvement de pénétration dans la forêt labyrinthique. En même temps, nous entrons dans la nuit, et dans cette « obscurité croissante » se manifeste la vie cachée des arbres. Nous remarquons les effets de personnification, le choix de l'adjectif « sauvage ». Tout un univers se révèle, susceptible d'engloutir le personnage⁴⁵⁶. Nous retrouvons cette image de la puissance redoutable de la

⁴⁵⁵ Voir illustrations 23 et 24.

⁴⁵⁶ Adalbert, le héros de *De l'autre côté de la forêt*, se trouve ici dans la même situation que le *Chasseur dans la neige* de C.D. Friedrich. Ce tableau est décrit dans *Art fantastique, op. cit.*, p 9. On remarquera la



Illustration 23
Albrecht ALTDORFER, *Saint Georges dans la forêt*,
Münich, Alte Pinakothek, 1510.

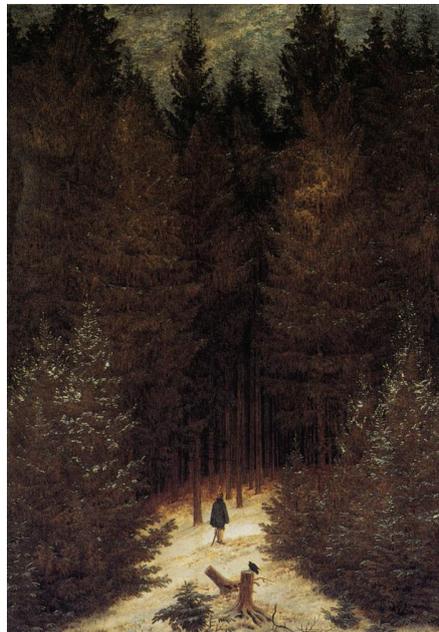


Illustration 24
Caspar David FRIEDRICH, *Le Chasseur dans la neige*,
Coll. Part., 1814.

forêt au chapitre X de *Nous avons traversé la montagne*. Il s'agit de la « forêt pétrifiée », dernier obstacle majeur à la découverte d'un passage dans la montagne, que Schwarm, un des voyageurs, se refuse à franchir. Nous citons longuement car le passage est assez saisissant :

L'enchevêtrement de ces troncs noirs, colossaux, nous affola quand nous vîmes, au réveil, une pâle aube descendre dans le défilé et faire scintiller le basalte et l'obsidienne. Quelques arbres avaient été arrachés avec leurs racines qui lançaient de tous côtés des lames noires, pointes d'épieux, flammes de kriss. Dans les plaies béantes des enfourchures des branches majeures, le sang s'était caillé avec le pourpre et l'incarnat de la cornaline. Nous glissions le long des écorces lisses ou grenues, nous rattrapant aux rameaux tranchants où nos mains se déchiraient. D'énormes trous qu'il fallait éviter, puisqu'ils paraissaient sans fond, rappelaient l'endroit d'où les plus grosses souches avaient sauté. Plus nous avançons, plus les arbres se resserraient ; à certains endroits ils étaient empilés presque régulièrement comme les couches superposées d'un bûcher : d'un bûcher qu'un coup de vent aurait éteint avant que le sorcier eût le temps de se consumer et dont le bois aurait charbonné. (*NATM*, 271-272)

Le mot « enchevêtrement » est révélateur. Nous entrons dans l'équivalent d'un labyrinthe. La forêt, serrée et compacte, apparaît comme un milieu hostile où la progression est difficile. Une fois de plus, il n'y a plus de chemin ; les voyageurs ne peuvent que glisser « le long des écorces » et contourner des trous apparemment « sans fond ». La forêt est bien ici le lieu où l'on risque de se perdre et d'être englouti. Elle est un milieu sombre où la lumière a du mal à pénétrer. L'adjectif « noir » est utilisé deux fois et donne à l'ensemble une tonalité sinistre. L'évocation de roches noires telles que le basalte ou l'obsidienne vient donner à ce noir plus de présence, de matérialité, et lui donne la compacité du minéral. La forêt est le lieu de la démesure, du monstrueux, du non-humain : les troncs sont « colossaux ». Et surtout, c'est un monde autre où l'univers minéral, l'univers végétal, celui des objets et celui de l'homme échangent leurs formes et leurs natures. Ainsi les racines lancent « de tous côtés des lames noires », les branches ont des plaies béantes, et le sang rejoint la nature de la cornaline. Puissance funèbre, la forêt contient des forces de mort et d'anéantissement. En elle se révèlent des forces insoupçonnées, une puissance capable de passions destructrices. La comparaison avec le bûcher, en particulier, apporte un élément dramatisant, mais la forêt est dramatique non parce qu'elle est habitée par des présences fantastiques, mais parce qu'elle est elle-même monstrueuse, habitée par des présences invisibles.

En tant qu'espace fermé, la montagne est tout aussi redoutable :

similitude du champ lexical utilisé. Tout comme la peinture, le roman oppose la petitesse de l'homme confronté à une grande solitude, et à la puissance inquiétante de la forêt.

Vues de la plaine, ces chaînes se dépassent les unes les autres, comme des paravents ambitieux dont le plus lointain veut être le plus haut. La qualité de l'air fait qu'elles paraissent très rapprochées les unes des autres, presque collées l'une à l'autre, comme si un très étroit espace à peine les détachait, alors qu'il y a entre elles, nous a-t-on dit, des vallées extraordinairement profondes quelquefois. (*NATM*, 247)

Les plans se succèdent les uns derrière les autres, les montagnes s'ouvrent pour laisser voir des montagnes plus lointaines. Les effets de perspective donnent l'impression d'un espace infranchissable. Celui qui s'y aventure est donc exposé à toutes sortes de périls, à toutes les difficultés et dangers du voyage. Dans le roman, la montagne est d'abord épuisement, elle use les énergies, constitue un espace à part que les blocs de pierre rendent difficile à franchir. Le faux devin que les voyageurs prennent à leur service au chapitre VI les entraîne vers un paysage qui se resserre de plus en plus, vers des « petits vallons d'une innocence perfide », « sournois et hypocrites ». Le paysage, inséparable de l'univers de la subjectivité, se teinte de sentiments. Au fur et à mesure que les voyageurs avancent, le paysage se resserre toujours davantage et donne « l'impression d'étouffer » (*NATM*, 199). Le devin, enfin révèle son véritable visage de coquin. Il possède un pouvoir souterrain, équivoque, maléfique qui tire vers le bas et fait descendre vers les territoires infernaux. Son rôle est de mettre sur pied une stratégie du désordre, de la terreur qui mène au découragement, c'est-à-dire à la défaite par le fermé.

Tous ces obstacles représentent autant de retards durant lesquels se manifestent des forces surnaturelles. Mais dans les romans de Marcel Brion, les choses ne sont pas définitivement fermées. Le passage, motif ouvert, est toujours possible, ainsi qu'en témoigne le titre du roman *Nous avons traversé la montagne*. L'utilisation du passé composé indique un processus accompli. Les différentes étapes doivent être vécues, les passages doivent être franchis, et cela est nécessaire pour accéder de nouveau, à l'ouvert.

3. Les figures de l'ouvert.

Une constante se manifeste dans le fantastique de Marcel Brion : la tendance au passage vers l'ouvert. La spirale tend à l'emporter sur la tresse. Les lieux de l'enfermement, la forêt, la montagne par exemple, peuvent ouvrir sur autre chose qu'une défaite humaine, les lointains offrant sans cesse des perspectives nouvelles.

Un épisode est à cet égard significatif : celui qui raconte l'exploration du puits dans *Nous avons traversé la montagne*. Les voyageurs descendent dans un espace clos, et ils ont le sentiment que cette descente marque la fin d'investigations archéologiques qui

sont demeurées jusque là décevantes et « peu encourageantes ». Le puits qui apparaît d'abord comme un cul-de-sac laisse cependant deviner une « issue favorable au vent » (*NATM*, 63). Cette perspective imprévue se double d'une perspective spirituelle. L'exploration de cette galerie bouchée se présente alors comme « la première étape » d'un voyage à venir qui va lancer les explorateurs sur des « chemins ignorés » (*NATM*, 64). Les voyageurs ressentent « l'appétit d'une immense quête », un « besoin de hasards futurs », s'appêtent à se dépouiller de leur personnalité déjà ancienne d'archéologues et d'historiens des religions pour adopter les particularités d'hommes nouveaux. Il n'est pas étonnant alors que le paysage, lors de la remontée, s'ouvre sur des perspectives infinies à la fois géographiques et mentales : « En remontant toute la hauteur du puits jusqu'à « revoir les étoiles », car la nuit s'était installée à notre insu pendant notre séjour dans le temple souterrain, nous dessinions de larges projets, généreux et impossibles » (*NATM*, 65).

De multiples passages s'ouvrent dans le roman. Ce sont des seuils, des portes qu'il faut franchir. « Toute porte, dit Pilger, doit être franchie » (*NATM*, 200). Pour se reconforter, les voyageurs se répètent le « leitmotiv fameux d'un vieux roman policier qui avait eu son heure de gloire, *il doit bien y avoir une porte quelque part* » (*NATM*, 239). Effectivement le roman est jalonné de portes : « Porte des Aigles » qui permet d'entrer dans la ville fantôme du chapitre un, porte naturelle encadrée de « deux bucranes de yak », « arc impérial érigé au seuil du désert », portes dont Wenzel au chapitre sept pressent la présence dans les profondeurs de la terre :

Wenzel voudrait poser son oreille sur le sol et entendre le vague grondement qui s'émeut dans la terre, très profond au-dessous du tapis d'herbes, un vacarme de portes qui s'ouvrent et se ferment en faisant hurler leurs verrous et leurs gonds. Des écluses qui libèrent, en se levant, des torrents d'eau noire, épaisse, luisante, qui gonflent peu à peu les veines souterraines, poreuses, et se glissent en gouttes brillantes jusqu'aux racines des plantes. (*NATM*, 228-229)

À ce motif des portes s'ajoute celui des rideaux. Dès le début du roman, un « rideau de perles de bois » se trouve au seuil de l'auberge où les voyageurs ont trouvé refuge. Le motif est repris plus loin : « Un long soupir, porté par le vent d'au-delà des déserts avec la fraîcheur verte des mers inaccessibles, agita le rideau et entra dans la chambre ». Un rideau qu'il convient parfois de pousser : « Pilger se leva, marcha vers la fenêtre, une meurtrière à peine, écarta le rideau, regarda, écouta » (*NATM*, 167). Ces rideaux investissent le paysage et apparaissent sous la forme de nuages qui, comme dans le premier chapitre des *Vaines Montagnes*, laissent apercevoir les sommets éclatants des montagnes. Ils révèlent la présence de différents espaces en profondeur, supposent un spectateur, une scène, des coulisses, jouent le même rôle que dans l'*Annonciation* du retable d'Issenheim de Grünewald « où coulissent sur leurs tringles deux rideaux, qui se

réfèrent ici sans équivoque, au constant et universel *symbolisme du voile*⁴⁵⁷. Un rideau de cuir ferme la hutte dans laquelle Wenzel, au chapitre sept, a trouvé refuge. Il est seuil entre le dehors et l'intérieur, entre la lumière et la pénombre et, devenu symboliquement voile, permet dans l'ombre de la hutte le surgissement du « demi-jour » des souvenirs.

Le nuage, nous explique Gabrielle Dufour-Kowalska à propos de l'esthétique de Caspar David Friedrich, « ouvre l'espace de l'imaginaire et crée un état de suspens entre le ciel qu'il dérobe à la vue et le mystère d'une réalité qu'il voile et révèle à la fois »⁴⁵⁸. Le nuage enveloppe le paysage, efface le monde et en même temps permet d'aller au-delà du visible immédiat, d'accéder à une autre scène. Les mots nuage et rideau deviennent interchangeables : « Sur les hauteurs de la rive que nous avons quittée, des nuages tombaient, lents et pesants, avertissant les spectateurs que la pièce était achevée » (*NATM*, 133). À ces rideaux et voiles s'ajoutent les écrans formés par les montagnes :

Nous nous sommes éloignés des tombes qui, pendant quelque temps, nous avaient fascinés et nous avons commencé l'ascension de ce premier écran de montagnes qu'il fallait gravir. Le mot *écran* me paraît juste ; on aurait cru que chaque chaîne ne se présentait que pour cacher une autre chaîne, étalée derrière celle-ci, n'en laissant voir que les cimes, comme appâts. (*NATM*, 252)

Tous ces seuils doivent être franchis, et un passage reste toujours ouvert. De ce point de vue, un des personnages, Berg, prend une certaine importance. Il est capable de surmonter la dimension d'enfermement du labyrinthe, de faire en sorte qu'il ne soit pas uniquement prison. Berg est un voyageur qui, comme ses compagnons, a donné à son voyage une signification nouvelle, qui lui fait suivre un itinéraire spiralé. Cette nouvelle dimension que prend pour lui le voyage détermine un autre comportement : il questionne, émet des hypothèses, explique, montre, remarque, comprend, interroge le contenu des rêves... Il guide dans une certaine mesure ses compagnons sur les routes du fantastique. Pour lui, « la porte de communication est toujours ouverte » entre le monde réel et le monde fantastique. Très proche du narrateur, opposé au regard plus rationnel de Graham, il est capable face à l'événement fantastique, de garder distance et humour. Au moment où les voyageurs ne savent quelle direction prendre, il propose un moyen de sortir de l'indécision :

Il nous place en demi-cercle, le dos à la chaîne de montagnes infiniment lointaine, chacun de nous ayant la responsabilité d'un segment de ce demi-cercle (...) et piquant de l'index nos poitrines, il

⁴⁵⁷ Marcel Brion, *La grande aventure de la peinture religieuse*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968, p.176. Voir illustration 25.

⁴⁵⁸ Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich, aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p.65.



Illustration 25
Matthias GRÜNEWALD, *L'Annonciation*,
Colmar, Musée Unterlinden, 1515.

entame la vieille comptine des jeux enfantins, am stram gram, pic et pic et colégram, bourre et bourre et ratatam... Personne ne rit (...). (*NATM*, 215)

Aux différents seuils sont livrées des paroles oraculaires, celles des devins, passeur, guide afghan, berger... « Qui sait » dit l'aubergiste au début du roman, et Berg formule la même question qui clôt le roman : « Qui le sait ? ». Le roman est jalonné de paroles oraculaires et d'avertissements, qui sont autant de paroles ouvertes sur une autre réalité.

Le récit de la mort de Berg montre à quel point ce personnage est lié à l'ouvert. Il s'avance, au chapitre neuf, sur un glacier dont les crevasses sont « pareilles à des trappes de caves entrebâillées » (*NATM*, 256). Le glacier qui devrait être le lieu de l'enfermement s'ouvre sur d'autres espaces. Berg est « attentif à un appel qui viendrait des nuages ou d'au-dessous du glacier ». Il perçoit un bruit confus qui fait penser « à des échos d'instruments jouant très loin et dans une salle haute et profonde d'au-dessous du sol ». La glace devient miroir, et sur cette surface lui apparaît l'image et le souvenir de Grim, un petit chien blanc mort autrefois sous ses yeux. Berg le suit, et ce qui était « trappe de cave » devient « seuil d'une faille plus large que les autres, haute comme une porte de cathédrale », « vide étincelant de reflets verts, derrière lesquels chuchotaient des eaux invisibles », et derrière lui se referme « la porte de glace » (*NATM*, 262).

La montagne est alors lieu ouvert, possède un espace intérieur, et si nous nous plaçons d'un point de vue mythologique devient le domaine du centre, un creux à visiter. Elle fait l'objet d'un double mouvement : celui qui pousse l'être à grimper vers des hauteurs redoutable, et celui qui consiste à descendre vers le monde souterrain et à l'explorer.

Dans *Le Château de la princesse Ilse*, l'installation du paysage associe la montagne, le lac et la forêt, éléments considérés comme complémentaires. Le lac est une figure du fermé, une « eau close » (*CPI*, 13). À ce cercle répond celui des montagnes qui signifient au contraire « le perpétuellement ouvert, l'infiniment ouvert : l'univers lumineux du ciel serti entre les montagnes contrastant avec cette coupe d'eau dont on perçoit trop vite le fond, l'infiniment obscur » (*CPI*, 15-16). Mais comme dans l'univers de Marcel Brion, rien n'est définitivement fermé, le lac, à la faveur de la nuit, redevient un lieu ouvert qui « paraît se rétrécir pour devenir seulement la bouche sombre qui s'ouvre sur le chemin de descente vers le centre ténébreux » (*CPI*, 15).

De la même manière, la forêt peut devenir un espace de révélation. S'engager dans la forêt, c'est entrer dans des ténèbres inquiétantes, mais en même temps, la marche, la progression à l'intérieur de la forêt doit conduire à un lieu de lumière, clairière ou au-

delà lumineux. L'image d'une forêt d'Europe s'impose aux voyageurs de *Nous avons traversé la montagne*. Une description propose une succession d'images, s'organise en plans successifs. Nous entrons dans une forêt foisonnante et vivante. Un « colossal tilleul » s'impose comme élément descriptif majeur (*NATM*, 33). Il rappelle les strophes du *Lied* de Schubert *der Lindenbaum*, et par conséquent il y a ouverture d'un paysage de forêt sur une référence culturelle personnelle, à une musique autrefois écoutée, qui est à l'origine d'autres images reçues par un esprit rêveur aimant à partir en imagination dans un village du sud de l'Allemagne et y retrouver les images affectueuses de l'auberge et de la fontaine. À ces images succèdent celle de la forêt rencontrée dans les livres de contes : « Une forêt d'Europe, toute neuve, semblable à celle que l'on invente pour illustrer les livres de contes : il n'y manquait qu'une petite troupe d'enfants inquiets (...) » (*NATM*, 33). Les enfants ne sont pas sans rappeler les voyageurs eux-mêmes, et chacun intercale les images appartenant aux souvenirs personnels et aux rêves d'enfants. L'univers du Petit-Poucet laisse la place quelques lignes plus loin à celui de Brocéliande, et le paysage s'ouvre sur tout un univers culturel et esthétique.

Le ciel lumineux fait enfin partie des figures de l'ouvert. Ce sont tantôt des ciels nocturnes, tantôt des « points de l'horizon où le soleil infaillible va se lever » (*NATM*, 226). L'ouvert est alors associé aux lumineux lointains : *alpenglühn*, « sommets incandescents », étoiles, pleine lune, etc. Les constellations et leurs jeux mouvants dans *Nous avons traversé la montagne* ou *La Ville de sable* témoignent d'une sorte d'élection par la lumière. Les personnages trouvent dans le ciel un véritable reflet, la promesse de trouver, derrière la face apparente du monde, le chemin d'une réalité lumineuse. La nuit, pouvant être obstacle, est espace de dévoilement et de transparence, et matrice amicale des métamorphoses et des rêves. « Gouffre du profond silence, la Nuit est, pour qui sait y tracer son chemin, l'empire des inépuisables merveilles ⁴⁵⁹ ».

Au moment où les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* traversent le marécage recouvert de brouillard dont nous avons parlé, le narrateur se souvient d'un rêve qui le place devant un tableau noir d'école. Il voit par la fenêtre ouverte des enfants qui jouent à la marelle, représentation du labyrinthe et de ses détours. Une voix autoritaire lui commande de reproduire cette marelle sur le tableau noir et de représenter son « labyrinthe intérieur » (*NATM*, 171). Ce « labyrinthe intérieur » est un espace que le personnage brionien est amené à explorer au même titre que le labyrinthe du monde. Le fantastique

⁴⁵⁹ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.222.

brionien est confrontation avec les mondes labyrinthiques dont nous avons étudié les différentes composantes. Le monde labyrinthique se situe autour des personnages, mais il existe aussi au-dedans d'eux. « Il peut résider aussi bien dans les *viscerae* intellectuelles de l'homme que dans les *viscerae terrae* (...), dit Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*⁴⁶⁰. Le labyrinthe intérieur est à l'image du « labyrinthe platonien » tel qu'il est décrit dans *L'Ermite au masque de miroir*. Beatus Muller raconte dans ce roman une variation sur le mythe de Perséphone. Il s'agit de la fable du cheval des enfers. Après le rapt de Perséphone, le cheval conducteur du char revient dans les écuries souterraines, et il est pris de nostalgie « de ce qu'il avait vu là-haut », à la surface de la terre. Il s'échappe des écuries et commence un périple « à travers grottes et couloirs profonds ». Comme le labyrinthe des enfers est très vaste, sa recherche n'aura pas de fin. Mais il demeure habité par « l'immense faim qui, à l'expérience s'avoue insatiable ». En réalité, le cheval parcourt le noir labyrinthe de la mélancolie. « Le fantastique est une région (...) dans laquelle l'homme débouche (...) chaque fois qu'il s'aventure là où l'entraînent ses angoisses et ses fantasmes », dit Marcel Brion dans *Suite fantastique*, et il ajoute : « Il n'est de Fantastique que du dedans . Le fantôme ne parle pas le premier et qui veut s'entretenir avec lui doit d'abord lui adresser la parole, car le fantôme habite à l'intérieur de lui-même, habite les chambres vides, les alcôves secrètes où se retire, sans que l'individu en ait conscience, le plus mystérieux de lui-même⁴⁶¹ ». Ce labyrinthe intérieur, auquel nous nous intéressons maintenant, possède plusieurs visages. C'est celui de la mémoire, du rêve, explorés sans cesse, sans oublier celui de l'écriture puisque le narrateur essaie tant bien que mal de rendre compte d'une aventure qui demeure bien incertaine.

⁴⁶⁰ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, *op. cit.*, p.99.

⁴⁶¹ Marcel Brion, *Suite fantastique*, *op. cit.*, p.1.

CHAPITRE 6 : LES LABYRINTHES INTÉRIEURS.

A. UNE « LIASSE DE SOUVENIRS ».

1. Le retournement fantastique.

Dans le fantastique, nous enseigne Jacques Finné, la temporalité joue un rôle non négligeable selon que les événements se situent dans le présent, le passé ou le futur. Jacques Finné distingue plusieurs « heuristiques » : actuelle, prospective, rétrospective⁴⁶². Tout texte associe les trois dimensions temporelles, avec des dominantes. La dimension prospective, par exemple, domine dans le roman d'aventure. Chez Marcel Brion, le rétrospectif s'impose. Les narrateurs franchissent le seuil du souvenir pour évoquer ce que fut leur aventure fantastique. Le souvenir est évoqué dès l'épigraphe d'*Algues* : « ... les souvenirs pareils à des algues au fond des mers... ». Et les allusions aux souvenirs jalonnent le roman : « À mesure que les images remontent à la surface de la mémoire, je les prends à l'épuisette du souvenir » (A, 58). Le narrateur signale qu'il a l'habitude de noter, au hasard des souvenirs, ce qui lui revient en mémoire, Et il rassemble ainsi une « liasse de souvenirs » (A, 234). Les souvenirs prennent une très grande importance dans d'autres romans tels que *L'Ombre d'un arbre mort* ou *De l'autre côté de la forêt*.

Le passé n'est, après tout, que du temps mort, ou du temps qui devrait se consumer et disparaître. S'il ne disparaît pas complètement, c'est grâce à l'écriture, à un effort qui est fait pour que, autour d'un instant, d'un événement, d'une révélation, s'échafaude tout un univers qui ira en s'agrandissant. Nous avons donc des récits qui se fondent sur cette sorte de socle que constitue la mémoire, ce qui les rend problématiques parce que, au-delà de la mémoire réside l'oubli. Cet oubli justifie l'allure fragmentaire du

⁴⁶² Jacques Finné, *La littérature fantastique, essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1980. L'heuristique actuelle correspond aux questions : « Qu'est-ce qui m'apparaît ? Que veut-il ? Que fait-il ? » ; l'heuristique prospective : « Que va-t-il se passer ? Que vais-je faire ? » ; l'heuristique rétrospective : « Que s'est-il passé ? Ai-je rêvé ? M'a-t-on joué un tour ? »

récit. Des séquences narratives sont liées à des souvenirs lointains, à la chronique des jours enfouis, et elles posent la grande question : que savons-nous au juste de l'existence humaine ? « Quelle histoire ? Je n'arrive pas à me la rappeler, mais, en revanche, je me souviens du paysage (...) » (*CPI*, 21-22), avoue le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, et il ajoute plus loin : « Ma mémoire n'a rien retenu de cette pièce dans laquelle je suis venu si souvent pendant mes années d'enfance » (*CPI*, 92). Les romans composent des tapisseries de souvenirs où viennent trouver place les différents personnages : « Galbrett, Palling, Carmela, le clown Boneca, demeuraient dans ma mémoire comme les figures d'une tapisserie ancienne, dont les mains s'entrelacent dans des réseaux de branches épineuses » (*E*, 79-80).

Cette dominante rétrospective explique le choix de ces moments privilégiés que sont la fin de la journée, le crépuscule, moments où reviennent confusément en mémoire les événements de la journée. Dans *Le Château de la princesse Ilse*, les souvenirs personnels se mêlent à une mémoire plus ancienne :

Ilse et la princesse, accoudées à la balustrade de la terrasse, regardaient le couchant au bout d'une percée à travers les sapins. Autour d'elles s'appesantissait ce silence intérieur qui nous vient aux fins d'après-midi et qui nous invite à nous taire, peut-être en souvenir de ce que, enfants, nous nous attristions de ce que cette journée de vacances disparût déjà dans le passé, ou parce que la très vieille mémoire ancestrale transforme en simple mélancolie la crainte et le désespoir d'une fuite sans retour du soleil, l'anticipation d'une mort sans résurrection. (*CPI*, 101)

À ces fins d'après-midi s'ajoute l'automne, saison de l'enfermement et de la mémoire. Ce sont des moments privilégiés où circulent des images dont certaines peuvent devenir obsessionnelles.

On peut parler de labyrinthe parce que la mémoire s'étage à différents niveaux qui se mélangent dans le récit : le niveau du passé individuel, celui d'un passé collectif et d'une mémoire archaïque. Le narrateur est enregistreur de ce que lui propose sa propre enfance : événements, émotions, rêves anciens. Tout cela est susceptible à tout moment de resurgir. Il suffit d'un signe apparemment anodin, d'une émotion soudaine, d'une sensation imprévue et, du fond de la mémoire de l'être adulte, se lèvent des images qui illustrent les composantes premières d'une expérience : « Les mots, *clown blanc*, réveillèrent en moi de vieux échos (...) » dit le narrateur de *Villa des Hasards* (21).

Il existe un texte de Karl Philipp Moritz, un des précurseurs du romantisme allemand, qui met en jeu ces souvenirs⁴⁶³. Le narrateur du roman *Andreas Hartknopf* décrit

⁴⁶³ Ce texte se trouve dans *Le romantisme allemand*, Les Cahiers du sud, Marseille, Rivages, 1949, p.440 à 442. Albert Béguin consacre un chapitre à K.P.Moritz dans *L'âme romantique et le rêve*, op. cit., p.21 à 45,

l'émotion éprouvée par Andreas lorsqu'il redécouvre le puits tout proche de la maison de ses parents :

Il finit par se rappeler brusquement que dans sa toute petite enfance, lorsqu'il demandait d'où il était venu sa mère lui désignait toujours le puits voisin de la maison comme la source première de son existence. Dès lors, chaque fois qu'il entendait prononcer les mots puits ou source naissait en son âme cette étrange sensation que nous éprouvons d'ordinaire lorsque nous nous rappelons quelque objet de notre enfance la plus reculée.

L'évocation de l'espace et du temps de l'enfance provoque une certaine nostalgie, et cela prend la coloration d'un paradis perdu. La fin de l'enfance représente une déchirure, et la mélancolie qui en est la conséquence repose sur des figures vagues et des sensations lointaines. Au fur et à mesure que la vie passe, la mémoire s'alourdit. Tout ce territoire de la mémoire obsède la génération d'écrivains qui vient après Baudelaire. Marcel Proust en particulier tente d'explorer ce qui, dans la géologie de l'être, se dérobe au regard. Cette mémoire est un tourment parce que l'existence est liée à la perte de ce qui fut, de ce qui a été aimé. C'est une thématique que nous retrouvons fréquemment chez Marcel Brion, par exemple dans *Algues* ou dans *L'Ombre d'un arbre mort* où la perte de la femme aimée déclenche une poignante nostalgie. La mémoire est aussi un paradis parce que, à un moment donné de l'existence, une image a été livrée qui demeure précieuse.

Qu'en est-il dans le récit fantastique ? Il s'agit d'évoquer des lieux devenus mythiques. Dans les romans de Marcel Brion, ce sont par exemple la maison, le jardin, une baraque de foire, un pavillon de jardin, un château, etc. Mais le personnage du fantastique ne se contente pas de se souvenir du passé. L'aventure bascule dans le fantastique parce que ce passé que l'on pourrait croire mort, ou présent seulement dans la mémoire, se remet à exister et envahit le présent. Le souvenir resurgit, intact. Le fantastique est alors communication entre présent et passé qui ne sont plus séparés par de rigoureuses frontières. À l'intérieur du temps subsiste de manière problématique un temps antérieur, et la rencontre des deux temporalités, la déchirure du tissu temporel créent le sentiment du fantastique.

Nous en trouvons un très bon exemple dans un conte de Ludwig Tieck : *Les Amis*. Il est intéressant de voir dans ce conte comment le lecteur passe d'une expérience donnée comme réelle à une expérience fantastique. Un jeune homme, Ludwig, part en voyage au printemps pour aller rendre visite à un ami malade. En chemin, il se livre à des

qui s'intitule « Le labyrinthe terrestre ». K.P. Moritz se situe entre deux mondes, celui de l'*Aufklärung*, âge des Lumières, et celui du romantisme. Ajoutons que la fin du XVIII^e siècle s'intéresse beaucoup à l'enfance. Jean-Jacques Rousseau, à la même époque, dans *Les Confessions* regarde l'enfant comme la matrice d'où va naître l'être dans sa condition d'adulte.

réflexions mélancoliques sur la condition de l'homme et son devenir. Il change alors d'espace et de temps, non pas subitement, mais en glissant dans une sorte de rêve éveillé.

Le premier seuil qui s'ouvre est celui du souvenir. Ludwig entre dans un labyrinthe :

Il hâta le pas et, malgré lui, tous les souvenirs de sa première enfance se présentèrent à son esprit ; il suivit les douces images qui lui faisaient signe et se perdit bientôt dans un labyrinthe si enchevêtré qu'il ne vit plus le monde d'alentour. Il avait oublié que c'était le printemps, que son ami était malade ; il prêtait l'oreille aux merveilleuses mélodies qui semblaient lui parvenir de rêves lointains. Les plus étranges visions s'associaient aux objets les plus ordinaires, son âme tout entière était comme retournée⁴⁶⁴.

Ce dernier mot, « retournée » est important parce qu'il a un sens à la fois concret et abstrait⁴⁶⁵. Il s'agit d'un retour en arrière, vers les années d'enfance perdue. Mais le regard se renverse car ce n'est pas Ludwig qui se souvient. Ce sont les souvenirs qui se présentent à lui, les images qui lui font signe. L'artisan de cette mise en scène est une « puissance inconnue » :

Du fond de la mémoire, de l'insondable abîme du passé, une puissance inconnue fit surgir toutes les figures qui jadis l'avaient empli de joie ou de terreur ; brusquement éveillés, reparurent tous ces fantômes incertains, sans forme précise, qui volent dans les airs et qui si souvent environnent notre tête d'un bourdonnement déchaîné. Poupées, jouets et ombres fantastiques, dansèrent sous ses yeux, recouvrant si bien le jeune gazon à ses pieds, qu'il ne pouvait plus en voir les fleurs.⁴⁶⁶

Dans *L'Allemagne romantique*, Marcel Brion commente ce conte d'une manière fort intéressante :

Ce *retournement* n'est pas seulement un retour en arrière, aux années d'enfance, à la jeunesse perdue : c'est aussi un renversement du regard, qui se détourne de l'extérieur et contemple l'intérieur. Tout ce que la mémoire, consciente ou inconsciente, a gardé, remonte à la surface, « poupées, jouets et ombres fantastiques », le premier amour et les premières souffrances⁴⁶⁷.

Nous trouvons un exemple de ce type de retournement dans un passage du *Caprice espagnol* que nous avons déjà cité (*CE*, 11). Les sens permettent un véritable transport. D'un côté, il y a la ville vide, encore endormie au petit matin, où Bernard vient d'arriver. De l'autre, le village provençal, très différent, s'impose sous une lumière totalement différente. Ce surgissement du monde de l'enfance a pour conséquence un

⁴⁶⁴ Ludwig Tieck, *Les Amis*, dans *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p.691.

⁴⁶⁵ Voici l'expression utilisée en allemand : « Seine Seele wandte sich um ». Le verbe « *sich umwenden* » signifie se retourner (par exemple se retourner vers quelqu'un). Une traduction plus proche du texte serait : toute son âme se retourna. L'idée comparative donnée par « comme » disparaît dans le texte allemand.

⁴⁶⁶ Ludwig Tieck, *Les Amis*, *op cit.*, p.691. On notera dans le texte allemand la tournure passive : « Aus dem tiefen Abgrunde der Vergangenheit wurden alle die Gestalten hervorgetrieben ». La tournure passive convient fort bien au fantastique. L'expression « ombre fantastique » est la traduction de « Gespenster » qui signifie « fantôme » en allemand.

⁴⁶⁷ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 1, *op. cit.*, p.283.

éloignement et une modification du regard : « Bernard mâchait ce goût de fête et d'enfance qui l'éloignait toujours davantage de la gare, du train » (*CE*, 11). Il oublie la femme qu'il vient de quitter, et ce changement est comme une sorte d'éveil. Bernard entre dans un autre mode de perception, et appartient à nouveau, dans une certaine mesure à l'enfance. La ville devient pour lui « une ville – au bois – dormant », elle entraîne le voyageur « dans son atmosphère magique », et « pour la première fois depuis bien longtemps, il se sentait puérilement nu, et cette nudité entraînait un étrange sentiment d'indépendance et d'irresponsabilité » (*CE*, 12). Magie, étrangeté, disponibilité : les ingrédients du fantastique sont en place !

Un autre exemple plus saisissant se trouve dans *De l'autre côté de la forêt*. Adalbert se promène dans la forêt et parvient à un carrefour de chemins. À ce moment là, il éprouve une sensation qui soulève en lui une « émotion inexplicable » (*ACF*, 32). Nous avons quitté le domaine de la rationalité pour celui des sensations. Adalbert a le sentiment d'être déjà passé sur ces chemins. Mais il ne s'agit pas d'un souvenir proche et superficiel. Le souvenir qui s'empare de lui est « très ancien » :

C'était le rappel d'une vieille souffrance, oubliée mais survivant en quelque obscure région de lui-même, qui avait dû être assez vive et assez profonde pour subsister, enracinée dans un repli inconnu de sa mémoire et que la vue de ces deux routes qui se coupaient en une croix parfaitement régulière faisait remonter d'un très lointain passé jusqu'à un présent capable d'en éprouver encore la brûlure. (*ACF*, 32)

Le superlatif absolu, l'apparition d'adjectifs tels que « obscure », « inconnu », « lointain », d'expressions imprécises, « en quelque région obscure », « assez vive et assez profonde », la marque d'incertitude « qui avait dû être », nous précipitent dans le fantastique. Adalbert s'arrête et cherche une image difficile à saisir. Un premier retournement est dû à un effet de personnification : « l'image s'était enfuie », « cette image refusait de se laisser prendre ». Le mot « image » est mis en position de sujet. Adalbert quitte le plan de la réalité objective et passe au plan de l'hallucination ou de la vision :

Et tout à coup la voiture fut là, sur le chemin, arrivant presque au carrefour, et dans cette voiture il y eut une petite fille enveloppée d'un manteau blanc car les journées d'automne commençaient d'être froides. Le cliquetis des harnais, le roulement mat des roues et le claquement des sabots devinrent plus précis, puis d'une sonorité éclatante, presque assourdissante, comme si elle était multipliée par cette distance dans le temps d'où elle émergeait. Dans la voiture était assise cette petite fille, seule lui semblait-il, car sa colère avait effacé les parents qui l'emmenaient, qui la lui arrachaient. Il reconnut les boucles blondes qui s'échappaient d'un bonnet de fourrure, blanc aussi, et un fin visage, fragile et clair, qui regardait devant lui, sans détourner les yeux. Derrière la voiture, des bagages étaient attachés. (*ACF*, 33)

Ce qui rend la vision incontestable, c'est d'abord sa soudaineté. L'effet produit par l'adverbe « tout à coup » est renforcé par les passés simples, « la voiture fut là », « il y eut une petite fille ». L'utilisation du « il y a » donne une impression de simple constatation. Les différents éléments qui composent la vision sont mis en position de sujets : « la voiture fut là », « dans la voiture était assise cette jeune fille ». Les démonstratifs produisent un effet de surgissement, de même que l'allongement du rythme des phrases, d'abord haletantes, puis plus amples au fur et à mesure que la vision s'impose. L'effet de profondeur est donné surtout par les éléments sonores. Le bruit vient du fond de la forêt. C'est d'abord un « cliquetis », puis un « roulement » ; le « claquement » des sabots devient bruit assourdissant. Le bruit est tellement intense qu'il en devient surnaturel, et nous avons là le déploiement d'un véritable fantastique sonore. L'effet de profondeur est encore accentué par la subordonnée comparative « comme si elle était multipliée par cette distance dans le temps d'où elle émergeait ». Nous sommes passés d'une profondeur spatiale à une profondeur temporelle. La petite fille est issue d'un « très lointain passé », et pourtant elle est décrite comme étant très proche. Les imparfaits installent la vision dans une certaine durée. Adalbert reçoit et subit cette vision comme un phénomène totalement indépendant de lui. Il n'a pas le choix de l'accepter ou de la refuser, et il ne peut être que stupéfait tant cette expérience visuelle et sonore est évidente et violente. Les objets très présents donnent un caractère incontestable à l'ensemble de la scène.

Les souvenirs s'enchaînent les uns aux autres, et Adalbert s'efforce de les recueillir « en rajustant un à un ces fils effilochés de souvenirs qui reparaissent à fleur de mémoire, flottants, vagues, comme ces plantes d'eau, enracinées dans une boue de ténèbres (...) » (*ACF*, 38). Ils composent un labyrinthe temporel. Aux métaphores de l'enracinement dans les replis de la mémoire, de la remontée à la surface s'ajoute celle du tissu dont les fils se sont effilochés, métaphore souvent employée, par exemple dans *Nous avons traversé la montagne* ou dans *La Ville de sable* à propos du récit lui-même. Vis-à-vis de ces souvenirs, Adalbert se trouve dans la même situation que le romancier car, de la même manière, celui-ci tente de « donner forme, voix et mouvement à des ombres à naître, à un peuple habitant le clair-obscur des limbes (...) » (*ACF*, 36). C'est en faisant sortir ces personnages de lui-même, de la profondeur de son inconscient, qu'il découvre et dévoile son véritable visage jusqu'à là demeuré pour une large part inconnu.

2. « L'oublié s'est refait actuel ».

Dans *Le Château de la princesse Ilse*, les différents niveaux de la mémoire s'entrecroisent. Ilse raconte ce qu'il en est de ses visites au château où elle est admise. Ses propos ont pour effet chez le narrateur de rappeler des souvenirs anciens. Ilse le conduit vers « les postes frontières des pays interdits de l'enfance perdue » (*CPI*, 73). Le narrateur recueille son témoignage, et en même temps accomplit un retour vers l'enfance. Grâce à l'intervention d'Ilse, affirme-t-il, « l'oublié s'est refait actuel » (*CPI*, 39).

C'est l'occasion pour Marcel Brion de glisser à l'intérieur du roman un certain nombre de souvenirs personnels, par exemple au chapitre six, lorsqu'il raconte l'épisode des demoiselles Sabatier⁴⁶⁸. Des souvenirs pour une part autobiographiques viennent se loger ainsi dans les romans, plus ou moins faciles à déceler. Le narrateur, qui tout comme Marcel Brion est en apparence « si peu enclin à parler, à écrire » sur lui-même, aperçoit « de précieuses images, oubliées ou rejetées » de sa propre enfance. Le lecteur peut, en tout cas, soupçonner Marcel Brion de s'avancer discrètement dans ses propres récits, comme c'est le cas pour le narrateur de *Villa des Hasards* à qui l'« Auteur » déclare : « Masqué vous aussi, vous vous promenez dans vos récits sous la confortable protection de la fiction. (...) Excusez-moi si j'ai soupçonné vos romans d'être des autobiographies ou, du moins, d'être prétextes à vous glisser dans l'histoire avec vos passions et vos dégoûts » (*VH*, 16). Le roman est forme idéale pour tout accueillir : « Pourquoi le romancier se refuserait-il le privilège qu'il a de mêler sa propre existence et les personnages qui ont existé pour lui, aux personnages qu'il crée, ou qu'il a l'illusion de créer, et tous ceux qui viennent vers lui, Dieu sait d'où » (*CPI*, 82).

Le souvenir vagabonde à plusieurs niveaux. Nous pouvons distinguer les souvenirs de ce qui a été vécu durant l'enfance, les souvenirs de ce qui a été imaginé ou rêvé, les souvenirs qui renvoient à ce qui se passe dans d'autres romans. Enfin, une mémoire profonde est attestée qui dépasse le cadre même de l'existence, et se manifeste sous la forme d'impressions de déjà vécu. Tout cela compose un labyrinthe temporel.

Les récits d'Ilse font remonter des souvenirs d'événements qui appartiennent à un « autrefois » qui demeure flou. La littérature fantastique se tourne volontiers vers le passé pour le faire revivre au sein du présent. D'où l'importance du thème du retour à l'enfance. Le narrateur, confronté à cet « autrefois si affreusement reculé » (*CPI*, 72) revit des

⁴⁶⁸ Cet épisode est raconté en tant que souvenir personnel dans le deuxième entretien radiophonique avec Pierre Lhoste, 1969.

événements lointains avec une certaine nostalgie. C'est le cas au début du chapitre six du *Château de la princesse Ilse*, que nous citons un peu plus longuement :

Je sais gré à Ilse d'être aujourd'hui une de celles qui, à leur insu et complètement ignorantes des bienfaits qu'elles me prodiguaient, qui, au long d'itinéraires de labyrinthes compliqués me conduisaient, par le récit de leur propre expérience jusqu'aux postes frontières des pays interdits de l'enfance perdue. Avec elle, à mesure qu'elle me raconte sa visite au château, il me semble grimper l'escalier qui mène aux greniers magiques dont je pensais que la porte ne s'ouvrirait jamais plus, et dont j'avais encore dans l'oreille le grincement des gonds, le refus hargneux du pêne dans la serrure. (*CPI*, 73)

Les « labyrinthes compliqués », ce sont à la fois les récits qu'Ilse fait et les évocations des itinéraires compliqués qu'il faut suivre pour tenter d'accéder au château. Ce sont aussi les labyrinthes de la mémoire qui supposent d'autres itinéraires, d'autres sentiers vers ce qui est d'ordinaire inaccessible. Pour mettre en scène ce drame de la mémoire, le narrateur se réfère au lieu mythique que constitue la maison. Il utilise l'image de l'escalier que nous avons déjà rencontrée. Mais il s'agit cette fois d'un escalier montant. L'image du grenier comme métaphore de la mémoire est intéressante. Nous la retrouvons au début du chapitre treize. Le grenier est le lieu où le narrateur retourne, « entraîné par une vieille mémoire des autrefois » (*CPI*, 155)⁴⁶⁹. Il est, selon la rêverie bachelardienne, image de la verticalité humaine, l'endroit où il est possible de retrouver le passé, le théâtre d'une vie centrée sur une temporalité et un espace différents. Symboliquement, celui qui monte vers les espaces du grenier réel ou métaphorique, se trouve dans un territoire de frontières, pris entre deux mondes : celui de la vie présente et quotidienne, et celui d'une vie rythmée différemment, où les objets prennent une signification différente. Le grenier, château de la mémoire, est une sorte de forteresse contre l'oubli. Cet espace devient fantastique dès lors qu'il est hanté par les objets, les êtres disparus, les ombres qui ont eu, en leur temps, vie et passion. Le grenier est alors le lieu de prédilection des fantômes, de toutes ces créatures qui sont placées là pour installer le lecteur dans un monde où la vie et la mort n'ont plus tout à fait le même statut, où il se produit une circulation incessante entre l'en-deçà et l'au-delà, entre l'ici visible et l'ailleurs invisible. D'autres métaphores équivalentes sont

⁴⁶⁹ L'image du grenier revient fréquemment dans les romans : « Le souvenir et l'oubli dépendent aussi peu de toute la peine que nous prenons pour nous souvenir, que de l'indifférence avec laquelle nous laissons se cristalliser des résidus d'images ou d'émotions dans ces garde-meubles de la mémoire où s'entassent, de même que dans un grenier de campagne, des meubles précieux (...) précieusement conservés par ce collectionneur maniaque, extravagant, qui est notre inconscient » (*ETC*, 35) ; « Je me rappelle m'être enchanté, dans mon enfance, d'un guide, découvert dans le féérique et précieux rebut d'un grenier de campagne, et qui datait, je crois, de 1860 » (*FC*, 12) ; « C'était un petit grenier qui ressemblait à tous les greniers, avec un escalier en échelle, une fenêtre à tabatière, beaucoup de poussière, et de vieux journaux qui faisaient des paquets mystérieux » (*PGS*, 50). Dans *Le Journal du visiteur*, les étages supérieurs de la maison constituent un vaste grenier.

utilisées, en particulier celle de la grange : les demoiselles Sabatier ont « engrangé dans leur mémoire un grand nombre de souvenirs disparates et d'images » (*CPI*, 75), celle aussi des strates : le château de la « dame du dessous » a planté les racines de ses fondations dans les strates de ma mémoire » (*CPI*, 97). Le travail de la mémoire est un travail « souterrain » (*CPI*, 73), etc. Il en résulte un effet de verticalisation, en relation avec l'imaginaire mythologique de la demeure, auquel s'ajoute un effet d'approfondissement dès lors qu'il est question du « merveilleux voyage à reculons que l'on fait dans le pays des souvenirs d'enfance » (*CPI*, 81).

Retrouver l'enfance, c'est retrouver des lieux, mais aussi faire resurgir des personnages. Pour faire entrer le lecteur dans un labyrinthe temporel, Marcel Brion utilise toutes les ressources de la conjugaison. Ainsi, au chapitre six, il utilise différentes valeurs du présent, à commencer par le présent de narration :

Une dame âgée, mi-sévère mi-amusée, me regarde de dessous ses lunettes. « Ce n'est pas aujourd'hui, encore, que vous atteignez le château de la Perfection. » Contrit et humilié, je penche la tête sur la page d'écriture qu'elle me rend (...). La dame prend mon drapeau et le déplace à quelques centimètres plus bas sur la pente herbeuse. (*CPI*, 73)

Le présent de narration a pour avantage de nous montrer le passé comme si nous l'avions sous les yeux. Il fournit, dit Jean-Daniel Gollut, le moyen d'une « représentation vive en rendant l'événement *quasi* contemporain de son évocation ». Et il ajoute : « Le présent, par définition linguistique, est censé correspondre au moment de l'énonciation ; dès lors qu'on l'applique aux événements passés, l'écart temporel paraît s'abolir et un effet de « présentification » est créé »⁴⁷⁰. Avec l'apparition du présent, le récit s'anime, gagne en vivacité, donne l'impression d'une appréhension des faits sur le vif. Le présent prend la place d'un passé simple attendu, et cela attire l'attention sur cette part de récit. L'effet d'appréhension sur le vif est renforcé par le recours au style direct. La vivacité de l'action est marquée aussi par l'utilisation de verbes d'action, « me regarde », « vous atteignez », « je penche la tête », « la dame prend mon drapeau ». Par la suite, ces verbes laissent la place à ceux qui expriment des sentiments éprouvés : « j'aspire à », « j'ai honte », « je me sens ». L'événement est revécu dans l'actualité des gestes et des sentiments⁴⁷¹. Le présent fait l'objet d'un emploi relativement bref, et les temps conventionnels d'un récit rétrospectif réapparaissent lorsque l'effet de mise en évidence a été obtenu. Néanmoins, le

⁴⁷⁰ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, p.307.

⁴⁷¹ Un même effet est obtenu dans *L'Ombre d'un arbre mort*, lors du surgissement de l'événement fantastique : « Très loin, entre moi et les dunes, un cheval noir, immobile, qui paraît immense malgré la distance » (*OAM*, 13) ; ou encore dans *La Rose de cire* au début du chapitre trois : « Je n'étais jamais venu dans ce quartier auparavant. C'est un entrelacs de rues tristes, assez propres, où les maisons banales ont déjà fermé leurs fenêtres devant l'assaut de la nuit qui vient ». (*RC*, 36)

présent continue d'exprimer la conscience du narrateur qui fait des efforts pour se souvenir : « si je me souviens bien », « si j'essaie de remémorer » dit-il. Ces efforts s'accompagnent de doutes : « je dois avoir quatre ou cinq ans », d'interrogations : « Je me demande aujourd'hui... »

À ces présents viennent se mêler les temps du passé. Une fois l'événement revécu dans son actualité, le jeu des temps a tendance à s'effectuer de manière normale, avec présence du passé simple, du passé composé, de l'imparfait. Les plans sont à nouveau hiérarchisés, et les faits sont rangés dans un « autrefois » disjoint du « maintenant ». Il y a bien antériorité de l'événement, mais l'impression demeure d'un passé qui entrecroise ses fils avec le présent.

Voici comment le passé simple revient habiter le récit : « Il n'y eut, si je me souviens bien, que cette unique matinée, où, après une heureuse récitation, Lipizza bondit jusqu'au but et me porta devant la porte aux noires ferrures. Mes camarades applaudirent. Il était d'usage entre nous de saluer, ainsi, sans aigre jalousie, la victoire d'un concurrent » (*CPI*, 75). Le passé simple est « la vision d'un procès « digéré » par le temps, débarrassé de toute l'épaisseur du vécu »⁴⁷². Il marque le caractère événementiel et détache le fait des circonstances. Il exprime une suite d'actions faisant abstraction de la durée. Le passage à l'imparfait « il était d'usage » permet une mise en relief des événements. Ce temps installe un arrière-plan et une durée. D'une manière générale, l'imparfait est le temps du souvenir. Ce ne sont pas les faits eux-mêmes qui sont rendus à nouveau présents, c'est la mémoire de ces faits et l'épaisseur de ce qui a été éprouvé. Le récit est alors moins destiné à enregistrer ce qui s'est passé qu'à retrouver des sentiments et des impressions toujours actuels ou réactualisables.

Le plus-que-parfait vient s'ajouter à ce système temporel. Il évoque un passé encore plus ancien : « C'est un Lipizza, m'a dit ma mère un jour où l'on m'avait permis de caresser sa croupe si lisse, un peu crémeuse au toucher » (*CPI*, 74). L'impression et les sensations éprouvées sont fortes car il s'agit d'un « beau cheval blanc en porcelaine ». Les demoiselles Sabatier, elles aussi, s'inscrivent dans un temps qui s'approfondit : « Ayant pas mal voyagé, elles avaient engrangé dans leur mémoire un grand nombre de souvenirs disparates et d'images dont le souvenir pathétique avait déformé les détails » (*CPI*, 75-76).

Enfin, le conditionnel ouvre les portes de l'imaginaire :

Je me demande aujourd'hui, s'il n'y a pas eu un jour – ou une nuit –, tout de même, où je n'ai pas essayé de me décrire à moi-même ce que serait l'intérieur du château, si la porte s'ouvrait, et ce

⁴⁷² Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, op. cit., p.291-292.

que j'y verrais. J'imaginai d'abord, bien sûr, la belle et confortable écurie où je mènerais mon Lipizza se reposer et souper. (*CPI*, 76-77)

Selon Grévisse, le conditionnel « exprime un fait éventuel ou irréel dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une *condition* ». Il marque « un fait irréel dans le présent ou dans le passé »⁴⁷³.

Le verbe « j'imaginai » nous fait accéder à un autre niveau du labyrinthe des souvenirs. Il s'agit de la mémoire de ce qui a été rêvé. Le roman est tout entier, comme c'est le cas aussi pour *Le Journal du visiteur*, jalonné d'allusions à l'imaginaire⁴⁷⁴, et nous conduit à la toute dernière phrase où règne le doute fantastique, et où les temps se mêlent encore : « Je le vois comme on regarde en rêve, et peut-être, en définitive, l'ai-je imaginé » (*CPI*, 274).

Cet emploi du système temporel se poursuit dans d'autres séquences où sont relatés d'autres souvenirs, et apparaît aussi dans les récits de rêves, désignés par le narrateur comme « magiciens de la mémoire » (*CPI*, 186). Les rêves eux aussi composent dans l'univers romanesque de Marcel Brion un véritable labyrinthe, sur lequel nous reviendrons.

Les récits d'Ilse permettent aussi la résurgence de souvenirs littéraires. Le narrateur retrouve l'enthousiasme éprouvé lors de la lecture du poème de Heinrich Heine cité au début du roman et joue le rôle de parole magique ouvrant grandes les portes de l'imaginaire, poème cité en allemand, de manière à mettre en valeur son côté incantatoire ; « *Ich bin die Prinzessin Ilse und wohne in Ilsenstein...* »⁴⁷⁵ (*CPI*, 24). De nombreux récits sont évoqués, en particulier au chapitre deux, qui mettent en scène des châteaux de l'imaginaire : la « Matière de Bretagne », les « contes de fées », les « romans de la Table ronde », les mythes du Minotaure, de Siegfried et de saint Georges. Ces récits divers forment, dans les territoires de la mémoire, un véritable entrelacs :

Enfant, les enthousiasmes que me procuraient les contes de fées ont précédé sans transition les enthousiasmes que me versaient les romans de la Table ronde : Brocéliande n'a été que le prolongement des forêts où se perdent Hänsel et Gretel et les frères du Petit Poucet. Montsalvat était aussi ténébreux et aussi réel que le château de la Belle au bois dormant, et chaque buisson

⁴⁷³ Maurice Grévisse, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1980, p.847.

⁴⁷⁴ Quelques exemples : « J'imagine que, la nuit venant, le grand château se vide de ses occupants », (*CPI*, 33) ; « Pour mon imagination il n'y avait jamais assez de ponts enchantés, de donjons ténébreux, de « douloureuse garde », et, surtout, de forêts magiques, de ces merveilleuses forêts où l'on ne peut que se perdre, et où, inévitablement, se perdre c'est se trouver », (*CPI*, 39) ; « Mes château à moi, les châteaux-jouets de mon enfance, les châteaux aux tourelles de nuit de mes rêves, se sont dessinés sur les paysages divers de mon imagination d'après l'insistance que je mettais à les construire, si j'en étais le bâtisseur, ou à les conquérir s'ils se présentaient du dehors de mon désir et à mon ambition », (*CPI*, 82), etc.

⁴⁷⁵ « Je suis la princesse Ilse, et j'habite à Ilsenstein... »

impénétrable dont je n'osais pas m'approcher quand je me promenais dans les bois pouvant être celui où Viviane tient Merlin captif dans sa « prison d'air ». (*CPI*, 37)

Un ensemble est ainsi composé « à perte de mémoire » (*CPI*, 39). Le héros brionien est un personnage très cultivé pour qui la culture fait partie intégrante de la vie. Tous les romans renferment de nombreuses allusions au monde de l'art, de la peinture, de la littérature, de la musique. La disponibilité fantastique est matérielle, physique et intellectuelle. Les héros dont la culture est si vaste ressemblent à Marcel Brion lui-même, curieux de tout. Dans le corps des romans, ainsi que dans les épigraphes, est donc convoquée toute une grande famille d'écrivains, d'artistes et de personnages de fiction. Dans *Le Château de la princesse Ilse* sont cités par exemple George, Gongora, Hamlet, Haydn... À cela s'ajoute toutes les allusions implicites, à commencer par celle qui concerne la poésie de Heinrich Heine. « Le poète allemand qui célébrait avec un lyrisme insensé, la splendeur magique de l'*almandin* »⁴⁷⁶ (*CPI*, 53) est très certainement E.T.A. Hoffmann. Lors de la « Fête des Éléments » célébrée par les « Fils des Étoiles » est chantée une strophe qui donne au narrateur une impression de « déjà entendu » : « Terre, ô ma Mère, et toi mon Père, souffle du Vent, et toi, Feu, mon ami et toi, d'un même sang, ô Fleuve, et toi, Ciel, mon Frère, à tous je dis avec respect un amical merci, vous avec qui j'ai vécu ici-bas... » (*CPI*, 194). « Peu à peu, affirme le narrateur, je reconstituais ce texte sublime et l'image de la femme qui l'avait écrit m'apparut : grande, belle, majestueuse : une statue antique drapée de rouge. Je voyais quelque part, dans sa main, ou à côté d'elle un poignard » (*CPI*, 195). Marcel Brion fait allusion à l'œuvre de Caroline de Günderode, à son suicide, à la place aussi que tient la couleur rouge dans ses poèmes et dans sa vie⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Le mot « *almandin* » apparaît dans *Les mines de Falun [die Bergwerke zu Falun, 1813-1815]*, d'E.T.A. Hoffmann, Paris, Aubier Montaigne, 1942, p.340 : « Unten in der Tiefe liegt in Chlorit und Glimmer eingeschlossen der kirschrot funkelnde Almandin, auf den unsere Lebenstafel eingegraben (...) ». « Là-bas, au fond, emprisonnée dans la chlorite et le mica, repose l'almandine au scintillement rouge vif sur laquelle est gravée notre Table de vie ». L'ambition des mineurs, précise Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*, *op. cit.*, tome 2, p.194, est d'apercevoir parmi les filons explorés « la pierre précieuse par excellence, l'almandie ». « On remarquera d'abord que, dans le symbolisme des couleurs particulier à Hoffmann, le rouge signifie toujours la suprême excellence, la puissance suprême (...). Le rouge joue, chez Hoffmann, le même rôle que le bleu chez Novalis. La conquête de l'almandie, « plus beau que la plus belle escarboucle pourprée », sera donc l'instrument de la puissance souveraine, et les runes mystérieuses qui y gravent le *tableau de notre vie* résoudront toutes les énigmes de l'existence, résumeront en chiffre la parfaite connaissance des secrets de la nature ».

⁴⁷⁷ Voir à ce sujet Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 1, *op. cit.*, p.299. Le même texte écrit par Caroline de Günderode est cité. Dans le roman, Marcel Brion ajoute juste les majuscules pour lui donner plus de solennité. Il s'agit de l'épithète que Caroline a composée le jour de sa mort, le 27 juillet 1806. Pour ce qui est de la place que tient le rouge dans sa poésie : « C'est une robe rouge qu'elle a revêtue pour son suicide, c'est la rougeur de l'aube et la rougeur du crépuscule qui constituent les deux colonnes sur lesquelles repose la courbe de la vie, vie de l'individu et vie du jour. Elle a écrit, au temps où elle aimait Savigny, un poème où le *rouge intérieur* est singulièrement évoqué » (p.322).

La mémoire vagabonde dans l'univers de la fiction et de la même manière le narrateur fait allusion à d'autres romans de Marcel Brion, ce qui pose la question de l'identité réelle du narrateur présent dans les romans et les contes sans que son nom soit dévoilé. Ainsi le lecteur apprend que le narrateur du *Château de la princesse Ilse* a été « naguère amoureux d'Adélaïde des Hêtres » (CPI, 20), personnage du *Journal du visiteur* dont il parle à nouveau plus loin. De même il est entré dans le jardin de *Château d'ombres* : « J'ai connu aussi, dans d'autres circonstances, des circonstances assez singulières que j'ai raconté ailleurs (...) ce château d'ombres où souffraient, dans une désolation sans fin, des âmes en peine » (CPI, 34). Il fait allusion à des contes tels que *Teatro degli Spiriti*, ou *Alpages des anges*⁴⁷⁸, ou encore à des personnages de *La Ville de sable* :

Quelqu'un, un jour, dans une « ville de sable », m'avait expliqué la nature et la fonction de ces Fils des Étoiles. Peut-être était-ce le même Persan barbu, au bonnet noir, qui causait avec le grand Cophte dans le salon triangulaire du château (...) (CPI, 44)

Le Persan de *La Ville de sable* cause avec le grand Cophte, personnage faisant partie du théâtre de Goethe ! Des personnages apparemment oubliés resurgissent, des citations, des allusions plus ou moins claires, des références, et tout cela donne au lecteur un sentiment de déjà lu (déjà vécu ?). Une écriture de la reprise se met en place où le passé vient sans cesse se mêler à la rêverie de chaque instant.

Cette impression de déjà lu ou vécu est bien entendu partagée par les personnages. Dans le texte est suggérée la possibilité d'une mémoire profonde, plus mystérieuse :

Et mon château, mon château à moi – quel homme n'en possède un dans un coin de ses nostalgies et de ses rêves... – mon château, où se trouve-t-il ? Dans quelle contrée visitée pendant mon enfance, ou avant mon enfance ? (CPI, 70-71)

La mémoire peut remonter au-delà de l'enfance, conception mise en avant par Karl Philip Moritz dans *Andreas Hartknopf*, pour qui la petite enfance est « comme le Léthé où nous buvons l'oubli de nos états antérieurs »⁴⁷⁹. Moritz reprend une vieille réflexion menée par les Grecs de l'antiquité. Ces impressions de déjà vécu sont éprouvées dans d'autres romans, en particulier dans *L'Enchanteur*, dans *La Ville de sable*, dans *L'Ombre d'un arbre mort* :

Ce spectacle m'était étrangement nouveau, et pourtant il me venait, en subites bouffées, un sentiment de déjà vu, comme une ombre de souvenirs indéfinissables, inlocalisables, comme si

⁴⁷⁸ Respectivement dans Marcel Brion, *Le Théâtre des esprits*, Fribourg, Editions de la librairie de l'Université, 1941 ; *La Chanson de l'oiseau étranger*, Paris, Albin Michel, 1958.

⁴⁷⁹ *Le romantisme allemand*, Cahiers du sud, op. cit., p.441.

j'étais déjà venu dans cette maison (...). Où était situé cet autrefois ? Dans une période de ma vie dont je ne gardais pas la mémoire, ou dans une autre existence, dans une dimension de l'espace et de la durée dont je n'avais plus conscience ? (*OAM*, 243-244)

Un lien profond est tout à coup découvert qui correspond à la présence d'une mémoire très ancienne, mal connue et mal explorée, et qui peut peut-être expliquer pourquoi les personnages sont si touchés par telle ou telle période de l'histoire.

Les souvenirs constituent un véritable labyrinthe intérieur. Le narrateur du *Château de la princesse Ilse* prétend écrire un journal, mais il s'en écarte, et son écriture paraît bien peu rigoureuse. Un désir se manifeste chez lui de sauvegarder ce que le temps n'a pas complètement englouti, et par conséquent le journal est composé de souvenirs qui ont été perdus et retrouvés. Perdu et retrouvé sont les deux mots qui désignent toute une dramaturgie labyrinthique. Par le chemin de l'enfance, le narrateur essaie de trouver sa vérité. Il lui suffit de se rappeler le temps ancien pour que resurgisse le temps légendaire et le temps mythique. Le roman s'appuie sur la « mythologie de la Mémoire et de l'Oubli » de celui qui s'avance de manière fragmentaire vers son propre centre⁴⁸⁰.

Cette mémoire personnelle côtoie une mémoire du monde, celle qui vient hanter les maisons, les villes, les objets et les paysages.

3. La mémoire du monde.

La littérature fantastique aime les vieilles demeures qui se peuplent de souvenirs accumulés. Elles sont le lieu privilégié de la résurgence des drames anciens. Les souvenirs deviennent problématiques lorsque se manifestent des personnages qui, selon les lois de la réalité ordinaire, appartiennent à un autre temps et à un autre espace. Par retournement fantastique, c'est la maison elle-même qui porte le souvenir de ce qui s'est produit autrefois. La maison du *Journal du visiteur* accède au statut de personnage. Le narrateur écoute sa respiration, ses « murmures », est attentif à ses « anciens rêves ». Les chambres conservent la mémoire des habitudes des habitants qui les ont traversées. Mais elles ne livrent pas leurs secrets à tout le monde, pouvant rester distantes et silencieuses. Elles sont capables de montrer « un visage accueillant, une singulière ou feinte complaisance à se sentir regardée, appréciée » (*JV*, 29). Ainsi en est-il aussi de la maison du *Pré du grand songe*, tout emplie de souvenirs, ce qui crée dans ce roman une *Stimmung* particulière. Il s'agit d'une « vieille maison » assez grande qui possède un salon, un escalier dont les

⁴⁸⁰ L'expression est de Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.145.

marches « craquent », des étages, une salle d'études au dernier étage, et « ses recoins, ses encoignures, ses placards, ses petites chambres dont on a égaré la clef, ou perdu le souvenir » (*PGS*, 43). Elle est pleine de bruits légers, d'odeurs, de « courants d'air incompréhensibles qui rôdent à travers les murs » (*PGS*, 77). Comme la plupart des édifices fantastiques, elle possède une dimension verticale, des « caves humides », et un « clair galetas dont la pointe entre franchement dans le soleil » (*PGS*, 97), et elle s'ouvre sur un jardin, un pré permettant d'accéder à une hêtraie. La propriété est donc assez vaste, constituée d'une maison, d'une écurie, d'un jardin et d'un bois, tout cela comportant une série de seuils successifs. À cette dimension spatiale correspond une vaste profondeur temporelle. La maison possède ses « traditions », mot intéressant car il indique un ensemble de choses qui ont été léguées et suppose une abondance de souvenirs. Un personnage est à l'image de cette dimension : Martin. « C'était un vieux domestique, et les vieux domestiques dans cette maison étaient pareils à des meubles anciens ; ils avaient la carrure des grosses armoires, la patine des commodes et des crédences » (*PGS*, 16). Martin est comparé à une armoire « pleine de secrets de famille », et, « personnage vénérable », il connaît tout le long passé de cette maison et toutes les chroniques familiales. Il est conscient qu'une « partie » se joue au pré du grand songe (*PGS*, 75).

Pour Martin et les habitants de la maison, la présence d'Angélique-Bleue est une évidence, personnage énigmatique dont le lecteur découvre la nature de fantôme. Elle est présente dans la maison que pourtant elle n'habite plus, invisible et souffrante. Angélique-Bleue a quitté autrefois la maison, et elle y est revenue plus tard pour y mourir en se noyant dans l'étang du parc. Elle se promène depuis dans les pièces de la maison, appelée par une vieille mélodie que Blas joue au piano.

Les habitants sentent sa présence, mais « personne ne connaît aujourd'hui l'histoire d'Angélique-Bleue » (*PGS*, 169). Cependant, c'est la maison qui en garde fidèlement souvenance : « La maison seule pouvait la garder, et elle la garda beaucoup plus longtemps que les maisons ne gardent leurs habitants d'ordinaire ». La maison, personnifiée, se trouve en position de sujet, au chapitre dix :

Mais Angélique-Bleue a tellement aimé la vie qu'aujourd'hui encore elle ne peut s'éloigner des lieux où elle a été si malheureuse, si heureuse. La maison le sait, et se tait. Entre elle et Angélique-Bleue, il y a une convention de silence. La maison ne l'a jamais trahie (...). La maison se souvient, Angélique-Bleue était partie un soir d'hiver dans une lourde voiture brune dont les roues grinçaient sur le verglas (...). Pendant dix ans, elle ne revint pas à la maison, mais une maison a la mémoire longue et n'oublie pas si facilement. (*PGS*, 169-170-171)

La même thématique est reprise plus loin, au chapitre treize :

Ces vieilles demeures se souviennent de tout, de toutes les journées, de tous les visages ; elles n'ont pas autre chose à faire que de ressasser perpétuellement ce qu'elles savent, et puisqu'elles se parlent à elles-mêmes, elles possèdent toujours un auditeur attentif et passionné. (*PGS*, 240).

La maison tire son potentiel fantastique d'un événement tragique : la perte des lieux où l'on a été heureux. Elle est marquée par un temps et par la répétition. L'événement ancien dont elle garde l'image est rendu éternellement présent. L'événement a eu lieu *in illo tempore*, et ne cesse de hanter le présent et l'avenir. Le temps prend un autre cours dans un lieu qui ne peut être détaché de son passé.

La villa de Stefano dell' Aria, dans *La Fête de la Tour des Âmes* est aussi une maison ancienne attachée à un passé problématique. C'est une belle demeure de Vénétie dont le marquis Ermete dei Marmi souligne l'élégance, qui possède des jardins en terrasses dans lesquelles on trouve « une petite construction de bois verni, rouge et or », bizarre édifice à la mode des fabriques chinoises dont on aimait orner les jardins à la fin du XVIII^e siècle. Dans cette maison se répètent chaque année les mêmes événements. Stefano dell' Aria, le maestro, mort une cinquantaine d'années auparavant, a demandé que son septuor rejoue à date fixe le jour anniversaire de sa mort, selon des règles immuables le même concert, dans le même salon. La mort de Stefano représente un événement fondateur qui condamne les musiciens à entrer dans un labyrinthe spatial et temporel. Le salon possède « des portes conduisant à d'autres appartements » (*FTA*, 67), et lorsque les musiciens entrent, le narrateur entrevoit « derrière eux, par la porte entrebâillée, une interminable enfilade de boudoirs, de chambres et de salles d'apparat ». Il est orné d' « énormes miroirs montant du sol jusqu'à la corniche du plafond » (*FTA*, 67), et il est de forme « octogonale », rappelant ainsi la fameuse chambre des miroirs conçue par Léonard de Vinci. Un des musiciens, le hautboïste, a confusément conscience de la présence de ce labyrinthe au moment où il vient prendre place au milieu des autres musiciens. Il murmure « (...) à son voisin d'un air d'extrême admiration étonnée : le labyrinthe... » (*FTA*, 68). Le salon, chambre centrale du labyrinthe, pivot spatial et temporel, est le lieu des apparitions fantastiques :

(...) pendant que l'orchestre jouait, des personnages entraient dans la salle, non par les portes, qui restaient fermées, mais par les miroirs dont les perspectives entrecroisées débouchaient sur des lointains qui donnaient le vertige. Je pensais que la musique les avait appelés et attirés hors des espaces tristes où ils vivaient habituellement, et je me rappelai ce que l'on racontait des ombres mélancoliques des Enfers qui viennent boire dans le sang versé quelques minutes de vie illusoire. (*FTA*, 70-71)

Il s'ensuit la description d'une foule de personnages d'une autre époque, d'âmes en peine, qui vient traverser le salon et passe d'un miroir à l'autre. Non seulement les murs

de la maison de Stefano sont saturés de passé, mais elle paraît au narrateur « bourrue, humiliée par cette sorte de délabrement moral qui l'affligeait », et il ajoute : « il y a des maisons, j'en connais, qui sont atteintes d'une maladie de l'âme contre lesquelles on ne peut rien, sinon essayer de réconforter les malades à force d'amour, en leur rendant le goût de vivre » (*FTA*, 67). L'expression « délabrement moral » est intéressante. Le mot délabrement s'emploie à propos des édifices, et peut être utilisé aussi en parlant d'une personne dont la santé s'est altérée. Moral est à prendre dans un sens ancien, vieilli, c'est-à-dire relatif à l'âme, à l'esprit et suppose une distinction entre deux plans de réalité : la réalité matérielle et la réalité spirituelle. Matériellement, la maison est assez bien entretenue. Elle obéit cependant à des lois mystérieuses comme la villa des Oléandres dans *Le Château de la princesse Ilse* qui l'affectent en profondeur. La maison souffre, malade d'être délaissée, et parce qu'elle garde en mémoire et partage la souffrance de Stefano qu'il tente en vain d'apaiser dans la musique.

Marcel Brion construit un monde où tout est habité, traversé par une mémoire en lien avec les mondes archaïques. La ville d'*Algues* est marquée par sa dimension historique. Elle porte les marques d'une histoire longue de plusieurs siècles. Une mémoire est présente dans le dessin des rues, les pierres des bâtiments, les noms des rues et des quais. Mais cette histoire s'inscrit dans un contexte très ancien, mythologique. Et ce passé attend des circonstances favorables pour se manifester à nouveau. Le passé n'est pas définitivement mort. La vieille mythologie du dragon est réactualisée par le geste du Grimpeur qui met en scène le combat de Sir Nepomuk contre le dragon. On assiste à la répétition du même combat jusqu'au jour où le dragon enfin vainqueur parvient à se venger. L'issue tragique de la bataille signifie la disparition de la ville, happée par les eaux primordiales.

Les objets peuvent aussi faire resurgir des mondes anciens. Les personnages du *Pré du grand songe* ont une relation privilégiée avec les objets. Chil, l'oncle Charibert, sont entourés d'« objets magiques » (*PGS*, 21), pierre, grand plateau empire, collier d'agate et d'ambre, casque, robe de poupée, livres... Monsieur Dauphin conserve dans sa chambre les objets qu'il a aimés durant son enfance : un Napoléon de cuivre, un archer anglais, une vieille cravate, une balle de tennis. Derrière tous ces objets, il y a des images de Monsieur Dauphin enfant. Mais le temps s'approfondit encore davantage : l'ensemble de ces trésors tisse autour de lui « la tapisserie des rêves anciens et éternels » (*PGS*, 146). Il se demande ce que ces objets vont devenir lorsqu'il sera parti à la guerre. À la fin du roman, il n'emporte rien, laissant derrière lui cet ensemble d'objets qui vont cesser de

« constituer une famille », c'est-à-dire perdre les liens mystérieux qui les rattachent les uns aux autres. Mais ils sont capables de conserver la trace d'une existence ancienne :

Car les objets savent, au moment où nous avons besoin d'eux, l'empire qu'ils gardent sur notre cœur et sur nos sens. Ils nous habitent avec une grave violence, ils exercent sans ménagements le pouvoir de leur nécessité. Ils savent qu'ils font partie de nous-même et que dans notre dépendance envers eux, c'est le meilleur de nous-même souvent qui se lie à leur présence et à leur abandon. (PGS, 179-180)

Les objets gardent ainsi la trace d'autres vies, de ceux à qui ils ont appartenus, et c'est par leur intermédiaire que le narrateur du *Journal du visiteur* va pouvoir commencer son voyage dans un autre temps. Il monte dans les chambres inoccupées de la maison qu'il explore. Là sont entassés toutes sortes d'objets « insensés », sans rapport, précise-t-il « avec mon propre passé » (JV, 25). Dans un premier temps, les choses ne lui parlent pas. Elles sont « lentes à vous admettre dans leur intimité » (JV, 25). Puis il éprouve un début de sympathie vis-à-vis d'objets capables « de nous émouvoir parce que, un jour de leur passé, ils ont signifié quelque chose pour quelqu'un » (JV, 26). Dans un troisième temps, il découvre que les meubles eux-mêmes sont en mesure de brasser des souvenirs :

Je ne souhaite pas davantage réveiller la catalepsie des meubles qui embrassent dans leur somnolence, et bercent sur un air de cantilène oubliée les souvenirs qui, strate après strate, de génération en génération, se superposent dans la platitude des tiroirs, comme des couches géologiques, et dans la béance des bahuts. (JV, 38)

Parmi tous les objets qui ont dans l'univers de Marcel Brion un statut si particulier, les pierres ont une place de choix, liées à la fois aux mondes anciens et à la vie des personnages. « Les pierres ont la mémoire solide et dure, dit le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, et elles se laissent aller à parler, quelquefois, lorsqu'elles ont confiance en celui qui écoute » (CPI, 17). Elles désignent un monde replié sur lui-même et vivant de manière autonome, qui enferme des êtres défiant les lois du monde réel et obéissant à un autre temps :

Mais ce qui était nouveau pour elle et provoquait sa stupéfaction, c'était la manière dont les limpides cristaux sortaient de la pierre vulgaire qui avait protégé leur croissance comme une matrice humaine, et c'était cela aussi qui donnait aux petites familles d'êtres éblouissants blottis dans le giron d'une mère aussi grossièrement différente d'eux dans son essence, cet aspect mystérieux et cette séduction qui paraissaient accompagnés de mille petites voix chantant tout bas. (CPI, 52)

Les comparaisons utilisées, les souvenirs comme « couches géologiques », la pierre vulgaire comme « matrice humaine », nous placent dans un monde chargé d'une immense mémoire qui habite la totalité des paysages.

De même que des noms anciens sont présents dans les rues de la ville fantastique, de même les noms des montagnes « ont été donnés dans des temps sans mémoire », car, ajoute le narrateur émerveillé du *Château de la princesse Ilse*, il n'y a rien d'aussi immémorial qu'un nom de montagne, ou de fleuve » (*CPI*, 16). Les différentes composantes des paysages nous placent dans un univers lourd de toute une histoire. En dehors de la mémoire des hommes, de celle des objets se développe celle des éléments. Ainsi en est-il du vent du désert, dans *Nous avons traversé la montagne*, « plus lent, plus parfumé que de coutume, qui avait retenu toutes les senteurs, grenades, cyprès, roses, lauriers, jasmins, des jardins sur lesquels il avait passé, avec un arrière-fond de souks, d'épices, de teintures, de cuirs » (*NATM*, 113). Marcel Brion joue sur les deux sens du verbe retenir qui peut signifier conserver, ou garder en mémoire. L'eau se souvient des contrées traversées à l'intérieur de la terre : « L'eau garde quelque chose de la fraîcheur et de l'honnêteté de la montagne d'où elle vient. Elle a suivi les longs couloirs secrets tapissés de métaux brillants, rugueux, qui s'éclairent de leur propre lumière » (*NATM*, 245).

Au sein des montagnes, des forêts primitives, à l'intérieur des rivières, des pierres, subsistent des fragments de paysages anciens où sont à l'œuvre, le personnage brionien le soupçonne, des êtres mythiques, fabuleux, dragons, licornes, dieux oubliés, démons qui « jouent avec la fureur de l'avalanche et du vent » (*VS*, 132). Cela suppose une permanence, une mémoire de temps révolus. Un fantastique se déploie, qui permet sans cesse l'affleurement de strates anciennes, d'un passé réactualisé, la mise en scène d'un décor qui n'a rien oublié des mondes primordiaux. Le personnage brionien possède une relation privilégiée avec la mémoire du monde tout entier. Les révélations qu'il recueille au cours de son aventure le placent dans un monde qui tend à s'ouvrir mais demeure chargé d'énigmes.

B. LE RÊVE.

1. Rêve et labyrinthe. « L'inextricable écheveau des rêves ».

On ne peut manquer d'être frappé, à la lecture des romans de Marcel Brion, par l'importance que prennent les rêves. Ils contribuent à emmener le lecteur dans un véritable labyrinthe intérieur. « Le rêve n'est pas en soi fantastique ni même surnaturel », dit Jean Fabre, parce que le rêve en lui-même ne représente pas une rupture avec la norme⁴⁸¹. Il possède un statut bien délimité de jardin de l'inconscient. Pour qu'il y ait fantastique, il faut qu'il vienne habiter la réalité, qu'il y ait interférence, que le rêve vienne contaminer le réel et le réel le rêve. Le rêve devient réalité, et la réalité devient rêve.

Un rêve peut très bien figurer dans un roman réaliste. Il est dans ce cas intégré au psychisme du rêveur, identifié comme tel, c'est-à-dire comme songe, vision ou encore hallucination du personnage, et représente dans le récit une phase insolite. Il n'a pas d'incidence sur l'image du monde communiquée par le récit. Sa fonction est explicative : il aide le lecteur à comprendre le héros, à le connaître plus profondément. Dans le récit fantastique, il a une autre fonction.

Nous pouvons constater qu'il existe des liens solides, historiques entre fantastique et rêve. Le fantastique littéraire naît à une époque où l'on s'intéresse beaucoup au rêve. Nous l'avons vu : le fantastique est le territoire d'une opposition entre deux conceptions du réel. À propos du rêve, deux modes d'approche s'opposent à la fin du XVIII^e siècle. D'une part une perspective rationaliste et cartésienne qui est celle des philosophes des Lumières, ainsi que le confirme Jean-Daniel Gollut :

Pour la majorité des esprits du XVIII^e siècle, la manifestation onirique reste encore essentiellement un assemblage d'idées hétéroclites, un mélange d'images sans raison ni signification, et la représentation qu'on en donne souligne surtout une bizarrerie qui n'est pas censée couvrir ou déguiser une vérité de sentiment ou de pensée⁴⁸².

À l'opposé, nous enseigne Albert Béguin, se trouvent les romantiques qui « admettent tous que la vie obscure est en incessante communication avec une autre réalité, plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle ». Le romantisme recherche dans les images du rêve le chemin qui conduit aux régions ignorées de l'être pour y trouver « le secret de tout ce qui, dans le temps et dans l'espace, nous prolonge au-delà de nous-mêmes

⁴⁸¹ Jean Fabre, *Le miroir de sorcière*, op. cit., p. 124.

⁴⁸² Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves*, op. cit., p.27.

et fait de notre existence actuelle un simple point sur la ligne d'une destinée infinie »⁴⁸³. Le rêve devient la pierre de touche des systèmes philosophiques⁴⁸⁴, et un thème favori des écrivains, en particulier dans des œuvres que Marcel Brion a longuement étudiées, celles de Tieck, Novalis, Hoffmann, Jean-Paul Richter. Ces œuvres posent les jalons d'une longue histoire du rêve qui conduit à ce que Albert Béguin appelle les « Provinces de France », à Nodier, Hugo, Nerval, Maupassant, puis plus tard à Proust, Mallarmé, Rimbaud et à la pensée surréaliste. Un regain d'intérêt pour le rêve, à l'époque charnière où se déploie l'existence de Marcel Brion, est dû au développement de la psychanalyse et de la psychologie contemporaine avec Freud, Jung, et bien d'autres.

Le rêve intéresse la littérature fantastique parce que c'est un territoire de frontières. Le rêve fantastique conduit à ne plus faire de différence essentielle entre le rêvé et le réel. La frontière entre les deux est à peine marquée, imprécise, fragile, comme cela est affirmé dans l'*Hamlet* de Shakespeare : « Nous sommes faits de la même substance que nos rêves »⁴⁸⁵. Tout l'art du récit consiste à rendre cette frontière à peine marquée, à montrer combien son franchissement est facile et naturel.

Par conséquent, un double mouvement se met en place dans les romans de Marcel Brion : donner au réel une dimension onirique, et nous entrons dans une « atmosphère d'irréalité » ; et donner au rêve une impression d'authenticité, et nous accédons à la « réalité du rêve » (*CO*, 165). Le rêve possède les caractéristiques du labyrinthe dans sa dimension horizontale, les rêves pouvant s'emboîter les uns aux autres, dans sa dimension verticale, dans la mesure où ils peuvent se situer à différents niveaux. Marcel Brion trouve trace de ce statut particulier du rêve dans l'œuvre de Ludwig Tieck :

La vertigineuse image de rêves s'emboîtant les uns dans les autres, à l'infini, contenus l'un dans l'autre, se développant concentriquement, indépendants les uns des autres malgré cet étroit emboîtement, suscite l'impression d'une galaxie onirique sans limites, appartenant à un univers lui-même enfermé dans un nombre illimité d'univers.⁴⁸⁶

Et également dans l'œuvre de Jean-Paul et de Caroline de Günderode :

Toute discrimination du temps disparaît, naturellement, dans ce labyrinthe à plusieurs étages, où l'on s'égaré dans la durée tout autant que dans l'espace, spatialité et temporalité bénéficiant dans le songe, de libertés que la veille ne connaît pas.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, op. cit., p. XVI.

⁴⁸⁴ Gottfried Heinrich Schubert fait éditer *La symbolique du rêve*, [1814], Paris, Albin Michel, 1982, qui est un des fondements de la philosophie de la nature, et qui est aussi un des fondements de la science du rêve telle qu'elle va se développer dans tout le courant allemand de la première moitié du XIX^e siècle.

⁴⁸⁵ « We are such stuff as dream are made of ». Cette phrase est souvent citée par Marcel Brion, par exemple dans *L'oeil, l'esprit et la main du peintre*, op. cit., p.214.

⁴⁸⁶ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 1, op. cit., p.285.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.323

L'univers onirique est favorable à l'émergence de la figure du labyrinthe. Le vocabulaire utilisé quand il s'agit de le désigner est, de ce point de vue, révélateur : le « labyrinthe nocturne » (*ETC*, 187), le « labyrinthe des rêves » (*CO*, 9). Marcel Brion utilise des adjectifs caractéristiques de la structure labyrinthique : « un inextricable rêve de forêt » (*CPI*, 158), « l'inextricable écheveau des rêves » (*OAM*, 105), « les itinéraires embrouillés des rêves » (*JV*, 128). Le rêveur est confronté dans le rêve à des itinéraires entremêlés. Il se trouve dans un labyrinthe spatio-temporel. Il est aussi confronté à lui-même, et cela suscite des sentiments divers. Nous sommes alors dans un labyrinthe mental.

Les expressions utilisées font allusion à des routes multiples : les « routes de la nuit » (*CPI*, 123), les « routes du songe » (*OAM*, 242). Or, un labyrinthe est « essentiellement un entrecroisement de chemins »⁴⁸⁸. Dans le rêve comme dans le labyrinthe, il faut s'avancer au gré des voies qui s'ouvrent devant le rêveur. Il n'y a pas d'autre solution que de suivre un itinéraire. Le labyrinthe se forme à partir du mouvement du protagoniste qui avance, et sait qu'il lui est impossible de faire autrement. L'itinéraire est difficile, faute de repères, comme dans *Le Journal du visiteur* :

J'étais sur ce chemin étroit et surélevé au-dessus de la lande marécageuse. (...) La digue sur laquelle je marchais laissait suinter de l'eau du côté de la terre (...). À certains points du parcours, des effondrements humides barraient la route et m'obligeaient à des détours fatigants, mais il n'était pas permis de revenir en arrière avant d'avoir atteint un certain endroit que je savais être, pour une raison ignorée, le lieu de mon destin. (*JV*, 169-170)

Les phrases ont tendance à s'allonger, sont à l'image d'un cheminement interminable. Les adjectifs qui désignent un itinéraire problématique, par exemple « long », « sinueux », « étroit », « inconnu », deviennent beaucoup plus nombreux :

L'adoucissement de mon chagrin et de ma colère apporté par ce rêve m'est venu du long cheminement qu'il m'a fait faire sur des sentiers sinueux, traversant des paysages inconnus, le long des pistes étroites qui se resserraient parfois jusqu'à m'étouffer au passage, grimant à la pointe de flèches aiguës, montagnes, cathédrales, forteresses, accrochées à l'à-pic abrupt de murs rocheux. (*JV*, 228-229)

Le rêve de Graham, au chapitre onze de *Nous avons traversé la montagne*, est intéressant parce qu'il retrace un itinéraire. Il s'agit d'une mise en scène symbolique des différentes étapes du voyage accompli durant le roman. Graham s'enfonce dans le rêve, et il franchit une succession de portes, de murs, de seuils. Au point de départ, il se trouve dans les « ruelles et les cours d'une ville inconnue » qui en elle-même déjà constitue une sorte de labyrinthe (*NATM*, 290). Dans ce dédale vient prendre place un « bossu chétif et laid », être repoussant qui exerce son autorité sur Graham et le dirige. À l'entrée du

⁴⁸⁸ Marcel Brion, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 197.

labyrinthe se trouve un personnage, comparable au nain conducteur de traîneau de *L'Ermite au masque de miroir*, qui possède la nature ambiguë, diabolique, de celui qui, comme cela est dit dans le *Faust* de Goethe, « veut toujours le mal et fait toujours le bien »⁴⁸⁹. Le nain entraîne Graham, et lui impose des expériences douloureuses qui vont faire de lui un homme transformé. Le tapis qu'il déroule, composé comme un jardin selon la tradition du tapis persan, est une sorte de vestibule du labyrinthe. C'est la figuration d'un paradis illusoire et magnifique qui devient l'enfer, selon une inversion propre au rêve. Graham est placé au centre de cette architecture savante, plane, faite d'allées, de croisements de chemins, de prairies foisonnant de fleurs, de bassins et de parterres. Cet univers d'eaux et de végétations possède aussi une dimension verticale, le jardin où s'élèvent des arbres « étant clos de murs de brique vernissés ». Il s'anime de la présence d'une « foule de petits personnages en vêtements bariolés », de « couples assis », d'animaux, d'un petit personnage avec lequel Graham entame une conversation. Dès lors, un parcours commence, le tapis-jardin cesse d'être un lieu clos, et propose l'accès vers d'autres territoires qui s'enchaînent comme les cases de la marelle : « Cette nouvelle case de la marelle me semble plus petite que celle d'où je sortais » (*NATM*, 293). Graham parvient à une « case voisine », à une chambre, et parcourt une enfilade de salles qui se mettent à tourner selon le modèle de la « marelle-escargot ». Il avance vers le centre de cette marelle, puis les rêves s'enchaînent les uns aux autres, et le cheminement se poursuit jusqu'à ce que Graham atteigne le vieil observatoire d'un prince indien. Cet observatoire, architecture verticale, comporte un « escalier très haut et très étroit » qui aboutit à un ciel nocturne :

Au-dessus de moi, la volée de l'escalier que j'avais encore à gravir plongeait en plein ciel (...). Les constellations, d'un gris plus foncé, presque noir, s'entrevoyaient au-delà de cet écran, non dans leur réalité mais pareilles à des figures dessinées sur un planisphère pour diriger les itinéraires d'éventuels navigateurs célestes. (*NATM*, 311)

Les itinéraires ouverts au début du rêve laissent place à des chemins encore plus vastes : le voyage entrepris ne saurait avoir de fin.

En plus de sa dimension spatiale, le rêve labyrinthe a une dimension mentale. Le rêveur est confronté à lui-même, et cela suscite des sentiments diffus. Inclure un rêve dans un récit permet l'expression de sentiments inconscients des personnages, et de les entremêler à l'action extérieure. Le rêveur a en général l'impression d'errer dans un endroit imprécis, des « régions confuses, brumeuses » (*OAM*, 110), aux contours mouvants, dans

⁴⁸⁹ La citation se trouve dans Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 2, *op. cit.*, p.214.

un univers exempt de règles définies. Les sentiments qu'il éprouve sont évidemment divers, mais l'inquiétude fantastique demeure prépondérante, le malaise face à un monde mouvant où tout échappe à la logique propre au monde diurne. Un rêve raconté dans *L'Ombre d'un arbre mort* joue sur ce clavier de l'inquiétude et de l'angoisse. Il permet d'aborder le thème fantastique du double et de l'ombre. Terence évoque un épisode de son enfance :

Le chemin que nous suivions se rétrécissait de plus en plus et nous avançons maintenant dans un sentier étroit et bordé, des deux côtés, de levées de terre si hautes qu'il devenait presque un fossé. La nuit était venue, subitement ou progressivement, je ne m'en souviens pas, mais la lune se levait et sa lumière projetait sur la levée de terre à gauche, nos deux ombres qui marchaient à la même allure que nous et se renversaient bizarrement, spasmodiquement aurait-on dit, à chaque pas que nous faisons. Ces ombres me parurent inquiétantes et de mauvais augure ; je m'efforçais de ne pas les voir, mais la petite fille s'en amusait et leur tendait la main, poussant un cri et retirant cette main chaque fois que l'ombre avançait la sienne vers elle. (...) À mesure que le sentier devenait plus étroit, si étroit qu'il nous était difficile de demeurer côte à côte et qu'il lui fallait se serrer contre moi, nos ombres nous serraient avec une importunité provocante, menaçante, et parfois je jetais le bras de côté comme si j'avais pu éloigner la mienne car je craignais toujours qu'elle ne vînt se coller contre moi, m'immobiliser les membres et me prendre à la gorge. (*OAM*, 107-108)

L'évolution des sentiments éprouvés est intéressante. Le chemin se resserre, devient fossé, provoque le malaise lié à la réduction de l'espace. La nuit vient, et nous quittons le monde diurne. La scène se situe sous une lumière lunaire bien plus inquiétante que celle du jour. Les ombres projetées sont potentiellement des *Doppelgänger*, des doubles qui marchent « à la même allure ». Le mot ombre passe de la position de complément d'objet à celle de sujet des verbes, ce qui facilite l'effet de personnification. Le mot « augure » nous place dans un contexte antique où le mot ombre peut prendre une autre valeur. L'inquiétude grandit encore lorsque la petite fille, imprudemment, se met à jouer avec ces ombres. La peur atteint son point culminant au moment où le narrateur admet l'idée que les ombres puissent posséder une existence autonome et devenir menaçantes. Elles représentent alors un danger bien plus grand, le rêve proposant ses « pernicieuses métamorphoses » (*OAM*, 111). Les personnages du rêve avancent avec le sentiment qu'ils obéissent à une fatalité, qu'ils sont menés par une volonté supérieure. Le fantastique aime placer les protagonistes dans une position passive et mettre en avant l'idée d'une intervention possible de volontés extérieures redoutables.

Le rêve peut être aussi manifestation de la nostalgie. « J'ai rêvé de montagnes enneigées, la nuit dernière » dit le narrateur d'*Algues* (*A*, 161). Le rêve est alors comme une voix qui s'élève au sein d'une longue méditation solitaire. La mélancolie est une trace, dans le paysage mental du personnage brionien, une présence d'un absolu. Le héros a le

sentiment que, au-delà du périple qu'il est en train d'accomplir, se révèle une autre destinée à laquelle il doit s'efforcer d'accéder. Le premier mouvement de ce tracé mélancolique, dans *Algues*, est l'exil, même si cet exil paraît volontaire. La ville d'Algues est un lieu où il se perd, et c'est au moment où il se sent « prisonnier, retombé une fois de plus dans le maléfice des îles » (A, 170), qu'il fait ce rêve de montagnes qui l'emmène dans des lieux diamétralement opposés. La fonction du rêve est ici de mettre en évidence un manque, de préparer l'avenir et d'annoncer le départ, de façon à ce que le narrateur ne demeure pas prisonnier des artifices et qu'il puisse regagner la terre ferme après avoir accompli son parcours initiatique. « Dans ces rêves de montagne (...) il y a d'abord un chemin » (A, 178), et le contenu du rêve dépend du désir caché du personnage. Il donne une indication et propose une voie lointaine, pour sortir du labyrinthe inquiétant.

L'univers onirique est en étroite relation avec la figure du labyrinthe. Dans ce labyrinthe, il est nécessaire de se mettre en mouvement, et le protagoniste qui s'avance, confronté à des difficultés, devient le jouet des événements. Le labyrinthe onirique est à la fois spatial, dynamique et mental. Ce qui domine lors de son exploration, c'est l'inquiétude, l'angoisse, le désir confus d'évasion. Le héros qui construit cet univers, est lui-même voyageur à l'intérieur de cet espace, et il est confronté à ce concepteur, metteur en scène inconnu qui l'oblige à cheminer et dirige les opérations « du haut de sa tour de contrôle ».

2. « Cette frontière imprécise. »

Il est nécessaire que dans le récit fantastique il y ait franchissement d'une frontière, sinon nous ne sommes plus dans le fantastique mais dans l'onirique. Il faut que le lecteur ait l'impression d'un passage, et par conséquent le fantastique s'installe sur les lisières. Nous avons vu l'importance du glissement chez Marcel Brion. Tout un lexique, dans les romans, désigne un territoire de frontières peu définies : « frontière de la veille et du sommeil » (A, 316), « barrière, si proche, si élastique » (*NATM*, 40), « frontière imprécise », expression que nous trouvons dans *Château d'ombres* :

On rencontre ainsi dans ses rêves des personnages tout à fait insignifiants, qu'on ne reverra jamais et qui polarisent tout à coup, autour d'eux, pendant un instant très court, toute notre vie. Et davantage encore, dans les moments qui précèdent le sommeil, dans cette curieuse zone franche qui n'appartient pas tout à fait à la veille et pas tout à fait au rêve ; c'est à cette frontière imprécise que nous croisons, quelquefois, les plus curieux compagnons de notre route nocturne. (*CO*, 232)

Le personnage brionien se trouve souvent à la lisière de la veille et du sommeil. Le fantastique nocturne a tendance à déborder sur la réalité de la veille. La description de cet état intermédiaire est fréquente, en particulier au début de romans tels que *L'Enchanteur*, *La Ville de sable*, *Château d'ombres* où se trouve un beau passage descriptif. Le narrateur vient de s'installer dans la chambre qui lui a été offerte et se trouve à la lisière du parc qu'il va explorer. Il découvre ce parc durant la nuit :

Je dormis peu cette nuit-là. Il me sembla que le parc faisait le bruit de la mer. J'observai d'abord les progrès de l'ombre qui s'appesantissait sur les arbres et les prairies. Une odeur aigre et sauvage montait de cette végétation somnolente bercée par les ténèbres. (...) La nuit était puissante et tendre. Debout devant la fenêtre ouverte, je la sentais battre contre ma poitrine, m'ébranler, me submerger. Je m'assoupis un moment, le front appuyé contre la balustrade de bois. Quelque chose de vif et de léger qui bougeait, sautait dans les branches de la glycine, m'éveilla. (CO, 27)

Une succession d'expressions, « je dormis peu », « je crus entendre », « je m'assoupis un moment », « quelque chose m'éveilla », et plus loin « je ne m'endormis tout à fait que vers le matin », montrent que le narrateur se trouve dans un état intermédiaire et que la possibilité de distinction entre veille et sommeil lui est difficile. Cet état somnambulique présente des avantages. La perception des choses change, et cette perception inhabituelle prend le pas sur une appréhension rationnelle des choses. Une vigilance tombe, et cela met le personnage en position de récepteur, dans un état de disponibilité sensorielle. Le paysage peut être appréhendé sans à priori raisonnable. Les sens prennent une grande importance et les indications apportées par l'ouïe, la vue, l'odorat, le toucher s'entremêlent. Cet état intermédiaire est partagé par le parc lui-même. La végétation est « somnolente bercée par les ténèbres », et, plus avant dans le texte, les arbres s'étirent « dans leur sommeil », la terre se gonfle « d'une vaste respiration nocturne » (CO, 27). À ce moment indécis, le parc révèle quelque chose de sa véritable nature. Il apparaît « plein d'une vitalité intense, secrète ». Sous l'autorité de la nuit, il échange ses propriétés avec la mer et prend la fluidité d'une étendue marine, et cette mouvance gagne le ciel et s'impose dans tout le paysage : « Des constellations familières avaient allumé leurs feux de position, balisant les océans du ciel » (CO, 27). La nuit personnifiée, « puissante et tendre », capable de « submerger » le narrateur révèle sa nature cachée. L'effet fantastique est renforcé, dans la mesure où le texte est jalonné de marques d'incertitude. Les expressions « Il me semble que », « je crus entendre », « le parc me parut », « sans doute » souvent utilisées dans les récits de rêve peuvent apparaître comme des introducteurs de référence au monde onirique, mais ces tournures à elles seules ne suffisent pas à attester un champ de référence au rêve.

À ce passage jour/nuit succède plus loin dans le récit un passage nuit/jour :

Ce matin-là, je fus réveillé par le galop d'un cheval qui traversa mon sommeil (...). Le rêve dans lequel j'étais enfoncé se déchira, car il arrive que les rêves s'emboîtent ainsi les uns dans les autres, comme des poupées russes ou des gobelets d'escamoteur, et l'on croit être à l'état de veille, alors qu'on marche encore en songe (...). Le rêve était encore autour de moi, épais comme le brouillard, et je m'agitais, mal à l'aise, pour le déchirer, pour l'arracher de moi. (CO, 68)

Les verbes choisis jouent ici un rôle essentiel dans la désignation d'une spatialité, d'un mouvement et d'un passage.

Le premier chapitre de *La Ville de sable* se situe à la frontière de la veille, du sommeil et du rêve : « La frontière du réel et du rêve, toujours si vague, était encore plus imprécise ce soir-là » dit le narrateur hésitant, sujet aux glissements du monde rationnel à celui de l'imaginaire, surtout lorsqu'il se met à écouter le vieux conteur Mongol (VS, 9). « Je dormais à demi en l'écoutant » dit-il, alors qu'il rejette « l'autorité des nombres ».

Pour que l'effet fantastique demeure et que l'on ne bascule pas dans l'onirique, il faut que le rêve soit désigné, délimité. C'est important parce que le fantastique garde un pied dans le réel. Pour que s'effectue le passage à l'univers du rêve, il faut, dit Jean-Daniel Gollut, « l'intervention d'un prédicat créateur-de-monde qui modalise l'énoncé et ménage l'ouverture d'un champ consacré à la représentation de l'imaginaire onirique »⁴⁹⁰. Les techniques de délimitation des séquences oniriques sont diverses chez Marcel Brion.

Dans *Le Journal du visiteur* par exemple, l'annonce du rêve se fait par la dénomination : « J'ai eu la nuit dernière un rêve singulier » (JV, 95), ainsi que la fin du rêve : « Et le rêve s'éloignait » (JV, 98). Le même procédé est utilisé à diverses reprises⁴⁹¹. Le rêve peut être annoncé par un verbe, comme dans *Château d'ombres* : « je rêvai », « et je glissai ». Le changement de temps est aussi utilisé : Passage au présent dans *Le Journal du visiteur* : « La chambre d'angle est complètement remeublée. Il y a un lit (...) ». Nous retrouvons ce procédé dans *Algues* ou dans *Les Miroirs et les gouffres*. Dans *Le Journal du visiteur*, le passage à l'imparfait sert de point de départ à l'expérience onirique : « J'étais sur ce chemin étroit et surélevé au-dessus de la lande marécageuse. » (JV, 169). Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, Marcel Brion utilise les points de suspension et le changement de page : « Parfois la nuit appelait Terence Fingal et Georgiana et les réunissait dans l'inextricable écheveau des rêves... » (OAM, 105). Il arrive aussi, comme au chapitre onze du *Château de la princesse Ilse* que le rêve occupe l'espace entier du chapitre.

⁴⁹⁰ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, op. cit., p.62.

⁴⁹¹ Par exemple au début du chapitre douze : « Le sommeil, cette nuit, m'a restitué mon île ». Fin du rêve : « Mon rêve, en conséquence ne pouvait que mal finir (...). Mais le réveil qui n'avait pas effacé les traces de l'événement, m'a laissé (...) hésitant (...).

À l'intérieur du récit de rêve se produisent des changements plus subtils. Parmi eux le changement d'éclairage. Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* entre à l'heure du plein soleil de midi dans un rêve qui le fait assister à une cérémonie nocturne. Le lecteur entre dans un univers à la fois comparable mais différent, qui comporte des anomalies par rapport aux dispositions ordinaires du monde de la veille. La description joue alors un rôle essentiel, et le passage de la veille au rêve se fait « le plus souvent sans choc, avec la simplicité et le naturel du nageur qui entre dans la vague sans avoir quitté le contact avec la plage », et le rêveur « débouche dans un univers inconnu, dont les éléments ressemblent à ceux de l'univers familier à nos sens, mais aussi différent »⁴⁹².

Il y a cependant remise en cause des limites, lorsque le narrateur par exemple se demande à quel moment son rêve a véritablement commencé, à quel moment il prend fin, discrimination difficile à faire lorsque le rêve s'étale sur plusieurs séquences narratives, comme par exemple dans *L'Ombre d'un arbre mort*. Les rêves se succèdent, s'emboîtent, s'accumulent, et le rêve perd l'un de ses caractères habituels : la brièveté. Les rêves s'enchaînent et se relancent : « Je rêvai du château, cette nuit-là (...). Je rêvai aussi que (...) et je glissai, sans m'en apercevoir, dans un autre rêve » (*CO*, 160-161-162). Marcel Brion analyse cette mise en place de rêves emboîtés dans l'œuvre de Jean-Paul Richter et dans celle de Tieck. En particulier dans *Les Amis*, Ludwig fait l'expérience du rêve à l'intérieur d'un rêve, du « rêve au second degré »⁴⁹³. À la fin de l'histoire, le lecteur apprend que Ludwig s'est endormi tandis qu'il se rendait chez son ami malade, et qu'il a en définitive rêvé les événements de l'épisode au pays des fées. Il se trouve dans la situation évoquée par le philosophe taoïste Tchouang-Tseu qui ayant rêvé qu'il était papillon se demande au réveil s'il est Tchouang-Tseu rêvant qu'il était un papillon ou un papillon rêvant qu'il est Tchouang-Tseu. Dans son analyse, Marcel Brion cite Tieck :

Comme il est étrange de penser que peut-être je dors simplement, que je puis rêver que je m'endors pour la seconde fois et que j'ai un rêve dans mon rêve, et ainsi de suite à l'infini, sans que nulle force humaine puisse m'éveiller jamais.⁴⁹⁴

L'image de ces rêves emboîtés donne l'impression de l'existence d'un univers onirique sans limites. Ainsi Graham, dans *Nous avons traversé la montagne*, parle d'une « affolante succession de rêves » (*NATM*, 295), et plus loin d'une « chaîne de rêves » (*NATM*, 297).

⁴⁹² Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.221.

⁴⁹³ *Ibid.*, tome 1, p.285.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.285. D'après Marcel Brion, Jean-Paul était aussi attentif aux rêves à dimensions multiples, « à ces rêves au second degré, par exemple, dans lesquels nous rêvons que nous rêvons », *Ibid.*, tome 2, p.219.

Le rêve devient encore plus problématique lorsqu'il a tendance à s'étirer, voire à occuper la fiction dans sa totalité. Il y a, à un moment ou à un autre, des signes d'identification, mais ils demeurent ambigus. Dans ce cas, le rêve perd totalement le statut qu'il peut avoir dans un roman traditionnel. Le narrateur de *Château d'ombres* n'exclut pas que l'ensemble de la narration constitue un ensemble de rêves emboîtés, en particulier dans le prologue :

(...) j'étais conduit à travers le labyrinthe des rêves par un guide sévère (...). Enfin, cela encore se passait en rêve (...). Je ne sais pas s'il y a un château semblable à celui-là ailleurs que dans cette contrée de brouillard et de nuit où je l'ai rencontré. (*CO*, 9-10)

Cette impression est confirmée à la fin du roman : « Ils sont sortis du bosquet, ensemble, (...) et, malgré moi (...) avançant pas à pas sur les ponts brumeux et vacillants du rêve, je les ai suivis » (*CO*, 261). Puis cette référence au rêve est remise en question : « Mais tout cela reste pour moi aussi obscur et aussi improbable que si je l'avais vécu en rêve » (*CO*, 273). Cette difficulté du narrateur à prendre position se retrouve dans *L'Enchanteur*. « J'aurais pu rêver tout cela » (*E*, 12), affirme-t-il, puis cette hypothèse laisse la place à de la fausse certitude : « Mais j'ai rêvé cela, certainement » (*E*, 62), au questionnement : « Ou bien ai-je rêvé tout cela pendant que Tintagel exécutait son numéro habituel » (*E*, 75). Puis il affirme à nouveau : « L'aventure (...) s'était confondue avec les événements surprenants qui peuplent nos rêves, et qui se délient sur la dernière frange du sommeil » (*E*, 79).

La porosité du rêve est confirmée par la présence de l'objet. Nous avons vu que, dans le fantastique de Marcel Brion, l'objet est chargé de vertus particulières et qu'il est capable de remettre en cause le système du monde, les frontières communément admises entre le monde du rêve et le monde réel. Le narrateur de *L'Ombre d'un arbre mort*, à propos des rêves de Terence Fingal :

Est-il possible qu'un objet rencontré en rêve, regardé par des yeux qui rêvent, et qu'on a tenu dans sa main pendant le rêve, se glisse parmi les objets de la vie réelle, et qu'on le retrouve au réveil près de soi, exactement tel qu'on l'a possédé en songe, alors qu'on ne le connaissait pas avant de s'endormir ? (*OAM*, 111)

« Cela advint à Terence Fingal » ajoute-t-il, et ce narrateur qui s'exprime à la troisième personne cède la place à Terence lui-même qui raconte son rêve à la première personne : « Je me promenais avec Georgiana, au bord d'une falaise (...) » (*OAM*, 112). Le récit de rêve est l'occasion d'un transfert narratif qui donne l'impression d'une aventure vécue. À son réveil, Terence constate qu'il tient dans sa main le foulard que Georgiana lui a donné en rêve :

C'était bien le voile dont Georgiana avait enveloppé sa tête quand nous étions partis nous promener sur la falaise. Comment était-il passé du rêve dans la réalité, avait-il été matière dans le songe, était-il illusion ou hallucination dans la vie réelle ? Je ne me posai pas cette question : il était là, et j'y respirais le parfum des cheveux de Georgiana. (*OAM*, 116)

Terence semble s'interroger, mais en réalité, il donne une réponse positive à la question posée par le premier narrateur. La réponse apportée n'est pas théorique, ne relève pas d'un raisonnement intellectuel. L'événement demeure inexplicé, « inexplicable ». L'expérience vécue et racontée avec des accents de sincérité doit suffire à montrer que la chose est possible. Les sens sont là pour le confirmer, rendre la chose incontestable.

L'objet joue un rôle important dans *La Ville de sable*. Au premier abord, nous pourrions considérer que l'histoire racontée est le récit d'un rêve, que le narrateur prisonnier dans sa grotte ne fait que rêver de la ville de sable, d'autant plus que nous savons déjà qu'il a tendance à se laisser glisser vers la rêverie et le rêve. Le récit serait alors un long rêve, ou une succession de rêves qui nous maintiennent dans une bulle temporelle et spatiale aménagée par les artifices du rêve. Entré dans un demi-sommeil au début du roman, le narrateur en sort à la fin : « Le vent est tombé pendant que je dormais (...). Je m'éveille dans un monde apaisé » (*VS*, 219). Il revient à ses préoccupations premières : « Cela vaudrait la peine de faire des fouilles », et il revient à une temporalité ordinaire : « Oui, la nuit a été mauvaise, dit-il, mais aujourd'hui la fièvre est tombée ». Une interprétation rationnelle consisterait à dire que le narrateur a rêvé. Mais la présence d'un objet, la bague de cornaline qui lui a été donnée pendant son séjour dans la ville de sable, suffit à nous réinstaller dans le fantastique.

Selon Tzvetan Todorov, un récit relève de l'étrange dès lors qu'il expose des faits à première vue surnaturels mais qu'il en donne en définitive une explication. Au terme du récit, il y a réintégration des faits extraordinaires dans une vision rationnelle du monde. Ici, le questionnement se poursuit, et le narrateur lui-même ne saurait apporter une solution définitive. S'agissait-il d'une hallucination, d'une vision ? Cela donnerait au rêve une dimension plus rassurante. Les faits exposés demeurent énigmatiques, et la frontière entre le réel et le rêve ne cesse d'être remise en question.

3. « J'aime la nuit ».

L'effet produit par cette dramaturgie des songes s'appuie sur le narrateur qui a un pied dans la veille et un pied dans le rêve. Il donne un statut à la nuit et au rêve. Dans les romans, nous pouvons distinguer plusieurs cas de figure. Tantôt le récit de rêve – c'est

le cas le plus fréquent – est confié à la première personne, tantôt il est confié à une instance extérieure, comme c'est le cas dans *La Fête de la Tour des Âmes*, *De l'autre côté de la forêt* ou *Les Miroirs et les gouffres* : « Le prince rêve qu'il se trouve en haute montagne, sur une crête extrêmement étroite » (*MG*, 130). Dans un troisième cas de figure, nous passons de la troisième à la première personne, comme nous l'avons vu par exemple dans *L'Ombre d'un arbre mort*. Dans ce cas, le narrateur principal n'assume pas le récit de rêve. Il s'efface derrière le témoignage du personnage et il y a un déplacement de responsabilité. Le narrateur à la troisième personne n'engage pas sa propre voix, et sa capacité à entrer dans la vie mentale du personnage est suspendue. Ce passage a lieu parce que l'épisode onirique possède une certaine originalité. Il s'agit d'une expérience particulière qui fait l'objet d'une appréhension spéciale.

Le récit de rêve est lié à un point de vue rétrospectif. C'est un moment de réémergence du souvenir, et le récit prend valeur de document qui tente de fixer un moment à part : « Et cela lui parut si étrange qu'il en écrivit le récit, afin de ne pas douter plus tard (...) que l'événement était vraiment arrivé » (*OAM*, 112). Cela justifie les éventuels changements de disposition temporelle. Le passé simple laisse la place à l'imparfait et au plus que parfait : « Je me promenais avec Georgiana, au bord d'une falaise – où j'étais allé, effectivement, seul, dans l'après-midi » (*OAM*, 112). Le discours de rêve est soumis aux difficultés de la remémoration et d'appréhension d'une expérience. Il comporte des allusions au souvenir : « Nous avons marché longtemps, je m'en souviens, à la lisière de la mer » (*OAM*, 113), et il est jalonné de marques d'incertitude : « Je ne sais combien de temps (...) ». Ces marques sont cependant moins nombreuses au début du récit de rêve parce que les images s'imposent avec plus de force et d'évidence. Elles deviennent plus nombreuses à la fin, lorsque le rêve commence à s'éloigner et que les images ont davantage tendance à s'estomper : « Je crus les entendre (...) il me sembla découvrir (...) car je crus y avoir enfoncé mes dents (...) peut-être avons-nous atteint ce pays de brume qui a décomposé le rêve lui-même » (*OAM*, 115).

La remise en cause des frontières énonciatives n'est pas le propre du rêve. Le récit dans sa globalité est confronté à l'oubli, s'inscrit dans l'improbable, le fragmentaire, ce qui contribue à un effet de vraisemblance et de sincérité. Écrire un roman, pour le narrateur est une entreprise difficile. Il reconnaît que son récit souffre de multiples imperfections et qu'il se situe sous le signe du « probablement ».

Mais l'ensemble du récit correspond à un besoin fort. Au désir de sauvegarder des souvenirs s'ajoute celui d'une interrogation sur les énigmes que représentent la nuit et le rêve. « La nuit remue en nous de bizarres fantômes », dit le narrateur de *La Rose de cire*

(RC, 228). Il pourrait avoir envie de s'en éloigner, de les éviter. Au contraire, il est volontiers explorateur du nocturne et affirme son amour de la nuit : « J'aime la nuit. D'un amour passionné, toujours égal à lui-même. Nuit chère. Nuit adorable. Mère des plus hauts enchantements. Et le ciel, cet immense présentoir de joaillier, gainé de velours noir, chargé des plus beaux diamants du monde » (VH, 51). Ces phrases rappellent Hölderlin, fasciné par la « Merveilleuse avec son cortège au complet d'étoiles ». Le personnage principal est familier de la nuit, ouvert aux métamorphoses qu'elle est susceptible de proposer, conscient de son potentiel : « La nuit, extraordinairement claire, paraît chargée de possibilités fantastiques et miraculeuses. Je me rappelle un étonnant proverbe musulman : « Les nuits sont enceintes des jours » (VS, 18). Cette passion de la nuit, nous rappelle Marcel Brion dans toute son œuvre critique, appartient pour une large part à la littérature allemande, à Hoffmann, Contessa, Bonaventura, Novalis, Jean-Paul, Eichendorff, Brentano qui célèbrent chacun à leur manière les louanges de la nuit. Nerval, Lautréamont et les surréalistes leur emboîtent le pas. Elle se poursuit chez ceux qui, plus tard, réactivent en France les voix romantiques : Marcel Schneider, Armel Guerne ou encore Philippe Jaccottet, persuadés tout comme Rilke que « les nuits ne sont pas faites pour tout le monde » (VM, 224). La nuit est très liée au fantastique parce qu'elle signifie solitude, abandon du jour et des habitudes du jour, entrée dans un autre espace et un autre temps. Pour Marcel Brion, la nuit est un des habitats du labyrinthe. À partir du moment où le héros entre dans les « labyrinthes des nuits » (CPI, 71) il accomplit quelque chose qui est de l'ordre de l'expérience fantastique.

La nuit, très rapidement, prend plus d'importance que le jour pour le narrateur de *L'Enchanteur*. C'est pendant la nuit qu'il entend les voix mystérieuses convoquées par Merlin dans la chambre d'à côté. La nuit permet, concrètement et symboliquement, l'abolition des cloisons. Elle possède « son cortège d'enfants railleurs et de musiciens », alors que le jour, le soleil cerne « toutes choses de simple et claire évidence » (E, 16). Durant le jour, il s'en va à la dérive et attend dans un certain désœuvrement que la fin du jour revienne enfin.

Le héros de Marcel Brion, en particulier dans *Les Vaines Montagnes* et *Le Château de la princesse Ilse*, remet en cause le statut ordinaire de la nuit :

Je me demande quelquefois pourquoi la nuit est associée à la notion de chute : *la tombée de la nuit, la nuit descend...*, dans le langage ordinaire. À moi, il me semble toujours, au contraire, que la nuit, qui a repris sa force et son intensité dans les régions souterraines, *monte* de la terre. Je sens avec quel effort, et en même temps, avec quelle légèreté, elle traverse les couches de la terre sous lesquelles elle a dormi pendant le jour. Comme un souffle capable de disjoindre la dense et rude

matière des pierres elle-même. Alors qu'elle se glisse si facilement hors du sable, hors de l'eau : ce qui rend si étranges et si captivantes les nuits au désert, les nuits en mer. (*CPI*, 49)

Le narrateur fait de la nuit un être fantastique qui possède de la force, fait des efforts, dort pendant le jour, est de la même nature qu'un souffle, et peut accomplir un voyage à travers les couches de la terre, se glisser hors du champ de la matière pour se déployer dans les espaces infinis. En faisant monter la nuit de dessous terre, il la rattache à un contexte mythologique dans lequel la terre possède des « régions souterraines », un espace, lieu d'habitation des dieux, ce qui justifie sa capacité transformatrice. « À chacun sa propre nuit », dit Barnward dans *Les Vaines Montagnes*, lui qui désire écrire un « *Livre des Mères* » et donne à la nuit une dimension sacrée : « L'existence des Mères est si intimement liée à la vie même de la Nuit sacrée, que toute nuit (...) garde un caractère religieux, nous commande, en sa présence, une attitude de respect que je veux même pieux » (*VM*, 50).

La nuit est aimée surtout parce qu'elle est la matrice des rêves, et c'est cette infusion perpétuelle du rêve dans la vie réelle qui donne au héros son visage si particulier. Il se laisse troubler, pénétrer par le rêve et pour lui il n'y a guère de séparation entre les rêves et la veille. De la même manière qu'il donne un statut à la nuit, il donne un ensemble de valeurs particulières aux rêves.

Le rêveur est l'auteur du récit de rêve. Mais le rêve lui apparaît comme quelque chose de donné qu'il s'efforce dans la mesure du possible de transcrire avec un maximum de fidélité : « Et voici, transcrites sans arrangement ni modification, ces notes, à l'état brut : le rêve tel qu'il fut vécu » (*CPI*, 135). Le personnage brionien affirme qu'il est le témoin et l'enregistreur de ce qui se passe en dehors de lui, d'événements extérieurs dont il ignore les causes et les effets. Une parenthèse d'*Algues* est, de ce point de vue, très éclairante :

(En parlant ou en écrivant, j'évite la locution populaire *faire un rêve*, dont la vulgaire impropiété, la grossièreté arrogante m'irritent. Quoi de plus choquant que la présomption d'un homme qui prétend avoir *fait* un rêve, alors que sans sa volonté ou sa participation, il a été le témoin, ou l'acteur d'un événement dont il ignorera toujours les causes et les effets). (*A*, 311)⁴⁹⁵

Le témoin devient spectateur. À la suite d'un dédoublement fantastique, le rêve vient d'un « autre que moi » et pose le problème de l'identité humaine. Le fantastique

⁴⁹⁵ Même chose dans *Nous avons traversé la montagne* : « Je me rappelle quelques-uns des rêves que j'eus pendant cette période. Eus : on ne me décidera jamais à dire, conformément à l'usage, que j'ai *fait* un rêve : tous ceux qui me parurent importants, fatidiques, je n'ai eu, j'en suis certain, aucune responsabilité dans leur élaboration. Faire implique vouloir et agir : tout ce qui est volonté et action dans nos rêves vient d'un autre que moi : auteur, metteur en scène, acteurs, préparent leur spectacle très loin de moi, à mon insu, et rien ne m'avertit de leurs travaux jusqu'à l'instant même de la représentation. » (p.170-171)

admet la présence d'un « guide sévère » marchant à nos côtés. Dans ce domaine, la langue allemande présente certains avantages parce qu'elle possède une troisième personne du singulier neutre, le « *es träumte mir* » de Novalis⁴⁹⁶. L'expression j'ai rêvé implique une part active du sujet. La tournure neutre permet d'insister sur la position passive du rêveur. Il en résulte chez Marcel Brion des annonces de rêves particulières qui laissent entendre que les rêves interviennent comme visiteurs ou guides, par exemple : « Et c'est devant un tableau noir que m'amène ce rêve » (*NATM*, 171), « Cette nuit-là il eut un rêve » (*ACF*, 47), « La succession de rêves qui me visitèrent pendant ce premier sommeil (...) » (*A*, 45).

Il y a dans les romans toutes sortes de rêves, « rêves du premier sommeil qui jettent un pont d'albâtre entre les dernières avancées du réel et les premiers contreforts des songes proprement dits » (*PGS*, 224), rêves de l'« heure proche du matin » (*CPI*, 159), rêves de midi, rêves de la « haute nuit ». Ils sont divers aussi par le contenu qu'ils proposent : rêves qui ramènent à l'enfance, qui entrebâillent les portes d'un univers infernal, rêves initiatiques... La Mère des Signes, dans *La Ville de sable*, distingue ceux qui ne sont que « divagations légères » et ceux qui livrent un « enseignement prophétique » (*VS*, 162).

Dans un texte éclairant consacré à Gérard de Nerval, Marcel Brion distingue trois degrés du rêve :

À l'étage le plus superficiel, le rêve est encombré des résidus des pensées, des sentiments, des événements de la journée ; c'est une sorte de « poubelle de l'imagination et de la mémoire ». À un étage plus profond se situent ces mouvements du conscient et de l'inconscient qui préoccupent les psychanalystes, et c'est ce qu'il y a de plus intéressant pour la connaissance du moi et du soi, l'appartenance à la mémoire collective. Mais là non plus qu'au premier étage nous ne sortons pas de nous-mêmes.

Au degré le plus profond, impossible à localiser car les catégories de l'espace et du temps n'existent plus dans cette région, le rêve nous met en communication directe, immédiate, non plus avec des états qui nous sont propres, mais avec des mondes auxquels nous n'avons accès que là ; avec le passé et avec l'avenir, si l'on peut encore employer ces mots pour décrire de pareils états puisque tout y est présent, actuel.

C'est le degré où le rêve devient initiatique car il se meut dans un monde de connaissance dont l'état de veille – à moins qu'il ne s'agisse de rêve éveillé – n'a pas l'usage, et qui nous révèle

⁴⁹⁶ Cité par Jean-Daniel Gollut dans *Conter les rêves*, op. cit., p.209. *Es träumte mir* signifie : cela a rêvé en moi. On trouve aussi chez Novalis par exemple « *Da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen, und wilden, unbekanntten Gegenden* », dans Novalis, *Hymnen an die Nacht, Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart, Goldmann Klassiker, 1979, p. 40. La phrase est traduite de manière peu satisfaisante par : « Puis il commença à rêver de lointains à perte de vue et de régions sauvages, inconnues. », dans Novalis, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p.80.

certaines événements que nous ne pourrions pas connaître autrement, qui nous *transportent* littéralement ailleurs.⁴⁹⁷

Dans les romans, ces différents degrés du rêve s'entrelacent, et nous glissons d'un étage à un autre. C'est ce qui justifie les successions et les emboîtements de rêves. Nous en trouvons un exemple intéressant dans l'ensemble des rêves que fait le personnage principal de *Château d'ombres*, avant que Marianne ne lui permette d'accéder au château (CO, 160 à 164). Le premier et le deuxième rêve sont liés au souvenir d'événements récents qui représentent des moments charnières dans la narration. Le premier rêve est à mettre en relation avec le prologue et le début du roman. On y trouve les mêmes éléments de décor : une évocation de la façade du château, des bois et des jardins, d'une grille dorée. Mais le rêve nous offre une description plus détaillée que le prologue, ce qui montre que la connaissance des lieux a évolué. La « façade de hauts bâtiments classique » du prologue devient une « longue façade classique à pilastres, les ailes avancées avec leurs combles aigus, les statues encadrant la porte, le bas-relief encastré entre deux fenêtres du premier étage, qui représentait un triomphe romain » (CO, 160). La « longue grille dorée à laquelle on accède par une montée en plan incliné » du prologue devient « une grille dorée, qui fermait tout un côté du domaine, isolait du reste du monde le royaume botanique du surintendant des jardins » (CO, 160). Grâce au rêve, le lecteur progresse dans la connaissance des lieux, la description étant plus complète et plus précise. En ce qui concerne les sentiments éprouvés, nous retrouvons les mêmes émotions, mais avec une certaine gradation. L'envie de rechercher et de revoir le château se transforme dans le rêve en « exaltation », à laquelle se mêle désormais une sensation de danger qui fait suite à la « curieuse sensation d'inquiétude » qui dès le début accompagne le narrateur.

Le deuxième rêve est en relation avec le moment où le narrateur s'installe dans la chambre qui lui a été proposée par Marianne et sa mère. Il s'agit dans le récit d'un autre seuil. De nouveau le narrateur s'installe dans le fauteuil. Les éléments du décor sont les mêmes. Mais le rêve introduit des éléments qui lui sont propres. Les accoudoirs du fauteuil sont « souples et fuyants », la chambre s'arrondit « comme une coquille ». Le décor du rêve gagne en fluidité, et un lecteur habitué reconnaît les lieux symboliques où peut avoir lieu une phase préparatoire à un processus initiatique. Dans ce lieu de halte, le narrateur a la sensation d'un dédoublement : « Je sentais une partie de moi-même se défaire, se dissoudre (...). Cette division de l'être ne me causait aucune angoisse » (CO, 161). C'est là peut-être une allusion à ce dédoublement qui se produit chez le héros au début du roman.

⁴⁹⁷ Marcel Brion, « Le Soleil noir de la mélancolie : Gérard de Nerval », dans *Suite fantastique*, op. cit., p.203.

Une partie de lui-même a envie de s'installer dans le parc, de rester, l'autre préférerait s'enfuir. L'être qui se défait et se dissout, c'est l'homme de raison qui laisse la place à celui qui obéit à ses pressentiments, prêt à s'abandonner aux sortilèges. Dans la suite du rêve, il est fait allusion au décor nocturne, au ciel étoilé, déjà décrit au début du roman (*CO*, 27). Le rêve va plus loin dans la description des constellations qui s'accompagnent d'« images de bêtes, de dieux, d'objets » (*CO*, 162) qui donnent au ciel une dimension mythologique et le rendent « indéchiffrable ». La disparition du ciel signifie la fin du rêve, et les figures deviennent « absurdes et muettes », comme si, alors que le rêve se défait, les éléments de révélation redevenaient soudain inaccessibles.

Le narrateur glisse alors dans un troisième rêve, en lien avec le passé mais aussi avec l'avenir. Le rêve se relie à l'épisode du bassin, dans lequel le narrateur aperçoit le visage de la jeune fille (*CO*, 73-74). Dans le rêve, le bassin est un puits, le rêve permettant une plongée à l'intérieur des choses. Les parois du puits sont tapissées de velours et de cuir de Cordoue. Au fond du puits, le héros retrouve le visage de la jeune fille qu'il voudrait attirer vers lui. « Quelque chose » tombe de l'ouverture du puits qui ressemble à de la neige. Ces différents motifs annoncent deux épisodes futurs et ont donc une dimension prophétique. Le premier est le moment où le héros visite le château et entre dans la chambre de la jeune fille. Le velours et le cuir laissent la place aux mousselines et aux damas. Le motif de la neige est repris par la présence de la couleur blanche. La chambre est d'ailleurs comparée à un « champ de neige » (*CO*, 184). Dans le rêve, le héros descend dans le puits « à la recherche d'un objet égaré ». Peut-être s'agit-il de la bague de cornaline découverte plus tard dans la chambre. L'autre épisode se situe plus loin dans le récit, lorsqu'enfin, au lieu de percevoir des reflets, le héros voit réellement le visage de la jeune fille. Il est fait alors de nouveau allusion au jour où il l'a aperçue dans le bassin. À nouveau, comme dans le rêve, le héros se sent vaciller :

En la regardant, j'avais l'impression de me pencher sur un puits, pour contempler une image lointaine et profonde qui flottait sur une eau ténébreuse. Je descendais lentement, comme si mes mains s'accrochaient encore à une corde, dans un gouffre au fond duquel grondait un torrent souterrain, et pendant tout le temps que dura cette descente, la jeune fille, immobile, ne me quitta pas du regard. Enfin, elle soupira, et avec un choc rude, je touchai le fond. (*CO*, 214-215)

Nous voyons comment les images qui se sont entrelacées dans le rêve continuent d'être opérantes durant l'ensemble du roman. Cela donne l'impression que les rêves ne s'arrêtent jamais, que le réel et les différents degrés des rêves s'interpénètrent sans cesse. Les rêves sont en lien avec ce qui s'est déjà produit et sont annonciateurs d'épisodes à venir, situés dans un temps et un espace qui s'éternisent.

Il serait bien entendu intéressant d'analyser d'autres rêves, par exemple dans *Le Château de la princesse Ilse* où les rêves s'enchaînent aussi à d'autres rêves, apportent des éléments de connaissance et jouent le rôle de guide à l'intérieur d'un labyrinthe, dans *Le Journal du visiteur*. Chaque fois, nous serions amenés à considérer que le rêve est une porte ouverte sur une trame secrète, qu'il représente une expérience permettant d'accéder à une connaissance supérieure. Le rêve « transporte » vers une autre forme de réalité. Il est donc de l'ordre de la révélation, c'est-à-dire qu'il donne des indications sur ce que le personnage ne soupçonne pas de lui-même et des autres et des lieux qu'il traverse. Le héros peut alors accéder à ce qui n'a pas encore été montré, ce qui est inédit, et plonge à la découverte d'un autre continent.

C. L'ÉCRITURE LABYRINTHIQUE.

1. « Écrire une histoire », ou les « tisserands de fables ».

Dans un texte littéraire, le labyrinthe peut apparaître comme un thème explicite, mais il peut aussi constituer une structure. L'auteur est concepteur de labyrinthe textuel. L'exploration du labyrinthe est inséparable d'un projet d'écriture. Dans ce cas, l'écriture elle-même devient labyrinthe. Nous parlerons d'écriture labyrinthe, c'est-à-dire d'une technique spécifique « consistant à insérer dans une séquence narrative un élément d'une autre séquence et à introduire ainsi tout un jeu de concordances et de discordances »⁴⁹⁸. Il y a alors risque de fourvoiement pour le lecteur entraîné dans des histoires entrelacées. L'utilisation de mots carrefours, de nœuds de symboles, nous le verrons, est fréquente.

Nous avons déjà parlé de l'importance du narrateur et de son projet particulier d'écriture. Écrivain, auteur de romans parfois, comme le narrateur de *Villa des Hasards*, il prétend se lancer dans la rédaction d'un journal ou une chronique d'événements, ce qui crée un effet de vraisemblance. Il attire l'attention sur la problématique de l'écriture, accepte de « partir en histoire » et choisit une forme longue à l'image d'un labyrinthe extérieur et intérieur aux vastes dimensions.

Marcel Brion fait le choix d'une forme longue, roman ou *capriccio*, parce qu'il s'agit d'une forme souple, libre. Le roman peut en effet incorporer tous les genres, introduire dans son espace l'équivalent de contes, comme l'histoire de la Moscovite dans *Le Château de la princesse Ilse*, ou ceux qui sont racontés par les amis des *Vaines Montagnes*, des poèmes ou des extraits de poèmes, des témoignages, des références à l'art, à la musique, à la littérature, des récits de rêves, des rêveries où se mêlent des souvenirs, des connaissances acquises par un être cultivé. Dans *La Folie Céladon* est incorporé, dès la séquence d'ouverture, un récit tiré d'une lettre inédite (authentique ou pas, se demande le lecteur...) écrite par Léopold Mozart qui accompagne son jeune fils dans ses tournées européennes. C'est alors que commence une histoire à l'intérieur de l'histoire : « C'est pendant une nuit d'automne de 1762 » (FC, 14). Ce récit pourrait exister indépendamment du roman et garder toute sa valeur. Peu avant ce récit, Marcel Brion introduit une parodie de texte de guide touristique : « Mühlheim – 464 m. d'altitude. – 1250 habitants. – joli site dans une vallée agréable » (FC, 13). L'écriture, pratiquant le détour, est faite de

⁴⁹⁸ André Peyronie, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p.938.

constantes digressions, ainsi que le rappelle Wolfgang Friedrichs : « La simplicité du modèle narratif est mise au second plan par un réseau complexe et serré de réflexions liées et associées les unes aux autres, par des récits de rêves, des souvenirs, des micro-récits dans lesquels les fils de l'action principale se perdent et deviennent difficiles à identifier »⁴⁹⁹.

Le narrateur, en particulier dans *Nous avons traversé la montagne*, se pose le problème de l'écriture et rejette un certain nombre de façons d'écrire. Il refuse un certain type de roman d'aventure :

Il serait commode pour la suite, ou le commencement de notre histoire, qu'il y eût dans cette bouteille, au lieu d'un vin vénérable que je n'ai pas encore goûté – il le huma et fit la grimace après avoir bu –, un message laissé à notre intention par un nomade d'autrefois : une île au trésor, ses coordonnées de crânes, de coffres, de sabres d'abordage, et un seul arbre au milieu juste, pour faciliter la fin de l'histoire, ou le juste itinéraire conduisant à Changrilà, sans équivoque. (*NATM*, 16)

Son projet diffère aussi de celui de Pilger : « Telle est l'histoire que Pilger écrit dans le registre où il avait coutume de noter les mythes, les légendes et les doctrines religieuses des nations que nous visitons au cours de ce voyage » (*NATM*, 17). L'écriture de Pilger est celle d'un historien des religions soucieux de fidélité objective. Pilger écrit aussi un « roman d'aventure » et relate des faits qu'il déclare « inventés de toutes pièces » dans un gros cahier qu'il finira par perdre en route. Le projet du narrateur diffère de celui de Graham qui note avec objectivité les événements tels qu'ils se déroulent. Chargé de la « responsabilité d'un rapport véridique », il écrit le « journal de l'expédition » (*NATM*, 156) :

Graham écrivait dans son carnet les notes mémorables de notre voyage, et je devinais ce qu'il racontait : « Un fleuve plus large qu'il n'est habituel dans cette contrée, des marécages en amont et en aval, derrière nous le désert où nous avons marché pendant des semaines sans avancer. Aucune nouvelle de Petersen ; s'il tente de nous rejoindre, il ne pourra pas passer le fleuve à moins qu'il n'atteigne exactement l'embarcadère du bac, qui n'est pas signalé et que nous-mêmes nous avons aperçu par hasard. Le brouillard ne s'est pas levé aujourd'hui. Berg est de mauvaise humeur : son cheval boitait, quand nous nous sommes embarqués, et le médecin indigène ne comprend rien à cette blessure. Nous aurons encore une longue route à faire avant d'atteindre le pied des montagnes. » (*NATM*, 147)

⁴⁹⁹ Wolfgang Friedrichs, *Rituale des Übergangs*, op. cit., p.15. Nous traduisons la phrase suivante : « Die Einfachheit des narrativen Musters wird jedoch zurückgenommen durch ein engmaschiges, komplex gewirktes Netz von assoziativ mit-einanderverknüpften Reflexionen, Traumprotokollen, Erinnerungssequenzen und Mikroerzählungen, in welchem die Fäden des Haupthandlung bis zum Unauffindbarkeit auftreten ».

Le projet du narrateur est tout autre. Il est annoncé dans le prologue signé M.B. (Marcel Brion ?). M.B. présente le roman qui va suivre et informe le lecteur que c'est « peut-être » un poème de Hölderlin qui a poussé « l'auteur » « à rapporter dans ce livre ce qu'il a appris des voyages et des aventures des personnages dont il a, quelque temps, et à divers intervalles, partagé la vie » (*NATM*, 9). Il précise le projet, dans une parenthèse : « – mais il se serait agi d'explorer quoi, en réalité, sinon le monde le plus intérieur de chacun... – ». Le récit sera donc d'un autre ordre, fragmentaire, à l'image des chemins parcourus, compliqués et disparates, c'est-à-dire à l'image d'un labyrinthe, soumis aux aléas de la remémoration et au travail de l'imaginaire. Après avoir consulté les écrits de Pilger, le narrateur a l'impression que ce que Pilger donne comme inventé correspond à des faits vécus :

Je ne l'avertis pas de mon observation, mais je m'appliquai à contrôler plus strictement les histoires que je supposais – j'en étais certain... – recevoir de mon imagination, et je surpris l'insidieux retour de nombreuses réminiscences de mon passé, proche ou éloigné, cachées dans les recoins de péripéties tenues pour étrangères à mes propres expériences et soudainement révélées authentiques. (*NATM*, 156-157)

À l'imitation de Pilger, le narrateur commence à écrire un roman peu rigoureux en apparence, composant un véritable entrelacs.

Le modèle de son projet d'écriture est fourni par le conteur, personnage important qui apparaît surtout dans *La Ville de sable* et *Le Château de la princesse Ilse*. Marcel Brion, qui a écrit plusieurs volumes de contes, est très attaché à la figure du conteur⁵⁰⁰. Un chapitre du livre qu'il a consacré à *Rudyard Kipling* s'intitule « Le conteur », et lorsqu'il parle du conte, il se sert de la figure de l'arabesque, décoration faite de formes végétales et géométriques compliquées, pour rendre compte de sa nature : « Comme s'il correspondait à quelque réclamation profonde de la nature humaine, le conte fleurit partout et noue, de continent en continent, ses capricieuses arabesques »⁵⁰¹.

Le conteur intéresse l'écrivain fantastique comme personnage parmi d'autres parce que c'est un personnage de frontières, qu'il se dit en relation avec les mondes invisibles. Il est là pour montrer combien est poreuse la frontière entre le réel, le merveilleux et le fantastique. Le conteur Bardouk, dans *La Ville de sable*, commence ses récits à un moment intermédiaire, à la lisière de la veille et du sommeil. Le chapitre cinq se passe à un moment charnière. La séquence débute en plein conte, et se termine au moment

⁵⁰⁰ Marcel Brion écrit : *Le Théâtre des esprits*, Fribourg, Éditions de la Librairie de l'Université, 1941 ; *Les Escapes de la haute nuit*, Marseille, Robert Laffont, 1942 ; *Le Portrait de Belinda*, Paris, Robert Laffont, 1945 ; *La Chanson de l'oiseau étranger*, Paris, Albin Michel, 1958.

⁵⁰¹ Marcel Brion, *Rudyard Kipling*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1929, p.3.

où le conteur entre dans le sommeil : « Bardouk s'est endormi sous l'arbre, couvert de son manteau couleur d'améthyste. Des fleurs blanches odorantes tombaient sur lui, détachées par le vent et le pollen doré s'éparpillait à travers ses rêves » (VS, 50). Il habite une demeure à l'écart de la ville, dans un caravansérail en ruines visité par des êtres invisibles. Il crée des histoires à partir de ce qui se passe dans le monde qui l'environne. Berg, dans *Nous avons traversé la montagne*, est aussi un raconteur d'histoires, et les subit « comme on subit ses rêves » (NATM, 195). Il n'est donc pas étonnant que, dans *Le Château de la princesse Ilse*, ce soit le conteur qui révèle ce qu'il en est de l'écriture :

« Écrire une histoire, c'est cela », disait mon ami le conteur à qui bien des aventures semblables arrivaient. Il décrivait, avec une gourmandise qui plaisait et qui inquiétait, les bifurcations qui font dériver un récit vers des chemins de traverse, les entrecroisements de sentiers de forêt qui se coupent et se recoupent comme les labyrinthes géométriques des toiles d'araignée, les poteaux indicateurs, aux carrefours, dont les panneaux signalisateurs tournent comme des girouettes les jours de grand vent, et quand, à grand effort, on parvient à les arrêter et à les feuilleter, un instant, on ne voit ni signes ni lettres sur le bois fraîchement peint de blanc. (CPI, 232)

Écrire permet d'entrer dans un labyrinthe. Cela suppose une certaine délectation, et en même temps une inquiétude. À cette image de l'écriture labyrinthique se joignent un certain nombre de métaphores : celle du fil que l'on peut évidemment relier au mythe de Thésée, celle du tissage et celle de l'entrelacs.

Le récit est pensé comme un ensemble de fils qui se déroulent. Berg, lorsqu'il raconte est spectateur de ses propres histoires et, affirme le narrateur de *Nous avons traversé la montagne*, « tous les fils qu'il tirait, un autre les lui avait mis entre les doigts et en commandait le maniement » (NATM, 195). Le passeur, au moment où les voyageurs se sont assis « déroule » ses souvenirs. Parfois, ces fils s'emmêlent : « Tout ce qui nous était arrivé devenait précis et mensonger en même temps comme les gravures de vieux récits d'aventures, emmêlait – comme on bat un jeu de cartes – le raconté et l'éprouvé (...) » (NATM, 156). Parfois ils se brisent : « Ainsi Florian, après un silence pendant lequel il rassemble ses oiseaux, rattache entre ses doigts les fils brisés du conte » (VM, 34). Ces fils entrecroisés deviennent tissage, en particulier dans *La Ville de sable*. Le narrateur de ce roman découvre qu'il est impossible de redire un conte déjà raconté par Bardouk qui est le seul à posséder le chiffre de ses histoires : « On eût dit que le tissu du récit était construit sur une sorte de labyrinthe dont un seul homme avait la clef » (VS, 151). Cette image du tissage convient bien à un roman tel que *La Ville de sable*, car elle fait partie de la tradition orientale. Elle présente un double avantage : elle est métaphore de l'écriture, et elle met en jeu aussi toute une conception philosophique du monde.

Le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, à propos d'un conteur qu'il a rencontré près du Nil, parle de « tisserands de fables » (CPI, 240). Avant de commencer à raconter, le conteur joue un air de pipeau et fait danser un serpent, et les mouvements du serpent sont à l'image des enlacements du récit :

Les gracieux mouvements du cobra qui évoquaient de fantasques enlacements féminins constituaient l'« ouverture » musicale et chorégraphique du récit qui s'engageait sur le tortueux chemin de ses péripéties aventureuses après que le serpent se fut réenroulé sur lui-même dans la corbeille tressée où les autres serpents dormaient d'un sommeil dur. Ils se réveillaient quand certains épisodes pathétiques atteignaient leur sensibilité toujours vigilante, et je les entendais se dénouer, bouger, et des têtes apparaissaient au bord du panier rond, et se balançaient suivant le cours de l'histoire. (CPI, 240)

Plus loin dans le roman, la même idée est reprise au sujet d'un autre conteur : « (...) la démarche de ses fables se calquait sur le système compliqué des entrelacs de l'écriture transposés sur les murs de céramique ou de stuc du palais voisin, ces « arabesques » d'une rigueur musicale et mathématique si sûre que l'on en venait à croire que, en dehors d'elles, il n'existait nulle certitude » (CPI, 264).

Pour Marcel Brion, l'entrelacs ne constitue pas un simple ornement gratuit. Les « entrelacs de l'écriture » provoquent une inquiétude favorable au fantastique. Le lecteur, tout comme le héros, a du mal à trouver son chemin. Le récit semble s'installer dans un mouvement qui pourrait être ininterrompu. Les entrelacs, dit Marcel Brion dans *Art abstrait*, « apportent un élément d'ordre et de statique dans le dynamique, de continu dans le mouvement »⁵⁰². Ils sont à la fois forme, et allusif à la vie de l'homme.

Le système de digressions mis en place dans les romans correspond à un tracé compliqué qui met à l'épreuve le lecteur. À partir du moment où, par exemple, le lecteur entre dans « la jungle des nuits », à la fin de *L'Ombre d'un arbre mort*, il entre dans un véritable lacis de rêves, et ce tracé apparemment libre et capricieux, qui donne l'impression d'entrer dans une forêt foisonnante, semble pouvoir se poursuivre à l'infini. Cela correspond pourtant à un ordre rigoureux où le récit est tenu d'une main ferme par l'« auteur ».

2. Les cases de la marelle.

Un examen des ouvertures montre que l'on entre dans les romans par des portes diverses. Parfois le lecteur entre avec la seule information du titre, dans *Le Caprice espagnol*, *L'Ombre d'un arbre mort*, *La Ville de sable*, *Les Miroirs et les gouffres...*

⁵⁰² Marcel Brion, *Art abstrait*, op. cit., p.38.

Parfois se glisse entre le titre et la phrase d'*incipit* une dédicace, adressée à Francis de Miomandre dans *Le Pré du grand songe*, à Edmond Jaloux dans *L'Enchanteur*, une dédicace à Marcel Pobé et un prologue dans *Un Enfant de la terre et du ciel*. À cela il faut ajouter un prologue dans *Château d'ombres* non signé mais daté, une préface dans la réédition de *La Folie Céladon* de 1962, une épigraphe dans *La Rose de cire*, *Algues*, *Le Journal du visiteur*, *Le Château de la princesse Ilse*, une épigraphe et un prologue dans *L'Ermite au masque de miroir*, *De l'autre côté de la forêt*, deux épigraphes et un prologue signé M.B. dans *Nous avons traversé la montagne*, un avertissement au lecteur dans *La Fête de la Tour des Âmes*. L'entrée dans la demeure romanesque se fait de multiples façons. Nous avons la prise en compte du lecteur et la construction d'une relation privilégiée avec lui, la mise en place d'un système énonciatif. D'autre part, l'introduction de dédicaces et d'épigraphes montre combien les romans sont reliés avec d'autres univers, des lectures antérieures, des affinités particulières, des filiations spirituelles. Dès le départ sont livrées un ensemble d'informations entrelacées.

Au terme de la lecture, le mot « fin », la mention d'une date et d'un lieu, ou encore un épilogue avec lieu et date, en particulier dans *L'Ermite au masque de miroir* et *Le Journal du visiteur* permettent le retour en dehors de l'espace du roman. Seul *Villa des Hasards* comporte un texte de conclusion. De la part du narrateur, fervent amateur de labyrinthe, il s'agit d'un regard porté sur les événements passés, et c'est encore l'occasion d'une référence, à Karl Philip Moritz : « Nous sommes placés dans une sorte de labyrinthe, nous ne retrouvons pas le fil qui nous permettrait d'en sortir et peut-être ne faut-il pas que nous en sortions » (VH, 181).

En ce qui concerne la structure des romans, nous trouvons des romans découpés en chapitres, d'autres structurés en chapitres et grandes parties. Cette organisation est abandonnée, par exemple dans *Algues* ou *La Fête de la Tour des Âmes* où le lecteur trouve un découpage en grandes parties et en séquences narratives. Enfin dans d'autres romans, *Les Miroirs et les gouffres*, *L'Ombre d'un arbre mort*, nous n'avons plus de chapitres ou de grandes parties. Marcel Brion organise le texte en séquences, utilise les blancs typographiques, ce qui permet une grande liberté formelle. D'une manière générale, la technique du roman évolue. « Marcel Brion est évidemment conscient des problèmes formels du roman » dit Patrick Besnier⁵⁰³. L'ensemble des textes réunis dans *Mémoires d'une vie incertaine* en témoignent, et plus particulièrement le chapitre intitulé

⁵⁰³ Patrick Besnier, dans *Les Chambres de l'imaginaire*, op cit., p.139

« L'écriture »⁵⁰⁴. Dans ces textes, Marcel Brion réfléchit sur le statut du personnage : « Parfois quelqu'un que je ne reconnais pas, ou ne connais pas – ou crois ou veux ne pas connaître –, apparaît, imprévu, au détour d'une histoire où je n'avais pas pensé l'introduire »⁵⁰⁵. L'écrivain constate que ce personnage nouvellement arrivé est lui-même ou une partie de lui-même. Dès lors, nous pouvons distinguer les romans qui ont des tendances autobiographiques et ceux qui s'avancent plus résolument vers la fiction. « Je confesse, avoue lui-même Marcel Brion, avoir écrit deux ou trois romans dans lesquels ma personne encombre la scène : un surtout où une sentence me sert de passeport. Non sans éprouver quelque gêne à marcher mal travesti et armé d'un masque insuffisant »⁵⁰⁶. Pour Liliane Brion, Marcel Brion fait allusion à *Un Enfant de la terre et du ciel*, roman comportant des éléments autobiographiques. La « sentence-passeport » est la devise que Marcel Brion adolescent avait choisie : *Ardendo cresco*, je m'accrois en brûlant. Dans d'autres romans, le ou les personnages existent davantage en-dehors de l'auteur. Mais le propre du roman, c'est pour l'écrivain la possibilité de laisser une part de lui-même dans le récit, alors que les personnages demeurent bien évidemment des êtres de fiction⁵⁰⁷. La vie du romancier, reconnaît Marcel Brion est une vie bien incertaine, livrée à la confusion, et qui demeure énigmatique.

Une autre réflexion concerne le système énonciatif. Marcel Brion avoue une préférence pour le je et pour « l'auteur », mot gardant une certaine ambiguïté. Lorsque ce je « commence à s'user », dit-il, le personnage vient « au secours de l'écrivain ». Dans ce cas se manifeste le désir de moins s'associer au personnage et de prendre vis-à-vis de lui une certaine distance.

Les premiers romans, *Le Caprice espagnol*, *La Folie Céladon*, *Château d'ombres*, gardent majoritairement une structure assez conventionnelle. Par la suite, le roman évolue beaucoup. Les romans se déploient sur plusieurs plans distincts enchevêtrés de manière complexe. Nous avons d'un côté la mise en place d'une action, et la description d'une très riche vie intérieure, et dans le roman se mélangent ces eaux différentes. Marcel Brion obtient un effet de vraisemblance : dans la vie, les plans que nous séparons, que nous

⁵⁰⁴ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p. 69 à 81.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.70.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.71

⁵⁰⁷ Un ensemble d'anecdotes personnelles viennent à l'évidence se glisser dans des romans tels que *Le Château de la princesse Ilse* (en particulier l'épisode des demoiselles Sabatier dont nous avons déjà parlé), *De l'autre côté de la forêt*, *Les Vaines Montagnes*. Marcel Brion cite à ce sujet un exemple, dans *Mémoires d'une vie incertaine* : « C'est le privilège du romancier que de voir apparaître dans le récit qu'il écrit, partant de l'inconnu et allant vers des aventures ignorées ou oubliées qu'à son insu le bénéfice inconscient ou le conscient a réveillé, un appel du passé glisser discrètement sous sa plume ». (p.78) et il prend l'exemple d'un épisode de *De l'autre côté de la forêt*.

voulons distinguer selon une pensée rationaliste, s'entrecroisent et sont perpétuellement en interdépendance. Ce qui est proposé procède d'un ordre différent où le monde est ressenti comme labyrinthe. Dans *Le Château de la princesse Ilse* par exemple, nous trouvons d'abord une exposition des faits. Puis une méditation vient interrompre le récit : « J'aime à Saint-Géréon la rare perfection d'un paysage (...) » (*CPI*, 13). Le narrateur installe un paysage de haute montagne présenté dans sa permanence. Il s'interroge ensuite sur ce que signifie le nom d'une montagne, le « Pic de la Moscovite » et introduit une réflexion sur un des personnages dont il va être question plus tard. Il revient au récit de la rencontre avec Ilse, raconte ensuite le souvenir d'une rencontre avec un conteur arabe, et ce au cours du seul premier chapitre ! On voit bien que différents fils convergent et que sont livrés un thème et des variations. Dans la suite du roman, le même entremêlement se poursuit. Différents récits vont se succéder, récits d'Ilse qui raconte ses visites au château, histoire de la Moscovite, reprise des récits d'Ilse, récits de souvenirs d'enfance, récits de rêves, etc.

Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, ou *L'Ermite au masque de miroir*, les choses deviennent plus complexes encore. Marcel Brion va même jusqu'à prendre des distances avec la forme du roman, et *L'Ermite au masque de miroir* devient un *capriccio*, faisant allusion à une forme musicale libérée des grandes contraintes formelles. Dans *Nous avons traversé la montagne*, les destins de nombreux personnages s'entrecroisent. Il s'agit, dit Patrick Besnier d' « un des grands romans de la maturité ». Et il ajoute : « L'art du récit y est parvenu à une liberté totale, une presque invisible virtuosité, désarmante pour certains lecteurs »⁵⁰⁸. Marcel Brion se libère des conventions narratives et construit de longues séquences où les voix s'entremêlent. La forme du roman relève de variations musicales. Il est intéressant de s'attarder plus longuement sur ce roman parce que Marcel Brion avait une préférence pour lui. Dans la préface des *Vaines Montagnes*, Liliane Brion cite les vers qui apparaissent en épigraphe de ce roman et dit : « C'était sur ce poème de la « folie » de Hölderlin que s'ouvrait un des plus beaux romans de Marcel Brion, *Nous avons traversé la montagne*, celui pour lequel il avait une préférence » (*VM*, 4). Ceci est confirmé par Marcel Schneider : « Quand je lui ai rendu une dernière visite, il reposait dans son cabinet de travail, enveloppé de sa cape d'académicien avec, près de lui, son livre préféré, *Nous avons traversé la montagne* »⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Patrick Besnier, *Les chambres de l'imaginaire*, op. cit., p.149.

⁵⁰⁹ Marcel Schneider, dans un article du Figaro : « Marcel Brion : une âme de la Mitteleuropa », décembre 1994.

Le roman offre une succession de vestibules dans lesquels le lecteur doit entrer, qui trouvent leur représentation symbolique dans la figure de la marelle⁵¹⁰. Il est fait plusieurs fois allusion à ce jeu dans le roman. Il est évoqué une première fois alors que les voyageurs découvrent la ville fantôme et qu'ils voient des enfants qui, « sautant à cloche-pied franchissent les cases de la marelle, dans la rue, devant la maison, poussant un vieux tesson de poterie » (*NATM*, 29). La marelle est à nouveau mise en scène dans un rêve raconté par le narrateur. À la fin du roman, dans un autre rêve raconté par Graham, le jeu prend la forme de la marelle-escargot qui représente le dessin et le mouvement spiralé de ce qu'a été l'ensemble du voyage. D'autres représentations symboliques font écho à ce motif, en particulier l'échiquier, et l'échelle grim pant « aux étages des dieux ». Dans le roman, le lecteur passe d'une case de la marelle à une autre, et l'histoire semble ne pas avoir de fin. Aux déserts succèdent d'autres déserts, aux montagnes d'autres montagnes. Le récit emmène le lecteur le long d'un labyrinthe infini. Le jeu de la marelle est très proche du labyrinthe. Il comporte l'idée d'une progression vers le Paradis perdu, une ascension vers l'au-delà. Au cours de cette progression a lieu le dévoilement successif des mystères sur la voie de la connaissance. Le joueur doit franchir des étapes successives, à cloche-pied, avant de retomber sur ses deux pieds. Il est d'abord boiteux, c'est-à-dire lié aux forces diaboliques, avant de pouvoir accéder au ciel. En d'autres termes, l'initiable doit réapprendre à marcher pour accomplir et réussir son voyage initiatique. La forme de la marelle-escargot en fait une spirale qui évoque l'idée d'une progression infinie. Le lecteur passe d'une case narrative à une autre, la première étant la citation d'Arthur Symons à propos de Nerval, puis vient celle de Hölderlin, puis l'avant-propos, l'ouverture du premier chapitre, etc. Les séquences correspondent ensuite à une progression dans l'espace, dans le temps des souvenirs, celui des rêves, l'espace et le temps imaginaire, et les séquences s'interpénètrent, comme si le roman était une vaste maison fantastique. Un narrateur principal conduit le récit, mais il cède la place à tel ou tel de ses compagnons et à un narrateur extérieur, ce qui permet de faire varier, à de multiples reprises, les cadrages.

Dans le dernier roman, *Les Vaines Montagnes*, écrit en 1983-84 et qui demeure inachevé, Marcel Brion réutilise la construction en chapitres. Pourtant il s'agit d'un livre à part. C'est, dit Xavier Tilliette, un « récit admirable, d'une facture neuve » où se mêlent des « confidences à demi voilées » de l'enfance de Marcel Brion, et « les émois et les

⁵¹⁰ Signalons au passage que le thème de la marelle fait partie de la littérature fantastique, ainsi que le rappelle André Peyronie dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p.947. « Dans *Rayuela/Marelle* de J. Cortazar (1963), à l'exploration du labyrinthe de Paris puis de Buenos Aires, se superpose la tentative de métamorphoser des deux villes en une marelle unique, voire de jeu, itinéraire de la terre au ciel, espace du livre »

secousses d'une sensibilité qui a vibré jusqu'au pianissimo du grand âge »⁵¹¹. Dans ce livre auquel Marcel Brion travaillait encore peu avant sa mort, « le manteau de la fiction s'est élimé »⁵¹². L'arrière-plan narratif est assez simple : six camarades de collège se retrouvent chaque année dans un lieu différent choisi par l'un d'eux. Ils se réunissent « aux plus beaux carrefours de la vieille Europe : dans un chalet du Tyrol devant les Vaines Montagnes qui donnent son titre au livre ; à Salzbourg dans le parc de Mirabell ; dans l'île de Skellig ; à Grenade dans le patio de Lindejara ; sous une treille de Torcello (...) »⁵¹³. Chacun raconte une histoire, et le roman se compose d'un ensemble de contes, de conversations, de témoignages. Chaque personnage s'applique au « tissage des événements » (VM, 13), et recherche à sa manière les itinéraires qui ouvrent les portes d'un ailleurs dont il garde au fond de lui-même la nostalgie. Par conséquent, une grande quantité de thèmes s'entrelacent. Ce sont ceux qui irriguent la totalité de l'œuvre romanesque. Ce roman est une sorte de final d'orchestre dans lequel le lecteur reconnaît de nombreuses liaisons avec les romans antérieurs. La pratique de la parenthèse se développe, et Liliane Brion fait le choix de les faire mieux apparaître en mettant certains passages en italique, lorsqu'elle estime que les propres réflexions de Marcel Brion viennent se mêler à la fiction. On trouvera dans ce roman à la fois une exploration d'espaces géographiques nombreux, de l'espace et du temps de l'enfance, du rêve, des images, un maillage très riche de références culturelles dans les domaines variés de la poésie, de la littérature, de la musique, de l'histoire des jardins.

La forme est devenue moins nette, et se situe à la frontière du roman et de l'autobiographie fictive, et Marcel Brion poursuit une interrogation, dans l'espace même du roman sur la technique du roman, l'identité et la fonction du narrateur, le rapport entre les personnages et l'auteur. Le narrateur (l'auteur ?) s'interroge : « *Pourquoi ai-je écrit je, dès le commencement de ce récit où ma présence n'est ni requise, ni souhaitée – peut-être pas permise ?* (VM, 22). Il avoue que ses personnages « *ne sont pas tout à fait fictifs* » : « *Inventés, certes, mais je crois que l'on invente, on découvre, que ce que l'on a au-dedans de soi (...) Je crois que l'on écrit que ce que l'on est* » (VM, 22). Il fait une distinction entre le « conteur médiocre » qui joue avec ses histoires de manière gratuite, et le « romancier authentique » qui « *éprouve, aime, souffre, vit et meurt avec ceux que l'étrange parthénogénèse de l'écriture ou du conte oral l'a contraint à mettre au monde* » (VM, 23). Par conséquent, le romancier est celui qui s'enfonce, grâce à son écriture, dans son propre

⁵¹¹ Xavier Tilliette, *Marcel Brion, humaniste et passeur*, op. cit., p.223.

⁵¹² *Ibid.*, p.224.

⁵¹³ Liliane Brion, dans la préface aux *Vaines Montagnes*, p.3.

labyrinthe. Sa vie même, et sa création, est un entrelacs de plusieurs labyrinthes enchevêtrés les uns dans les autres, de telle sorte que l'on échappe au premier pour tomber dans un autre, et ainsi de suite.

3. Les « entrelacs de l'écriture ».

Dans un article des *Nouvelles Littéraires*, Guy Le Clec'h constate, à propos de *Nous avons traversé la montagne* : « Ce qui m'a frappé tout de suite quand j'ai ouvert ce roman (...) c'est le peu de place qu'y tiennent les dialogues »⁵¹⁴. Les différents personnages de ce roman en effet, le narrateur, Pilger, Igor, Graham, Berg se livrent à de longs monologues, alors que les dialogues ne durent jamais très longtemps. Ce qui est vrai pour ce roman l'est aussi pour l'ensemble de l'œuvre, et on pourrait penser que les romans de Marcel Brion constituent une sorte de long monologue intérieur. Cette technique littéraire a joué un rôle important dans le renouvellement du roman au XX^e siècle, et a été rendue célèbre par James Joyce dans *Ulysse* (1922). L'expression « monologue intérieur » a été introduite par Edouard Dujardin qui le définit comme tel : « Le monologue intérieur est (...) le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique »⁵¹⁵. Marcel Brion connaissait bien l'œuvre de Joyce. Liliane Brion rappelle qu'il était « l'un de ceux que l'on appelait « les douze maréchaux de Joyce »⁵¹⁶. Marcel Brion a largement contribué à faire connaître et mieux faire comprendre l'œuvre de Joyce en France. Dans un texte qu'il lui consacre, Marcel Brion définit à son tour la monologue intérieur : « Ce monologue intérieur n'est autre chose que la promenade de l'esprit, sans but et sans contrainte, suivant tous les contours de son caprice, obéissant aux appels d'une digression, traçant l'étrange arabesque des associations d'idées ou de sentiments, tout au long de sa vie intérieure »⁵¹⁷. Nous retrouvons là un certain nombre de mots caractéristiques de l'univers de Marcel Brion : « promenade », « caprice », « arabesque ». Joyce attire Marcel Brion parce qu'il est irlandais et qu'il possède deux qualités propres aux irlandais : « la fantaisie et la perméabilité au fantastique »⁵¹⁸. On retrouve d'autre part, dans l'œuvre de Joyce, en particulier dans *Portrait de l'artiste jeune* le thème du labyrinthe. « Le

⁵¹⁴ Guy Le Clec'h, Marcel Brion : « Le fantastique et le sacré », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 10-16 avril 1972.

⁵¹⁵ La définition donnée par Edouard Dujardin est citée dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, Albin Michel, 2001, p.508.

⁵¹⁶ Liliane Brion, dans *Les Labyrinthes du temps*, op. cit., p.51.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.58.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.53.

labyrinthe, dit Marcel Brion, est l'image la plus expressive de toute l'œuvre de Joyce », et le labyrinthe y est caractérisé par le procédé du monologue intérieur. Stephen Dedalus, esprit inquiet, connaît ainsi des « métamorphoses successives ».

Pourtant, la technique d'écriture de Marcel Brion n'est pas celle de Joyce. Frida S. Weissmann, dans *Du monologue intérieur à la sous conversation*, définit les caractéristiques principales du monologue intérieur⁵¹⁹ : il s'agit d'un monologue à la première personne, qui se déroule au présent, pour donner au lecteur l'illusion de l'ici et maintenant. Le manque voulu de ponctuation donne au lecteur le sentiment d'une continuité de la vie intérieure. Les phrases ne sont pas nécessairement reliées à celles qui les précèdent, la liaison de la pensée n'est pas assurée par une charnière grammaticale, elle se fait par liaison thématique. Cela correspond à une vision fragmentaire de la vie intérieure. On constate la présence d'interjections qui simulent les sensations de surprise, de peur ou d'inquiétude. Marcel Brion utilise certes le monologue, mais son écriture est différente. Un passage de *Nous avons traversé la montagne* nous le montre aisément :

J'avais treize ou quatorze ans, racontait Pilger. Mes parents m'avaient emmené en Italie. Ce voyage me ravissait, car je voyais vivre devant moi – ou du moins croyais-je voir vivre, avec les charmantes exagérations de l'adolescence – cette Antiquité avec un grand A dont mes professeurs me nourrissaient assidûment. Je dois le confesser : (...) (*NATM*, 69)

Un monologue assez long commence, dans lequel Marcel Brion utilise les ressources de la conjugaison, de la ponctuation. Les enchaînements logiques sont assurés par des charnières grammaticales. Il n'y a pas ou peu d'interjections, mais le ton adopté est celui de la confiance qui tente de créer une relation privilégiée avec le lecteur. Le discours évoque des souvenirs, des sentiments personnels, contient des jugements et des considérations d'ordre culturel. L'écriture nous introduit, comme le dit André Peyronie à propos de l'écriture labyrinthique dans un jeu de « concordances et de discordances », et utilise des « mots carrefours » et des « nœuds de symboles ».

Il y a dans l'œuvre de Marcel Brion une véritable fascination pour les mots. Ils sont des passeurs, à l'origine de bien des rêveries, des ouvreurs de temps et d'espace. Ils sont au service d'une véritable mythologie personnelle. Une fascination pour la matière même du mot est exprimée dans *Un Enfant de la terre et du ciel*. André Arden aime jouer avec les mots, et pour lui ils possèdent leur propre « texture » :

Il ne serait point artiste s'il ne cherchait avant tout la texture du verbe, la broderie des consonnes sur la trame des voyelles, la sertissure des syllabes, et la physionomie enfin, du mot complet avec ses surfaces lisses ou grenues, son unité plane ou sa géométrie cloisonnée. (*ETC*, 21)

⁵¹⁹ Frida S. Weissmann, *Du monologue à la sous-conversation*, Paris, Éditions Nizet, 1978.

Il s'ensuit une méditation sur les mots « soir », « crépuscule », « plénitude », « tendresse », « arbre » qui possèdent un pouvoir d'incantation grâce à leurs sonorités. André Arden passe de la dénotation à la connotation. La valeur des mots change selon le contexte d'utilisation et selon la sensibilité et les souvenirs de celui qui les utilise. Ainsi le crépuscule « traduit cet alanguissement, cette lenteur à se défaire », plénitude et tendresse contiennent « cette impression de soir, cette odeur de tas de feuilles à demi brûlées qui fume encore, de la terre mouillée, du jet d'eau trop fort qui retourne violemment la terre du jardin, quand on arrose avec la « manche » (ETC, 21). Les sonorités du mot ont un pouvoir d'incantation :

Ce mot, lorsqu'il l'entendit prononcer par un de ses parents le frappa, la mystérieuse musicalité de ces trois syllabes, ver-ti-ge, que l'on ne pouvait énoncer sans baisser la voix, le fascina comme la curiosité d'apprendre à frissonner entraîna le naïf garçon d'un conte de Grimm à fréquenter la douteuse société des chats-sorciers, des fantômes et des squelettes danseurs. (EMM, 190)

Le narrateur du *Château de la princesse Ilse* trouve dans le mot *Alpenglühn* « une qualité de mystère, de suavité et de secret » (CPI, 16-17), celui des *Vaines Montagnes* entend « la musique incantatoire des trois syllabes du mot « alpage » (VM, 21). Le mot passage possède « une sonorité énigmatique » dans *Nous avons traversé la montagne*. Le mot hasard exerce sur le narrateur de *Villa des Hasards* « un effet bienfaisant agrémenté d'une légère inquiétude » (VH, 8). Nous pourrions ainsi accumuler les exemples. Cet ensemble de mots compose un tissu, et chacun apparaît comme un carrefour, et un passeur, un « *Zauberwort* » comme le dit le poète Eichendorff dans l'un de ses poèmes, cité par le narrateur des *Vaines Montagnes* : « Un lied sommeille en chaque chose que ses rêves poussent ça et là, mais l'univers se lève et chante dès que tu dis le maître mot » (VH, 124). Ces vers contiennent pour lui « le mot de passe ouvrant toutes les portes de l'étrange et de l'ailleurs »⁵²⁰. Le mot ouvre au domaine du merveilleux, de l'imaginaire, du fantastique, et il en résulte un récit qui oscille en permanence entre ces différents domaines. Il est introducteur dans le labyrinthe intérieur. Le mot « Kitège » dans *Villa des Hasards* est un déclencheur de mémoire. Ce lieu de légende fait partie de l'univers des contes, mais il finit par devenir un lieu « vrai » et potentiellement accessible.

Le nom, grâce à ses « trois notes musicales » (VH, 116) réveille des souvenirs d'enfance. Une vieille dame russe raconte l'histoire d'un arrière grand-oncle parti pour la Sibérie à la recherche de mammoths ensevelis dans la glace des marais. Il se met à errer

⁵²⁰ Ce thème du mot magique qui vient de loin, nous le retrouvons aussi dans l'œuvre critique de Marcel Brion. Par exemple dans *L'œil, l'esprit et la main du peintre*, Plon, 1966, à propos de Gauguin : « Il n'aura pas – ou peu – de disciples parmi les amis auxquels il a transmis le « talisman » parce que lui seul connaissait le maître-mot, la parole magique qui accomplit le mariage du réel et du rêve » (p.269).

ensuite dans les steppes, les forêts, les déserts et aperçoit la ville de légende. La pensée de l'enfant qui écoute ce récit se met à dériver, et le texte nous fait entrer dans la rêverie :

Au lieu de continuer d'écouter patiemment la suite du récit de la vieille dame, me rappelant que j'avais déjà lu, moi-même, l'histoire de Kitège dans un livre de contes russes pour les enfants, je laissai dériver ma pensée, ou, plus exactement, mon absence de pensée, vers les lointains merveilleux où des villes, descendues jadis au plus profond des lacs, remontent à la surface, aussi belles, beaucoup plus belles qu'autrefois. (VH, 116)

Cette rêverie prépare l'entrée dans le rêve qui improvise « des variations sur les thèmes du voyage de l'arrière grand-oncle », et l'enfant devient lui-même explorateur : « Dans une forêt où je me serais perdu s'ils ne m'avaient d'abord nourri de baies et de miel puis conduit à l'orée, j'ai rencontré des ours bienveillants » (VH, 117). Ce rêve prend l'allure d'un rêve initiatique dans la mesure où la destination du voyage cesse d'être Kitège mais devient « l'Île des Bienheureux » et la « terre des désirs du cœur ». Le voyage est alors « quête » révélée par un « œil intérieur ». Dans un dernier temps, Kitège accède au statut de lieu véritablement accessible. Le texte est placé de nouveau entre guillemets, mais qui parle ? Le narrateur ? L'arrière grand-oncle ? « Imaginez ce que j'ai d'abord éprouvé quand, après avoir marché pendant huit jours sans rencontrer personne (...) j'ai aperçu au loin (...) des choses qui scintillaient, des formes hautes et rondes, des coupoles et des tours (...) » (VH, 119).

À ces mots passeurs s'ajoutent des mots signes. Les mots du titre, les « Vaines Montagnes » deviennent « la formule officielle d'un passeport pour la durée de la vie et l'accès à la mort :

– ... *Les Vaines Montagnes...* » (VM, 9). Le changement de ligne, l'utilisation du tiret, des points de suspension, des majuscules et de l'italique font du titre du roman une formule oraculaire. L'italique est fréquemment utilisé par Marcel Brion pour mettre en valeur des mots clés porteurs de fantastique, « *tremblement mystérieux* » (EMM, 140), « *ailleurs* » (EMM, 114) « *devenir* » (VH, 20), « *Orplid* » (VM, 245). L'italique fait apparaître le double sens possible de tel ou tel mot ou expression. Deux contextes cohabitent alors : le contexte exotérique, celui de l'anecdote, et le contexte ésotérique qui veut aller au-delà du domaine des apparences. Une chaîne de montagnes au chapitre un des *Vaines Montagnes* s'appelle selon un vieux guide de montagne la *Chaîne de l'Élan* (VM, 15). Ce nom, explique le guide, fait allusion à un épisode qui met en scène une horde d'élans venue du Grand Nord qui s'est égaré dans la montagne. Un seul d'entre eux a pu s'établir dans ces montagnes et a donné son nom à la chaîne de montagnes. Nous sommes ici au niveau exotérique. Le narrateur propose une autre lecture du réel, une autre explication. Il invite à sonder de manière plus précise les « arcanes du folklore », et à

considérer le mot comme un « mot signe désignant une des aspirations les plus hautes de l'homme, ce mélange d'espoir et de rêve, d'alternance d'enthousiasme et de mélancolie, ce ressort majeur du génie de vivre : *l'Élan* » (VM, 15-16). Ce niveau d'analyse ésotérique nous conduit à la phrase de Thérèse d'Avila, mise aussi en italique : « *Soyez des êtres de désir* » qui fait de l'être humain un être qui dans son intime profondeur a soif d'infini.

La phrase est elle aussi à l'image du labyrinthe parcouru, ceci parfois dès l'incipit :

Ilse était ce que l'on pourrait appeler une enfant trouvée, mais une enfant trouvée a d'abord été une enfant perdue et si c'est l'hôte du Calice d'Or – l'auberge où je loge à Saint-Géréon – qui l'a découverte un matin d'été alors qu'il allait pêcher de très bonne heure – emmaillotée et déposée sur le banc de l'embarcadère, personne ne sait, ni ne peut savoir qui l'a perdue. (CPI, 11)

Cette phrase à tirets et à tiroirs est caractéristique de l'écriture labyrinthique, où se trouvent mêlés, dès le début du récit, l'imparfait, le conditionnel présent, le passé composé, le présent ! Ce mélange des temps se poursuit dans la suite du roman. Nous pouvons faire les mêmes remarques au sujet du premier paragraphe d'*Algues* qui annonce l'entrée dans la ville labyrinthique. Elle décrit un cheminement qui doit mener au parc d'attractions nommé le « Paradis » :

Traverser la place du Marché-aux-Paniers, passer devant la cathédrale Saint-Gustave – c'est l'église dont le clocher est formé de trois dragons entrelacés, une curiosité mondialement connue –, suivre le long quai des Tilleuls jusqu'à une placette sans nom – les gens du quartier disent place aux Choux, mais ce n'est pas officiel –, et puis la grande avenue, toute droite, jusqu'au Paradis : c'est le parc d'attractions dont je vous ai parlé. (A, 11)

La phrase est longue, entretrecoupée deux fois de tirets, de remarques faites par le concierge de l'hôtel. Les énoncés entre tirets permettent de produire un effet de vraisemblance et jouent un rôle important : elles introduisent la présence d'un animal surnaturel d'une part, et d'autre part évoquent l'existence et la possibilité d'un discours non officiel. Les verbes choisis pour décrire le mouvement dans la ville sont à l'infinitif : « traverser », « passer », « suivre », verbes très brioniens auxquels il est possible de donner un double sens ; un sens littéral, et un sens symbolique, si le lecteur les rattache au contexte d'un parcours initiatique. Durant tout le roman, le narrateur a le souci de décrire l'itinéraire suivi. La mise en place de ces premiers éléments descriptifs permet de faire apparaître un mot-clé : « entrelacs » qui sera répété plusieurs fois par la suite. Nous entrons au milieu d'une conversation entre le narrateur et le concierge, qui a déjà commencé, ainsi que l'indique le changement de temps : « c'est le parc d'attraction dont je vous ai parlé », et préfigure des événements à venir : « La fête sera particulièrement joyeuse, je vous l'ai dit » (A, 11). Le but de l'itinéraire est le « Paradis », avec majuscules, et ce mot prend une

triple valeur : c'est le nom du parc d'attraction, c'est aussi le nom de la dernière case du jeu de la marelle, considéré comme une représentation symbolique du labyrinthe dans *Nous avons traversé la montagne*. Le sens religieux nous renvoie à un système relatif au monde chrétien, en relation avec un monde antique, dans la mesure où la cathédrale est associée à la présence d'un dragon. Une sorte de fil d'Ariane est donné. La phrase est allongée par deux subordonnées relatives, des appositions, des coordinations qui la relancent. Les deux-points désignent le point d'arrivée, le parc d'attraction constituant effectivement le point d'aboutissement du voyage et de l'itinéraire initiatique.

Beaucoup d'autres phrases labyrinthiques jalonnent le roman. Elles peuvent s'associer à une parenthèse qui constitue une assez longue digression :

(Un regret me vient d'avoir écrit ces derniers mots : comment puis-je parler du silence du bois, même de chêne, alors que je connais si bien la voix intérieure des arbres, celle des troncs et non pas le chantonement périphérique des rameaux et des feuilles : la voix de la respiration de l'être tout entier, tirée des plus lointaines profondeurs de la terre, ce susurrement des tissus ligneux, ces vibrations qui s'entrecroisent, des racines au faîte, du cœur – et qu'il est juste et beau de parler du « cœur » d'un arbre –, jusqu'à l'écorce. Même mort, le bois communique avec nous par une voix... la nommerai-je fantomatique ?... qui n'est plus la voix de l'arbre vivant, certes, mais une bouleversante qualité de murmure spirituel, de chant de l'âme, qui survit...) (A, 38)

L'utilisation des deux-points permet une progression dans l'exploration de la matière. Une question est d'abord posée, suivie d'une plongée dans l'être de l'arbre. Une autre parenthèse vient s'enchâsser dans la première, puis l'équivalent d'une parenthèse, et de nouveau un questionnement encadré par des points de suspension. À ce questionnement succèdent deux subordonnées relatives : nous entrons dans le labyrinthe de la matière et dans ses mystères. Plus loin, le narrateur entre dans le labyrinthe végétal du parc d'attractions. Il recherche l'Algue qu'il a entendue chanter :

Et c'était en effet le petit labyrinthe du Paradis, planté sur le modèle des labyrinthes anglais ou italiens, aussi ingénieux mais de plus modestes dimensions, où la chanteuse et moi, nous étions entrés, au même moment et par des portes opposées, et où nous avançons l'un à la rencontre de l'autre sans le savoir et implacablement condamnés à ne pas nous rencontrer, unis pendant tout ce temps où nous suivions des couloirs divergents par le fil d'Ariane du chant, et dont chaque nuit je venais parcourir les sinueux lacs comme si je pouvais y ressaisir l'écho ou l'ombre de la chanson. (A, 61)

La phrase, longue, à l'image de l'entrelacs végétal, donne l'impression d'un cheminement sinueux. On y retrouve les mêmes procédés stylistiques : juxtapositions, coordinations, utilisation des subordonnées relatives, d'une subordonnée comparative fréquente chez Marcel Brion. Nous pouvons remarquer aussi l'abondance des adjectifs, des

formes adjectivales des verbes, ce qui révèle une importance donnée au qualitatif, à la qualité des objets et des êtres.

D'autres labyrinthes appartiennent à l'avenir, et sont annoncés, en particulier par le devin de *Nous avons traversé la montagne* :

Le devin avait vu, pour ce qui nous concernait, des chaînes de montagnes s'engendrer elles-mêmes et agencer de nouveaux obstacles, des montagnes au-delà desquelles, si nous y parvenions, nous ignorerions ce que nous en découvririons, au terme de cette interminable et harassante marche, à laquelle je ne sais pourquoi nous nous étions d'un accord commun condamnés sur la foi donnée par nous aux élucubrations d'un mendiant hindou qui, lui-même, n'était jamais allé de l'autre côté de ces montagnes et ne pouvait qu'imaginer, sans preuves et sans expérience personnelle, comment on y vivait (et même si on y vivait). (*NATM*, 57)

Aux subordonnées relatives, à une subordonnée conditionnelle enchâssée, succèdent des interrogations indirectes. Le mot « montagne » est répété, accompagné d'un indéfini au pluriel, ce qui évoque différents obstacles successifs. L'effet de profondeur est renforcé par l'utilisation d'opérateurs topologiques « au-delà », « au terme », « de l'autre côté ». L'objectif est de donner l'impression d'un labyrinthe infini dont les voyageurs ne sont pas certains de sortir un jour parce qu'il est composé d'une multitude de chemins entrecroisés et d'obstacles. De même que la phrase est constituée d'une succession de subordonnées, de même le labyrinthe est fait d'une multitude de seuils, de portes et d'écrans qu'il s'agit de franchir. À différents seuils sont livrées des paroles oraculaires comme celle-ci, et le roman est jalonné d'« avertissements » apportant des indications peu précises sur le chemin à parcourir⁵²¹.

Il est intéressant d'observer l'évolution du style dès lors que le héros est confronté à l'événement fantastique. Le but de l'écriture fantastique est de diminuer, voire d'éliminer la distance entre l'observateur et la chose observée, comme nous pouvons le vérifier dans la première séquence narrative de *L'Ombre d'un arbre mort*. Dans un premier temps, l'observateur approche avec une certaine hésitation, et le langage pose la distance. Nous nous situons là à un niveau d'inquiétude. Les verbes ont tendance à traduire le mouvement et l'éloignement : « Ce matin-là, je m'éloignai donc du château et m'enfonçai à travers les bois que l'on atteignait (...). Je traversai (...) » (*OAM*, 9). Les impressions prennent de l'importance, et une distinction est faite entre l'être et le paraître : « L'air me paraissait moins lourd (...). C'était à la rencontre de cet événement que je m'avançais à

⁵²¹ Les seuils apparaissent aussi dans les récits de rêves. Marcel Brion utilise toutes les ressources de la ponctuation. Un exemple : « Et c'est devant un tableau noir que m'amène ce rêve ; par la fenêtre ouverte je vois un préau d'école de village et des gamins qui jouent silencieusement ; d'après leurs sautillements, je devine : la marelle. » (*NATM*, 171)

travers ce bois qui me semblait devenir plus vaste (...) ». Nous passons du mouvement à ce qui est éprouvé, ressenti par une subjectivité. La pensée devient incertaine et hésitante, liées à l'association d'idées. Les taillis « auraient pu faire penser aux allées d'un labyrinthe ». Dans un deuxième temps, des images sont amenées par des structures comparatives. La cabane rencontrée lors de la promenade est « ronde comme une hutte de sauvage » (*OAM*, 11) ; les dunes sont « pareilles à une toile de fond sur une scène de théâtre » (*OAM*, 14) ; la terre est « pareille à un œuf colossal » (*OAM*, 15). À ces comparaisons s'ajoute l'assimilation du « comme si » : « Je consultai cette paume de cuir sombre comme si, dans ses plis, j'avais pu interroger les lignes d'une destinée » (*OAM*, 12). Les comparaisons révèlent une perception poétique du monde. On remarquera que chez Marcel Brion les figures de style les plus fréquentes, la comparaison, la métaphore, la personnification sont fondées sur l'analogie. Il ne s'agit pas simplement d'ornement, mais de plonger le lecteur dans un monde de correspondances baudelairiennes entre univers visible et invisible. Tout doit apparaître lié par un jeu d'affinités mystérieuses, selon un principe d'interdépendance universelle. Ces correspondances doivent être déchiffrées, et par conséquent nous nous situons là au niveau des choses pressenties. Dans un troisième temps, toute distance est abolie. Les effets de distance, les structures comparatives ont alors tendance à disparaître, et ce qui était de l'ordre de l'impression ou du pressentiment devient vérité. Nous nous situons là au niveau de la fascination face au sacré tel qu'il est défini par Rudolf Otto. Nous passons du *tremendum* au *fascinans* :

Le paysage, en un instant, somptueux et sonore auparavant, avait pris cette couleur de plomb des antichambres sans portes des enfers, où le demi-jour s'efforce en vain vers la clarté. (...) Le profil de son visage rayonnait d'une enthousiaste beauté, sa main gauche pendait le long de sa robe, tenant une cravache dont le pommeau d'agate luisait, et des coulées de reflets bougeaient sur la croupe du cheval, où de l'argent en feu scintillait sous le noir. (*OAM*, 16-17)

L'énoncé imperfectif implique un temps déjà commencé et pas encore fini. Il se prête à l'expression d'une durée immobile. Dans cette durée, la cavalière est offerte à l'attention descriptive. Elle se fait visible, et une tension s'installe parce que les faits sont considérés comme figés, ne pouvant s'accomplir. Le lecteur dans l'expectative devient impatient et attend comme une délivrance l'achèvement de ce qui est commencé. L'imperfectif présente l'épisode en tant que vision fascinante. Nous sommes entrés de plein pied dans le fantastique, grâce à la magie de l'écriture.

Au terme de la deuxième partie de notre travail, il nous est possible de dégager une deuxième grande caractéristique du fantastique brionien. Ce fantastique est lié au thème du voyage initiatique. Une jonction est possible entre les récits fantastiques et l'initiation, ainsi que le rappelle Antoine Faivre : « Il peut y avoir des éléments initiatiques dans le récit sans que celui-ci cesse d'être fantastique »⁵²².

Nous pouvons parler de romans initiatiques, terme que Marcel Brion lui-même n'aurait pas rejeté. Dans un entretien, il qualifie en effet son roman *Nous avons traversé la montagne* de « roman initiatique »⁵²³.

Michel Tournier essaie de définir cette catégorie⁵²⁴. Dans le roman initiatique apparaît d'abord le thème du voyage, à la fois déplacement et « dépaysement dans un sens métaphysique, métaphorique ». À cette idée de voyage s'ajoute celle d'initiation. Elle donne au voyage la dimension d'une expérience particulière. Michel Tournier distingue le roman initiatique, le roman de confrontation et le roman d'éducation. Dans le roman de confrontation, dont un des modèles est *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, les expériences faites par le héros ne le transforment pas. Il se heurte à la société de son temps et il se brise dans cette confrontation. Dans d'autres cas, cela peut amener au contraire à son triomphe. Dans le roman d'éducation, le héros, Wilhelm Meister par exemple dans l'œuvre de Goethe, trouve un sens à sa vie et parvient à s'insérer dans la société. Il va dans le sens, dit Michel Tournier, « d'une domestication du rêve et d'une intégration à la société de plus en plus harmonieuse ». « L'éducation, ajoute Michel Tournier, est tout le contraire de l'initiation. Son histoire est celle un peu triste d'un atterrissage, alors que l'initiation est un exaltant décollage. Confrontation, éducation, initiation, ou les trois façons de recevoir le grand déferlement de l'expérience, en le défiant, en l'assimilant ou en le dépassant ». Pour ce qui est du roman initiatique, Michel Tournier renvoie aux travaux de Marcel Brion sur le « voyage initiatique ».

Marcel Brion trouve le modèle initial du roman d'initiation principalement chez les romantiques allemands qu'il étudie longuement. Il associe le roman de formation au roman d'expérience : « Voyage initiatique et roman de formation, ou roman d'expériences (Bildungsroman, Erlebnisroman) suivent des voies parallèles, avec des aiguillages et des inflexions variés suivant l'urgence du *déplacement*, sa direction et ses motifs »⁵²⁵. Au

⁵²² Antoine Faivre, *La littérature fantastique*, op. cit., p.39.

⁵²³ Marcel Brion, dans *Les Nouvelles Littéraires*, op. cit., « Marcel Brion : le fantastique et le sacré ».

⁵²⁴ Michel Tournier, dans un article du *Monde*, « Les voyages initiatiques », 19 janvier 1977.

⁵²⁵ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, op. cit., p.13.

cours d'un voyage, le héros se transforme selon ses expériences, et cela aboutit à une meilleure connaissance de lui-même et du monde.

Chez Marcel Brion, nous constatons l'importance du thème de l'expérience. Il s'agit d'une expérience où tous les sens sont impliqués. C'est à travers le corps tout entier, vivant et mobile, situé dans un monde qui lui aussi est vivant et soumis aux métamorphoses, que se déroule l'aventure fantastique.

Le héros brionien fait l'expérience de la métamorphose. Une transformation s'opère en lui qui aboutit à un affinement de la sensibilité et à une réalisation plus complète du moi. Cela conduit à un autre état de l'être et du devenir. Cette transformation lui permet de s'approcher plus près de son propre centre, et de modifier le regard qu'il porte sur le monde. L'initiation qu'il subit, expérience qui se double d'un cheminement vers une connaissance nouvelle, est un phénomène qui mène l'individu à son intégration dans un nouveau système relationnel, avec d'autres personnages et avec le monde environnant.

Il fait l'expérience du labyrinthe. Il lui faut traverser cet espace qui est autour de lui et en lui. La dimension choisie qui est celle du roman montre que ce passage est long et difficile. Aux carrefours de ce labyrinthe apparaissent des figures qui suggèrent des bifurcations. Elles vont retarder ou accélérer un mouvement qui mène vers un but toujours plus éloigné.

Cela débouche sur l'expérience du fantastique, car l'initiation définitive conduit à « l'autre côté » et aux rivages d'une mort symbolique omniprésente. L'expérience demeure ambiguë puisque le lecteur ne sait plus au juste s'il est de ce côté-ci du réel, ou de l'autre côté, et se demande si l'action en définitive ne se déroulerait pas dans les « antichambres » des enfers. L'expérience du fantastique suppose une plongée dans de nouvelles catégories spatiales et temporelles, l'entrée dans un ensemble de causalités surnaturelles. Elle permet une redécouverte de la valeur de l'objet qui la plupart du temps remplit une fonction de guide, de conducteur d'une destinée. Les objets ont une vie cachée, secrète et introduisent dans un jeu de forces mal connu. Le héros entre dans des lieux magiques qui apparaissent comme autant d'étapes à franchir, chacun préparant le passage à l'étape suivante. L'espace se resserre ou s'élargit selon les circonstances et l'état de conscience dans lequel se trouve le héros.

Le personnage fantastique traverse une succession de seuils, souvenir, rêve, écriture, pour parvenir à être plus pleinement lui-même. « Pour moi, dit Marcel Brion, le fantastique est ce qu'il y a de plus concret, de plus évident, de plus indiscutable pour celui

qui l'éprouve. C'est un fait, un état, une expérience »⁵²⁶. Marcel Brion met en place des personnages pour qui le fantastique est partout présent, et pour qui la vie et l'art sont intimement liés. Il se sent très proche des écrivains « où la dimension métaphysique est englobée dans l'expérience fantastique »⁵²⁷, c'est-à-dire principalement les romantiques allemands, et ceux qui par la suite se trouvent dans leur sillage, Thomas Mann, Rilke, Hofmannsthal. Dans ces œuvres comme dans celle de Marcel Brion, on ne peut qu'être frappé par l'importance que prend la question de l'esthétique. Dans les romans de Marcel Brion se manifestent une façon de sentir, de penser, de vivre, une sensibilité, un état d'esprit que nous pouvons situer à la lisière du romantisme et du baroque. C'est sur cette frontière originale que nous nous situons maintenant afin de poursuivre notre étude.

⁵²⁶ Marcel Brion, propos recueillis dans Francis Lacassin, *Le cimetière des éléphants*, op. cit., p.128.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.129.

TROISIÈME PARTIE :

UNE ESTHÉTIQUE DE LA LISIÈRE
BAROQUE- ROMANTIQUE.

INTRODUCTION : « UNE CERTAINE ORIENTATION SPIRITUELLE ».

Dans un article paru dans *Livres de France*, Daniel-Rops présente Marcel Brion comme un « esprit baroque »⁵²⁸. Il ne veut pas dire par là que ses livres « relèvent d'une « bizarrerie choquante », comme dit le Littré, il tente de définir le baroque en distinguant le baroque historique, « une forme d'art – et de littérature aussi – qui s'est épanouie en notre Occident dans la seconde moitié du XVI^e siècle, au lendemain du Concile de Trente, et dont (...) on a découvert l'originalité et la grandeur », et le baroque se présentant comme « constante de l'esprit humain ». Il admet donc l'existence d'un baroque en dehors d'une historicité pure. Le baroque concerne dans ce cas un stade de l'évolution des sociétés, un moment où celles-ci privilégient des formes et des « expressions chatoyantes, un peu excessives sans doute, aussi éloignées que possible de l'idéal classique, mais d'une richesse insigne ». Daniel-Rops situe Marcel Brion dans ce type de constante. Son œuvre, explique-t-il est baroque d'une part parce qu'elle est considérable et s'étend sur beaucoup de registres. Marcel Brion est connaisseur des Lettres étrangères, critique et historien d'art, historien, conteur, romancier, il s'intéresse à l'histoire des civilisations, à la littérature et à la musique. Cela donne en apparence une œuvre disparate édifiée par un écrivain qui s'engage dans de multiples directions avec passion, un très grand appétit de connaissances, avec une ardeur que l'on voit chez les grandes personnalités du baroque. D'autre part, pour ce qui est de la littérature, Daniel-Rops le place dans une certaine famille d'esprits à laquelle appartiennent des auteurs tels que Hugo von Hofmannsthal, Giovanni Papini, Edmond Jaloux, ou encore Eugenio d'Ors.

L'œuvre de Marcel Brion, passionnante et multiple, est par sa diversité et sa complexité difficilement accessible au « grand public » qui supporte mal une œuvre qui

⁵²⁸ Article paru dans *Livres de France*, août-septembre 1955, p.3 : « Marcel Brion esprit « baroque ».

échappe à ce point aux catégories. C'est ce qui peut expliquer en partie que l'œuvre de Marcel Brion soit si peu lue.

L'article de Daniel-Rops pose de nombreux problèmes, d'abord parce que le baroque apparaît comme une notion floue. Ainsi que nous le dit Philippe Minguet, le baroque est un « signifiant flottant »⁵²⁹. Beaucoup d'études et de recherches lui ont été consacrées, et c'est un concept dont l'étude a évolué, mais qui garde bon nombre d'obscurités. Le terme baroque est associé à toute une série de problèmes esthétiques et d'histoire de la civilisation, et il concerne l'architecture, la peinture, la musique, la philosophie, la littérature. Philippe Minguet distingue, dans *Esthétique du rococo*, deux courants majeurs dans la critique. Une première tendance considère le baroque comme un « phénomène de civilisation » et insert l'âge baroque dans son époque. Il s'agit alors d'un style créé à Rome au XVII^e siècle et qui a été imité dans un certain nombre de pays, l'Allemagne, la France, la Russie, l'Autriche, l'Espagne, le Mexique, etc... Le style procède de la Renaissance mais s'en écarte. Le problème de la délimitation temporelle se pose, les limites du mouvement étant fort imprécises. Pour certains, il s'étend de la fin du Concile de Trente à 1618. Pour d'autres il recouvre le XVII^e siècle, ou encore il se déploie entre la Renaissance et l'âge des Lumières. Philippe Minguet délimite un style rococo qu'il exclut du baroque, dont il veut préciser la spécificité, ce qui limite le baroque dans le temps. Jean Rousset, dans *La littérature de l'âge baroque en France* va dans le même sens : il parle du ballet de cour, de la pastorale, de la tragi-comédie, c'est-à-dire de la production littéraire française antérieure au classicisme, d'œuvres échelonnées entre 1580 et 1670. Il constate la récurrence de thèmes littéraires tels que le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil, le spectacle funèbre, la vie fugitive, le monde en instabilité⁵³⁰.

Un autre courant majeur dans la critique tend à considérer le baroque comme « constante historique »⁵³¹. L'idée de base d'Eugenio d'Ors est celle d'un « conflit permanent entre tendance classique et tendance baroque »⁵³². Nous avons donc bien d'une

⁵²⁹ Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Vrin, p.88. Il y a eu tout au long du XX^e siècle de nombreux travaux concernant la question du baroque. Citons en particulier : Eugenio D'Ors : *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935. Selon lui, il y a opposition irréductible entre baroque et classicisme ; Hans Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, 1956 : il fait l'histoire du concept depuis le XVIII^e siècle ; V.L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957 ; Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952...

⁵³⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1995, p.77.

⁵³¹ Voir à ce sujet les travaux de Eugenio d'Ors, René Huyghe, Henri Focillon, Worringer, Wölfflin...

⁵³² Cité par Philippe Minguet, dans *Esthétique du rococo*, *op. cit.*, p.73.

part des théories qui se réfèrent à un contexte historique précis, et d'autre part les théories qui affirment l'existence d'un baroque éternel.

Marcel Brion s'est beaucoup intéressé au baroque⁵³³. En tant qu'historien de l'art, il délimite le baroque dans un champ temporel. Selon lui, il prend naissance au XVI^e siècle sous sa forme maniériste, s'épanouit au XVII^e siècle, puis il incline vers sa forme rococo au cours du XVIII^e siècle. Mais il insiste lui-même, comme le fait Daniel-Rops, sur l'idée d'un « esprit » baroque. Ainsi, dans *La grande aventure de la peinture religieuse*, il affirme que le baroque n'est pas « une formule de style, mais le résultat d'une certaine orientation spirituelle »⁵³⁴. Cet esprit baroque trouve sa terre de prédilection en Allemagne :

Le Baroque, en effet, est naturel à l'Allemagne, parce qu'il répond aux revendications majeures de l'esprit allemand qui seront aussi, plus tard celles du romantisme : le besoin éperdu de repousser les barrières dans lesquelles la logique et la raison enferment la sensibilité de l'homme et ses sens, de solliciter de l'illusion et du rêve ce que la réalité n'accorde pas, de lancer des aspirations sans limites jusque vers cet infini que l'imagination pressent et conquiert ; désir aussi de fuir la relativité de toute les choses terrestres et de poursuivre, coûte que coûte, un absolu hors d'atteinte.⁵³⁵

On dirait que, dans ces lignes, Marcel Brion parle de ce qui s'exprime dans sa propre œuvre romanesque ! De quoi est fait cet « esprit » baroque ? D'une révolte d'abord contre les idées et les principes sur lesquels la Renaissance a établi ses assises : la raison, la mesure, l'expérience pratique, l'intellectualité. Le baroque met en avant le rêve, la fantaisie, la déraison, exprime un sentiment tragique de la vie, manifeste un goût particulier pour le surnaturel et le fantastique.

N'allant pas dans le même sens que Daniel-Rops, Marcel Schneider place Marcel Brion à la lumière du Romantisme allemand⁵³⁶. Pour lui, Marcel Brion croit à l'unité des arts et fait « une profession de foi analogue à celle des romantiques allemands qui ont

⁵³³ Liliane Brion, dans une note de *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne, op. cit.*, rappelle que Marcel Brion a fait de « longs séjours en Bavière et en Autriche, au lendemain de la Première Guerre mondiale », et ces séjours lui ont permis d'étudier et de connaître l'art baroque. On peut ajouter à cela qu'il a aussi beaucoup voyagé en Italie. Liliane Brion précise qu'il a longtemps espéré écrire sur ce sujet un livre important, mais ce projet n'a jamais été réalisé. Il reste cependant des pages importantes sur le baroque dans son œuvre critique, en particulier dans *La grande aventure de la peinture religieuse, L'œil, l'esprit et la main du peintre, Orplid, Ces palais où Dieu habite*. Marcel Brion fait de nombreuses allusions à l'art baroque dans *Art fantastique, L'Art romantique, Titien, Rembrandt...*

⁵³⁴ Marcel Brion, *La grande aventure de la peinture religieuse, op. cit.*, p.240.

⁵³⁵ Marcel Brion, *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne, op. cit.*, p.280.

⁵³⁶ Dans plusieurs articles : « Marcel Brion, déchiffreur d'énigmes », dans *La Revue de Paris*, août-septembre 1968, p.41 à 44 ; également dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, numéro 3-4, mai 1981. Voir aussi l'article dans le *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, p.153 : « En vrai romantique, Marcel Brion a cru à l'unité de la création artistique. », et *Marcel Brion humaniste et passeur, « Le monde germanique, Goethe et l'Allemagne romantique »*, p.53 à 60.

témoigné l'identité essentielle entre la poésie, la musique et les arts plastiques, tous confondus dans une conception religieuse de la nature et dans une aspiration au mystère et au sacré »⁵³⁷. Marcel Schneider cite une définition par laquelle s'ouvre l'étude de Marcel Brion sur la peinture romantique, précisant que cette définition s'applique à l'œuvre entière de Marcel Brion dans sa triple activité de romancier, d'historien et de philosophe de l'art :

Le Romantisme est, dans son essence, la métaphysique du temps imparfait, la poursuite émerveillée ou anxieuse d'un idéal qui se dérobe et s'enfuit dans les lointains de l'espace, du temps, de l'ineffable et de l'irréalisable, l'inassouvissable aspiration à un infini et à un absolu vers lesquels l'homme tend tout en étant inconsciemment certain qu'ils sont hors de sa portée et qu'il s'épuisera vainement à vouloir les rejoindre, tout cela se manifestant par des impulsions indéterminées, des élans de l'esprit, de l'imagination et du cœur, sans contours, presque sans forme...⁵³⁸

Marcel Brion a écrit sur le Romantisme davantage encore que sur le Baroque⁵³⁹. Son attitude vis-à-vis des deux mouvements est identique. Il situe le Romantisme historiquement, et il remet en cause son historicité. Il dit dans *L'Art romantique* : « Le Romantisme n'est pas un phénomène esthétique qu'il serait facile de localiser à une certaine époque ou dans certains pays, mais, au contraire, un état de la conscience humaine (...) », et plus loin : « Des classifications chronologiques ne serviront à rien dans un domaine dont les contours ne sont pas aussi facile à enclore que le voudraient parfois les historiens »⁵⁴⁰. Marcel Brion met en avant une sorte de « Romantisme éternel », avant de restreindre son étude au moment où « le Romantisme a brillé du plus vif éclat », c'est-à-dire entre 1750 et 1850. D'autre part, il considère le Romantisme comme étant dans la continuité du Baroque. Il n'y a pas pour lui de rupture entre ces deux domaines esthétiques :

Que l'âme romantique soit, dans ses mouvements les plus caractéristiques, une sorte de prolongement, de nouvel *état*, de l'âme baroque, cette hypothèse est d'autant plus facile à vérifier que le rococo, établi comme un « pont » entre le baroque et le romantisme, apparaît lui-même comme une modification intérieure de la sensibilité baroque, engendrant de nouvelles formes qui, à leur tour, stimuleront la sensibilité romantique.⁵⁴¹

Il s'agit de « deux mondes que, bien à tort, on croit antagonistes, et qui effectivement ne sont que deux états successifs étroitement associés du même état

⁵³⁷ Marcel Schneider, « Un lied ininterrompu », dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, op. cit., p.11.

⁵³⁸ Marcel Schneider, « Marcel Brion, déchiffreur d'énigmes », dans *La Revue de Paris*, op. cit., p.41.

⁵³⁹ Citons en particulier *L'Allemagne romantique*, *Peinture romantique*, *L'Art romantique*, *Schumann et l'âme romantique*...

⁵⁴⁰ Marcel Brion, *L'Art romantique*, op. cit., p. 7.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.7.

d'esprit »⁵⁴². Marcel Brion éprouve une véritable fascination pour les écrivains qui se situent « sur la frontière du Rococo et du Romantisme »⁵⁴³, tels que Eichendorff ou Jean-Paul Richter, et pour des peintres tels que Watteau, Magnasco, Tiepolo ou Guardi.

Nous appuyant sur ces deux analyses, de Daniel-Rops et de Marcel Schneider, nous pouvons dire, non pas que Marcel Brion est un écrivain baroque ou romantique, mais que dans son œuvre romanesque se manifeste un esprit de la lisière baroque-romantique. L'œuvre romanesque est bien entendu marquée par toutes les études accomplies par Marcel Brion dans ces domaines. Dans les romans s'exprime un amour particulier pour cet univers esthétique, et c'est aussi ce qui rend l'œuvre difficile à fréquenter. C'est là une originalité qui touche le fantastique brionien. Il est évident que Marcel Brion n'écrit pas comme un baroque ou un romantique. Son écriture est bien celle d'un écrivain du XX^e siècle ; son fantastique est d'une grande originalité. Marcel Brion invente une esthétique des frontières profondément originale et inhabituelle en France.

Les caractéristiques de cette esthétique sont les points que nous avons jusqu'à présent étudiés. Le mouvement et l'inquiétude sont deux pôles majeurs de cette œuvre. On constate chez Marcel Brion une prépondérance, une passion pour le mouvement, une prédominance du dynamique sur le statique. En lisant les romans de Marcel Brion, on a l'impression, dit Jean-Baptiste Baronian « de parcourir des lieux nouveaux, d'aller à tout moment de l'avant, à la découverte, vers des entités essentielles et singulièrement fructueuses »⁵⁴⁴. Ces mouvements sont commandés par une inquiétude fondamentale, maladie de l'âme. Les personnages sont des anxieux, tout comme Faust, Hamlet ou Don Juan que nous avons déjà rencontrés, personnages-types qui ont en commun d'avoir faim de totalité, d'accomplissement, sont animés d'un espoir infini. En même temps, ils savent que le limité mettra toujours un obstacle à leur progression. Ils s'interrogent sans cesse sur leur être et leur devenir. C'est là qu'intervient l'élément rococo, chronologiquement forme la plus tardive du baroque. D'un point de vue esthétique et moral, le rococo prend des allures de crépuscule. Cela correspond historiquement à l'effondrement d'une société, d'un monde qui va vers sa perte. Le personnage brionien est fasciné par ce rococo, et en même temps il éprouve face à lui, face à ce monde de l'artifice une réticence. Le rococo en tant que motif est à l'origine d'une angoisse, d'un malaise parce qu'il suppose un ensemble de tentations, propose les charmes dangereux de l'artifice. Il est basculement dans l'univers glissant du fantastique.

⁵⁴² Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.311.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.318.

⁵⁴⁴ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op. cit.*, p.217.

Le fantastique suppose une interrogation sur la valeur du réel. Les personnages ont un pied dans le réel, un pied dans l'illusion. Ils portent le désir d'accéder à une réalité plus authentique, d'où le thème très important du passage et l'importance de l'« autre côté ». Réel et irréel ne sont pas marqués par des frontières évidentes, et le surnaturel possède une sorte d'évidence.

Les romans posent la question de l'être et du devenir. Il s'agit là d'un pôle plus optimiste, à tendance romantique qui vient s'opposer à l'inquiétude rococo. L'inquiétude, la sensation de danger cèdent le pas à une volonté constante de construction. Les échecs sont des étapes nécessaires dans la ligne que chaque individu doit suivre selon le chiffre de son destin. La métamorphose est principe de l'organisation du monde. Le héros brionien voit dans l'incessante métamorphose des choses en mouvement non une dégradation mais un trajet vers l'accomplissement, dans la mesure où même la mort, selon le modèle du scénario initiatique, est aussi un élément de devenir et de passage.

La question se pose enfin des rapports entre l'homme et le monde face à une nature spiritualisée, d'où l'importance donnée, dans une ambiance de mystère et de rêve, aux structures labyrinthiques, aux labyrinthes intérieurs.

Il nous reste à situer les romans sur cette lisière, et à mettre en évidence deux points importants faisant partie intégrante du fantastique brionien : la théâtralisation du monde et la recherche de l'infini.

CHAPITRE SEPT : FRONTIÈRES.

A. « SUR LES FRONTIÈRES DU ROCOCO...

1. Dans le jardin fantastique.

Un grand nombre de romans de Marcel Brion se développent sur un fond d'esthétique baroque. Les allusions à cet univers jalonnent un roman tel que *Un Enfant de la terre et du ciel*⁵⁴⁵. Dominique Bresle, ami d'André Arden, est créateur de décors d'opéra. Alors qu'il achève le décor du dernier acte des *Noces de Figaro* de Mozart, il voudrait reproduire «le pavillon de musique de Nymphenburg», chef d'œuvre de l'architecture rococo allemande. Dans l'ensemble des romans, de nombreux noms d'artistes sont cités, qui appartiennent au monde baroque : des peintres tels que Tiepolo, dans *La Rose de cire* et *Les Vaines Montagnes*, des musiciens tels que Schütz, Mozart dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, Haydn dans *La Folie Céladon*, Anthony Holborne dans *Les Miroirs et les gouffres*, Dowland, dans *De l'autre côté de la forêt* et *Les Vaines Montagnes*, Marcello dans *Château d'ombres*, et bien d'autres encore, des écrivains, Shakespeare dans *Le Pré du grand songe*, *Villa des hasards*, Angelus Silesius⁵⁴⁶ dans *De l'autre côté de la forêt*, Sir Thomas Browne dans *Les Vaines Montagnes* et *Château d'ombres*. Dans ce dernier roman, c'est un écrivain lu par Sir Montagu Brehm, fin connaisseur de ce physicien et écrivain irlandais du XVII^e siècle. Il livre au narrateur ses

⁵⁴⁵ Quelques exemples : « Les émotions que je dois à la religion, l'influence qu'elle a exercé sur moi, intensément, à certaines époques de ma vie, devaient peut-être leur efficacité à un coucher de soleil traversant des vitraux, à des reflets d'or et de marbre dans la pénombre d'une église baroque, à une miraculeuse fresque de Schütz (...) » (*ETC*, 70) ; « L'insidieux mensonge s'installait entre nous, qui croyait pouvoir combler les intervalles de la volupté avec des trompe-l'œil semblables à ceux que les décorateurs baroques employaient pour créer dans une étroite chambre l'illusion de l'infini » (*ETC*, 159) ; « Une certaine intimité de l'esprit nous rapprochait qui jetait le pont curieusement fleuri d'une turquerie rococo par-dessus cette froide cascade » (*ETC*, 199)

⁵⁴⁶ En ce qui concerne le rapport entre Angelus Silesius et le monde du baroque, voir Bernard Gorceix, *Flambée et agonie, mystiques du XVII^e siècle allemand*, Sisteron, Éditions Présence, 1977.

réflexions philosophiques influencées par cet auteur, dont cette citation : « There is nothing strictly immortal but immortality » (*CO*, 111). Cette réflexion intervient dans un roman qui met en scène des ombres condamnées à répéter indéfiniment les mêmes gestes tragiques. Dans *Les Vaines Montagnes*, un des amis réunis, Barnward, évoque le parc anglais de Stowe où se trouve, pense-t-il, une statue qui représente « Sir Thomas Browne écrivant dans un gros cahier son traité *Des Urnes funéraires* » (*VM*, 41). Cette évocation funèbre se glisse dans le récit, représentant l'envers de la magie d'un parc où un enchanteur dialogue avec les oiseaux. Les textes de Sir Thomas Browne, explique Marcel Brion dans *Art fantastique* sont inspirés par un sentiment « d'abdication découragée, de dramatique désespoir, conclusion inévitable de la réflexion mélancolique baroque »⁵⁴⁷.

Un certain nombre d'instruments de musique, flûte, violon, hautbois, luth, et d'objets nous plongent dans une atmosphère propre au XVII^e et au XVIII^e siècle. La tabatière à musique de *La Rose de cire* est « un beau travail d'orfèvrerie russe de l'époque rococo » (*RC*, 15). Une multitude d'objets sont décrits, auxquels les personnages de *Château d'ombres*, de *La Folie Céladon* ou de *La Fête de la Tour des Âmes* prêtent attention, les fauteuils aux pieds arrondis, les horloges anciennes, les miroirs qui agissent sur la fluidité du décor, les coquilles, les coupes de Chine, poêles de faïence, les « bibelots éparpillés sur de lourdes consoles de bois doré, couvertes de mosaïques florentines, un vase bleu, une boîte d'écaille et d'or, un éventail » (*CO*, 169).

Les édifices baroques sont très présents dans les romans : l'église baroque décrite dans *L'Ombre d'un arbre mort*, qui fait penser à l'église de Weltenburg en Allemagne, les châteaux difficilement accessibles de *Château d'ombres*, du *Château de la princesse Ilse*. Ces châteaux possèdent une architecture particulière qui correspond à un style de vie. Ils offrent une multitude de pièces auxquelles on accède par un grand escalier qui crée, dirige et organise les mouvements verticaux et horizontaux. Ce sont des lieux qui conviennent parfaitement à la mise en place du fantastique.

Un lien est créé avec des édifices plus contemporains. Le cirque de *L'Enchanteur* se trouve dans un quartier pauvre, peu engageant pour le narrateur, à l'entrée d'un faubourg ouvrier. Le narrateur est surpris de constater que la vaste salle du cirque a constitué autrefois le « manège d'un palais princier ». Les murs et le plafond sont recouverts de fresques, et le cirque possède « une loge d'un faste baroque, chargée de lourdes armoiries » qui abritait autrefois « le prince et ses invités » (*E*, 26), une « loge baroque aux licornes dorées » (*E*, 69) où viennent prendre place les musiciens. Tintagel se

⁵⁴⁷ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p.67.

produit dans ce cirque en tant qu'illusionniste. Il n'entre pas en piste de façon banale : il descend lentement par une trappe ménagée dans la fresque du plafond jusqu'au milieu de la piste, « supporté par deux anges en bois peint qui faisaient partie, vraisemblablement, d'une vieille scénographie baroque » (*E*, 28). La ville que traverse le narrateur pour aller rendre visite à Brocéliande est marquée par son passé de ville baroque :

Il y avait des églises où les cierges qui s'allumaient pour l'office nocturne faisaient osciller de longs apôtres en dalmatiques chamarrées sur le ciel étoilé des mosaïques. Des anges s'envolaient aux creux des coupoles baroques, des monstres et des démons nichaient dans les angles des clochers à pignons. Ici, dans ces rues oubliées, on n'entendait ni le roulement des voitures, ni le pas des promeneurs attardés. Les atlantes supportaient en vain la pesée des lourds balcons où des femmes ne viendraient jamais plus s'accouder pour sourire aux cavaliers. (*E*, 101)

Marcel Brion, fasciné par ces décors qui font penser aux grandes villes baroques européennes, Prague ou Dresde, est enthousiasmé par le cirque. Baroque et cirque représentent symboliquement les terres où l'illusion est reine. Le baroque utilise les perspectives illusionnistes et le trompe-l'œil, le cirque est le lieu où Tintagel propose ses tours de magie et de « haute illusion ».

Un même lien est établi entre le monde baroque et celui des baraques de foire et des parcs d'attraction. Le parc d'*Algues* propose une « entrée faussement mauresque » (*A*, 154). Il possède toutes sortes d'attractions que le lecteur découvre au fur et à mesure qu'il s'avance plus loin dans le roman, un petit labyrinthe végétal, un aquarium où dansent des créatures mi-femmes mi-sirènes, une île enchantée, un « Observatoire du docteur Faust » (*A*, 105), plusieurs cirques dont le fameux cirque Méléagre qui possède une « façade de palais baroque » (*A*, 209). Le narrateur se marie avec Algue à l'intérieur de ce parc, « dans le pavillon de stucs d'argent et de soie bleue, copie de l'Amalienburg-de-toutes-les grâces » (*A*, 95)⁵⁴⁸. Les arbres du parc eux-mêmes évoquent les décorations baroques qui viennent contaminer le milieu naturel : « Les feuillages entrelacés des grands ormes arrondissaient au-dessus du quai du Temple leurs voûtes baroques (...) » (*A*, 75).

À l'intérieur des maisons visitées sont installés des éléments d'architecture intérieure baroque. Le salon de musique du chapitre six des *Vaines Montagnes* est « décoré dans la manière d'un Baroque délicieusement extravagant » (*VM*, 72). Ses murs sont recouverts de miroirs, de guirlandes et de stucs :

⁵⁴⁸ Il s'agit du pavillon de chasse qui se trouve dans le parc de Nymphenburg à Munich, qui a beaucoup impressionné Marcel Brion. Il le décrit en particulier dans *Suite fantastique*, *op. cit.*, p. 33 : « L'harmonie de laque bleue et de stuc d'argent, les panaches et les volutes des ornements font, du salon circulaire du pavillon d'Amalienburg, un joyau de rêve perdu parmi les grands arbres du parc de Nymphenburg ; ses jeux de miroirs, ses entrecroisements de perceptions réelles et d'erreurs, les fenêtres et les glaces échangeant leurs images, mêlent les reflets de telle sorte que le réel retombe dans l'indéterminé des songes et des hallucinations ».

Tout autour s'enroulaient, s'entortillaient des buissons d'églantiers peints de vert et argent. Les surfaces libres des glaces où cette végétation baroque ne poussait pas conservaient les images immobiles du long piano, couleur d'alezan, de la harpe, sœur des cygnes dorés qui décoraient la courbe de son cou, d'une contrebasse au ventre opulent qui somnolait appuyée contre une petite chaise. (VM, 73)

Là aussi nature et artifice se mélangent, réalités et reflets, comme dans le pavillon Amalienburg, et tout cet univers est étroitement associé aux objets et à la musique. Le salon ovale du *Journal du visiteur* est aussi caractéristique du goût de cette époque où est recherchée la dominante intime des petites pièces et des petits salons. C'est là, dans ce cabinet hollandais que le héros découvre deux tableaux : un portrait qui va lui permettre une première rencontre avec Adélaïde des hêtres et une nature-morte. Les objets prennent valeur de symboles, de signes, et font allusion à la précarité de la vie, au processus de destruction qui est sans cesse à l'œuvre dans tout ce qui vit. C'est le thème principal de *L'Ombre d'un arbre mort*, roman fortement teinté de nostalgie : tout ce que nous avons aimé, que nous aimons est détruit, brisé, nous sera rendu peut-être si nous entrons dans une autre modalité du temps. Ce thème est associé à celui de l'inanité sonore, de la *musica callada*, de la musique qui s'est tue. Mais la « contrebasse au ventre opulent » ne fait que somnoler... Ilse, dans *Le Château de la princesse Ilse*, entre dans la salle des vanités, lieu de méditation préféré des Fils des Étoiles. Elle visite une vaste chambre sépulcrale où des squelettes automates se livrent à un étrange ballet, sur une musique de Haydn. « Tout au monde est illusion » dit la princesse qui l'accompagne (CPI, 210).

Le thème du jardin baroque est récurrent, dans la plupart des romans, et il est possible de comparer l'ensemble de l'œuvre de Marcel Brion à un vaste jardin où le lecteur peut venir se promener. Les jardins mis en scène dans les romans sont des espaces comparables à ceux qui sont nés en Angleterre autour de 1730, créés par les jardiniers-paysagistes cités dans *Les Vaines Montagnes* : Kent, Capability Brown, Chambers (VM, 42). Ces jardins témoignent d'une passion pour l'antiquité, d'un attrait pour les terres lointaines, d'une passion pour une nature moins organisée que dans les jardins classiques, qui bouleverse les sens, d'un goût pour le mystérieux et le fantastique. Dans les jardins de Marcel Brion, on remarque l'importance des miroirs d'eau, des fontaines fréquemment associées aux voix chantantes, et la présence de « fabriques », de chambres de verdure, de rocailles, de pavillons faux-chinois, d'ermitages, de grottes, de cascades, de ponts et de « Folies ». Toutes ces constructions correspondent au goût d'une société du XVIII^e siècle qui aspire à des formes de solitude, d'intimité, qui construit dans les parcs des pavillons où il est possible de méditer, de rêver, d'aimer. Les fausses chapelles et les fausses ruines répondent au besoin de s'écarter de la vie ordinaire qui disperse l'individu et de se retirer

dans le silence. Ce mouvement est suivi par le héros brionien, tantôt solitaire, tantôt accompagné de la femme aimée. Adalbert von A., par exemple, fuit Berlin, les relations trop mondaines, et part à la recherche de lui-même en même temps qu'il s'enfonce dans les parcs et les forêts de Baden-Baden. Le prince, dans *Les Miroirs et les gouffres*, rejoint Griselda, la femme dont il est épris, « dans un minuscule château, à peine plus grand qu'un pavillon de musique, situé dans un endroit écarté du parc, à mi-chemin entre le théâtre et le palais » (*MG*, 99). Griselda, actrice, vient le rejoindre une fois les représentations d'opéra terminées. Elle crée pour le prince l'illusion de « posséder une femme chaque fois nouvelle dont la séduction s'aiguise par la surprise et l'attente » (*MG*, 101). Le grand-père de Terence Fingal, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, est appelé le « vieux fou de jardin ». Il se promène dans son jardin en compagnie de son petit fils, à une époque où le mot « pittoresque » court dans les salons. Pour créer un effet de « merveilleux et de stupéfaction » (*OAM*, 34), et « pour l'amour du pittoresque », il plante un arbre mort dans son jardin. L'arbre mort est un *memento mori* qui, aux yeux du grand-père, doit se transformer en *memento vivere*, en exaltation de la vie, et la « leçon de l'Arbre Mort » doit inviter à vivre intensément et à aller au maximum de ses possibilités⁵⁴⁹.

Le jardin brionien, comme le roman, ne se donne pas au premier regard. Des choses sont cachées derrière des rideaux d'arbres. On y entend des musiciens sans les voir dans *Château d'ombres*, et le parc d'attraction d'*Algues* se révèle, au fil des pages, de plus en plus vaste. Dans ce jardin, il faut donc se mettre en mouvement, et les choses vont être découvertes les unes après les autres. Dans ces mouvements qui obéissent au courbe et au sinueux, c'est-à-dire à la logique de l'arabesque, il y aura des pauses, qui correspondent à des ralentissements narratifs. Des effets de surprise sont créés, produits par l'apparition d'une statue, d'une grotte ou d'un pavillon. Ce qui est recherché, c'est la *meraviglia* dont parle souvent Marcel Brion dans *Art fantastique*, c'est-à-dire une qualité d'étonnement, d'inquiétude, voire de peur créée par l'extraordinaire. Les lieux prennent volontiers une valeur symbolique ou métaphysique.

Le jardin est fantastique parce qu'il est passage d'un espace à un autre et propose un jeu d'opposition entre le dedans et le dehors. Il se constitue autour de l'idée de frontière. Mais le choix d'une esthétique baroque-rococo où est privilégié le jardin paysager fait que

⁵⁴⁹ Il est fait allusion dans le roman au créateur de jardin Pückler-Muskau qui dans son jardin a planté un bosquet d'arbres morts en face d'une grotte artificielle. Il inscrit ainsi dans le jardin une note funèbre. On peut rapprocher cela du motif plus général des urnes funéraires dont parle Sir Thomas Browne, et des tombeaux que l'on plaçait dans les jardins paysagers. Voir à ce sujet Sophie Le Ménahèze, *L'invention du jardin romantique*, op. cit., p.388. Dans le parc de Stowe, William Kent a aussi planté un arbre mort. Il est fait allusion à cela dans *Les Vaines Montagnes* : « Il y planta (...) un arbre mort qu'il avait déraciné dans la campagne, ajoutant rusticité et deuil à ce lieu d'aristocrate plaisir » (*VM*, 35)

cette frontière est floue. Elle est d'abord assez nette au début de *Château d'ombres*, puisque le narrateur franchit un pont gardé par des lions de pierre, un mur, une porte, mais les limites du jardin, par la suite ne sont jamais trouvées ni clairement définies. Un espace comparable à celui de tous les jours se révèle autre, vaste, mouvant, de la nature du brouillard.

Le jardin est d'autre part le règne des allées sinueuses, des chemins tournants, des carrefours. C'est un espace égarant où la progression est longue, difficile. Le narrateur est placé au cœur d'un labyrinthe dont la logique ne lui apparaît pas complètement même lorsqu'il a la possibilité de monter dans une tour et de contempler le jardin d'en haut.

Le jardin de *Château d'ombres* est un lieu de spectacle, un espace de représentation, au même titre qu'un théâtre, ou une baraque de foire ou une ville de carnaval. Et surtout, il est saturé, comme la maison fantastique, de passé, rempli de souvenirs, frappé de malédiction. C'est le lieu de résurrection d'un passé problématique, de répétition d'un événement originel catastrophique, marqué par la présence d'âmes en peine qui continuent à hanter le présent. Le temps n'y est plus le même, ne s'inscrit plus dans la linéarité.

Attardons-nous dans le jardin de *Château d'ombres*. Parmi les diverses constructions ménagées dans le parc, le narrateur découvre une grotte artificielle, comparable à celles que l'on aménageait autrefois du XVI^e au XVIII^e siècle :

La grotte s'ouvrait dans un mur rocheux, formé de blocs cyclopéens qu'on eût dit jetés les uns sur les autres par la fureur d'un cataclysme. De lourdes larmes de basaltes décoraient ce mur, imitant des stalagmites, et, pour reproduire jusqu'aux caprices de la nature qui donnent parfois à celles-ci une forme vaguement humaine, des atlantes noirs s'appuyaient contre les rochers, semblant les porter sur leurs épaules ou fléchir sous leur poids. Entre les deux plus grandes de ces statues, l'entrée de la grotte s'ouvrait. (CO, 61)

Marcel Brion nous donne dans *Art fantastique* des éléments intéressants d'interprétation. Cette grotte suscite l'étonnement. Elle est symboliquement dans les jardins rococo « le lieu souterrain, obscur, mystérieux, où habitent les Mères, le monde des origines où toute vie s'élabore dans le silence et les ténèbres (...) ». Elle amène le visiteur « à prendre pour vivant ce qui est inerte et à douter de la réalité des personnages vivants ». Les atlantes sont là pour créer « une atmosphère solennelle et mystérieuse »⁵⁵⁰. Dès le début de la description, l'allusion aux cyclopes nous place dans un contexte antique, ce qui crée un dépaysement spatial et temporel. Ce qui est important, c'est l'interchangeabilité des formes, la confusion qui s'établit entre monde vivant et monde minéral. Cette première

⁵⁵⁰ Marcel Brion, *Art fantastique*, op. cit., p.148.

grotte conduit à une autre, « plus vaste et plus étrange », et la confusion des règnes y est plus frappante. Il n'y a plus de réelles frontières entre le végétal, le minéral, l'animal et l'humain :

Les minerais et les métaux s'ordonnaient ici, non plus selon leur disposition originale, mais à l'imitation de formes animales, humaines ou végétales. Des têtes de femmes, faites de cailloux assemblés, décoraient les chapiteaux des pilastres ; leurs yeux d'albâtre et d'onix brillaient d'un éclat maléfique. Des chevelures de corail couronnaient des visages de cuivre rouge, tatoués de nacre. Des polypes tenaient lieu de mains, des coquillages gonflaient des seins stériles, des valves étaient des oreilles sourdes. Au milieu du plafond, troué d'une plaie déchiquetée, comme si elle avait ouvert le passage à un aérolithe, brillait un morceau de ciel bleu, naïf et innocent, qu'on eût dit égaré dans toute cette diablerie pierreuse où étincelait d'un éclat froid le fer des météores. (*CO*, 63)

On remarque, dans ce passage saisissant, la présence d'un vocabulaire de la métamorphose, « à l'imitation de », « tenaient lieu de », « comme si », « on eût dit », thème baroque par excellence, le mélange des champs lexicaux, l'importance prise par les sujets, par les compléments du nom, « leurs yeux d'albâtre et d'onix », « des chevelures de corail », « des visages de cuivre rouge », les jeux d'opposition, « des seins stériles », « des oreilles sourdes », l'importance prise par les adjectifs. Le plafond, comme dans les églises baroques est crevé. Tout cela aboutit à l'idée de « diablerie », d'une imitation dangereuse cause d'angoisse parce que toutes ces associations insolites, ces reconstitutions incongrues de choses qui ne sont pas faites pour être réunies représente une subversion de la Création tel qu'on peut en voir des exemples dans l'œuvre d'un Jérôme Bosch. La margravine, personnage qui surgit ensuite est elle aussi marquée par cette dangereuse confusion. Son corps incliné paraît « durci dans une tristesse de pierre » (*CO*, 65).

Le baroque qui émerge fréquemment tend à s'incliner vers sa forme la plus tardive, plus crépusculaire, celle du rococo. Ce moment fascine Marcel Brion parce que c'est un moment de lisière. Glisser vers le rococo c'est glisser vers la pente inquiétante du fantastique, et cela ne va pas sans danger.

2. Les dangers du rococo.

Les périodes de transition, de passage d'une civilisation à une autre, nous l'avons vu, intéressent particulièrement l'historien Marcel Brion. Ce sont des époques qui, comme celle durant laquelle il a lui-même vécu, souffrent d'inquiétude. Un monde s'effondre, un autre monde tente de s'édifier sur les ruines de l'ancien, et cela ne va pas sans détresse et nostalgie. Le rococo, compris comme le dernier visage du baroque, est peut-être plus que

tout autre moment de passage. « Ce rococo doit mourir pour devenir Romantisme », dit Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*⁵⁵¹. Par conséquent il s'agit d'une époque qui souffre d'un malaise et d'une inquiétude profonde.

Pour Marcel Brion, celui qui incarne le mieux cette inquiétude est le peintre Watteau auquel il fait référence dans le texte d'introduction de 1962 à *La Folie Céladon*. Marcel Brion perçoit dans l'œuvre de Watteau un aspect dramatique. Ses « Fêtes galantes » ne sont pas pour lui le lieu d'un plaisir sans ombre :

Le rococo (...) contient une substance dramatique très profonde et très vive, que nous reconnaissons également chez Watteau, une mélancolie poignante, une inquiétude douloureuse, une inaptitude au bonheur, qui vient peut-être de ce que l'on cherche trop le plaisir. Ce malaise fin de siècle, qui caractérise les époques de transition, où une société sur le déclin se prépare à disparaître pour faire place à un ordre nouveau, est chargé de nostalgie, de regret, d'angoisse.⁵⁵²

Watteau place la plupart de ses personnages dans un jardin, dans un décor artificiel, et il emprunte ses thèmes au théâtre, celui-ci correspondant parfaitement à l'esprit de l'époque, parce qu'il oppose au réel le décor de la fiction. Une certaine tristesse envahit ses fêtes au moment du crépuscule liée à la conscience du caractère éphémère de toute chose. Le narrateur de *Château d'ombres* nous emmène aussi dans un parc, et il éprouve une véritable angoisse car le parc lui-même respire la détresse. Voici comment Marcel Brion décrit l'atmosphère des tableaux de Watteau :

Le pressentiment de la destruction prochaine de cette société frivole et heureuse qui anime les tableaux de Watteau, construisait un arrière-plan presque tragique à ces « fêtes galantes », magnifiques et mélancoliquement tristes comme la fin d'un beau jour. Le crépuscule surgit derrière les plus beaux couchers de soleil de ce peintre, et la nuit n'est pas loin, la nuit qui, déjà, jette son ombre sur les cœurs et sur les esprits dont elle menace l'équilibre et la paix alors même qu'il fait encore jour.⁵⁵³

Le rococo représente dans les romans un pôle d'inquiétude et d'angoisse. Il s'accompagne d'un certain nombre de dangers. Cet art provoque chez le héros une fascination mêlée de réticence et de la confuse sensation d'un danger.

Le narrateur de *La Folie Céladon* confesse qu'il a eu « tort » de se fier « aveuglément aux tentations et aux conseils » du vieux guide qui l'a entraîné vers la Folie (FC, 12). Plus loin il se considère imprudent : « Mais si vous êtes venu, comme j'ai eu l'imprudence de le faire, pour voir la Folie Céladon, vous éprouverez une déception égale à la mienne lorsque j'appris qu'elle n'existait plus » (FC, 22). Ce thème de l'imprudence est repris par Carsten que le narrateur, au cours de son enquête, est venu interroger. Carsten

⁵⁵¹ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, op. cit., tome 2, p.333.

⁵⁵² Marcel Brion, *Mozart*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1982, p.275.

⁵⁵³ Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, op. cit., p.308. Voir illustration 26.



Illustration 26
Antoine WATTEAU, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*,
Paris, Louvre, 1717.

fait alors un parallèle intéressant entre le rococo et E.T.A. Hoffmann : « Car Hoffmann seul a compris l'arrière-plan mystérieux et dramatique que cache le rococo, ce rococo que je n'aime pas parce que j'en devine, moi, tous les dangers et que vous adorez, imprudent, avec cette manie charmante que vous avez de vouloir toujours jouer avec le feu » (*FC*, 126). Le personnage brionien s'estime imprudent lorsqu'il prend conscience d'un basculement de son monde dans le fantastique. Il hésite à s'engager, car un pas de trop peut avoir un caractère irrévocable. L'aventure, bien inquiétante n'est pas toujours acceptée, mais elle requiert des qualités : « C'est une grave tentation que la tentation de l'infini. Celui qui y cède doit tenir fermement les rênes de son âme. Il est plus facile de s'y perdre que de s'y trouver »⁵⁵⁴. On pourrait tout à fait remplacer ici le mot « infini » par le mot « fantastique » !

Le premier grand danger du rococo est la fuite hors du réel. Le rococo présente l'image d'une société qui se perd en perdant le contact avec la réalité. Les êtres instables y perdent leurs repères sociaux. L'homme qui est affecté par une réalité historique décevante ou menaçante se réfugie dans le rêve, dans le monde du fictif, du théâtre, fuit vers les territoires brumeux de la nostalgie. *La Folie Céladon* réunit des personnages qui ont connu une existence tragique. Hunenberg se condamne lui-même au regret et à l'amertume, en épousant par respect pour la parole donnée une jeune fille laide et ruinée, et mène une existence misérable. Les Ortgut sont victimes des années catastrophiques d'après la Première Guerre mondiale à Vienne. Bernhorst est incapable de faire un geste pour tenter de sauver la femme qu'il aime. Clairenore s'est mutilé le visage lors d'une tentative de suicide. Ces personnages, dont la vie, pour des raisons diverses, a été brisée, sont confrontés « à une crise mortelle du vouloir et de l'agir » (*FC*, 9). L'accident de la Folie Céladon efface du monde des « naufragés du cœur et de l'esprit » (*FC*, 81), « des êtres dans lesquels une voie d'eau s'est déclarée » (*FC*, 122), et ils se livrent à une « orgie de masochisme moral » (*FC*, 92). Cette catastrophe, « il semble que tout l'art rococo l'appelle, la réclame » (*FC*, 124). L'incendie final, cet événement tragique, n'est que la conclusion d'un drame qui a touché chaque individu, préparé par leurs souffrances et leurs tragédies.

Le décor, tout comme celui de la grotte artificielle de *Château d'ombres*, joue entre le vrai et le faux et amène à la confusion :

Imaginez, dominant les terrasses, le pavillon aux belles courbes, les balustrades couronnées de statues, tout cet or brillant et ces pierres scintillantes, dessinés, soulignés par l'éclat bref du feu

⁵⁵⁴ Marcel Brion, *Rembrandt*, Paris, Albin Michel, 1946, p.6.

d'artifice, semés de panaches flamboyants qui s'arrondissaient un moment dans l'éclat de leurs couleurs, et retombaient comme des plumes mortes à travers le ciel nocturne. C'étaient, multipliés et grandis à des dimensions géantes, pour une fête magnifiquement brève, les décorations mêmes du pavillon, ses volutes, ses arabesques, ses torsades, sa polychromie délicate et chatoyante, avec des verts céladon, des rose de Chine, des ors éteints, une floraison splendide arrachée aux trumeaux, aux plafonds ondulés, aux cabinets de laque, et projetée sur l'infini de la nuit. (FC, 71)

Une fois de plus dans la description se mélangent les règnes minéral, animal, végétal, et toute cette fantasmagorie rendue plus intense au moment de la destruction se poursuit en entrelacs jusqu'à l'infini. Quand on a passé quelque temps dans ce pavillon, il est difficile de se réacclimater au monde, et ceux qui l'ont fréquenté sont incapables de revenir vivre dans une « société normale » (FC, 93). À cette faveur accordée au théâtral, au paraître, s'ajoute le goût pour le miroir, pour l'espace illusoire qui envahit l'architecture et abolit les frontières. Helena von Ortgut rêve de « camélias, de gentilshommes hongrois, et des reflets de mille bougies dans le miroir splendide d'un parquet ciré » (FC, 201).

Le monde proposé dans *Château d'ombres* est aussi un monde de faux semblants. Il est significatif que le narrateur, une fois installé dans sa chambre au début du roman, découvre d'abord le parc dans un reflet : « Le parc se reflétait dans le miroir placé au fond de la pièce (...). Dans le miroir, la masse de verdure s'éteignait, s'estompait, je ne voyais plus les pelouses ; seulement les branches hautes des arbres qui bougeaient lentement dans la brise d'une fin d'après-midi » (CO, 24). Ce qui est perçu est une image inversée du monde, et durant tout le roman, les choses et les êtres sont vus comme dans un miroir qui révèle leur réalité cachée. Les paysages, les personnages appartiennent à une autre dimension. Comme des personnages de Watteau, ils échappent à la réalité quotidienne, se meuvent dans l'univers des fantômes non parce qu'ils portent culotte courte, bas blanc, souliers à boucles, mais parce qu'ils évoluent dans le temps et l'espace des miroirs, dans des territoires totalement étrangers et pourtant devenus proches.

Le deuxième danger du rococo est l'obsession de la mort. Il y a un arrière-fond funèbre dans *La Folie Céladon*, *Château d'ombres*, mais aussi dans d'autres romans tels que *La Fête de la Tour des Âmes* ou *L'Ombre d'un arbre mort*. Les romans comportent de nombreuses allusions à la mort, à la souffrance, à la maladie. Le surintendant des jardins dans *Château d'ombres* tente d'expliquer pourquoi les arbres du parc sont malades à en mourir : « Les arbres souffrent, dit-il, et leurs maux ne sont pas toujours physiques. Il y a, chez eux, plus de souffrance morale que nous ne le soupçonnons, et ce sont les hommes, presque toujours, qui les contaminent, qui leur communiquent leur douleur » (CO, 39). Cette souffrance morale est identique à celle qui est éprouvée par les personnages du parc. Des événements terrifiants se déroulent. Le narrateur reste sur la frange de ces événements,

assiste à une sorte de théâtre d'ombres, mais apprend à la fin que le jeune Ulrich, très attaché à sa belle-mère par un amour interdit, est mort et a été probablement assassiné.

Le Musikant d'*Algues* commet un crime pour s'approprier un orgue de verre, instrument caractéristique de l'esthétique rococo. Chaque jour, dans le parc d'attraction d'*Algues*, il improvise sur un orgue de verre une musique qui s'accorde avec les jeux des nageuses de l'aquarium. Cet aquarium appartient à l'univers de la fausseté et de l'illusion. Les nageuses sont de fausses sirènes, et se produisent sous un éclairage féerique. Le musicien prend place dans une fausse grotte de carton où luisent « çà et là les yeux de fausses pieuvres accrochées à des saillies de rocher » (A, 65). Le narrateur vient chaque soir écouter ce « sortilège musical ». Il apprend comment le Musikant s'est rendu possesseur de l'orgue de verre. Le Musikant est mis un jour en présence de l'orgue dans un musée installé « dans un ancien hôtel princier » (A, 71), et à partir de ce moment là sa vie prend un tour complètement nouveau. Il se lie à l'instrument « pour l'éternité ». Il obtient du gardien la permission de venir jouer les jours où le musée est fermé. Mais bientôt cette visite hebdomadaire ne lui suffit plus, et il vient jouer chaque nuit. Il fuit alors dangereusement la réalité du jour :

Avant l'heure où les femmes de ménage venaient balayer les salles et où lui-même rentrait chez lui, le gardien de nuit me tapait sur l'épaule pour me ramener à la réalité banale de la journée, et je quittais le musée, furtivement, dans son sillage, impatient de voir la nuit restituer l'existence de nouveau, aux instruments ensommeillés et à moi, qui ne me sentait plus vivre aussi longtemps que j'étais éloigné d'eux. (A, 72)

Le gardien l'avertit un soir qu'il ne pourra plus profiter de sa bienveillance, car le musée doit fermer quelques semaines pour travaux. Le Musikant assassine le gardien et dérobe l'orgue de verre. Il perd alors encore davantage le contact avec le réel :

Je me disais que j'agissais dans l'intérêt de l'orgue de verre, lui-même heureux de sa quotidienne résurrection nocturne, qui risquait de mourir de chagrin et d'ennui si l'emprisonnement au fond d'un placard le condamnait au silence pendant « la durée des travaux ». Par surcroît, je me sentais innocent de l'inévitable mort du gardien puisqu'elle serait donnée dans l'intérêt de l'orgue de verre lui-même, créature divine qui méritait tous les sacrifices, même humains. (A, 73)

On notera ici le glissement dans le domaine du sacré. Dans le rococo, c'est là un troisième danger, le diabolique est sous-jacent. La tragédie la plus profonde dans *La Folie Céladon*, celle qui en définitive déclenche le drame final, est celle du musicien Helmut Hellmann. C'est au moment où il écoute le *Don Juan* de Mozart lors d'un concert qu'il comprend qu'il ne parviendra jamais à composer les deux œuvres qui sont l'expression de ses rêves : *Pan* et *Le poème de l'Archange*, deux symphonies qui ne verront pas le jour. Il doit se contenter d'une carrière d'exécutant, puis se lance dans l'exercice de la parodie, de

la caricature des grands compositeurs, ce qui lui vaut un certain succès. Le texte suggère alors l'intervention d'une force suspecte : « Je me voulais byronien, satanique, grand-prêtre d'un dieu nouveau, né d'un accouplement monstrueux entre l'impuissance et la caricature » (FC, 223). « Il paraissait soumis à une force qui apaisait et ligotait son démon » (FC, 230), dit le narrateur qui parle plus loin de « fièvre diabolique » (FC, 234), et confirme au sujet de l'ensemble des personnages réunis dans le pavillon : « Ils avaient abandonné l'accomplissement de leur destin à une volonté plus forte et plus puissante que la leur » (FC, 247). Peu avant la catastrophe, Hellmann accomplit un sacrilège suprême qu'il n'avait jusque là pas osé faire : la caricature de Mozart qui a joué enfant dans la Folie. Cette perversion est le facteur déclenchant du drame. Nous entrons alors plus avant dans le fantastique. À la suite de cet « acte terrible » les invités deviennent immobiles, comme ils le sont dans le tableau de Magnasco *Réception dans un jardin*⁵⁵⁵. Il est intéressant de comparer ce passage à la description que Marcel Brion fait de ce tableau. Dans les deux cas, nous avons la réunion de personnages qui « ne sont ni tout à fait des vivants ni tout à fait des fantômes », et qui sont soudain immobilisés⁵⁵⁶. Dans le tableau, un artiste dessine, un chasseur nettoie son fusil, un porteur de chaise somnole. Dans le roman, Hunenberg cesse de jouer aux échecs avec Ortgut, laisse éteindre sa pipe, le Comte regarde fixement la nuit, Hellmut semble endormi, la vieille Ortgut somnole. Ce moment d'immobilité, comme c'est souvent le cas chez Marcel Brion, est un moment où le fantastique peut venir se glisser dans le réel, où les frontières se trouvent abolies : « Alors on eût pu voir entrer la Mort, belle et douce dans la majesté de ses gestes guérisseurs et la noblesse de ses pas, une femme très grande, un peu lourde, avec, sur son visage, les restes d'une somptueuse beauté » (FC, 232). Cet événement préfigure le déchaînement du feu en tant que force surnaturelle :

À travers les vitres éclatées, les flammes cherchaient la soie tendre des rideaux, la limpidité craquante des laques. Elles mordaient les bois précieux, déchiquetaient à belles dents les tapisseries, léchaient les tableaux, griffaient les murs, et de lourdes volutes de fumée roulaient à la suite des flammes, comme une escorte de corbeaux ou de fossoyeurs... (FC, 250-251)

Palling, dans *L'Enchanteur*, est un ventriloque qui a reçu, enfant le don d'inventer des conversations entre les meubles de sa chambre, don qu'il travaille, ce qui lui permet d'atteindre une « virtuosité excessive, presque monstrueuse » (E, 52). Au cirque, il

⁵⁵⁵ Ce tableau a beaucoup frappé Marcel Brion. Il écrit un conte sur ce sujet qui s'intitule aussi *Réception dans un jardin*, qui se trouve dans *Les Ailleurs du temps*, Paris, Albin Michel, 1987. Il décrit ce tableau dans *Les labyrinthes du temps*, op. cit., p.328 : « Composition énigmatique, curieusement statique (...) où les êtres et les choses semblent plongés dans une stupeur qui pourrait être celle de la mort ». Voir illustration 4.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.328.

dialogue avec les objets appelés par lui « à une vie fantastique » (E, 52). Il achète une statue d'ébène, image d'une divinité, qui a un « air sournois et bestial » (E, 57), puis il disparaît et nous le retrouvons au chapitre seize, au moment où après plusieurs années d'errance il a élu domicile à l'intérieur d'un « pavillon de ce style chinois qu'aimait l'époque rococo » (E, 163). La statue d'ébène, démoniaque, a pris possession de lui. Cette statue est qualifiée tour à tour de « brute divine », de « monstre », d'« ennemi redoutable », de « farouche gardien », de « carcasse diabolique ». Le pavillon rococo s'effondre sur lui, et il meurt enseveli, victime de cette puissance démoniaque. Le rococo est associé à la présence du diable et du singe.

Alors qu'il commente le tableau de Jérôme Bosch, *Les sept péchés capitaux*, Marcel Brion rappelle qu'au huitième jour de la création « le diable se met à l'œuvre. Comme cette guenon, compagne familière d'un peintre florentin qui, en son absence, fière d'imiter son maître, barbouille d'un pinceau fiévreux, les fresques encore toutes fraîches⁵⁵⁷ ». Jérôme Bosch montre ce qu'est devenu le monde après l'intervention de ce singe-démon : tout est sens dessus dessous. Des accouplements monstrueux entre hommes et animaux, entre êtres et objets, ont mêlé ce qui normalement devait être séparé, et tout cela bouleverse l'ordre de la Création :

Voilà le Singe de Dieu à l'œuvre, ce mystérieux démon dont la fureur de négation n'a pas trouvé meilleur moyen d'offenser le créateur, que de parodier son œuvre, de ridiculiser son geste, d'humilier sa Création dans la caricature. Cet aspect du démon, nul ne l'a si bien compris que Bosch, et saint Augustin qui dans une phrase célèbre, lumineuse et géniale, avait dit : « le Démon est le Singe de Dieu »⁵⁵⁸.

Nous retrouvons cette phrase de saint Augustin au début de *L'Ermite au masque de miroir*, dans *La Rose de cire*, et dans l'œuvre critique de Marcel Brion⁵⁵⁹. Le diable, et les démons, hantent l'œuvre de Marcel Brion, et se trouvent particulièrement à leur aise dans le monde des simulacres et des reflets.

Le rococo représente le danger du fermé. Mais dans l'univers de Marcel Brion, les êtres ne sont jamais définitivement immobilisés. À la fin du conte *La Seconde mort de Maeve O'Reilly*, Marcel Brion dit avec Goethe qu'« aucun être ne peut tomber au néant », et il ajoute : « car c'était la vie qui prenait possession de ce brouillard, et déjà la modelait pour de nouvelles naissances »⁵⁶⁰. Nous accédons à un autre pôle de l'œuvre, plus ouvert,

⁵⁵⁷ Marcel Brion, *Bosch*, Paris, Plon, 1938, p.7. Voir illustration 27.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.8.

⁵⁵⁹ En particulier dans *Art fantastique*, et dans *Michel-Ange* où il est question du « constructeur à rebours ».

⁵⁶⁰ Le conte se trouve dans *Le Portrait de Belinda*, Paris, Robert Laffont, 1945, p.280.



Illustration 27
Jérôme BOSCH, *Les sept péchés capitaux*,
Madrid, Musée du Prado, 1480.

romantique, qui s'oppose à ce processus de confusion, d'inquiétude et d'angoisse métaphysique.

B. ... ET DU ROMANTISME. »

1. « *Homo romanticus* ».

En tant que critique, Marcel Brion écrit son œuvre majeure : les deux tomes de *L'Allemagne romantique*, puis *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*. Il écrit d'autres ouvrages sur le romantisme : *Schumann et l'âme romantique*, *Peinture romantique*, *L'Art romantique*, sans oublier de nombreux textes dont certains ont été rassemblés dans *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*. Marcel Brion s'inscrit dans un courant de réception du romantisme allemand en France, et il est de ceux par qui ce romantisme est devenu plus compréhensible pour les lecteurs français. Cette réception est un phénomène important au XX^e siècle.

Beaucoup d'écrivains se sont en effet nourris de ce qu'a pu apporter l'univers germanique, entre autres Romain Rolland, Francis de Miomandre, Jean Giraudoux, Julien Gracq, Edmond Jaloux qui écrit en 1932 *Du rêve à la réalité*⁵⁶¹. Cette réception a été évidemment bouleversée par l'Histoire. Claire Jaquier en trace les différentes étapes dans *Gustave Roud et la tentation du romantisme*⁵⁶². Après la Première Guerre mondiale, une fois le conflit terminé, la France retrouve un intérêt pour la littérature allemande. Les surréalistes en particulier se passionnent pour le romantisme. André Breton écrit en 1933 *L'Introduction aux contes bizarres d'Achim d'Arnim*. Edmond Jaloux et Jean Cassou fondent à Paris le Brambilla Club sous le signe de Hoffmann, auxquels se joignent Francis de Miomandre et Marcel Brion. S'intéresser au romantisme allemand, c'est une façon de s'opposer à l'utilitarisme bourgeois, au matérialisme qui envahit la société, au positivisme hérité du XIX^e siècle français.

Albert Béguin⁵⁶³ se lance dans une grande entreprise de traduction et d'étude du romantisme allemand. Il publie *Le romantisme allemand*, un numéro des *Cahiers du sud* qui contient de nombreux articles dont un de Marcel Brion sur Wackenroder, des traductions, en particulier de Gustave Roud et d'Armel Guerne, et montre l'intérêt de beaucoup d'intellectuels français pour la poésie allemande⁵⁶⁴. Albert Béguin écrit *L'âme romantique et le rêve*, qui a été un des livres de chevet de Marcel Brion, mène une

⁵⁶¹ Edmond Jaloux, *Du rêve à la réalité*, Paris, Corrêa, 1932. L'ouvrage contient des « notes sur le roman allemand », et de nombreuses analyses sur les auteurs allemands.

⁵⁶² Claire Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987.

⁵⁶³ « L'admirable Albert Béguin », dit Marcel Brion dans *Orplid, op. cit.*, p.83.

⁵⁶⁴ Le numéro spécial est paru à Marseille en 1937, puis réédité en 1949, et 1983.

entreprise d'exploration de la littérature et de la philosophie du romantisme allemand, adjoint une étude sur les « Provinces de France ». Il loue en 1937 la tendance des romantiques allemands à descendre dans les régions de l'inconscient, au point de jonction de l'âme et du monde, leur tentative de donner au réel une autre dimension. Après la Deuxième Guerre mondiale, il réfléchit néanmoins sur les germes dangereux présents dans cette pensée, en particulier dans l'avant propos du numéro spécial des *Cahiers du sud*. Des études plus tardives renouvellent la critique dans les années 1970-1980⁵⁶⁵.

De 1950 à 1980, Marcel Brion joue le rôle de révélateur de la civilisation allemande. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, il écrit *Goethe*, et fait du poète le grand homme de sa propre vie : « Ainsi ai-je affronté et abordé la vie avec la conviction que Goethe est le plus bel idéal humain, le modèle parfait », écrit-il dans *Mémoires d'une vie incertaine*⁵⁶⁶. Il en fait le modèle de l'homme universel. Il fait paraître aussi une anthologie sous le titre *Les plus belles pages de Goethe*⁵⁶⁷. « Pour le faire accepter, en 1949, il fallait beaucoup de courage et de lucidité », écrit Marcel Schneider⁵⁶⁸. Goethe apparaît comme un homme des frontières. Une jeunesse tumultueuse le fait appartenir au temps du *Sturm und Drang* (orage et assaut). Il est prédécesseur du romantisme qui s'en prend à la philosophie des Lumières, connaît une période rococo durant ses années de formation, puis domine les élans fougueux de sa nature pour devenir le fameux classique de Weimar, un « romantique surmonté », dit Marcel Brion.

Selon Marcel Schneider, Marcel Brion « a renouvelé son pacte avec l'Allemagne par les écrivains romantiques, qui étaient ses cousins, ses frères, avec qui il se sentait des affinités profondes »⁵⁶⁹. Pourquoi Marcel Brion se tourne-t-il vers le romantisme allemand ? Il a appris à le connaître, dit Liliane Brion, adolescent au collège Champittet à Lausanne grâce à son professeur de grec, bon germaniste, et c'est pour lui une révélation : « Ainsi gravissait-il les sommets de montagnes enchantées qui s'appelaient Kleist, Brentano, Novalis, atteignant enfin la cime royale qui dominait toute la chaîne des demi-dieux qu'il vénérât et dévorait : Hölderlin »⁵⁷⁰. Par la suite, il fait de nombreux voyages en Allemagne. « Elle lui fut féconde, écrit Liliane Brion, au point de construire sa

⁵⁶⁵ Citons en particulier : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978 ; Maurice Blanchot, « L'Athenaeum », chapitre XI, troisième partie de *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 ; Tzvetan Todorov, « La crise romantique », chapitre 6, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Poétiques », 1977. Il s'agit d'études fortement marquées par une approche théoricienne de la littérature et qui diffèrent de celle d'Albert Béguin.

⁵⁶⁶ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.37. *Goethe*, Paris, Albin Michel, 1949.

⁵⁶⁷ Ce livre est repris en 1993 sous le titre *L'Âme du monde*, Monaco, Éditions du Rocher.

⁵⁶⁸ Dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.55.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.57.

⁵⁷⁰ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.31.

personnalité, d'orienter ses options. Lorsqu'éclata la guerre de 1914, Marcel Brion, alors tout jeune appelé, en éprouva un déchirement profond. Plutôt que de combattre ses « frères en poésie », il préféra s'engager pour l'incertaine guerre des Dardanelles, dont il revint couvert de citations mais gravement malade pour longtemps »⁵⁷¹. Marcel Brion devient plus tard un des meilleurs connaisseurs de la littérature germanique, de Kafka, Hermann Hesse, Walter Benjamin, Hermann Broch, Else Lasker-Schüler, Hofmannsthal, Rilke et bien d'autres qu'il s'efforce de mieux faire connaître dans des articles et des conférences. Dès 1933, les séjours en Allemagne cessent, affirme Liliane Brion. Marcel Brion s'engage auprès des écrivains victimes du nazisme, refuse toute collaboration avec les autorités d'occupation⁵⁷². Cependant il reste proche de la poésie allemande et continue de rechercher l'*Orplid*, le « nom magique qui ouvre les chemins merveilleux du rêve, de l'imagination, de la nostalgie » (VM, 240).

En s'intéressant à la poésie de L'Allemagne romantique, Marcel Brion revient à l'un des berceaux du fantastique. « Ce sera, en fait, dans le milieu de l'Allemagne romantique que le fantastique prendra sa place et son vif essor », écrit Jean-Luc Steinmetz⁵⁷³. Marcel Brion y trouve un fantastique de la nuit, considérée non comme une négation de la lumière mais comme l'affirmation d'une autre clarté, qui dessine avec moins de certitude le contour des choses, et conduit vers une autre face de la réalité, à laquelle on n'accède guère par les voies de la raison. La nuit constitue un seuil qui ouvre sur le pays des rêves, c'est à dire vers les labyrinthes intérieurs. Le rêve, loin d'être un phénomène absurde, devient moyen de connaissance et initiation aux mystères. Marcel Brion y trouve aussi, en particulier chez Tieck et chez Hoffmann, l'expression d'un fantastique initiatique. Le fantastique fournit des enseignements comparables à ceux qui sont contenus dans les mythes anciens. Nous débouchons sur une poésie métaphysique où sont mis en tension l'être et le devenir. Le fantastique ne se conçoit pas comme divertissement ni comme simple jeu gratuit mais veut transposer de hautes vérités dont il s'agit de trouver la clé. Marcel Brion fait la distinction entre Hoffmann le conteur et Hoffmann le romancier. Les contes, tels que *L'Homme au sable*, *Le Magnétiseur*, *Les Aventures de la nuit de Saint*

⁵⁷¹ Texte d'introduction à *Orplid*, *op. cit.*, p.IX.

⁵⁷² Voir à ce sujet Liliane Brion, dans l'introduction de *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*, *op. cit.*, p.x : « Les séjours, et même toute visite en Allemagne, cessèrent douloureusement dès 1933, mais son appui auprès des écrivains victimes du nazisme, Juifs notamment, n'en fut que plus volontaire ». Elle ajoute dans une note : « Ce que ne manquèrent pas de lui reprocher, dès le début de la deuxième guerre mondiale, les autorités d'occupation après qu'il eût fermement refusé, dès leurs sollicitations, toute collaboration avec elles. C'est alors que désormais sur une *liste noire* Brion avec les siens décida de « disparaître en Auvergne » jusqu'à la fin des hostilités ».

⁵⁷³ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p.49.

Sylvestre, sont animés par « l'irruption de l'inconnu, de l'impossible ». Mais il existe, précise-t-il, un autre aspect du fantastique dans les grands romans, *Le Vase d'Or*, *Princesse Brambilla*, *Les Élixirs du diable* dans lesquels le fantastique, comme chez Tieck, est « la voie de l'initiation »⁵⁷⁴.

Pour Hoffmann enfin, le fantastique est partout, caché dans les objets familiers qui nous observent, influent sur notre vie. « Car le romantisme, dit Marcel Schneider, ne concerne pas seulement la littérature, ou même la musique ou les arts : c'est une façon de sentir et de concevoir le monde »⁵⁷⁵.

Marcel Brion met en scène dans ses romans des narrateurs, qui font de nombreuses allusions au romantisme, à Hoffmann, au poète Rückert par exemple dans *Les Miroirs et les gouffres*, à Caroline de Günderode dans *Le Château de la princesse Ilse*, à Robert Schumann dans *Le Pré du grand songe*, *De l'autre côté de la forêt*, à Schubert dans *Nous avons traversé la montagne*, *Les Vaines Montagnes*, *Villa des hasards*, à la peinture, à la philosophie d'un Mesmer ou d'un Werner. Dans *Château d'ombres*, le narrateur entend « les caavales de la nuit » (CO, 68). C'est la traduction du mot allemand *Nachtmäre* qui signifie cauchemar, mais c'est aussi sans doute une allusion à l'œuvre du peintre Füssli. Beaucoup d'autres allusions pourraient être retenues⁵⁷⁶. Le lecteur attentif peut, à l'occasion reconnaître tel ou tel scène peut-être inspirée d'un tableau de Moritz von Schwind⁵⁷⁷ :

C'est un de ces matins dédiés au bonheur et prometteurs d'une journée qui saura être heureuse, sans défaillance, jusqu'au soir. Un de ces matins où l'on se représente à la maison romantique une jeune fille, ou un jeune homme, ouvrant sa fenêtre sur un paysage net et clair, et que prend l'envie joyeuse de chanter. (JV, 96)

Tel autre passage descriptif rappelle une image de Caspar David Friedrich⁵⁷⁸ :

Nos mains s'appuyaient sur ces énormes racines que le vieil arbre semblait vouloir arracher de terre comme dans un tardif effort pour se libérer. Pareils à des muscles de titans que la longue coulée du temps aurait transformés en de gros cordages noueux, presque minéralisés, ces membres désespérés, partagés entre la nécessité de s'agripper plus fort à la roche pour lui demander aide contre la sauvagerie du vent et le désir de se débarrasser de cette protection qui les retenait prisonniers de sa tyrannique bienveillance, s'immobilisaient dans ce soulèvement convulsif, le dernier avant la mort, de glace, de fer, de granit. (CPI, 246).

⁵⁷⁴ Marcel Brion, *Orplid*, op. cit., p.81.

⁵⁷⁵ Marcel Schneider, *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.57.

⁵⁷⁶ Pour ce qui est de la musique, voir les travaux de Pierre Brunel dans *Les arpèges composés*, « Un andante d'outre-tombe », Paris, Klincksieck, 1997, p. 113 à 123.

⁵⁷⁷ Moritz von Schwind, peintre autrichien (1804-1871). Voir en particulier *Die Morgenstunde* [Le Matin], Munich, Staatsgemäldesammlungen, 1860.

⁵⁷⁸ Voir illustration 28.



Illustration 28
Caspar David FRIEDRICH, *Homme et femme contemplant la lune*,
Berlin, Nationalgalerie, 1824.

Les narrateurs ne se contentent pas de références ou d'allusions. Ils sont placés dans un univers particulier et ont une sensibilité particulière. Le romantisme cesse alors dans une certaine mesure d'appartenir au passé, il est réactualisé dans un « état de conscience » propre à un *Homo romanticus*.

Cette notion d'« état de conscience » est mise en avant à diverses reprises par Marcel Brion, dans *L'Art romantique* : « Le romantisme n'est pas un phénomène esthétique qu'il serait facile de localiser à une certaine époque ou dans certains pays, mais, au contraire, un état de la conscience humaine (...) ». Cet état de la conscience suppose un état d'inquiétude, l'importance accordée à la notion de devenir, un sentiment de la nature lié au lointain et à l'infini, une conscience de la tragédie de l'être et de l'idéal inaccessible. Marcel Brion introduit l'idée d'une « âme romantique », sorte de prolongement, « de nouvel état, de l'âme baroque »⁵⁷⁹. Le rococo établit un « pont » entre le baroque et le romantisme, et « apparaît lui-même comme une modification intérieure de la sensibilité baroque, engendrant de nouvelles formes qui, à leur tour, stimuleront la sensibilité romantique »⁵⁸⁰. Dans *L'œil, l'esprit et la main du peintre*, Marcel Brion s'interroge « sur les caractères propres à l'« homme romantique » – *Homo romanticus* – », faisant la distinction entre l'homme romantique français et l'homme romantique allemand. En ce qui concerne le premier :

La mélancolie l'accable et l'écrase et détruit en lui le goût de vivre, l'amour de l'action et le désir de réaliser pleinement, sans la société et contre elle au besoin, les aspirations de son individualité, les impératifs de son unicité. Les portraits, celui de Chopin et de George Sand par Delacroix, entre autres, plongent le personnage dans une atmosphère de nostalgie où il fait naufrage et sombre.⁵⁸¹

Il en va différemment, dit Marcel Brion, pour l'Allemagne :

La France et l'Allemagne pouvant être considérés comme les deux pôles opposés du Romantisme, et leur peinture affirmant à chaque moment cette opposition. Le portrait outre-Rhin ne révèle pas un homme perdu dans une rêverie douloureuse et paralysante, mais au contraire, des visages tendus et passionnés, inquiets, certes, mais d'une inquiétude qui, chez eux se fait dynamique ; ils ont en commun cette intensité du regard qui captive l'interlocuteur, qui scrute et conquiert les lointains, qui appréhende et modèle les formes.⁵⁸²

Nous reviendrons sur cette question du regard, très importante dans le fantastique. L'*Homo romanticus* est « dynamique ». Il cherche à travers des expériences nouvelles à percevoir son propre visage en le positionnant dans des décors étrangers, et découvre les ressorts d'une métamorphose. Il y a chez lui une prédominance de l'éprouvé, du sentiment,

⁵⁷⁹ Marcel Brion, *L'Art romantique*, op. cit., p.7.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.7.

⁵⁸¹ Marcel Brion, *L'œil, l'esprit et la main du peintre*, op. cit., p.215.

⁵⁸² *Ibid.*, p.215-216.

mais aussi une dominante philosophique : il formule une conception du monde et décrit, selon la formule célèbre de Caspar David Friedrich « pas seulement ce qu'il voit au-dehors, mais aussi ce qu'il voit en lui-même »⁵⁸³. Il possède un intérêt pour le fantastique, l'insolite, l'imprévu qui peut surgir à tout moment, et a le pressentiment, l'intuition qu'une force supérieure l'emporte et le conduit dans des voies que la raison considèrerait comme absurdes. « Le Romantisme prend possession du Fantastique, que le Classicisme écartait, édulcorait ou exorcisait, parce qu'il est le seuil d'une autre réalité (...) ». Ce fantastique ne doit pas s'éloigner du réel. Par conséquent une place de choix est donnée au rêve car il est présentation d'un monde différent tout en plongeant profondément ses racines dans une réalité vécue.

Nous avons déjà rencontré ces divers points au cours de notre travail. Il nous reste à insister sur deux aspects : la question du regard fantastique qui, nous le verrons s'étage à différents niveaux, et celle de la nature. L'*Homo romanticus* voit dans la nature la présence d'un principe spirituel de vie, non plus seulement le jardin rococo, mais la sauvagerie des puissances habitant la montagne, la forêt, le désert, écrans de projection de l'univers invisible.

2. « Cette intensité du regard ». Le regard fantastique.

Selon une conception que nous trouvons exprimée chez Charles Grivel et Denis Mellier, le fantastique joue sur le caractère spectaculaire de ce qu'il donne à voir : « Le trouble qu'il implique se marque plus aux yeux qu'à l'intellect »⁵⁸⁴. Autrement dit le fantastique est, selon l'expression utilisée par Michel Viegnes, un « art du visible », et il se tient dans le regard⁵⁸⁵. Mais ce regard n'est-il qu'intérieur ? Ne renvoie-t-il qu'à l'ambiguïté de la perception ? La fiction tente de persuader le lecteur que l'œil fantastique ne se trompe pas et qu'il est mis en présence d'une figure ou d'un fait qui a une valeur objective.

Un certain nombre de critiques insistent sur cette notion de regard, en particulier Jean-Baptiste Baronian : « Le fantastique est une fascinante *école du regard* : il montre ce qu'une perception immédiate de l'homme et du monde est incapable de montrer, il fait voir ce qui dans l'homme et le monde tient à l'insaisissable, il appréhende les replis et les

⁵⁸³ *Ibid.*, p.217.

⁵⁸⁴ Charles Grivel, *Fantastique-Fiction*, op. cit., p.29.

⁵⁸⁵ Michel Viegnes, *Le fantastique*, op. cit., p.32.

recoins les plus dissimulés, les plus enfouis de l'être (...) »⁵⁸⁶. Et à propos de Marcel Brion : « À ce moment-là, sans autre intermédiaire que le regard, il suffit d'ouvrir les yeux et le monde devient un extraordinaire théâtre de prodiges et d'images incongrues »⁵⁸⁷. La notion de regard est mise en avant aussi par Marcel Schneider : « Le fantastique ne consiste pas seulement à faire surgir fantômes et squelettes, à convoquer les démons, c'est avant tout une autre façon de regarder le monde »⁵⁸⁸. Et dans *Discours du fantastique*, il parle de « seconde vue »⁵⁸⁹.

Dans les romans de Marcel Brion, le regard se déploie sur trois niveaux. Il y a d'abord celui du spectateur qui enregistre ce que le monde environnant lui propose. Puis celui du voyant qui perçoit un au-delà de l'apparence. Sous le visage immédiat du réel se dévoile une autre réalité. Enfin, le regard visionnaire est le propre de celui qui se sent en intimité avec les forces secrètes de la vie, n'est plus dans le même temps ni le même espace. Nous sommes alors dans un espace de révélation fantastique. La vision est donnée, dans le rêve ou l'expérience visionnaire, comme une présence subite, inattendue, à celui qui ne l'attendait pas. C'est là que se glisse cette communication possible avec un monde qui n'est pas celui de la réalité ordinaire, que le personnage fantastique s'ouvre à des voix qui ne sont pas celles du quotidien.

Les romans de Marcel Brion vivent par les sens, ce qui correspond à une esthétique baroque-romantique. La sensorialité se manifeste par exemple dans une église baroque qui permet au visiteur de recevoir d'abord tout un ensemble de sensations qui le préparent à entrer dans le domaine du surnaturel, à une approche sensorielle du divin. L'homme romantique éprouve la nature par ses sens, une communion physique avec ses différentes composantes et tente de l'appréhender dans sa dimension invisible.

Le lecteur est placé, dès la lecture des incipit, dans un domaine où les sens ont une place importante. On constate la présence de l'univers olfactif, dans *La Rose de cire* : « Il y avait dans l'église un courant d'air âpre et serré qui me fit presque chanceler quand je soulevai la lourde portière de cuir dont l'odeur était celle des très vieux fiacres qui accompagnent encore, dans les petites villes, les enterrements pauvres » (*RC*, 9), dans *Nous avons traversé la montagne* : « L'air sentait la sauge et le miel » (*NATM*, 13). Ceci annonce d'autres phrases dans le roman : « Ces bouffées d'air, qui sentaient l'herbe et le cèdre » (*NATM*, 63), ou encore : « L'air sentait l'encens, la neige, le benjoin » (*NATM*,

⁵⁸⁶ Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, op. cit., p.97.

⁵⁸⁷ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, op. cit., p.216.

⁵⁸⁸ Dans un article du *Figaro* du 10 août 2000, « Les ambassadeurs de l'invisible ».

⁵⁸⁹ Marcel Schneider, *Discours du fantastique*, op. cit., p.79.

288). Les mêmes remarques peuvent être faites à propos d'autres romans. Ainsi dans *Un Enfant de la terre et du ciel* : « L'air avait l'odeur de l'enfance » (ETC, 281), dans *Le Caprice espagnol* : « L'air sentait le citron » (CE, 105), dans *Le Pré du grand songe* : « La terre rafraîchie par la nuit lâchait un parfum âcre et naïf » (PGS, 16). Nous pourrions ainsi accumuler les exemples.

Les incipit du *Caprice espagnol*, de *L'Enchanteur*, de *L'Ermite au masque de miroir* nous font aussi entrer dans un univers sonore qui, par la suite, continue de se déployer. Dans *Le Pré du grand songe*, Blas joue au piano la « Fantaisie », et la musique envahit l'ensemble du décor, maison et jardin. Au début de *Villa des hasards*, le narrateur se met à chanter à voix basse un *Lied* de Schubert. Dans beaucoup de romans retentit une voix féminine, et la musique, qui hante le jardin de *Château d'ombres* et la demeure du prince dans *Les Miroirs et les gouffres*, ou encore le parc d'attractions d'*Algues*, sur fond de silence. Le héros brionien n'est pas un être sans musique. Marcel Brion aimait rappeler la phrase de Shakespeare : « Je n'aime pas l'homme qui n'a pas de musique en lui »⁵⁹⁰.

Le visuel tient évidemment une place de choix. « Je suis un homme d'images », dit le narrateur des *Vaines Montagnes* (VM, 34), et les romans se présentent comme une succession de tableaux. « Je ne vis d'abord qu'une cour de ferme (...) », précise le narrateur de *Château d'ombres*, et ensuite il pose des couleurs : « La cour aurait été absolument déserte, même, si un chat jaune et blanc, couché au soleil, n'avait posé une touche de couleur vive sur l'étendue grisâtre du sol » (CO, 15). Ces couleurs peuvent s'effacer, alors que la lumière se modifie : « Les azalées s'étaient éteintes. Le ciel devenait terne, l'air étouffant, la chaleur humide » (CO, 19).

Le héros brionien est un personnage de puissante sensualité. Le prologue de *Un Enfant de la terre et du ciel* est à cet égard significatif. Une grande importance y est donnée à la totalité des sens. André Arden exprime de la gratitude pour toutes les joies que ses sens reçoivent ou ont reçu. « Ah ! mes cinq sens que de joies je vous dois... », s'exclame-t-il plusieurs fois, lui qui voudrait être le « panégyriste des cinq sens » (ETC, 46), et cette même phrase est reprise dans un roman plus tardif (*EMM*, 156). Cela correspond à un appétit de vie, au besoin de découvrir l'univers dans sa richesse. C'est justement parce que les personnages sont habités de sensations qu'ils vivent avec autant d'intensité. Les sens sont en éveil, et les personnages ont la capacité de saisir la matérialité avec ses volumes, ses reliefs, ses couleurs. Ces sensations sont utiles dans le fantastique. Elles produisent un effet de réel incontestable. « Les sensations ne trompent pas et sont les

⁵⁹⁰ Cité dans *L'Art romantique, op. cit.*, p.9.

preuves sincères de la réalité », dit le narrateur d'*Algues* (A, 203), et pour celui de *La Folie Céladon*, les sens sont « les seules choses en ce monde peut-être qui ne nous trompent pas » (FC, 149). Le héros ne cesse d'être investi, touché, bouleversé par l'univers qui est autour de lui. En même temps, c'est par cette voie qu'autre chose peut être perçu. De ce point de vue, les animaux ont des privilèges par rapport aux humains, car ils ont une plus grande capacité à percevoir ce qui se manifeste autour d'eux, en particulier les chevaux, et les chiens. Le doberman du *Journal du visiteur* est attentif aux objets, se met en éveil dès que l'insolite est susceptible de se produire, et confirme la présence d'un fantastique dissimulé dans les replis de la maison et du jardin. Ses perceptions « nous devancent et nous dépassent » (JV, 28).

Les cinq sens sont donc tendus vers une connaissance qui va au-delà du simple quotidien pour atteindre un autre territoire. Pour cela, il est nécessaire que le héros n'apparaisse pas comme un pur intellectuel. Il est cultivé certes, faisant de multiples allusions au monde de l'art, mais chez lui la réflexion ne se referme pas sur elle-même, reste ouverte à ce que le monde peut offrir.

Aux trois niveaux du regard correspondent les trois parties de *La Folie Céladon*, préfigurées dans le paragraphe suivant :

L'aubergiste ne m'a livré que ce qu'il savait, un schéma, le contour extérieur des événements, les circonstances de la catastrophe et la silhouette des personnes qui y sont mortes. Comment en aurait-il su plus long, puisque l'accident n'a laissé aucun survivant qui ait pu raconter la manière dont le pavillon a pris feu ? Carsten m'en a dit davantage, mais ce que j'ai appris de plus utile, peut-être des affinités profondes me l'ont-elles enseigné. Et puis il y a des choses qui restent dans l'air... (FC, 23)

Le premier niveau correspond à ce que Schwarz raconte du drame dans la première partie, le deuxième au témoignage de Carsten dont le regard est plus profond, le troisième à la tentative que fait le narrateur de découvrir par lui-même, s'appuyant sur sa propre intuition et sa sympathie, en vertu d'affinités mystérieuses, ce qui s'est passé. Son regard devient visionnaire, et compose un tableau que jamais personne n'a pu voir : « Je vois – oui, je vois – la robe feuille morte d'Erika et la tache rose du bouquet dans ses cheveux, et la main qu'elle agite pour l'adieu vers ceux qui sont restés dans le pavillon » (FC, 185).

Schwarz, l'hôtelier, est un enregistreur. Il voit les événements, le temps qu'il faisait à ce moment-là qui pour lui est déterminant. Il en tire des conclusions. C'est un personnage présenté avec humour, qui raconte les événements vus de l'extérieur ou rapportés par les domestiques présents sur les lieux. Il ne livre qu'une « silhouette », ne dépasse pas le stade de la « confiance », de la chose vue sur place. C'est d'ailleurs lui qui

emmène le narrateur sur l'îlot même où se dressait autrefois la « Folie ». Mais il met l'imagination du narrateur en mouvement, qui n'éprouve pas seulement le désir de connaître un fait divers, mais soudain de la compassion, de la tendresse, et voudrait participer « de la façon la plus intense » à la « vie intérieure » des acteurs de la tragédie (FC, 47).

Carsten est peintre, et non hôtelier. Son regard est celui d'un artiste. Il s'intéresse moins à la météorologie qu'au monde de l'art. C'est lui qui se méfie de l'esthétique rococo, et introduit l'idée que les invités de la Folie sont des « naufragés ». La thématique du naufrage a une valeur psychique. Chaque être humain serait dans cette optique à sa manière un bateau dont la coque est plus ou moins solide qui s'est adonné à des eaux trop fortes pour lui ou qui a reçu un choc si violent qu'il n'a pu y résister. Clairenore est ainsi un de ces êtres « qui sont toujours prêts à couler à pic », Hunenberg durant son existence n'a cessé de faire « naufrage », et les Ortgut dérivent « comme des barques misérables dépouillées de tout leur grément » (FC, 123). Carsten confie au narrateur une photo des naufragés, et le narrateur comprend alors que pour entrer dans l'intimité de ces personnages dont il ne voit que l'apparence, il lui faut, comme un romancier, les créer, c'est-à-dire les « reconstituer » en lui-même : « Pour comprendre le drame de la Folie Céladon, il fallait d'abord aimer et imaginer, réchauffer le fantôme au lieu de l'exorciser, lui donner assise dans ma vie » (FC, 163). Il faut alors que la connaissance rationnelle cède à l'intuition, aux pressentiments et à la sympathie : « Je comptais sur l'intuition profonde qui va plus loin que la connaissance et relie, par des chemins souterrains, les êtres les plus dispersés, sur la sympathie, message du cœur au cœur, de l'esprit à l'esprit (...) » (FC, 50). Le mot « sympathie » mérite notre attention car c'est un terme qui a une valeur philosophique, qui renvoie à la *Naturphilosophie* du romantisme allemand et est défini de la manière suivante par Albert Béguin :

Entre tous les couples de tendances qui constituent la vie, une vaste analogie s'établit : au rythme du jour et de la nuit correspondent, sur d'autres plans, les oppositions des sexes, les principes de la pesanteur et de la lumière, de la force et de la matière, etc. Mais une grande force parcourt toute la vie cosmique, reliant entre eux, et avec l'ensemble, tous les êtres existants ; cette force, sous l'influence des découvertes magnétiques, on la nomme la *sympathie*.⁵⁹¹

⁵⁹¹ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, op cit., p.69. Cette notion a trouvé un écho chez un écrivain contemporain de Marcel Brion : Edmond Jaloux, qui la définit ainsi : « Il me faut dire d'abord que je suis venu au monde avec une extrême curiosité d'esprit et un grand besoin de sympathie ; mais entendons-nous sur ce mot ; pour certains, ce besoin est une forme de coquetterie, un désir d'être trouvé sympathique ; chez moi, il affectait – et il affecte toujours – la forme d'un sincère élan d'amitié à l'égard d'autrui, d'une sorte de *protéisme* involontaire, qui agit de telle sorte que lorsque je me trouve en face de quelqu'un, je suis vraiment en sa présence ». Ces propos sont cités par Yvette Delétang-Tardif dans *Edmond Jaloux*, Paris, La Table

Marcel Brion reprend cette notion dans son œuvre critique, à propos de Turner : « Turner et Shakespeare possédaient tous deux ce don merveilleux qui rend maître du monde de la réalité et de celui de l'imagination, qui fait leur place également à l'observation et à la rêverie. Ce don merveilleux, croyons-nous, c'est la sympathie »⁵⁹².

La sympathie se manifeste de différentes manières. La « grande force » dont parle Albert Béguin parcourt les romans de Marcel Brion. Le monde est lui-même le théâtre d'une lutte de forces antagonistes qui n'existent pas l'une sans l'autre. Ces forces sont à l'œuvre en particulier dans *Algues*. Elles sont perçues par un certain nombre de personnages, comme cet homme dans *Un Enfant de la terre et du ciel* qui, comme Goethe, ressent les effets d'un tremblement de terre se produisant au loin (*ETC*, 91), et ressemble au personnage de Makarie dans le *Wilhelm Meister* de Goethe « qui éprouve dans son être profond les révolutions du ciel et le monde des astres ». La sympathie est éprouvée par l'écrivain vis-à-vis de ses personnages. Et dans les romans, un élan de sympathie est possible vis à vis des êtres et des choses. Par cette vertu de sympathie s'installe un pont entre l'observateur et l'objet de son observation. La sympathie est alors moyen de connaissance. Le narrateur de *La Folie Céladon* veut atteindre la réalité des êtres et des choses, non pas seulement l'aspect anecdotique, le visage banal que tout le monde peut voir. Il cherche à entrer en communion avec les personnages : « J'éprouvai comme une sympathie passionnée pour les êtres qui étaient morts sous ces poutres flambantes » (*FC*, 45).

La sympathie contribue à l'effet fantastique dans la mesure où elle suggère l'existence d'un monde vivant, traversé par des forces inconnues, et où elle permet la rencontre de personnages qui ne se sont jamais connus et appartiennent à d'autres catégories de l'espace et du temps : « Il y a, ainsi, des rencontres qui s'affranchissent des liens trop rigoureux de l'espace et du temps, des événements que nous rejoignons longtemps après qu'ils se sont écoulés (...) » (*FC*, 82).

Au début de la troisième partie de *La Folie Céladon*, le narrateur regarde le feu dans une cheminée qui constitue l'équivalent d'un petit théâtre. Un rêve éveillé commence alors, durant lequel le décor de la Folie est reconstitué et les personnages se remettent à parler. « Tout cela était incroyablement beau, irréel et enivrant de fantastique »,

Ronde, 1947, p.149. Marcel Brion et Edmond Jaloux ont une conception comparable de la critique littéraire fondée sur la sympathie.

⁵⁹² Marcel Brion, *Turner*, Paris, Rieder, 1929, p.46. Marcel Brion cite, à propos de Turner, John Ruskin : « La plus haute condition de l'art dépend de la grandeur de la sympathie ».

s'enthousiasme le narrateur (*FC*, 247). Le regard se fait visionnaire et le lecteur est introduit au cœur du drame.

La même chose se produit dans *Le Journal du visiteur*, jalonné d'allusions à la sympathie. Au chapitre deux, le visiteur s'en va explorer les chambres inoccupées du second étage de la maison. Il découvre dans l'une des chambres un ensemble de tableaux appuyés au mur. Il veut « jeter un rapide coup d'œil » à ces tableaux (*JV*, 31), et un portrait retient son attention :

Le noble modelé du front haut encadré de lourds cheveux sombres, le sourire dissimulé des lèvres, la douce rondeur des joues, la pâleur de la chair – celle de ces femmes brunes qui se protégeaient du soleil ennemi et blanchissaient encore davantage leur peau à l'aide de subtils onguents. Une sensualité aimable et légère. Une grande maîtrise de soi. Une fierté qui aurait été de l'arrogance si elle n'avait été tempérée par une délicate impulsion à céder. (*JV*, 33)

Nous sommes là au premier niveau du regard. Il s'agit d'un regard descripteur. La description évolue vers une analyse physiognomonique des traits du visage. Le visiteur essaie de se convaincre qu'il ne peut être touché par ce portrait. Cependant, il revient dans la même chambre et regarde à nouveau le tableau. Sous le visage immédiatement visible se dévoile une autre réalité. Nous sommes passés au deuxième niveau de regard :

Ne vit-elle vraiment plus ? À force d'interroger ce regard, de consulter le délicat modelé des joues (...) ne me suis-je pas persuadé que le mot *vie*, auquel nous donnons un sens arbitrairement et absurdement étroit est capable d'exprimer autre chose, peut-être, que ce que nous entendons communément. Le langage populaire dit quelquefois qu'un portrait est « parlant » pour désigner l'apparence de vie qu'il contient. Celui-ci se tait et là est la cause de ce mélange de sympathie et de crainte que j'éprouve après l'avoir fixé pendant un temps trop long. De ce mutisme émane une force pressante, poignante qui m'empêcherait de détourner les yeux, si je ne faisais un effort chaque fois, pour le quitter et revenir au livre que je lis, à la page que je dois écrire, jusqu'à ce que mon regard de vivant aimanté par ce regard magnétique se relève une fois de plus pour s'accrocher à ce visage peint. (*JV*, 50-51)

Il y a là une remise en cause des frontières de la vie et de la mort. La relation regardant-regardé se modifie. Le visiteur prend conscience de la présence d'une force mal connue, suggérée par les mots « aimanté » et « magnétique ». Le regard représenté est capable d'une action sur le monde réel, et devient par son intensité un regard « faustien », tel qu'il est défini par Marcel Brion dans *Suite fantastique* : « Le regard jaillit hors du tableau, prend possession du spectateur et ne le quitte pas, comble notre curiosité en contant les particularités les plus secrètes de l'homme représenté, qui est lui-même un

homme de personnalité vigoureuse, qui s'impose, qui attaque, conquiert et domine »⁵⁹³. Plus loin, le visage obtient une telle force qu'il ne peut plus, pour le visiteur, être associé à l'idée de mort : « J'en suis si fortement impressionné que la présence de quelqu'un qui serait assis à côté de moi, me parlerait, affirmerait toute sa corporalité, ne serait pas plus évidemment réelle » (*JV*, 52).

Le rêve permet d'aller « au-delà des apparences et de l'anecdote » (*JV*, 80), et le déploiement du regard visionnaire. Ce rêve entraîne le visiteur à nouveau dans la chambre où il est allé chercher le portrait, et le met en communication avec un monde auquel, jusqu'à présent, il n'a pas eu accès. La chambre est remeublée telle qu'elle l'était autrefois. Le rêve constitue une sorte de résumé de la totalité du roman et précise l'enjeu du drame : il entre dans la chambre, se décide à repartir, et à ce moment court le risque de tomber dans le vide et dans la nuit, c'est-à-dire de disparaître de l'autre côté de l'espace et du temps.

Cette « autre façon de regarder le monde » conduit à une appréhension fantastique de la nature elle-même, de l'espace vers lequel s'ouvre le jardin rococo.

3. *Erdgeist*. L'esprit de la terre.

Une modification du sentiment de la nature et une tendance à l'ouvert caractérisent le passage rococo-romantisme. On passe de la nature organisée des jardins et des parcs, d'une nature à la mesure de l'homme, à la sauvagerie de la libre nature. Cette nature a, dans les romans, une dimension fantastique. Vivante, elle est habitée par des puissances élémentaires ou divines. Elle constitue un monde réel et elle est en même temps le lieu de manifestation du monde invisible. Elle est divinisée et sacralisée, comparable à celle que décrivaient les *Naturphilosophen*, les philosophes de la nature du romantisme allemand. Un certain nombre de personnages y aperçoivent ce que Goethe appelait *Erdgeist*, l'esprit de la terre. Le vieux Faust utilise des formules magiques pour le faire apparaître, avant d'être épouvanté par la présence de cet être fantastique comparable à ce « pur esprit qui s'accroît sous l'écorce des pierres » évoqué par Gérard de Nerval dans *Les Chimères*⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.10. Marcel Brion évoque souvent ce type de regard, par exemple dans *Orplid*, « Le regard faustien », p.273 à 278 ; dans *Dürer* : « Dürer a toujours cherché dans les traits de ses modèles le caractère ; l'affirmation d'une certaine intensité faustienne du devenir, plus encore que de simples particularités physiques ou sociales » (p.259).

⁵⁹⁴ Gérard de Nerval, « Vers dorés », *Les Chimères*, Paris, Flammarion, 1965, p.245.

Les personnages de Marcel Brion n'ont pas besoin de formule magique. L'orfèvre Kalkeidos, dans *La Ville de sable*, est capable d'éprouver « la vie profonde des pierres » (VS, 186), a « une aptitude surprenante à découvrir le cœur mystérieux des pierres » (VS, 190). Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne*, alors que les voyageurs traversent un fleuve tumultueux, perçoit « l'haleine glacée » des vagues, la « rage aveugle et verte » des torrents (NATM, 129). Ces eaux, « sauvages et brutales », portent en elles le souvenir de la « molle haleine froide des glaciers invisibles » (NATM, 138), et sont capables de jeu sournois : « L'eau était rageuse et verte, secouée de vagues courtes, qui s'entrecroisaient et jouaient à secouer l'embarcation » (NATM, 138). Le narrateur perçoit aussi la présence d'un espace en creux, d'un gouffre qui fait de l'eau une porte ouverte sur un autre monde. Les personnifications, les métaphores, ne sont pas là pour embellir le texte ou pour exprimer une psychologie des éléments-miroirs. Elles révèlent une dimension surnaturelle du monde qui n'est pas tel qu'il semble être. Durant son périple, le narrateur découvre un monde de plus en plus vaste. Il décrit d'abord le désert comme un tableau :

Je remarquai, désormais, la variété infinie et délicate des gris, la sourde sonorité des taches brunes posées par des buissons bas, les craquelures bleutées des citernes à sec, le rose vif de quelques oiseaux migrateurs processionnant dans le ciel vide, d'un gris plus transparent que le gris du sable, mat et sourd. (NATM, 135)

Le narrateur cite les différents éléments constitutifs du paysage : le sable du désert, les végétaux, les objets, les animaux, le ciel. Il est sensible à la variété des couleurs, aux correspondances qui peuvent exister entre les sons et les couleurs, entre la terre et le ciel, entre le monde des humains et le monde animal. Le choix du verbe « processionner » donne à la fin de la phrase une tonalité religieuse. La suite de la description révèle d'autres dimensions de la nature, et le regard devient visionnaire. Poursuivons la lecture :

Si jamais j'ai pu pressentir ce que pouvait être le *génie* de ce désert dont le vide infatigablement répété m'irritait, ce fut ce jour où j'ai perçu dans les yeux étoilés du lézard sa conversation à cœur perdu avec un surnaturel auquel je n'accédais pas. Et qu'il ne m'a été donné de voir qu'une fois de plus sur le visage de ce moine auquel nous avons rendu visite, quelques mois plus tard, dans son ermitage des cimes, stylite d'une aiguille rocheuse juché au milieu des nuages, qui captait la pulsation magnétique des orages des hauteurs et en décryptait pour le commun des hommes les messages divins. (NATM, 135-136)

Au verbe remarquer succède le verbe pressentir. Nous sommes passés à un autre mode de perception. Le mot « génie », porteur de fantastique, apparaît en italique. Marcel Brion joue sur les différents sens du mot. Le génie peut désigner un caractère propre au désert, une tendance naturelle, ce qui fait sa particularité ou son originalité. Mais le latin *genius* désigne une divinité qui préside aux naissances, la divinité tutélaire de chaque

individu. Le « génie » peut être un esprit, bon ou mauvais, qui influe sur la destinée. Dans un récit fantastique, le lecteur se demande s'il ne serait pas en définitive un être surnaturel doué de pouvoirs magiques. Ce surnaturel est perçu par un animal, le lézard. En tant qu'animal fantastique, il est capable d'un autre regard, offre la possibilité d'une perception-relai. Ses « yeux étoilés » regardent le monde autrement et en perçoivent toute la dimension seulement pressentie par un regard pauvrement humain. Par association d'idée, le narrateur passe du lézard à la figure du moine qui, lui aussi, a quelque parenté avec l'invisible. Le moine occupe une position à part, vivant dans un ermitage montagneux, ce qui correspond sur un autre plan à une plus grande élévation de pensée et d'âme. Placé ainsi, il lui est possible de capter « la pulsation magnétique des orages ». Le choix du vocabulaire est important. « Décryptait », « message » ont une résonance oraculaire. « Magnétique » suggère un monde traversé par des fluides, et fait penser à la science romantique d'un Mesmer, auquel il est d'ailleurs fait allusion dans *Le Pré du grand songe* (PGS, 235). « Pulsation » évoque un macrocosme vivant, possédant un cœur. Aux verbes remarquer et pressentir succède le verbe décrypter qui présente la nature comme un livre d'hiéroglyphes où sont exprimés les messages divins.

Wenzel, l'un des compagnons de voyage, atteint de maladie, doit être installé dans la hutte d'un berger. La fièvre fait dériver son corps et « son âme vers des gouffres sombres » (NATM, 224). Comme le narrateur, il perçoit l'existence d'un espace souterrain. Flottant dans un demi-sommeil favorable au fantastique, il occupe une position de lisière « entre deux eaux » et se débat contre « les vagues du torrent noir » (NATM, 225) :

(...) Wenzel prend conscience des plus infimes palpitations de la nature, les froissements soyeux de la terre, les troncs des arbres qui se tendent et se fendillent, les bourgeons qui se déroulent en tâtonnant dans l'air tiède, l'eau des sources qui se promène tout au long de ses voies souterraines et retombe de la faille du rocher au creux d'une vasque de marbre, les craquements de l'ossature des constellations, l'acide arôme de lait de jument des galaxies. (NATM, 225)

La prose poétique utilisée est riche en sonorités. Le monde se verticalise, possède des « voies souterraines », le ciel possède une « ossature », et il est susceptible d'avoir une fonction maternelle.

Borchardt, dans *Les Miroirs et les gouffres*, est un « homme simple » (MG, 26), un homme élémentaire qui ressemble à Hans, le guide islandais du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne. Borchardt, ancien mineur, est lui aussi explorateur de volcans, et guide choisi par le professeur Werner. En effet, cet homme « silencieux, vigoureux » a appris « des pierres autre chose et plus de choses que n'en enseignent les Universités » (MG, 26). Plus proche des éléments que des hommes, il vit en communion avec les forces naturelles, ouvre la porte vers une connaissance que le savoir livresque ne peut atteindre,

et possède « une étrange qualité de sensibilité cosmique qui le faisait réagir sans erreur au contact des éléments » (*MG*, 26). De ses expéditions dans les volcans, il est revenu « sans une égratignure ». « On prétendait, dit le narrateur, qu'il savait parler aux éléments et à chacun le langage qui lui appartenait » (*MG*, 27). Un indéfini, « on », sert ici de relai, comme précédemment l'animal, pour désigner cette capacité de communion qui fait défaut au simple savant.

La nature, habitée par un *Erdegeist*, s'inscrit dans une histoire mythologique. C'est là, nous dit Antoine Faivre, un autre principe propre à la *Naturphilosophie* : « La nature a une histoire et cette histoire est de nature mythique »⁵⁹⁵. Il existe un arrière-monde, un « arrière-pays » dirait Yves Bonnefoy, dans *Algues, La Ville de sable* ou *L'Enchanteur*. Des forces destructrices utilisent eau, feu, vent, bête pour faire disparaître une civilisation, une ville ou un cirque. Des énergies plus positives sont attachées au tissage des destinées. Le monde est ainsi engagé dans un devenir qui revêt un caractère dramatique. Placé au milieu de ce théâtre, l'homme a la possibilité d'intervenir dans ce jeu, d'être le sauveur de la nature en même temps qu'il travaille à la transformation de l'humanité. Du même coup, dit Antoine Faivre, « la connaissance de soi et celle du monde vont de pair »⁵⁹⁶. La présence de ces forces place l'être humain en position de crainte, d'inquiétude favorable au fantastique. Gérard de Nerval redoute « l'usage impie » que l'on fait de la nature. Le poète croit les choses capables de représailles et d'hostilité envers l'homme : « Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie »⁵⁹⁷. Dans les romans de Marcel Brion, cette mythologie du devenir est prise en charge par les « Fils des Étoiles », évoqués dans *La Ville de sable, Le Château de la princesse Ilse, L'Ermite au masque de miroir*. On y retrouve les principes plus ou moins voilés de la philosophie de la nature. La doctrine des « Fils des Étoiles » est exposée par Bardouk, le conteur qui la révèle au narrateur, et par une enfant, Ilse. Il s'agit de personnages qui se situent en dehors d'une lecture rationnelle du monde et accordent une large place à l'intuition. Bardouk est un personnage à part : il vit en dehors de la ville, dans une maison en ruines, lit les signes que l'environnement naturel peut lui offrir, déchiffre les « énigmes inscrites sur les feuilles de l'arbre » (*VS*, 48), et les traduit sous forme de conte. Les choses deviennent plus claires avec l'intervention du « Maître ». Le monde s'inscrit dans une temporalité mythologique :

Le Maître nous parla d'une création, mais je n'étais pas assez évolué pour comprendre si cette création avait eu lieu une fois pour toutes, après quoi Dieu s'était désintéressé d'elle et avait laissé

⁵⁹⁵ Antoine Faivre, *Philosophie de la nature*, Paris, Albin Michel, 1996, p.16.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.16.

⁵⁹⁷ Gérard de Nerval, « Vers dorés », *Les Chimères*, *op. cit.*, p.245.

à l'homme la mission de l'entretenir et de la faire durer, ou si Dieu n'étant plus assez fort pour renouveler perpétuellement la chose créée, avait besoin de l'assistance des hommes pour alimenter son œuvre et la perpétuer. (VS, 136)

Le « Maître » place l'univers dans la perspective d'un âge d'or : « Si l'homme n'entretenait pas autour de lui une atmosphère d'égoïsme, d'abus, de violence et de méchanceté, qui lui attire la méfiance et la juste révolte des choses, l'âge d'or reviendrait sur terre » (VS, 138).

Le monde, composé d'un tissu, est le théâtre d'une opposition de forces : « C'était le moment du crépuscule où le jour et la nuit se rencontrent et se contemplent, un instant, avant de se jeter l'un sur l'autre pour se dévorer » (VS, 43). Dans ce système du monde, l'homme possède une responsabilité propre. C'est ce qu'indiquent les contes de Bardouk lorsqu'ils racontent les liturgies auxquelles se livrent les « Fils des Étoiles » :

Le ciel a besoin de leur vin pour nourrir les étoiles qui périraient si les hommes ne les alimentaient pas. Elles feraient des trous noirs dans le ciel, et il en tomberait des métaux éteints (...). Ces hommes croient que la terre mourrait, s'ils ne lui apportaient pas cette offrande de lait de lune que le ciel leur a donné en échange de leur vin. (VS, 47)

Le récit de Bardouk préfigure la catastrophe de la fin du roman, ce qui établit une relation entre l'univers de la fiction et celui qui est donné comme réel. Les « Fils des Étoiles », capables de comprendre les mystères, doivent entretenir la vie de l'univers, se livrant à des cérémonies telles que celle qui est décrite dans *Le Château de la princesse Ilse*.

Cette vision du monde a des conséquences sur le comportement du personnage brionien. Il est placé en position d'*Homo religiosus*, reconnaît la dignité de la nature et son caractère sacré, tel qu'il était affirmé par les religions antiques. Le héros a un rapport métaphysique avec les différentes composantes du milieu naturel. Il fait « amitié » avec la nature, et ce mot peut prendre des sens différents. L'amitié désigne ce sentiment d'affection calme, raisonnable, partagé, par exemple, par les amis réunis dans *Les Vaines Montagnes* : « Un seul lien les attache : leur amitié, renforcée par les souvenirs du collège, dont ils ont implicitement, mais d'un accord unanime, convenu de ne jamais parler » (VM, 7). D'autre part cette amitié permet une véritable initiation. Elle est alors davantage un élan de fraternité qui permet de découvrir une parenté avec le monde, et le passage à un autre état de l'être. Dans *La Ville de sable*, l'amitié transforme et transporte le narrateur, initialement archéologue, vers une autre conception du monde. Cette amitié n'est pas seulement un élan vers d'autres personnes, elle se dirige vers les choses qui trouvent place dans l'intimité de la vie. Ces choses, haussées à la dignité d'êtres vivants, possèdent la même valeur que la figure humaine. Leur beauté et leur noblesse est sans cesse affirmée. Il

y a dans le fantastique de Marcel Brion une glorification de la matière et une tentative d'enchantement de ce qu'une pensée classique ou rationnelle considérerait comme inanimé. Les objets bénéficient d'une sollicitude émouvante, par exemple la marionnette Miguelito dans *L'Enchanteur*. Faite d'étoffe et de chiffons, elle possède néanmoins, aux yeux du narrateur, une vie propre, souffre d'être éloignée de son maître Palling. Le père Kasperlé, un des multiples personnages rencontrés dans ce roman, appelé ainsi parce qu'il a été montreur de marionnettes avant d'entrer en religion, affirme que « les objets qui sont étroitement associés à la vie des hommes finissent par participer aussi à leurs passions » (*E*, 155).

Une même amitié, un même élan dirige les personnages vers la nature, si bien qu'il n'y a plus de division nette entre les hommes, les objets, les animaux, les végétaux, les pierres. Le narrateur de *L'Ombre d'un arbre mort* se sent proche des animaux, c'est ce qui le conduit à prendre parti contre la chasse : « Rejoindre la chasse, comme on me l'avait proposé (...) ne m'avait pas tenté ; je n'ai jamais accepté de disposer de la vie ou de la mort d'un animal » (*OAM*, 9). Dans toute l'œuvre de Marcel Brion s'exprime un véritable attachement vis-à-vis, en particulier, des chevaux, des chiens, des oiseaux. Les animaux prennent aisément place dans le fantastique, dans la mesure où ils perçoivent l'existence de l'invisible, comme le lézard de *Nous avons traversé la montagne*. Ils sont situés sur les frontières, en particulier les oiseaux qui appartiennent à l'espace du ciel et à celui de la terre. Les cygnes du *Château de la princesse Ilse* sont associés au lac de montagne, lieu de lisière lui aussi, et ils désignent une autre frontière : « Lorsque la nuit vient et qu'ils s'assoupissent, je surprends quelquefois le très bas et très lent ronronnement de leurs rêves, accordé aux profondes expirations de l'eau » (*CPI*, 14). Enfin, ils sont en lien avec les univers fantastiques, ont parfois un rôle d'intermédiaire, comme le cheval de *L'Ombre d'un arbre mort* ou le serpent qui apparaît soudain dans *De l'autre côté de la forêt*. Les oiseaux de *La Fête de la Tour des Âmes* ne sont pas seulement habitants voyageurs du ciel et de la terre, ils sont les envoyés d'un monde énigmatique venus fréquenter la scène de la vie ordinaire.

Une grande intimité avec les arbres est exprimée dans *Algues*, dans *Château d'ombres*. Le surintendant des jardins est lui-même très proche des végétaux, et affirme :

Notre cœur doit être en habit de fête quand nous rendons visite aux arbres : il faut nous vêtir de paix et de beauté, comme pour approcher les grands de la terre. J'ai connu un roi et plusieurs princes : aucun d'entre eux n'approchait en dignité une humble plante. (*CO*, 38)

Le fantastique prend ici la tonalité du merveilleux. Le surintendant des jardins accorde une place importante à la beauté intérieure, sur laquelle s'interroge aussi l'écolier

de *Un Enfant de la terre et du ciel* (ETC, 171), gardant à l'esprit la prière que Socrate adressait au Grand Pan : « Cher Pan, et vous, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure, et que l'extérieur soit en harmonie avec l'intérieur »⁵⁹⁸.

Beaucoup de personnages, Kalkeidos, Beatus Muller ou encore La Moscovite éprouvent une véritable passion pour les pierres, comprises comme êtres fantastiques. Formées par le feu de la terre, elles constituent le point d'aboutissement d'un long processus de métamorphoses. Werner raconte l'histoire de leurs longues mutations dans *Les Miroirs et les gouffres*. Son approche est celle du géologue romantique. À côté de lui, Borchardt sait que les pierres ne sont pas seulement matière ou symboles mais des êtres vivants. Tout comme les marionnettes, elles sont enfermées dans le silence et portent en elles le besoin de se débarrasser de leur gangue. La Moscovite, dans *Le Château de la princesse Ilse* se prend de passion pour les cristaux que les montagnards rapportent de leurs expéditions en montagne, et pour elle, les pierres sont « les purs enfants de la chair et du feu de la terre » (CPI, 54). Elle interroge le monde des pierres non pas en partant d'une attitude utilitaire ou scientifique, mais dans la position d'une communiant qui cherche à découvrir leur vie profonde :

Mais ce qui était nouveau pour elle et provoquait sa stupéfaction, c'était la manière dont les limpides cristaux sortaient de la pierre vulgaire qui avait protégé leur croissance comme une matrice humaine, et c'était cela aussi qui donnait aux petites familles d'êtres éblouissants blottis dans le giron d'une mère aussi grossièrement différente d'eux dans son essence, cet aspect mystérieux et cette séduction qui paraissaient accompagnés de mille petites voix chantant tout bas. (CPI, 52)

Les verbes utilisés, les substantifs, les adjectifs se rapportent plus à des êtres vivants qu'à des objets. Beatus Muller, dans *L'Ermite au masque de miroir* accorde autant d'importance aux pierres sans valeur qu'aux pierres précieuses : « Je me suis toujours lié d'amitié avec les cailloux » (EMM, 164), dit-il, et cette amitié s'enrichit de pitié lorsque, enfant, il se rend compte que les êtres humains les regardent « de haut », avec une attitude d'indifférence (EMM, 164).

Le fantastique de Marcel Brion ne va pas sans l'expression constante d'un immense amour qui s'exprime dans toute son œuvre. Liliane Brion parle de « vénération hölderlinienne des éléments », et aussi de « compassion franciscaine pour tout ce qui vit et

⁵⁹⁸ L'expression « beauté intérieure » apparaît dans *Un Enfant de la terre et du ciel* (p.171). La prière de Socrate est citée dans un autre livre de Marcel Brion : *Laurent le magnifique*, Paris, Albin Michel, 1937, p.129.

souffre »⁵⁹⁹. Ce « regard chargé d'amour » qui pénètre à la fois le monde animé et le monde inanimé, nous le retrouvons exprimé dans *Mémoires d'une vie incertaine* :

Aimer un animal, un arbre, une pierre, comme on aime un être humain, c'est faire le premier pas vers un état où il est noble de se sentir accepté par les choses. Le problème de la « protection » de la nature ne se poserait pas si l'homme n'avait pas renié l'amour, le pieux respect, la dévotion passionnée et – au sens le plus fort du mot – religieuse, dont il est redevable envers cette Création, dont il n'est, lui, que le dernier épisode, à laquelle – ce sera son devoir majeur – il fera effort pour s'adapter, s'intégrer.⁶⁰⁰

Loin de se tourner uniquement vers le passé et vers un univers esthétique révolu, Marcel Brion donne réponse à une problématique contemporaine. L'amour est peut-être ce qui peut faire tomber toutes les barrières arbitraires. Amitié, amour sont compagnons du fantastique. Ils offrent sans cesse la possibilité de remettre en cause les frontières.

⁵⁹⁹ Dans la préface du roman *Les Vaines Montagnes*, p.4.

⁶⁰⁰ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.62.

CHAPITRE 8 : UN MONDE THÉÂTRALISÉ.

Ce qui frappe dans les romans, c'est l'importance considérable que prennent les lieux du spectacle : théâtre, cirque, parc d'attraction, baraques de foire, ville lorsqu'elle est le lieu du carnaval, théâtre de marionnettes. La scène est un espace privilégié pour la mise en place du fantastique⁶⁰¹.

Elle devient scène métaphorique. Le monde entier se théâtralise, et le rêve fait l'objet d'une mise en scène soumise à des changements d'éclairage permanents. Des effets lumineux favorisent un illusionnisme comparable à celui qui est utilisé au théâtre. L'œuvre d'art enfin, très présente devient elle aussi une sorte de scène qui peut être parcourue.

Nous rejoignons là une des grandes intuitions de l'esthétique baroque où le théâtre est omniprésent. Le baroque donne beaucoup d'importance à l'illusion, aux songes, aux reflets. La scène est le lieu où le réel et l'illusoire se contaminent l'un l'autre, ne sont plus marqués par d'évidentes frontières. Au théâtre, l'irréel paraît possible, le matériel illusoire. Ceci se vérifie dans la peinture ou l'architecture, comme le confirme Marcel Brion dans *La grande aventure de la peinture religieuse* :

Tandis que les feintes architectures voltigent dans un espace où elles finissent par se confondre avec les nuages, comme les montagnes et les bancs de brouillard dans les lavis chinois de la dynastie Song, parcs et jardins commencent à faire leur apparition dans ces paysages illusionnistes des églises, de la même manière que dans ceux des palais.⁶⁰²

Margaret Simpson-Maurin parle à propos des contes d'un « fantastique de l'illusion » qui se manifeste dans le carnaval, le théâtre, la foire, lieux propices à la manifestation de l'insolite : « Toute *représentation* constitue un terrain favorable au fantastique de l'illusion »⁶⁰³.

⁶⁰¹ Ceci est valable aussi pour des contes tels que *Les Marionnettes de Lorimer White*, *La Chanson de l'oiseau étranger*, *Teatro degli spiriti...*

⁶⁰² Marcel Brion, *La grande aventure de la peinture religieuse*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968, p.259-260.

⁶⁰³ Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, *op. cit.*, p.42.

La scène est un lieu clos dans l'espace et dans le temps, mais les artifices des scénographes l'ouvrent de tous côtés grâce à des constructions perspectives qui aboutissent à des emboîtages d'espaces prolongés jusqu'à l'infini, tels que ceux que l'on retrouve chez les peintres intimistes hollandais du XVII^e siècle.

Le baroque propose une philosophie énoncée en partie par Shakespeare : le monde entier est une scène de théâtre. Le théâtre est le reflet du monde, et le monde est à son tour théâtre, comme l'affirme la devise du théâtre du Globe à Londres : *Totus mundus agit theatrum*. Cette philosophie, partagée par Calderon, continue à habiter la création théâtrale allemande, de Kleist jusqu'à Hugo von Hofmannsthal⁶⁰⁴.

Chez Marcel Brion, le thème du théâtre se relie enfin à celui de l'initiation. La scène est un lieu de métamorphose, orienté vers une réalité supérieure. Marcel Brion, en même temps qu'il se rapproche de l'esthétique baroque, renoue avec une fonction antique du théâtre, révélation des mystères. Le fantastique naît de l'accès au réel de mondes considérés dans notre expérience quotidienne comme relevant de l'illusion.

⁶⁰⁴ Voir à ce sujet Hugo von Hofmannsthal, *Le Chevalier à la rose et autres pièces*, Paris, Gallimard, 1979, et ce que dit Henri Thomas dans la préface : « L'illusion théâtrale ou romanesque est très souvent, chez Hofmannsthal, la poursuite fascinée d'une plus profonde illusion, d'un doute inhérent à toute conscience quant à la réalité même. *La Tour*, seule œuvre dans son théâtre qu'il sous-titre drame, directement inspirée de *La vie est un songe* de Calderon, mais enrichie, dans sa version complète (...) d'éléments profondément personnels, peut être tenue pour l'expression suprême de ce triomphe de l'irréel sur une réalité qui ne le voit pas, et le détruit infailliblement, étant l'Histoire ». (p.8-9)

A. « LE MONDE ENTIER EST UNE SCÈNE ».

1. Le théâtre initiatique.

Le théâtre occupe une place centrale dans *Villa des Hasards*. Il y a dans les dépendances de la villa un « petit théâtre » qui sert à des « représentations d'amateurs, drames ou comédies, chansons ou numéros de music-hall, données à l'occasion d'une fête tout à fait banale : l'anniversaire de la directrice de l'hôtel » (VH, 20). Il s'agit d'un lieu labyrinthique. L'accès à ce théâtre se fait, précise le narrateur, « le long de petits couloirs mal éclairés, à travers les parties obscures et inconnues de moi, de la Villa des Hasards » (VH, 50). Les couloirs permettent d'accéder à une cour assez grande, obscure, fermée, puis un autre couloir étroit, « jamais aéré, qui sent le moisi et l'abandon » (VH, 51) mène à une très grande salle, paraissant très haute dans la pénombre. Un autre chemin se dirige jusqu'à la scène. Nous retrouvons ce motif du couloir dans la description d'un autre théâtre, dans *La Rose de cire*, couloir tout aussi sombre : « Un couloir qui conduisait peut-être aux coulisses, ressemblait à une galerie de mine » (RC, 39). Le théâtre de *La Rose de cire* est un des éléments d'un vaste labyrinthe nocturne dans lequel chemine le narrateur accompagné d'une femme mystérieuse, composé de rues nombreuses, et menant à un jardin public où la femme lui remet un médaillon.

Le labyrinthe spatial se double d'un labyrinthe temporel. La fréquentation du labyrinthe de la villa des hasards provoque chez le narrateur un rêve qui lui rappelle le théâtre rococo de Drottningholm en Suède. Le rêve est cheminement dans la salle vide du théâtre. Puis le rêveur descend sous la scène où il lui est possible de retrouver tous les sortilèges du baroque :

Le rêve me restituait les étonnements amusés de mes visites au long de ces couloirs souterrains encombrés d'objets magiques. Je retrouvais les anges de carton aux ailes de gaze, les traîneaux dorés et les carrosses ornés pour le mariage des princesses ou des fées. Des spectres et des armes, toutes sortes d'armes, du marteau de Thor à Escalibur, l'épée du roi Arthur. Je caressais sans peur les gueules de monstres hideux qui, depuis la mort des vieux artificiers – le dernier était mort il y a deux cents ans –, étaient inoffensifs et impuissants, ne grognaient plus et ne crachaient plus de flammes. Et la visite du *dessous* de la scène s'achevait au milieu des bosquets enchantés du jardin d'Armide. (VH, 64)

Habité par ces images et ces émotions, le narrateur se demande s'il n'y aurait pas sous la scène du théâtre « quelques débris des accessoires servant aux pièces que l'on y jouait autrefois » (VH, 65). La présence du mot « autrefois » sert une fois de plus de Sésame! Le petit théâtre est depuis longtemps hors d'usage, mais « des échos des tragédies

oubliées ou des anciens opéras continuent de résonner, par instants, de l'un à l'autre des murs invisibles et se réfugient au fond des loges creuses comme des grottes » (VH, 52). Le théâtre est un endroit aimé des fantômes, contient les âmes errantes des comédiens et des spectateurs qui l'ont traversé, comme c'est le cas dans *La Fête de la Tour des Âmes*. C'est ce qui est à l'origine de la tragique aventure de Mafalda Benzoni. Dans *Le Château de la princesse Ilse* est évoquée rapidement une histoire de retour de comédien :

C'est Ilse qui parle, et à moi cela me rappelle l'histoire que m'avait racontée un vieux comédien et comment, parce que le titulaire du rôle venait de mourir subitement dans sa loge pendant l'entracte, un acteur inconnu était entré en scène à sa place et avait récité sa tirade et joué, superbement, jusqu'à la fin du spectacle. La substitution avait pu se faire sans étonner personne car les héros de ce vieux drame romantique étaient masqués. Ce ne fut qu'au moment où tout le monde vint sur le devant de la scène pour remercier le public de ses applaudissements, et se démasqua que l'on constata que la providentielle doublure était inconnue de tous. (CPI, 99-100)

Le théâtre permet la mise en place d'un autre enjeu du fantastique : la métamorphose. Le narrateur de *Villa des Hasards* rencontre, dans l'hôtel où il s'est installé, l'auteur et metteur en scène d'une pièce de théâtre. Ce dernier choisit, parmi les hôtes de l'hôtel, des futurs acteurs sans métier, mais qui sont prêts à « devenir ». L'auteur propose au narrateur de tenir le rôle du clown blanc. Ce clown blanc est un personnage important dans la mythologie personnelle de Marcel Brion. Ce « maître surnaturel », comme le dit le narrateur, fait partie des grands souvenirs d'enfance de Marcel Brion. Pour lui, c'est un personnage qui incarne « les forces du Beau et du Bon, face au troupeau de clowns hideux et méchants »⁶⁰⁵. Il s'inscrit dans la lutte primordiale du ciel et de l'enfer, et son costume qui brille « en étincelles d'or solaire et d'argent lunaire » lui donne l'élégance du chevalier. Marcel Brion se demande alors : « Aujourd'hui encore ne serait-il pas plus beau de faire carrière de Clown blanc au lieu d'écrire, mais en suis-je digne ? »⁶⁰⁶. Le roman offre peut-être au romancier la possibilité de faire par procuration l'expérience d'une métamorphose qui ne s'est pas produite dans la vie réelle. Le personnage du clown blanc a un autre intérêt : il permet de faire la jonction entre le monde du théâtre et celui du cirque dont nous parlerons plus loin. Selon l'auteur de la pièce, il s'agit de devenir « réellement le personnage que vous êtes » (VH, 27). Le théâtre, comme le miroir, pousse à aller « au-delà des apparences », à faire naître celui qui existe « dans un recoin obscur » des aspirations et des désirs (VH, 29). La jeune fille qui lui donne la réplique, présentée au début du roman comme insignifiante, devient de plus en plus jolie, se transforme jusqu'à

⁶⁰⁵ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.169.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.170.

ce que son visage premier, le visage de tous les jours, disparaisse : « La métamorphose s'accomplit. La banale jeune fille de la Villa des Hasards a disparu » (VH, 69), et un être nouveau est né.

Cela ne va pas sans inquiétude, ce qui convient parfaitement au fantastique. Le narrateur est associé à une entreprise dont il ignore la démarche et le but, puisque l'auteur ne livre ses indications et explications que progressivement. Il est inquiet aussi lorsqu'il entre dans le « vide muet et noir » d'un théâtre qui ressemble quelque peu à un tombeau. Il a peur de s'engager sur un chemin dangereux, dans la mesure où la pratique du théâtre a pour conséquence une confrontation avec un double et ouvre des perspectives inconnues. Mais ce qui l'effraie surtout c'est ce doute qui s'installe, cette difficulté à faire la différence entre ce qui relève de la fiction théâtrale et ce qui relève du réel. Après une première répétition, le narrateur se promène dans le jardin de l'hôtel. Il y rencontre la jeune fille assise sur un banc. L'un et l'autre ont gardé leurs costumes d'acteurs, et ce qu'ils disent au cours de leur conversation se confond avec l'argument de la pièce, si bien qu'il devient difficile de distinguer l'un et l'autre. Le narrateur a peur d'être allé « trop loin » et d'être entré dans une sorte d'enchantement que la sonnette du déjeuner vient briser (VH, 33). Cette conversation des marges lui laisse une étrange impression :

D'avoir descendu, la nuit, un *fleuve noir* plein d'embûches sur lequel personne ne naviguait jamais, sur un bateau sans voile, ni rames, ni moteur, lentement, nous heurtant à des rochers invisibles, frôlant la bouche prête à nous happer d'abîmes invisibles dont une alternance de froid intense et de chaleur insupportable manifestait la présence au fond des eaux. (VH, 34)

Les mouvements de la phrase sont à l'image d'une navigation difficile, et la mise en italique de l'expression « fleuve noir » donne à penser qu'il s'agit d'une navigation qui mène vers les territoires infernaux.

Le roman pose une grande question : qui sont les individus véritablement authentiques ? Les personnages trouvent leur accomplissement en jouant sur scène ce qu'ils ne sont pas, ce qu'ils devraient être si l'on en croit le metteur en scène. La vie qu'ils menaient jusqu'à présent apparaît factice. Dans cette vie déjà ancienne, ils jouaient un rôle social, comme Adalbert von A. dans *De l'autre côté de la forêt* qui laisse loin derrière lui l'homme déjà ancien qu'il était à Berlin. Les répétitions et la représentation ont pour eux la valeur d'une expérience initiatique, c'est le moyen d'accomplir une destinée.

Nous assistons donc à une inversion des pôles du réel et de l'illusoire. La vie ancienne, ordinaire, était celle d'un comédien revêtu d'un masque social dont l'individu n'avait pas conscience : « Cette vie, ne l'ai-je pas ornée de masques, de déguisements, de « théâtre » afin de me la rendre plus agréable ? N'ai-je pas été, dans de si nombreuses

circonstances, le comédien qui n'avouait pas jouer la comédie, sans apparat ni fard et qui était, peut-être, sincère chaque fois ; ou presque ?» (VH, 43). Les guillemets qui encadrent le mot théâtre font apparaître deux sens possibles. Le mot théâtre peut renvoyer de manière péjorative à une théâtralité superficielle. Mais le théâtre peut être aussi, de manière plus profonde, révélation, dévoilement d'une réalité cachée, d'un être ignoré. « L'individualité du comédien est réelle, absolument réelle », déclare l'auteur. Le théâtre propose de « cesser d'être une personne » (*persona*, le masque) pour « devenir un personnage », et la métamorphose peut être définitive (VH, 135).

Le théâtre pose le problème de l'identité. Il est lieu d'initiation, propose d'abord un trajet qui est éloignement hors de l'espace habituel. Ce trajet, assez court, paraît pourtant interminable, « permet de penser au voyage souterrain que les sociétés d'initiés imposaient aux postulants pour éprouver leur courage et leur patience » (VH, 50). Une fois que le ou les personnages sont entrés dans ce territoire essentiellement nocturne, a lieu une nouvelle naissance, une « transmutation nécessaire » (VH, 75). Cette idée de transmutation jalonne l'ensemble du roman⁶⁰⁷, et lorsque débute la représentation, les acteurs ont accédé enfin au statut d' « initiés » (VH, 141).

2. Les autres scènes.

« Je suis resté captivé par la foire et le cirque, ces mondes magiques, autant que lorsque j'étais enfant ; j'y éprouve le même émerveillement, la même attente enchantée », dit Marcel Brion lors d'un entretien⁶⁰⁸. Le narrateur de *Villa des hasards* partage cette fascination pour le cirque, pour « le cercle sacré du sable à la délicieuse couleur » (VH, 41). Le cirque, comme le théâtre est le lieu privilégié de la représentation. Il est évoqué à diverses reprises, dans *L'Ermite au masque de miroir*, *Le Pré du grand songe*, *L'Enchanteur*. C'est, nous dit Luc Bérumont, « une sorte de lieu magique » : « Il y a la symbolique du cercle, de l'arène, du théâtre antique et, partant, celle du soleil, de l'hostie,

⁶⁰⁷ Quelques exemples : « (...) la vertu magique du théâtre a transmué en une mère jalouse et une épouse frustrée cette femme que je regardais à peine dans la salle à manger de la Villa des Hasards, tant le vieux couple me paraissait peu digne d'attention » (p.92) ; « (...) la Sœur a été la première à devenir, grâce à la transmutation, quelque chose à quoi s'applique la description de Shakespeare *into something rich and strange* ». (p.124) ; « Son sourire est celui de l'alchimiste émerveillé par la transmutation, qui sait le creuset prêt à éclater, satisfait de son succès mais grave de sentir le danger si près et, comme le veut le destin inévitable » (p.145).

⁶⁰⁸ L'entretien se trouve dans une des éditions de *L'Enchanteur*, Paris, Le Club de la Femme, 1966, p.12.

du labyrinthe, etc. On oublie avec trop de nonchalance que le théâtre, à son origine, était toujours en rond »⁶⁰⁹ !

Au point de départ de *L'Enchanteur* se trouve cette fascination de Marcel Brion pour le cirque. Le numéro de Tintagel au cirque Aislinn s'intitule « Magie. Haute Illusion », avec majuscules (*E*, 29). Tintagel est un illusionniste de cirque, un prestidigitateur qui exécute « les tours de cartes habituels, les escamotages faciles ». Il est là pour divertir le public. Le narrateur espère voir quelque chose d'autre, qui dépasse le stade du simple « numéro », voudrait surprendre « le vrai visage du magicien » (*E*, 29). Un enfant s'avance vers lui et, pour satisfaire sa curiosité, Tintagel donne tout à coup à son numéro une autre dimension :

Tout à coup une lumière chaude et douce brilla, qui ne venait d'aucun foyer visible. En même temps, sous la voûte du cirque des chants résonnèrent, d'une pureté et d'une grâce telles que je n'avais jamais rien entendu de pareil. Ou, du moins, si cette musique suscitait quelque rappel dans ma mémoire, ce devait être un souvenir très ancien, car je ne savais plus à quelle époque, en quel lieu, j'avais éprouvé une semblable extase. Du milieu des chants, une flûte s'éleva, accrochant des girandoles de cristal et de gouttes d'eau, à l'harmonie des voix enfantines. Cela dura quelques secondes à peine, puis les lampes aveuglantes se rallumèrent et l'orchestre de cuivres se mit à beugler. (*E*, 30)

La magie n'est plus ici un simple divertissement facile. Elle est déploiement d'une autre lumière, d'autres sons dont la provenance est inconnue, que les lampes aveuglantes et l'orchestre grossier ne sauraient laisser percevoir. Le narrateur suggère que, par delà la réalité qui nous entoure, il existe un univers mystérieux, une part cachée du monde. Le magicien permet dans un moment bref, d'exception, de le faire apercevoir, il est celui qui permet d'entrer dans l'intimité d'un monde second, fait miroiter un au-delà de la face apparente et masquée des choses. Ce monde second est traversé par des forces sur lesquelles le magicien possède un véritable pouvoir. Tintagel, prestidigitateur, illusionniste possède un autre visage, celui de Merlin le magicien. Merlin commande à la lumière, aux « voix enfantines » qui viennent se confondre avec celles des éléments. En tant que maître des éléments, il ressemble à l'archiviste Lindhorst dans *Le Vase d'or* d'Hoffmann capable lui aussi de jouer avec le feu : « Tout Salamandre qu'il est, l'archiviste Lindhorst se divertit à faire jaillir des étincelles du bout de ses doigts pour allumer les cigares de ses

⁶⁰⁹ Luc Bérumont, entretien dans *Le Bois Castiau*, Éditions Rombaldi, Bibliothèque du temps présent, 1975, p.13.

amis : cela n'est que la menue monnaie des vrais « pouvoirs », l'amusette qui détourne l'attention des curieux des vrais secrets »⁶¹⁰.

Le cirque s'associe à la foire par l'intermédiaire de Brocéliande-Viviane : Brocéliande est diseuse de bonne aventure, mène une existence nomade liée à la migration des foires, et elle est une « personne secrète » qui joue un rôle dans « l'acte de la création » (*E*, 116). Elle appartient aux « Mères », à l'univers des « demi-dieux » (*E*, 215).

À la fin du roman, le cirque est le lieu d'un affrontement de dimension métaphysique, qui n'est pas sans lien avec la mythologie du clown blanc. Un incendie se déclare dans le cirque Aislinn. Des personnages arrivent, pour qui cet incendie a la valeur d'un fait divers. Les médecins, les policiers, les assureurs s'affairent dans le monde qui leur est propre, « celui des apparences et des ruines » pour tenter d'évaluer les dégâts et d'établir des responsabilités. C'est l'occasion d'une série d'inversions : le monde de la réalité sociale est celui des apparences, et ces personnages, ridiculisés par les clowns, deviennent eux-mêmes des personnages de cirque : « Les médecins, les policiers et les assureurs sortirent enfin, se querellant, se bousculant presque et si involontairement mimant les clowns que ceux-ci, ayant fini de rire, applaudirent » (*E*, 234). Ces personnages ne sont pas capables de comprendre ce qui est réellement arrivé. Le lecteur au contraire, basculant dans le fantastique, a le privilège, au même titre que le narrateur, de savoir ce qu'il en est : le cirque est le théâtre de l'affrontement de forces surnaturelles. Le narrateur entre dans la loge de Gamurro, le lanceur de couteaux, qui propose une autre approche des faits. Un singe a été vu dans le cirque au moment où l'incendie s'est déclaré. Il a les traits de la statue d'ébène pourtant disparue dans l'incendie du pavillon rococo où Palling a trouvé la mort : « Une espèce de brute, noirâtre, trapue, avec le cou dans les épaules, des bras courts, une drôle d'espèce de singe, et de vilains yeux » (*E*, 237). Ce singe noir s'abat sur le petit singe gris qui accompagne Tintagel dans ses numéros : « Il y avait dans la troupe des singes savants, un gentil petit animal, gris de poil, avec de beaux yeux tendres, tout petit, et amusant ! » (*E*, 237). Tous les singes ne sont pas des « singes de Dieu » ! Le singe noir a des affinités particulières avec le feu destructeur, le même entêtement. Il n'est autre qu'un démon, revenu pour poursuivre la lutte contre Tintagel.

⁶¹⁰ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, op. cit.*, tome 2, p.146. Voici la phrase du *Vase d'or*, Paris, Aubier Montaigne, 1942, p.131 : « (...) l'archiviste (...) retira vivement le gant de sa main gauche, et, tenant sous les yeux de l'étudiant une bague dont la pierre fulgurait d'étincelles et de flammes surprenantes, il lui dit : « Regardez donc ceci, digne Monsieur Anselme ; ce que vous apercevrez pourra vous faire plaisir ». Dans *L'Enchanteur* : « Rapidement il arracha ses gants et leva les mains. De grands gestes phosphorescents traversèrent la nuit » (p.46)

L'affrontement entre Merlin et le singe est la reprise du combat qui a eu lieu au chapitre seize entre le monstre d'ébène, la « carcasse diabolique » et le père Kasperlé. Tintagel prend à son compte cet affrontement plus intense : « Moi seul. C'est une affaire entre eux et moi ! » (E, 238). Que signifie « eux » ? La réponse est donnée un peu plus loin par le narrateur : « Je me rappelais ce que disent les vieux rituels de magie au sujet de certains démons qu'il faut tuer deux fois » (E, 238). Ceci est confirmé au chapitre suivant par le père Kasperlé : « Le vieil ennemi est revenu ? Je sais. On ne se débarrasse pas de lui si facilement (...) » (E, 242).

De ce combat, Tintagel semble sortir perdant : « On eût dit qu'il cherchait la trappe par où il remonte, après son numéro, entre les anges...vous vous rappelez...mais il ne l'a pas trouvée. Il est tombé » (E, 238). Le mot ange prend une autre valeur. Au début du roman, il s'agit d'anges peints sur une décoration baroque. Ils passent du statut de représentation à celui de réalité. Pourtant le narrateur propose une autre interprétation, qui correspond à la thématique du triomphe baroque : « Et Tintagel, flamboyant, est tombé, vainqueur, dis-je à Boneca ». Et le clown confirme cette vision des choses : « Le clown, étonné, fit oui de la tête. Il ne savait pas tout, mais il pressentait beaucoup de choses » (E, 238). La mort de Tintagel est accession à un autre espace, et nous retrouvons ici l'image du fleuve noir, perçu par le regard visionnaire de Viviane :

(...) l'on sentait que tout son être s'en allait, dérivant sur un grand fleuve noir (...). Agenouillée près de lui, Viviane le regardait flotter à travers un espace vacant où nous ne pouvions pas le suivre. Elle le voyait lutter contre les remous du fleuve noir, reprendre haleine un instant avant de disparaître de nouveau sous les vagues, traîné à travers des eaux limoneuses dans un paysage sans lumière et sans air. (E, 239)

Le combat se poursuit dans un paysage fantastique où les forces de destruction continuent, sous la forme d'une eau violente, à se déchaîner. « Vous allez traverser des chemins effrayants », dit le père Kasperlé, et ces chemins antiques sont encore plus effrayants que les « difficiles et dangereux chemins » qui se présentent devant le mourant de *La Fête de la Tour des Âmes* : « Votre âme est un papillon, et il y aura de rudes tempêtes autour de vous et des bourrasques, dans la nuit, et du brouillard » (E, 245).

La foire, la baraque de foire est tout autant favorable à l'installation du fantastique que le cirque. Ces mondes de l'illusion deviennent mondes réels, ouvrent sur des espaces et des temps inattendus, comme c'est le cas dans *L'Ermite au masque de miroir*. Hélène et le narrateur entrent au début de ce roman dans le « *Geisterburg* » (le château des esprits) avec le désir de s'amuser et de se divertir. Le voyage en traîneau qu'ils commencent propose une succession d'espaces qui obtiennent le même statut que l'espace réel. Les personnages traversent des prés, parviennent au seuil d'une grotte habitée par un

dragon menteur, rendent visite à un ermite « au bord de la route » et écoutent ses confidences. Sommes-nous encore dans une baraque de foire ? Les protagonistes se demandent s'ils ont quitté la « boutique de vampires et de sorciers » (*EMM*, 19), où l'on trouve des « faux fantômes », des « squelettes de carton », des spectres « bons, tout au plus, à effrayer les enfants », et si le *Geisterburg* ne serait pas installé en eux, qui se délestent de la « responsabilité et de la raison » (*EMM*, 22). Un voyage fantastique commence. Le temps s'accélère, la vitesse du traîneau, véhicule du glissement fantastique, augmente à chaque minute. L'hiver s'installe sur le paysage alors que la visite au *Geisterburg* a lieu un lundi de Pâques. Le traîneau les entraîne « dans d'interminables steppes enneigées ». À la neige succède une plaine marécageuse habitée de feux follets, puis un paysage de montagne, et un paysage maritime. L'accélération fantastique permet des changements successifs de décors. Nous sommes passés de l'espace clos de la baraque à des espaces infinis. Les héros voguent même jusqu'à une plage du « bout du monde » à l'horizon de la mer, et le voyage est soumis à des changements d'éclairage permanents. Les objets n'ont plus le même statut. Le traîneau peut sortir de ses rails et possède un pouvoir de métamorphose illimité. Bien qu'il soit fait de bois doré et de velours, il ne brûle pas, capable comme le phénix de renaître et de devenir sous l'action du feu un véhicule impérial. Sous cette apparente fantaisie, à travers la thématique du voyage, du feu, de la mort se profile une fois de plus le scénario du parcours initiatique, dont nous trouvons une autre illustration au début du roman *Les Miroirs et les gouffres*.

En compagnie de sa mère, le Prince entre dans une baraque de foire qui propose une mise en scène du monde souterrain. Pour le Prince, c'est un événement important, de nature à déterminer tout un parcours de vie. Les personnages entrent dans trois salles successives. La première les plonge dans la pénombre où de minuscules automates se livrent à un simulacre d'activité minière. Le travail de la mine y est représenté comme « inhumain » et laisse aux spectateurs « une impression d'angoisse » parce que les êtres enfermés dans les ténèbres doivent supporter leur condition de prisonniers (*MG*, 13). Nous passons ensuite à une autre salle, qui correspond à un autre niveau d'approche de la mine. Les automates mettent en scène les épisodes de l'histoire d'Elis Fröbom, le héros des *Mines de Falun* d'Hoffmann. On remarque à nouveau le symbolisme des rideaux. Trois rideaux délimitent des lieux de révélations successives, auxquelles la mère du Prince n'entend rien. Elle veut ressortir, tant l'histoire d'Elis Fröbom lui semble absurde. Elle n'accède qu'à la valeur exotérique de l'histoire et n'en comprend pas la véritable portée symbolique, contrairement à son fils qui ne veut être privé « d'aucune de ces merveilles » (*MG*, 16). Elle lui cède néanmoins, et ils parviennent dans une « chambre immense »

revêtue de miroirs comme la fameuse chambre conçue par Léonard de Vinci. Nous sommes arrivés au centre d'un labyrinthe où les visiteurs contemplent leurs propres images indéfiniment répétées.

La baraque de foire présente, par rapport au théâtre, des avantages. Les scènes peuvent ici se succéder, s'emboîter, ce qui donne au lecteur une plus grande impression de cheminement en profondeur. Encore une fois, nous passons d'un lieu clos à une chambre qui paraît « immense ». Interroger les pierres et les miroirs est une manière d'interroger son propre destin, et cela suppose un parcours intérieur qui va de l'angoisse à la révélation:

Paralysés par la surprise et la crainte, la princesse et son fils crispaient leurs mains sur les accoudoirs des fauteuils. Ils regardaient venir à eux et s'éloigner leurs propres images indéfiniment multipliées, et rejetées par les miroirs. Le vertige provoqué par le tournoiement des prismes éblouissants annulait leur volonté, et cette sorte de bien-être, que doit procurer la sensation de l'anéantissement de toute volonté, les plongeait dans un engourdissement qui faisait succéder à l'angoisse des premières impressions, un état de sommeil lucide, si l'on peut rapprocher ces deux mots. Le chant de nombreux cristaux, frottés ou heurtés les uns contre les autres, escortait le rythme tantôt alangui, tantôt précipité des miroirs tournants. (*MG*, 17)

« On ne devrait jamais montrer ces choses-là », dit la mère du prince, et elle fait fermer le lendemain la baraque de foire. Pour le Prince, il s'agit d'une préfiguration de son voyage dans le monde des pierres, un passage des miroirs aux gouffres, et d'une découverte du monde de la musique qui lui ouvrira les portes d'un univers infini. L'espace théâtral va, dans la suite du roman, devenir profonde réalité vécue.

3. Un metteur en scène extérieur.

Le théâtre, le cirque, la foire constituent des thèmes privilégiés. Mais dans les romans, il y a une mise en spectacle permanente. La représentation investit alors le récit dans sa totalité, et c'est le roman qui devient scène fantastique, où se déroulent une succession de pièces emboîtées. Les séquences sont annoncées, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, par un ensemble de phrases, isolées par des blancs, qui donnent l'impression d'un enchaînement de scènes, d'indications qui seraient données par un narrateur extérieur ou un récitant : « ...planter un arbre mort... » (*OAM*, 31) ; « Terence Fingal avait déjà vu Georgiana : ils avaient l'un et l'autre dix ans – ou onze ans... Ils avaient rendu visite, ensemble, à l'Arbre Mort. » (*OAM*, 41) ; « ... Après la visite à la chambre d'Hadès, ils se retrouvèrent à Castlemorleigh où Terence Fingal fut invité. Ils devinrent amants et se donnèrent rendez-vous en divers lieux du monde... » (*OAM*, 47), et ainsi de suite. Ces phrases jouent le rôle de poteaux indicateurs, positionnent le lecteur au seuil de carrefours spatio-temporels, de labyrinthes extérieurs et intérieurs : « et d'autres villes, encore ;

réelles celles-là ; » (*OAM*, 139) ; « ... Rome... » (*OAM*, 155) ; « ...et la jungle des nuits... » (*OAM*, 201).

Dans *Nous avons traversé la montagne*, est introduite la notion de spectacle : « Ce furent les étoiles qui nous présentèrent le spectacle dès que la nuit arriva » (*NATM*, 55), puis celle de spectateur : « Sur les hauteurs de la rive que nous avons quittée, des nuages tombaient, lents et pesants, avertissant les spectateurs que la pièce était achevée » (*NATM*, 133). Le paysage lui-même constitue un vaste décor de théâtre, de même que dans *Les Vaines Montagnes* : « Au milieu de ce décor fastueux et intimidant, tout au fond de la scène, était apparu la nuit précédente, très loin, et d'une beauté qui éveillait le sentiment de l'inaccessible et le désir passionné de les atteindre, le massif montagneux qui ne pouvait être désigné d'un autre nom que celui des *Vaines Montagnes* » (*VM*, 10). Au sein de ce paysage, les nuages jouent le rôle de voiles et de rideaux : « Les nuages sont semblables alors au voile qui dans le temple protège le Saint des Saints, le *Sanctuaire*, de la curiosité indiscreète, si pieuse qu'elle soit des dévots » (*VM*, 19). Alors que les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* viennent de traverser le fleuve, ils laissent derrière eux un paysage de désert et s'en vont vers les montagnes. La traversée du fleuve est un moment de transition, le voyage prend une autre dimension, et c'est comme si un premier acte de l'histoire venait de s'achever. La pièce continue, et de nouveaux personnages entrent en scène : « Dès le moment où l'Afghan entre dans cette histoire, je sens que les choses vont changer, que la marche de la caravane sera plus rapide, plus droite » (*NATM*, 159).

Les personnages du roman sont mis en position de spectateurs qui désignent au lecteur la scène fantastique. D'où l'utilisation des démonstratifs « ce », « cette », et des deux points, par exemple dans des débuts de séquence : « Ces cavaliers : nous les avons aperçus pour la première fois un soir (...) » (*NATM*, 105), ou encore : « Ce qu'il y avait de l'autre côté du fleuve : une bande de terre marécageuse (...) » (*NATM*, 153). Nous retrouvons ce type de phrase dans *L'Ombre d'un arbre mort*. Il s'agit à nouveau d'un début de séquence : « Ce qui effrayait le plus, tout d'abord, dans cette scène, c'était le silence (...) » (*OAM*, 117). La scène fantastique est montrée par les personnages, mais lorsque le système énonciatif change et que le récit est raconté à la troisième personne, les personnages sont désignés sur la scène par un narrateur extérieur : « Quelques voyageurs sont couchés sur des canapés rustiques (...) » (*NATM*, 13) ; « Combien de fois ont-ils dit cela, déjà. Et où ? » (*OAM*, 52).

Le même phénomène se produit dans le système descriptif. Les cadrages sont alors différents, comme dans le cinéma. Nous suivons le regard d'un personnage descripteur : « D'une immobilité de métal en temps ordinaire, cette eau se met à vibrer et à

frissonner (...) » (*NATM*, 88). Puis tout à coup le descripteur devient extérieur, et prend de la hauteur : « Vu de très haut, ainsi que peuvent regarder les Dieux, le lac ressemblait à une bouche méticuleusement ronde, ourlée de mâchoires dentées et fumantes dont chaque chicot était un cratère » (*NATM*, 89-90).

Le thème du théâtre devient fantastique dès lors qu'il existe des metteurs en scène extérieurs inconnus. Il n'existe pas seulement des spectateurs qui observent la scène et ses éventuelles coulisses. La scène est organisée par une instance dont il est possible de pressentir la présence. L'existence de ce metteur en scène présente l'avantage de mettre les personnages en position de passivité, de les confronter à une autorité qui les dirige malgré eux. Nous avons alors un phénomène d'inversion de l'espace théâtral. Un metteur en scène qui appartient au monde de l'invisible prend en charge la destinée du ou des personnages. Par conséquent, le monde donné comme réel devient monde d'illusion.

Ce metteur en scène est à l'œuvre lorsque les personnages racontent des histoires. Berg, dans *Nous avons traversé la montagne*, obéit à cette nécessité et assiste, en tant que conteur, à ses propres récits :

Berg subissait ses histoires comme on subit ses rêves, sans toucher au plan prescrit, à la marche précise de la machine, à des coïncidences qu'il n'a pas voulues, ni même connues d'avance, et qui le frappaient d'étonnement à l'instant même où il y assistait ; scénariste inconscient, metteur en scène sans pouvoir, il était spectateur par excellence, et tous les fils qu'il tirait, un autre les lui avait mis entre les doigts et en commandait le maniement. (*NATM*, 195)

Qui est cet « autre » ? Le lecteur remarque l'utilisation importante de l'indéfini, en particulier de l'article « un ». Une volonté extérieure se manifeste aussi dans le rêve. On remarquera alors que l'indéfini est suivi d'un possessif : « Tout ce qui est volonté et action dans mes rêves vient d'un autre que moi : auteur, metteur en scène, acteurs, préparent leur spectacle très loin de moi, à mon insu, et rien ne m'avertit de leurs travaux jusqu'à l'instant même de la représentation » (*NATM*, 171). Le mot rêve est mis en position de sujet : « Et c'est devant un tableau noir que m'amène ce rêve » (*NATM*, 171). Le rêveur est placé sous l'autorité d'un « on » énigmatique : « On me commande de reproduire sur le tableau noir le contour de la marelle (...), m'enjoint-on, (...) », de « quelqu'un » qui n'est pas vu, d'une voix « autoritaire ». L'indéfini laisse la place au démonstratif : « Cette salle d'école du rêve de la marelle-aéroplane, où j'étais seul, au début du rêve, avec l'interrogateur – *celui qui* –, je la sentais se remplir d'une foule de spectateurs qui raclaient leurs semelles sur les dalles sonores et parlaient à mi-voix » (*NATM*, 176). Il existe des conducteurs de la destinée, « instances supérieures », « Mères », « guides » qui tirent les fils de l'existence, et cela donne l'image d'un univers traversé par des forces inconnues, agissant par surprise :

« La destinée, pareille à un metteur en scène ingénieux, dispose au long de notre vie de singuliers coups de théâtre », déclare le narrateur de *La Rose de cire* (RC, 152).

On serait tenté de dire que celui qui détient tous les fils entre ses mains n'est autre que le romancier dissimulé derrière sa propre plume. Mais Marcel Brion pose le problème de l'écriture fantastique, et il en propose une conception originale. Dans l'avant-propos de *Nous avons traversé la montagne*, il précise qu'il existe dans la vie des personnages des zones d'ombre, des parts d'inconnu. L'« auteur » se garde de les combler par ses inventions. Marcel Brion distingue deux types d'auteurs. Celui qui interprète, attribue « un lien logique à des événements », prend le statut « d'un éventuel meneur de jeu » qui dirigerait « du haut de sa *tour de contrôle* » (NATM, 10), et celui qui au contraire se met en position de récepteur disponible et ne fait que recueillir un ensemble d'éléments non véritablement maîtrisés : « Qu'il existe quelque chose – ou Quelqu'un – de plus puissant que la volonté ou le hasard, celui qui écrit le sait, et celui qui lit le devine » (NATM, 10). Marcel Brion se situe lui-même dans la deuxième catégorie, et l'affirme clairement dans des entretiens avec Francis Lacassin :

On ne choisit pas d'écrire du « fantastique » : certaines histoires se sont imposées à moi, comme une fatalité, avec l'obligation de les transcrire telles que je les ai « vues » ; j'aimerais mieux dire « vécues », car, pour moi, ce sont de véritables expériences dans lesquelles je suis entraîné sans les avoir voulues, sans les avoir choisies. Le fantastique AUTHENTIQUE ne peut être ni composé, ni choisi. C'est quelque chose que l'on subit : on s'y soumet. Je me refuse tout ce qui serait pure invention, ou opération de l'imagination. Même dans les détails : je restitue les lieux, les personnages, les objets avec une rigoureuse fidélité. Je ne peux pas modifier les costumes, les visages, les gestes. Donc, dans cette création, une docilité totale à la chose vue. Je fais abstraction de moi-même, tout en me sentant entièrement impliqué dans l'histoire et participant à « ce qui se passe » : acteur de l'histoire, chaque fois que j'écris « je » plus encore que témoin : jamais simple spectateur ; garder les distances, ce serait trop facile.⁶¹¹

Nous avons là l'image d'un écrivain qui reçoit, est entraîné vers l'inattendu, tente de restituer ce qui lui a été livré, « costumes », « gestes », qui devient lui-même « acteur » impliqué et non plus simplement « spectateur ». Qui est alors le véritable concepteur du fantastique ? Qu'est-ce qu'inventer ? Marcel Brion répond : « Se rappeler l'oublié. Découvrir l'inconnu. Le surréel n'est que l'autre face de ce que nous appelons le réel ». Sa réflexion débouche sur la constatation de l'existence d'un inconnu et d'un inconnaissable : « Traverser d'autres existences, être associé à des événements qui se passent où ? Quand ?

⁶¹¹ Marcel Brion, propos recueillis par Francis Lacassin, dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, op. cit., « Marcel Brion croit aux fantômes », p. 4-5.

Comment savoir ? »⁶¹². Marcel Brion refuse toute élaboration théâtrale, au sens d'une théâtralité négative, et met en avant l'idée de soumission à ce que peut apporter l'inconscient et aux images qu'il peut générer et projeter sur un « écran » susceptible, à un moment donné, de s'éclairer.

Posant ce problème de l'écriture fantastique, Marcel Brion pose aussi la question philosophique de la place de l'homme dans le monde. Il y a action réciproque de l'homme sur le monde et de l'univers sur l'homme, et le « décor fastueux » du paysage lui-même se situe aussi dans ce vaste mouvement. D'une part le paysage est un « état d'âme », et les lacs, les rochers, les montagnes, les forêts apparaissent comme des projections de la personnalité du descripteur. La nature est prolongement de l'être sensible aux mouvements de son monde intérieur et susceptible de se modifier au gré de ses mouvements. Mais d'autre part, le paysage est projection d'un monde invisible, traversé par un jeu de forces mal connu, soumis au bon vouloir d'un metteur en scène dont le visage ne saurait être totalement dévoilé et demeure énigmatique.

⁶¹² *Ibid.*, p.6.

B. CHANGEMENTS D'ÉCLAIRAGE.

1. La nuit.

Dans le texte fantastique comme dans le théâtre, la lumière joue un rôle particulier. Elle n'est jamais neutre. L'espace habité de pénombre, baigné de soleil, traversé par la clarté lunaire ou celle des étoiles, modifie la perception des choses. Les jeux d'ombre et de lumière sont exploités de manière constante, et cela peut être mis en relation avec d'autres formes d'expression, le théâtre, la peinture, le cinéma, la gravure, considérés comme arts de la vue. Dans le fantastique, la vision est souvent difficile, réduite par la nuit, la lumière crépusculaire, ou encore le brouillard. Dans la mesure où le champ de vision des personnages est modifié, les capacités visuelles amoindries, une importance plus grande est donnée aux autres sens, à l'ouïe, à l'odorat de même qu'aux impressions et pressentiments. Mais l'élément de choix reste la lumière. La qualité de la lumière dépend de celle qu'offrent les lieux ouverts ou fermés, et de ces moments de transition qui ont valeur de seuil : la nuit, l'aube, l'heure de midi, le crépuscule. Ces lumières ont une double valeur : matérielle et spirituelle.

L'esthétique baroque s'est beaucoup posé le problème de la lumière autant matérielle que philosophique. La peinture en particulier découvre des figurations plus intenses. Nous le voyons dans les recherches que mènent des peintres tels que Georges de la Tour, Elsheimer ou Rembrandt qui utilisent largement l'alternance de la lumière et de l'ombre, introduisent les états intermédiaires du clair-obscur qui souligne la dramaticité des scènes proposées. Ces éclairages sont empruntés au théâtre qui, à la même époque, multiplie lui aussi et enrichit ses moyens d'expression. Rembrandt en particulier a étudié des moyens d'éclairage perfectionnés qui annoncent déjà les subtilités du cinéma fantastique de la première moitié du XX^e siècle. Dans une perspective fantastique, la lumière présente un grand intérêt : elle permet de remettre en question la différence qui peut s'établir entre le rêve et la veille, entre le réel et l'irréel.

En tant qu'historien de l'art, Marcel Brion s'est beaucoup intéressé à la fois à la peinture baroque, à la gravure et au cinéma, et avait un goût particulier pour le cinéma expressionniste. Pour lui, la conquête de la nuit est un « phénomène baroque par excellence », comme il le sera par la suite pour les romantiques :

Nous sommes maintenant à une époque où l'utilisation de la pénombre et du clair-obscur devient un facteur émotionnel puissant. Le Baroque s'avance, entouré des prestiges de la Nuit, personnalise dramatiquement, refoulant la lumière claire et froide de la Renaissance, toute

d'expérience et de raison, pour faire place aux pressentiments, aux songes, aux monstres dont Goya dira qu'ils naissent du sommeil de la raison, aux ténèbres surtout qui favorisent la contemplation d'un autre monde.⁶¹³

Dans le domaine de la littérature, Marcel Brion porte regard sur les mystiques du XVII^e siècle et en particulier sur l'œuvre d'Angelus Silesius. À propos du recueil de sentences intitulé *Le Voyageur chérubinique*, il parle là aussi d'effets luministes :

Cette impression de demi-jour que nous donnent parfois les « lieder » des Saintes Joies s'est complètement dissipée. La Psyché marche dans la pleine lumière, et elle possède enfin dans la connaissance Celui qu'elle avait désiré dans l'amour (...). Aucun lien ne rattache les uns aux autres les distiques qui, pareils à des éclairs, illuminent tout à coup une partie de l'obscur infini.⁶¹⁴

« Le fantastique vient à nous, écrit encore Marcel Brion, dans la grande marée de la nuit. Il est entraîné, plancton phosphorescent, par les vagues sombres qui s'abattent sur l'humanité, dès qu'a disparu le soleil de l'évidence et de la raison »⁶¹⁵. La nuit est fréquente dans la littérature fantastique, et il n'est guère étonnant que Charles Grivel intitule un des paragraphes de son étude *Fantastique-fiction* « Il fait toujours nuit »⁶¹⁶. La nuit est favorable à l'émergence du surnaturel. Le fantastique aime se révéler durant les *Escales de la haute nuit*, titre d'un des recueils de contes de Marcel Brion. Dans les titres des romans, le mot nuit n'apparaît pas. Il laisse la place à l'ombre, dans *Château d'ombres*, et dans *L'Ombre d'un arbre mort*. La nuit y est présente de manière plus indirecte et peut-être plus inquiétante aussi, dans sa capacité de progression, et le mot ombre possède l'avantage d'une plus grande ambiguïté. Elle peut être l'ombre portée d'un arbre mort, d'un objet, ou d'un être qui se promène dans un chemin creux, autant qu'une créature issue d'un autre temps, ou un habitant errant dans les souterrains de l'Hadès. « Nous dirons qu'il faut de l'ombre », dit Charles Grivel : « Une tour, un souterrain, une caverne, une forêt, un dessous presque quelconque fournissent la pénombre nécessaire au surgissement de la forme inquiétante. Un bon lieu est donc par définition pénombreux. Nous nous y trouvons la nuit, le soir »⁶¹⁷.

Les personnages de Marcel Brion, nous l'avons vu, aiment la nuit, associée au rêve et à l'irrationnel, opposée à la puissance normalisante du jour. L'intrusion du fantastique a lieu à la faveur de l'obscurité montante, et c'est souvent l'instant où tout

⁶¹³ Marcel Brion, *Titien*, Paris, Somogy, 1971, p.228.

⁶¹⁴ Marcel Brion, dans *Une nouvelle psychologie du langage*, « Un poète mystique Angelus Silesius », Paris, Plon, 1927, p.292-293. Le texte est repris dans *Orplid, op. cit.*, p. 1 à 17. À propos des mystiques allemands du XVII^e siècle et de leur prose flamboyante, on pourra consulter Bernard Gorceix, *Flambée et agonie, op. cit.*

⁶¹⁵ Marcel Brion, « Hommage au fantastique », dans *Le Jardin des arts*, Paris, août 1957, p.582.

⁶¹⁶ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, P.U.F., 1992, p.120.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.45.

bascule, dans *L'Enchanteur*, *Château d'ombres*, *La Ville de sable*, ou encore *La Rose de cire*. Le fantastique prend une plus grande vigueur dans *La Fête de la Tour des Âmes* lorsque la nuit impose sans retenue ses conditions.

Au début de *L'Enchanteur*, les changements d'éclairage se succèdent. Le narrateur arrive dans la ville à la fin de la journée, et durant l'« arrière-été » (E, 16). Les rues dans lesquelles il s'enfonce sont « mi-parties de lumière violente et d'épaisse obscurité » (E, 11). D'autres rues sont « pareilles à d'étroits couloirs de mines ». Arrivé à l'hôtel, le narrateur perçoit des voix chuchotantes au moment où il glisse dans le sommeil. Le lendemain, un changement de luminosité, le retour du soleil bien installé « dans son capitonnage de nuages gris » (E, 16) a pour conséquence un changement d'attitude : le personnage effectue des tâches habituelles : toilette, écriture de lettres. La nuit suivante, plus intense que la précédente, le plonge dans un univers qui a gagné en compacité : « Le silence de la chambre était lourd et noir comme celui des grottes » (E, 18). Le narrateur laisse « les ténèbres s'appesantir » autour du fauteuil où il s'assoupit. À la faveur de la nuit, le fantastique sonore dispose de conditions idéales pour se déployer. La nuit va s'épaississant : « La nuit montait vers sa plus haute cime de brouillard et de froid ». Le silence devient « maléfique et méchant ». La nuit permet alors la manifestation d'une autre lumière qui joue un rôle comparable à celui d'un intervenant : « Ce fut la lumière, je crois, qui vint m'avertir la première dans cette eau morte des songes où je descendais » (E, 19).

Le même phénomène se produit dans *La Ville de sable* où l'entrée dans la nuit du désert signifie l'abandon pour l'archéologue scientifique des certitudes du jour. Alors que les étoiles scintillent au-dessus de la cour d'un caravansérail, la nuit se charge « de sommeil, de contes, de fantaisies et d'illusions » (VS, 8). Là aussi, la nuit s'accompagne de sortilèges sonores : « Accoudé sur un ballot de fourrures, j'écoutais le conteur » (VS, 9). La frontière du réel et du rêve devient imprécise, et le monde révèle ses potentialités fantastiques. L'arrivée du lendemain installe une lumière différente, et le narrateur redevient l'homme rationnel, l'explorateur méthodique des grottes. Le retour de la nuit permet une résurgence du fantastique : « Je ne pus me rendormir, cependant, car toutes sortes de pensées fantastiques m'agitaient » (VS, 13).

La nuit fournit un décor. En elle se manifestent des puissances mystérieuses, et c'est le lieu où toutes les métamorphoses sont possibles. La sixième partie de *La Fête de la Tour des Âmes* est un des plus fascinants nocturnes écrits par Marcel Brion. Il s'agit du moment où les passagers du *burchiello*, au terme d'une lente et longue navigation, parviennent à destination. Le voyage en bateau commence « de bon matin », « dans une fine grisaille d'automne que le soleil n'animait pas encore » (FTA, 23). Il dure une journée,

assez courte, puisqu'il s'agit d'une journée d'arrière-saison, et déjà menacée par la nuit : « En cette saison de l'année, le crépuscule approche très tôt. La nuit presse la déroute du jour, tant elle est impatiente de faire retomber son court empire sur la terre » (*FTA*, 209). Les passagers arrivent au moment où elle devient toute puissante : « La nuit tombait lorsque le fleuve ayant fait un coude brusque, nous aperçûmes au loin le village de la Tour des Âmes, sa haute église et les flammes qui prolongeaient la pointe de son clocher » (*FTA*, 229). Le changement de direction du fleuve s'accompagne d'un changement de décor. La lumière est contrastée alors qu'apparaît une autre source lumineuse, et elle préfigure l'ensemble des effets qui jalonnent la fin du roman. Le village a connu un jour de fête qui a été l'occasion d'une « liesse populaire », avec feu d'artifice et tirs forains. La nuit venue, la foire « jette son dernier éclat, les vivants se sont épuisés à s'y divertir, sachant bien que dès le soleil couché ils doivent céder la place aux ... comment dirai-je ... aux morts » (*FTA*, 231). Les orgues mécaniques répètent leurs dernières fanfares. Les marchands ferment leurs fenêtres et leurs maisons. Le village est vide et silencieux. La nuit favorise, non plus un fantastique sonore, mais un fantastique du silence, du vide, et de la crainte :

Cette foire morte, toutes baraques closes, toutes lumières éteintes, s'éteignant aussi les relents de crêpes et de vin qui faisaient aux cabarets une atmosphère massive, compacte, qu'il fallait écarter de la main et du bras pour sortir, et qu'on retrouvait encore dans les rues, rampant comme un gaz lourd au niveau des genoux, faisait plus peur qu'un cimetière. (...). Du fleuve encalminé, comme disent les gens de mer, montait une brume pesante, impénétrable à la lumière, qui sentait le poisson pourri et l'eau s'ennoirissait dans cette nuit sans lune. (*FTA*, 233-234)

Le mot « relent » mérite quelque attention. À l'origine, il désigne une substance ayant mauvais goût à la suite d'un séjour dans un lieu clos et humide, ayant été enfermée pendant trop longtemps. Le préfixe « re » marque un retour en arrière, à un état antérieur, et en même temps une répétition, un mouvement en sens contraire qui détruit ce qui a été fait. « Lent », du latin *lentus*, possède le sens ancien de visqueux, humide, moite. L'idée de base est celle de mollesse. Ceci n'est pas sans rappeler le voyage lent et mou qui vient de se dérouler en *burchiello*, dans une atmosphère d'humidité et de délabrement. De nos jours, le mot a gardé le sens de mauvaise odeur. Au sens figuré, c'est la trace déplaisante de quelque chose qui persiste. Ce qui demeure, c'est la mort et l'atmosphère qu'elle génère. Loin d'être un principe abstrait, elle s'apparente à un être rampant qui possède matérialité et pesanteur, capable de se déplacer dans les rues comme un gaz méphitique. Elle fait plus peur encore qu'un cimetière dans la mesure où elle n'est plus circonscrite dans l'espace qui lui est normalement imparti. La brume « pesante » est elle aussi restée trop longtemps contenue. Elle envahit le paysage comme principe opposé à la lumière. La

nuit ne naît pas d'un mouvement céleste, mais des contrées souterraines, et le fleuve fréquenté depuis le début du roman prend son véritable visage de fleuve des enfers, « encalminé », c'est-à-dire immobilisé.

Désormais, la nuit n'est éclairée que par une torche. La flamme introduit l'idée d'une lumière et d'une chaleur qui peut être rapprochée de l'idée de feu des enfers. Ermete fournit quelques explications au narrateur et au lecteur. Les oiseaux noirs arrivent des lointains pour assister, dans l'église du village, à une messe des morts composée pour eux par le maître Bastianelli. Ce sont des « esprits errants qui ne peuvent trouver nulle part ailleurs cette exaltante communion, cette manière insensée de voler, pendant l'unique nuit de l'année qui leur est réservée » (*FTA*, 230). Dans la nuit, l'église apparaît différente. Elle se caractérise par une verticalité renforcée par les flammes du feu allumé à son sommet. Le brasier, « énorme », s'étire « jusqu'à devenir à son extrémité une langue fine » (*FTA*, 229). Le développement de cette lumière est en relation avec l'arrivée toujours plus massive des oiseaux noirs : « Plus le brasier posé à la flèche du campanile montait haut dans le ciel, plus nombreuse devenait aussi la foule de ces vagues oiseaux noirs » (*FTA*, 233), et ouvre une sorte de chemin à travers des espaces nocturnes infinis. À l'intérieur de l'église, le feu est source d'une lumière de qualité différente : « Les vitraux multicolores de l'église étaient sur le point, pensais-je, d'éclater par l'excès de la lumière et de la chaleur ». Pendant le concert, une vingtaine de cierges éclairent le cœur et les pupitres des musiciens et repoussent la nef et les bas-côtés dans des « amoncellements de brumes noires » (*FTA*, 239), et la belle jeune fille brune, compagne de Sir John, s'approche « dans la nef obscure, accompagnée d'un faible rayonnement qui s'éteignait peu à peu, à mesure qu'elle se rapprochait » (*FTA*, 242). Ces effets luministes s'accompagnent d'autres jeux de contrastes. La chaleur des flammes n'empêche pas le froid d'envahir une église comparée à une « caverne de glace » (*FTA*, 235), et le silence nocturne est traversé par les fulgurances de l'orchestre fantastique qui vont s'amplifiant.

La fin de l'épisode fantastique correspond au moment où le soleil refait à l'aube son apparition. Le doute renaît sur la réalité hypothétique des événements nocturnes : « Pour moi cette nuit avait été une succession de rêves absurdes et de fiévreuse insomnie ». Mais le lecteur privilégié est celui qui désormais est capable de concevoir la cohérence cachée derrière une absurdité devenue apparence.

La nuit permet, pour l'essentiel, le surgissement d'une lumière différente, plus révélatrice. Ce peut être le feu de *La Fête de la Tour des Âmes*, mais aussi les étoiles de *La Ville de sable*, ou la lumière lunaire de *Nous avons traversé la montagne* et du *Pré du*

grand songe. Le monde ainsi baigné paraît nouveau, surprenant, plus primitif, associé au cycle vie-mort-renaissance. L'éclairage contribue à nous faire entrer dans un contexte mythologique et initiatique.

2. L'aube et le crépuscule.

La scénographie personnelle de Marcel Brion s'articule autour de quatre moments principaux : la nuit, l'aube, le crépuscule et l'heure de midi. Plus que la nuit en elle-même, ce qui importe, ce sont les moments de lisière. La nuit nous rapproche d'Hoffmann et de Novalis, du « fantastique baroque des « caprices à la manière de Callot »⁶¹⁸, l'aube des *Chants de l'aube* de Robert Schumann où les « mystères terribles de la nuit » sont « rachetés enfin par les pressentiments du jour qui vient »⁶¹⁹.

L'aube, nous l'avons vu à propos de *La Fête de la Tour des Âmes*, représente le moment du retour dans le réel et l'univers rationnel. Elle est porteuse d'un temps à venir sur lequel s'ouvre la fin du roman. Nous retrouvons ce thème dans bien des romans. Tantôt l'aube est évoquée dans l'ouverture, dans *Le Caprice espagnol*, *La Ville de sable*, tantôt elle renouvelle les énergies, dans *L'Ermite au masque de miroir* ou *Nous avons traversé la montagne*.

Dans *L'Ermite au masque de miroir*, l'aube correspond, de manière traditionnelle à une nouvelle enfance, à une « jeunesse » qui incite au mouvement (*EMM*, 84). C'est un instant chargé de poésie où la nature s'éveillant à nouveau « encourage à vivre » (*EMM*, 133). Pour le voyageur infatigable du *Caprice espagnol*, c'est un « élément d'exotisme » inséparable de ses multiples pérégrinations (*CE*, 7). Pour les explorateurs de *Nous avons traversé la montagne*, ce moment fait l'objet d'une véritable expérience, comme nous le montrent ces deux textes :

Le petit jour ressemblait à une pointe de cristal de roche où se dissolvent les derniers brouillards fumeux des ténèbres devant l'assaut aigu des couleurs du prisme. C'était ainsi que s'offrait à nous chaque neuve journée, les mains ouvertes, le visage lavé de frais, avec une bonne odeur de propreté et d'avenir. (*NATM*, 195)

(...) le premier coup de fouet du vent sur le visage quand nous ouvrons notre tente nous restituait aussitôt le bonheur de vivre et de croire à l'efficacité de notre vie. L'aube avait une teinte de rose et d'argent qui nous rafraîchissait et nous exaltait. L'atmosphère de la tente, épaissie par la paumeur de nos rêves, nous chassait au-dehors et les premiers pas que nous faisons, titubant d'un

⁶¹⁸ Marcel Brion, *Schumann et l'âme romantique*, op. cit., p.372.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p.374.

mauvais réveil, acquéraient promptement l'allégresse légère du danseur, et c'était à qui dirait le premier, en serrant la main de ses compagnons : ce sera une belle journée. (NATM, 253)

L'expérience de l'aube se fait sur plusieurs niveaux. Ce moment est d'abord lié à des sensations visuelles, tactiles, olfactives, sonores. Si nous nous référons à l'étymologie, l'aube est de couleur blanche. Le lever du jour est ici révélation des couleurs du prisme, dans le premier texte, et prend dans le deuxième « une teinte de rose et d'argent ». À un autre niveau, nous passons des sensations aux idées. La notion de transparence est introduite par la comparaison avec la pointe de cristal. Elle vient s'opposer à l'indécision, à l'indéterminé des « brouillards fumeux ». Ensuite s'impose l'idée de mobilité retrouvée. Les voyageurs doivent se délivrer de l'immobilité, de la torpeur, de l'atmosphère lourde de la tente et de la trop grande pesanteur des rêves. Dans l'immobilité, il y a du danger, et il est nécessaire de passer d'une claudication suspecte à la légèreté du danseur. À un troisième niveau d'analyse, l'expérience de l'aube est de nature spirituelle. Le motif de l'eau purificatrice apparaît, qui rattache le moment de l'aube à la thématique de la naissance. La légèreté relève de la sensation, mais peut apparaître aussi comme concept philosophique. Elle devient état de conscience de celui qui est capable d'avoir un nouveau dialogue avec soi, avec ses compagnons de route, avec le ciel et monde environnant. Le « petit jour » est porteur d'un véritable « élan », notion déjà rencontrée et qui illumine le paysage vertigineux des *Vaines Montagnes*. Cet « élan » suppose un effort, une forme d'héroïsme, qui consiste à ne pas se laisser aller à une sorte d'usure physique liée aux efforts de la progression, à une usure plus redoutable encore qui se manifeste à travers les mauvais rêves, et à faire surgir des « derniers brouillards » une lumière nouvelle.

Le crépuscule, en tant que moment-seuil, a une plus grande importance encore. Il empêche de voir nettement et efface progressivement les contours. La privation visuelle n'est pas totale. Nous gardons un pied dans le clair, un autre dans l'obscur, et l'effet fantastique vient de cet entre-deux. C'est l'heure où l'on allume les lampes. Les « globes de lait lumineux qui, par instants, crachotaient des fumerons noirs » de *Un Enfant de la terre et du ciel* (ETC, 19) laissent la place dans *Les Vaines Montagnes* à la « grosse lampe de cuivre au verre sphérique, à demi opaque » qui fait penser à la lune « lorsque des ombres que les allées et venues des occupants y font passer ressemblent aux volcans éteints, aux vallées stériles creusées d'abîmes » (VM, 8). C'est aussi l'heure où les sensations sont plus vives, et cette sollicitation des sens favorise une approche moins rationnelle du monde. Le crépuscule favorise les apparitions fantomatiques : « Les couleurs effarouchent les fantômes qui dissimulent leur présence peureuse et effrayante dans la grisaille du clair-obscur. Outre la haute nuit qui leur appartient et où le vivant se

sent un intrus, ils aiment le moment indécis que l'on appelait autrefois « entre chien et loup », la pénombre des chambres avant que les lampes soient allumées, le brouillard blanchâtre », écrit Marcel Brion⁶²⁰. Cette phrase est à rapprocher de ce que dit Ermete à la fin de *La Fête de la Tour des Âmes* : « Le grand jour effraie les fantômes et les décourage, mais les ténèbres leur restituent une énergie quasi infernale » (*FTA*, 231). Sur cette toile de fond crépusculaire, les fantômes apparaissent comme silhouettes dans un théâtre d'ombres, en particulier dans *Nous avons traversé la montagne* :

Le crépuscule s'achevait lorsque sont apparus dans le jour grisâtre qui s'éteignait et qui gardait cependant une transparence de cristal, d'abord un cavalier solitaire, galopant face aux proches ténèbres, puis d'autres cavaliers, par dizaines, dessinés en silhouette avec une acuité singulière sur le ciel pâle, à l'horizon du désert. (*NATM*, 105)

La phrase assez longue correspond à une certaine durée du crépuscule suggérée par les verbes à l'imparfait, à la grandeur aussi du paysage désertique. Le mot « silhouette » est plusieurs fois répété durant le chapitre. Un spectacle comparable à celui que proposeraient des « ombres chinoises » commence. Ceci rappelle l'art de la silhouette dont Marcel Brion parle à différentes reprises⁶²¹. Cet art s'est développé à la fin du XVIII^e siècle. Pour Marcel Brion, il s'agit d'un phénomène esthétique « significatif d'une époque où l'ombre commence à jouer un rôle capital dans l'inquiétude de cette époque de transition à la charnière du Rococo et du Romantisme »⁶²². Il évoque la technique du dessin et celle du découpage qui permettait de faire sortir « de l'inerte feuille de papier noir le contour d'un corps, ou d'un visage »⁶²³.

Tout comme le théâtre d'ombres, le crépuscule suscite un état psychique fait d'inquiétude ou d'angoisse, à l'opposé de l'aube qui tend à évacuer les incertitudes. Il s'associe, dans *La Ville de sable*, à la tempête qui elle aussi rend le monde vacillant, rend le crépuscule encore plus dangereux, provoque chez le narrateur un redoutable engourdissement. « Le soleil blafard et gris » disparaît, et la nuit vient « presque imperceptiblement » (*VS*, 14-15). À la fin de cet épisode, la ville apparaît « dans la lumière grisâtre du petit jour », et tout est éclairé par un soleil nouveau : « Un homme ouvre sa porte, sort dans la rue, et, la tête renversée en arrière, regarde pousser le soleil levant » (*VS*, 21). Le crépuscule s'associe, dans *Le Château de la princesse Ilse*, et surtout dans *Château d'ombres* au brouillard qui limite le champ visuel. Au début du roman, le soleil brille, et

⁶²⁰ Marcel Brion, *Quatre siècles de surréalisme*, op. cit., p.10.

⁶²¹ Dans *Peinture romantique*, op. cit., p.209 ; dans *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.210 ; et dans *Les Vaines Montagnes*, chapitre quatorze.

⁶²² Marcel Brion, *Peinture romantique*, op. cit., p.209.

⁶²³ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.211.

les couleurs sont nettes : « La cour aurait été absolument déserte, même, si un chat jaune et blanc, couché au soleil, n'avait posé une touche de couleur vive sur l'étendue grisâtre du sol pierreux » (CO, 15). Puis le ciel devient plus terne : « La lumière n'était plus la même » (CO, 19). Le lendemain matin, le gris s'impose, même si le soleil est encore présent : « J'aperçois quelquefois le château, son toit d'ardoise bleue que le soleil fait briller gris entre les arbres » (CO, 34). Plus le narrateur s'enfonce dans le parc, plus la clarté devient diffuse : « L'ombre épaisse des arbres m'empêchait de savoir quelle heure il était. Le bois était si touffu que, même en plein midi, il n'y pénétrait qu'une lueur crépusculaire » (CO, 61). La perte d'acuité visuelle est révélée par des expressions restrictives : « j'aperçois quelquefois », « m'empêchait de savoir », « il n'y pénétrait qu'une lueur ». Les formes et les contours deviennent incertains. Une succession de seuils sont à franchir, et ce sont désormais des seuils d'ombre et de brouillard. Le brouillard permet de donner au paysage un aspect fluide, inconsistant. Les arbres sont mouvants et changeants, les choses échangent leurs propriétés. Soumis à un pouvoir de dilution, ce qui est stable devient instable, comme dans l'architecture baroque où tout semble ne plus avoir de poids réel. Nous sommes entre le réel et le songe, les éléments se mêlent et peu à peu les distinctions sur lesquelles s'édifie l'ordinaire perception du monde se trouvent anéanties. Tout tend vers l'affirmation d'un monde en noir et blanc particulièrement favorable au fantastique, emprunté à la gravure et aux films expressionnistes auxquels il est fait allusion dans *L'Ermite au masque de miroir*, dans *Algues*. La chambre d'Olovsen se trouve en effet plongée dans un « demi-jour blanc et noir d'eau-forte » (A, 46).

Le crépuscule s'associe donc aussi à la pénombre des lieux clos. Ces endroits sont nombreux : chambres, salons, caves, maisons, châteaux, théâtres, tombeaux, grottes naturelles ou artificielles. Là aussi un jeu de clair-obscur est propice à l'épanouissement fantastique. La maison du *Pré du grand songe* est faiblement éclairée, et il arrive fréquemment que l'apparition d'un personnage s'accompagne d'un effet lumineux : « La porte de communication s'ouvrit, une silhouette s'arrêta, dentelée de lumière » (PGS, 13). Le salon ressemble à un « archipel avec ses lampes dispersées sur les tables », et l'espace est constitué comme autant d'îles enveloppées de nuit, dans une maison où l'électricité n'a pas été installée. Il en est de même dans le salon du château où se déroule la cérémonie des Fils des Étoiles racontée par Ilse. Les portes du salon restent ouvertes sur le parc, et la nuit investit l'espace où des bougies ont été allumées :

La nuit envahissait le salon, couchant les hautes flammes des bougies (...) Je distinguais mal ce qui se passait dans le salon. Plusieurs bougies avaient été éteintes par le vent et il semblait qu'il n'y eût plus d'autre lumière que celle des deux candélabres posés sur cette table de marbre où l'un

des Fils des Étoiles venait de placer un objet encore recouvert d'une pièce d'étoffe sombre. (*CPI*, 46)

On remarque l'utilisation du vocabulaire et des tournures caractéristiques de la vision empêchée : « je distinguais mal », « il semblait qu'il n'y eût plus (...) que ». Sur fond de faible lumière peut se révéler l'intense rayonnement qui émane d'un cristal brut : « Ce fut alors comme si le salon avait été illuminé par une sorte de feu prisonnier d'un coffre transparent et glacé » (*CPI*, 47). Cette lumière venue de l'intérieur révèle un feu holderlinien contenu dans la matière. Cette source lumineuse inonde l'ensemble du salon d'une lumière éblouissante, surnaturelle, et le transporte « en un autre temps et un autre lieu » (*CPI*, 47). L'allée couverte où le Prince pénètre à la fin du roman *Les Miroirs et les gouffres* est plongée elle aussi dans la pénombre. Au terme de son périple, le Prince s'arrête devant un puits creusé à une « très ancienne époque » (*MG*, 181). Parvenu au fond de cet espace, il se trouve face à un ciel nocturne « où brillaient les constellations habituelles, et que traversaient, d'une extrémité à l'autre de l'espace visible, des étoiles filantes ». Là encore se manifeste une lumière d'une autre nature : une forme flotte au milieu des astres, une déesse assise sur « un trône de marbre phosphorescent » qui porte sur ses genoux un enfant endormi sur le point de se réveiller pour commencer une marche « dans l'étendue immense, prenant appui sur les étoiles qui l'entouraient ». Du corps de la déesse rayonne « une lumière assourdie », annonciatrice de la résurrection du Prince.

Nous pourrions ainsi accumuler les exemples. Tous mettraient en évidence l'importance des changements d'éclairage associés à la thématique du passage. Il nous reste à étudier un autre moment très présent dans les romans et important dans la dramaturgie fantastique : l'heure de midi.

3. L' « heure stationnaire ».

Dans un contexte fantastique, l'heure de midi est redoutable. Elle correspond à un moment d'arrêt dans la progression de la lumière, d'immobilité souvent évoqué dans les romans de Marcel Brion :

Cela est arrivé à l'heure de midi, que les Anciens appelaient *l'heure stationnaire*, parce que, effectivement – et je le sens – le temps s'arrête afin qu'arbres, bêtes et gens s'immobilisent, cessent de parler, pour que soit respecté le sommeil du Grand Pan.

Jamais je n'ai osé demander pourquoi le Grand Pan dort à midi. Des dieux, il faut respecter les caprices. (*VM*, 40)

André Arden, dans *Un Enfant de la terre et du ciel* connaît lui aussi ce moment particulier « de l'heure que les Grecs appelaient *stationnaire* où il fallait ne pas faire de bruit pour ne pas troubler le sommeil du Grand Pan » (*ETC*, 299). L'heure de midi est mise en relation avec un contexte mythologique. Selon la mythologie grecque, Pan est un dieu qui fréquente la surface de la terre puisqu'il garde les moutons, les vaches, s'occupe des ruches, participe aux danses des nymphes de la montagne et aide les chasseurs à trouver du gibier. À l'heure de midi, il s'assoupit, et il ne faut pas le réveiller. Il est, nous dit Robert Graves, « un personnage insouciant et paresseux, aimant par-dessus tout sa sieste et il se vengeait de ceux qui le dérangaient en poussant brusquement, derrière un bosquet ou dans une grotte un grand cri, qui leur faisait dresser les cheveux sur la tête »⁶²⁴. Pour Marcel Brion, ce paganisme subsiste en certains des « endroits secrets » de la Provence, son pays natal, « attaché aux rochers, aux arbres, à certaines qualités de lumière, d'ombre et de vent »⁶²⁵, et il est possible d'y pressentir la présence persistante des dieux anciens. Il raconte sa rencontre avec un paysan du Lubéron qui affirme avoir croisé un jour le Grand Pan, rencontre véridique, précise Liliane Brion dans une note, qui s'est produite vers 1937-1938, dont le récit figure dans *Un Enfant de la terre et du ciel*⁶²⁶. Marcel Brion a dû être profondément impressionné par cet épisode, raconté aussi dans les entretiens radiophoniques avec Pierre Lhoste de 1969, et qui fournit le point de départ d'un poème du 19 juin 1938 intitulé « L'heure stationnaire »⁶²⁷. Il fait de cette heure un moment privilégié du fantastique, et on en retrouve trace en particulier dans *Nous avons traversé la montagne* :

Ma prière enfantine me protégeait contre les fantômes nocturnes mais elle ne disait rien des fantômes de midi, dont la malfaisance était connue des Anciens. Les Provençaux s'en souviennent bien, et ce vieux paysan de mon enfance le savait qui, si je m'avisais de crier trop fort en plein midi, me rabrouait : « Prends garde, petit, le Grand Pan dort. » Ces fantômes de midi, auxquels il associait singulièrement une pieuse dévotion pour le Grand Pan, ce paysan me racontait qu'ils profitent de l'heure terrible où le soleil, à son maximum de force, frappe la terre à coups de sa massue ardente, pour se promener parmi les humains, à l'heure où la lumière éblouissante les fait invisibles. (*NATM*, 39)

⁶²⁴ Robert Graves, *Les mythes grecs*, [1958], Fayard, 1967, p.114.

⁶²⁵ Marcel Brion, *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.139.

⁶²⁶ *Ibid.*, p.144.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.143. Voici un extrait de ce poème : « Crains les spectres de la mort diurne, ceux qui se promènent en plein midi, dévêtus de ténèbres et trop semblables à des vivants pour que nous puissions éviter d'instinct leur chemin de lépreux ».

Ce moment cause un malaise. André Arden, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, éprouve cette heure « comme quelque chose de troublant, d'angoissant » (ETC, 299), et nous retrouvons cette même sensation de danger dans *L'Ombre d'un arbre mort* :

De l'éminence au sommet de laquelle nous avons arrêté nos chevaux, nous dominons le monotone déroulement des sables : ocre et gris, alternativement, un paysage privé d'ombres car le soleil est très haut ; on nous a dit qu'il est dangereux de se risquer dans le désert à l'heure où les fantômes de midi galopent dans l'incandescence. La chaleur retentit avec la voix grave et fatale des bourdons de cathédrale. L'horizon tremble jusqu'à nos pieds, comme une mousseline grège ondulante au ras du sol. Le silence est assourdissant, comparable au silence du ciel nocturne, mais rugit par des millions de bouches qui soufflent le feu. (OAM, 314)

L'heure de midi est souvent associée à un paysage de l'infini, montagnes du Lubéron, désert, lande, forêt, bord de mer, lieux où la réalité laisse facilement place à la vision. Là, la lumière peut devenir particulière. Dans *Nous avons traversé la montagne*, elle est si forte qu'elle rend les fantômes invisibles. Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, le soleil est « très haut ». On notera l'utilisation du superlatif absolu. Comme la lumière, l'air est d'une qualité particulière. L'horizon tremble si bien que le monde est susceptible de vaciller. À des éléments visuels s'ajoutent de fortes composantes sonores : « la chaleur retentit », « le silence est assourdissant ». Ce sont des réalités impossibles perçues à la faveur d'un moment où le fantastique peut venir s'insinuer. La suite du texte fait référence au contexte de la Tentation, qui s'accorde avec le paysage du désert : « C'est l'heure et le lieu où les solitaires du désert voyaient courir vers eux des faunes, des centaures et des femmes nues, poussés hors des tombes par l'appel de la chasse aux âmes sanctifiées, fragiles encore, et si vulnérables » (OAM, 314). Les figures traditionnelles des représentations de la Tentation de saint Antoine, que nous trouverions dans la peinture de la Renaissance, chez Grünewald ou Jérôme Bosch par exemple, ou dans *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert, viennent se mêler à un contexte antique⁶²⁸.

L'heure « stationnaire » est liée à la dramaturgie de l'immobilité. Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, la « stupeur de midi » tombe d'un « ciel métallique » (OAM, 14). Le vocabulaire utilisé est important. L'adjectif « métallique » fige le ciel. Le mot « stupeur » vient du latin *stupor* qui signifie paralysie, en parlant du corps ou de l'esprit. Il désigne un état d'inertie lié à un engourdissement général. Ce mot est à rapprocher d'un autre terme utilisé dans *De l'autre côté de la forêt* : la « torpeur ». « Il allait être midi : la torpeur de l'heure stationnaire descendait sur la clairière » (ACF, 140). Torpeur vient du latin *torpor*. Il s'agit aussi d'un engourdissement physique et moral. Cette immobilité prend beaucoup

⁶²⁸ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Flammarion, 1967.

de relief dans une œuvre tout entière consacrée au mouvement, au dynamisme, et où les thèmes du voyage et de la métamorphose sont constants. Le narrateur de *L'Ermite au masque de miroir* se voue à l'« ailleurs », et ressent de l'horreur « pour le mot *fixe* – corollairement *se fixer* » (*EMM*, 114). Le responsable de cette peur est l'entomologiste qui fige au fond de ses boîtes les insectes qu'il a capturés et prend le caractère méchant « de certains personnages des contes de mon très cher Hoffmann » (*EMM*, 115). L'immobilisation va à l'encontre d'une des lois de la vie, et de cette idée antique selon laquelle l'âme voyage, et poursuit son inlassable quête en prenant l'aspect d'un papillon ou d'un oiseau.

L'immobilité physique et morale se double d'une fixation de l'espace et du temps. Ainsi dans *L'Ombre d'un arbre mort* : « J'attendais (...) le geste libérateur capable de briser l'enchantement de cet immobile midi, pivot du jour autour duquel les heures avaient cessé de tourner » (*OAM*, 17). L'impression d'immobilité de l'espace est donnée par la référence à la peinture : « Combien de temps pourront durer cette immobilité, ce silence, qui font songer à une peinture d'une splendeur mystérieusement indescriptible, à des choses terribles et sacrées ? » (*OAM*, 13). Lorsque temps et espace sont figés, le fantastique peut s'insinuer sous différentes formes : apparition de la fille du dieu Pan, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, de châteaux fantômes dans *Le Château de la princesse Ilse*, d'animaux surnaturels tels que le serpent dans *De l'autre côté de la forêt*, ou le cheval tout droit venu des enfers ou des toiles de Füssli dans *L'Ombre d'un arbre mort*, de l'âme en peine du *Journal du visiteur*. C'est en effet « vers l'heure de midi » que le visiteur s'installe dans un petit pavillon situé à l'extrémité du parc, là où il jouxte la forêt. Il s'installe sur des lisières spatiales et temporelles (*JV*, 125). « À l'heure de midi », les bois « exotiques » du pavillon sont « exceptionnellement chauds » et environnent le visiteur « d'odeurs étourdissantes ». Adélaïde des Hêtres profite de ce moment particulier pour apparaître : « Adélaïde des Hêtres a traversé le grand rai de soleil qui coupe en deux le pavillon, de la porte jusqu'au banc rustique où je suis assis » (*JV*, 132). Les voyageurs de *Nous avons traversé la montagne* s'installent à l'heure de midi, en plein désert, à l'ombre d'un surplomb rocheux, et entrent dans « le mauvais sommeil de midi » (*NATM*, 40). L'entrée dans le cauchemar est l'occasion d'un nouveau changement d'éclairage. Nous passons de l'éblouissante lumière du désert à une scène nocturne de retour de chasse, dans l'atmosphère étouffante de rites primitifs. Endormi, le narrateur est la proie des « démons méridiens », et ce n'est que lorsque le soleil sera descendu de l'autre côté de la falaise, lorsque le crépuscule reviendra, que les voyageurs encore lourds de leurs rêves, pourront se remettre en route, c'est-à-dire se délivrer enfin de l'immobilité.

Le fantastique s'exprime dans les jeux de lumière. Le paysage varie lui aussi, faisant alterner bien-être et oppression. La nuit, l'ombre, le brouillard ont une grande importance, mais la lumière de midi, au même titre que le minuit de récits classiques, est un grand seuil. L'ombre ou la nuit permettent d'accéder à une autre lumière. Inversement, la lumière intense peut susciter l'intervention du nocturne. Dans tous les cas, il y a perte des repères habituels, dérive du corps et de l'esprit. C'est une étape décisive dans la création de l'effet fantastique.

C. L'ŒUVRE D'ART COMME SCÈNE FANTASTIQUE.

1. Jeux de miroir.

Le thème de l'œuvre d'art comme scène fantastique est à rapprocher de celui du franchissement du miroir qui, depuis Hoffmann jusqu'à Jean Cocteau, a inspiré bien des récits fantastiques. Nous franchissons la surface réfléchissante, ou la surface peinte, ou l'espace soudain révélé par un objet, tapis ou bas-relief, et nous entrons dans un univers considéré normalement comme sans profondeur ni existence. Derrière ces barrières devenues soudain fragiles s'ouvre un ailleurs. Le mouvement peut se faire dans deux directions : Les personnages qui font partie du monde donné comme réel s'introduisent dans le miroir ou le monde représenté. Ou alors, ce sont les personnages représentés qui viennent fréquenter le monde réel.

Le miroir ne laisse rien deviner de ce qu'il dissimule. Il est donc susceptible de révéler un univers caché. C'est là par excellence un thème qui appartient à l'esthétique baroque. Il y a dans les romans de Marcel Brion beaucoup de miroirs, par exemple dans *L'Ombre d'un arbre mort*, *La Fête de la Tour des Âmes*, *Les Vaines Montagnes*, associés aux motifs de la musique, du salon ou de l'intérieur hollandais. Ainsi Florian, dans *Les Vaines Montagnes*, se souvient d'une grande maison dans laquelle il a habité, et où se trouvaient des pièces abondamment pourvues de miroirs, un cabinet hollandais, un « salon de musique décoré dans la manière d'un Baroque délicieusement extravagant (...) » (VM, 72). Très tôt, Florian a « avec imprudence, associé la ténacité insolente des échos et la toujours énigmatique servilité des miroirs » (VM, 71). Le terme de « servilité » est intéressant : il caractérise un comportement, et crée donc un effet de personnification. C'est le comportement de quelqu'un qui se soumet à un pouvoir. Mais dans cette soumission peut se glisser une certaine hypocrisie, une certaine bassesse, qui peut conduire, tôt ou tard, à une réaction d'indépendance. Florian se méfie des miroirs. Ils ont la possibilité de capter le reflet d'un être vivant, et offrent des « Perspectives menteuses, déroutantes, où l'on craint et désire en même temps, se perdre, dans le genre des perspectives peintes par Samuel Van Hoogstraten » (VM, 72). Cette allusion à un peintre hollandais du XVII^e siècle est révélatrice⁶²⁹. Ce peintre a beaucoup représenté des

⁶²⁹ Samuel Van Hoogstraten (1627-1678) a été peintre et historien de l'art, préoccupé de questions d'optique. Dans certaines œuvres du XVII^e siècle hollandais, chez Hoogstraten, Pieter de Hooch ou Rembrandt, peintres auxquels Marcel Brion s'est beaucoup intéressé, on a une ouverture sur un espace et un temps autres.

intérieurs, des espaces clos, délimités et fermés. Ces espaces sont souvent des salons où l'on est susceptible de faire de la musique, ce qui renforce l'impression d'isolement, d'un monde qui se suffit à lui-même. Dans ces espaces sont introduits des miroirs, et par conséquent, dans un monde stable, quotidien, est installé le mouvant, le mouvement, l'indétermination des formes et la transformation de la lumière. Samuel Van Hoogstraten s'est beaucoup interrogé sur les techniques de représentation de l'espace. Il compose des boîtes optiques qui, grâce à une disposition particulière de miroirs donne l'illusion d'espaces infinis ouverts dans toutes les directions. Ces effets obtenus dans les boîtes sont appliqués à la peinture. Ceci est caractéristique, nous explique Marcel Brion dans *L'âge d'or de la peinture hollandaise*, de l'esprit d'une époque. Hoogstraten propose l'image d'un espace intime rompu, fragmenté par des départs de perspectives qui dirigent le regard et la pensée vers les lointains. L'espace clos est orienté vers l'ouvert. Cela crée une « atmosphère d'irréalité », à la frontière du réel et du rêve et provoque une inquiétude, car un univers sans fin est suggéré, dont les composantes s'agencent et s'emboîtent les unes dans les autres⁶³⁰.

Le miroir sicilien dont parle Ermete dei Marmi, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, garde en mémoire les reflets que les choses ont laissés en lui :

Sa forme et son métal faisaient penser à un bouclier, et les choses qui y déposaient leur reflet s'étonnaient de ce que leurs « doubles » vécussent d'une vie nouvelle, respirassent, aurait-on dit, plus amplement, plus profondément, installés dans une dimension de l'éternité d'où l'éloignement même de l'objet réel ne pouvait plus les déloger après qu'ils s'y fussent incrustés, comme si l'acuité même de cette plaque luisante, légèrement bombée, parcourue de secrètes vibrations, avait pu, contre leur gré les y retenir. (*OAM*, 180)

La phrase est longue, durant laquelle le « bouclier » miroir prend de la profondeur et révèle une autre dimension spatiale et temporelle. Ce miroir est entouré de plusieurs autres petits miroirs peints qui représentent « des scènes de la vie populaire et aristocratique » (*OAM*, 181). Dans le texte, ce qui est donné tout d'abord comme relevant de la représentation accède, par étapes successives, au statut de réel. Le lecteur entre dans un univers qui n'est pas seulement visuel mais sonore : « Peut-être le peintre s'était-il amusé à transcrire des scènes de théâtre, car les personnages gesticulaient en outrant leurs passions ; au-delà de leurs mimiques silencieuses, on devinait des exclamations, poussées par de petites voix grasses ou pointues, des cris que le miroir avait assourdis d'abord puis fixés dans la peinture » (*OAM*, 181-182). Présentant des surfaces peintes, le miroir se

L'apparition des anges, par exemple, chez Rembrandt, dans une atmosphère de clair-obscur, est chargée de fantastique.

⁶³⁰ Voir illustration 29.

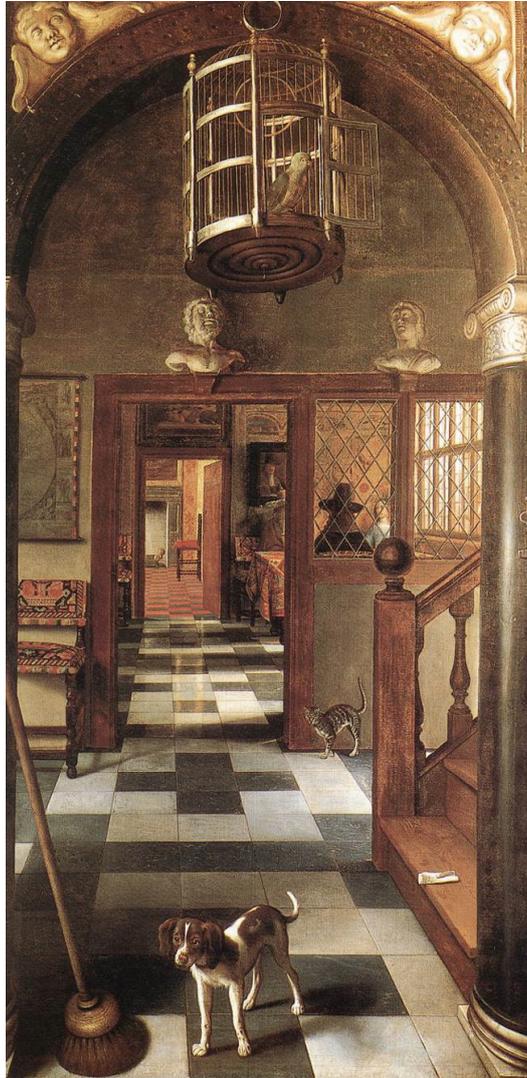


Illustration 29
Samuel van HOOGSTRATEN, *Vue d'un corridor*,
Dyrham Park, National Trust, 1662.

rapproche du tableau, mais par les sujets représentés se rapproche aussi du théâtre. Nous sommes placés sur un territoire de lisières. Ce qui est silencieux peut obtenir voix, et ce qui est immobile est susceptible de se mouvoir. Marcel Brion utilise alors les ressources du conditionnel : « L'homme relèverait la femme qu'il avait maudite – ou tuée –, et la presserait contre son cœur, le vieillard pousserait un soupir de soulagement et refermerait doucement la porte » (*OAM*, 183). Le narrateur se demande s'il ne s'agirait pas des « reflets de très anciennes actions qui étaient entrées dans la matière même du miroir (...) » (*OAM*, 183). La scène s'anime : « Je vis ainsi un jeune homme assis devant une table, un livre ouvert devant lui ; il avait levé les yeux vers moi (...) ». Le narrateur entre dans l'espace de la représentation : « (...) je fis un geste comme pour écarter l'épaule de l'homme qui cachait une partie de la fenêtre, et regarder » (*OAM*, 184). L'univers de la représentation est traité comme un espace réel à part entière. Enfin est évoquée une possibilité d'inversion du regard. Dans ce cas, ce ne sont plus les hommes qui regardent l'objet, mais l'objet lui-même qui semble capable de porter regard sur le monde de la réalité : « Quelques-uns de ces miroirs – pas toujours mais à certains instants – ressemblaient à des yeux dont la pupille avait la faculté de se rétrécir ou de s'élargir un peu comme celle des chats » (*OAM*, 186). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le narrateur éprouve de l'inquiétude face à ces « orifices béants que sont les miroirs ».

La profondeur du miroir trouve écho dans la profondeur de celui qui le regarde. Mais l'inquiétude éprouvée devient plus grande encore dans la mesure où les espaces révélés peuvent avoir une force d'attraction. Cela justifie l'introduction de phrases qui prennent la valeur de conseils donnés à celui qui aurait l'imprudence de s'engager dans de périlleuses aventures : « Ne vous approchez donc pas trop près afin de ne pas donner prise trop facilement à ce qui voudrait vous agripper. Gardez vos distances avec les steppes et les jungles des miroirs... » (*OAM*, 187).

Selon un mouvement inversé, les personnages peuvent sortir du miroir pour venir habiter le monde réel. C'est ce qui est décrit dans *La Fête de la Tour des Âmes*. Le bateau fait halte devant l'une des belles demeures qui se succèdent le long du canal. Les musiciens descendent du *burchiello*, et vont s'installer dans la villa afin de jouer et de reconstituer, comme chaque année à la même date, le *Septuor* nommé autrefois par Stefano « *dei Riflessi* ». « Je n'ai pas besoin de traduire (des reflets) », précise Ermete (*FTA*, 64). Le concert a lieu dans le salon octogonal qui occupe la partie centrale de la maison dont quatre faces sont occupées par de grands miroirs montant du sol jusqu'à la corniche du plafond. Cette chambre de miroirs octogonale, souvenons-nous, rappelle les créations labyrinthiques de Léonard de Vinci. C'est pendant le concert qu'a lieu l'événement

fantastique. La lumière tout d'abord change de nature. Le salon n'est éclairé que par des bougies qui permettent aux musiciens de voir leurs partitions. La lumière du jour, qui entre par les œils-de-bœuf, s'obscurcit d'autant plus rapidement que nous sommes au « lendemain gris de la Toussaint ». Cette pénombre permet « l'apparition d'une sorte de luminosité grisâtre venant des miroirs » (FTA, 70). Alors que l'orchestre joue, des personnages entrent dans la salle, « non par les portes, qui restaient fermées, mais par les miroirs dont les perspectives entrecroisées débouchaient sur des lointains qui donnaient le vertige » (FTA, 70-71). L'espace des miroirs s'approfondit. Les lointains des perspectives « entrecroisées » sont ceux que l'on peut observer lorsque deux miroirs sont disposés face à face. On obtient ainsi une image de reflets infinis. La phrase qui suit donne à cet espace une dimension différente :

Je pensais que la musique les avait appelés et attirés hors des espaces tristes où ils vivaient habituellement, et je me rappelai ce que l'on racontait des ombres mélancoliques des Enfers qui viennent boire dans le sang versé à leur intention quelques minutes de vie illusoire.

Ces personnages étaient de la même couleur que la pénombre où ils s'avançaient, avec des mouvements de nageurs, mal à l'aise dans un élément qui ne correspond plus à leur nature : vous comprenez ce que je veux dire. (FTA, 71)

La description de la scène est assurée par le narrateur, seul admis avec Ermete et le lecteur à assister à l'événement, au déplacement de ces personnages qui traversent la salle et vont d'un miroir à l'autre. Les expressions utilisées, « il y avait un petit garçon (...) », « Je fus séduit, dès que je la vis, par une jeune femme (...) », « Ce qui m'étonna le plus, ce fut de voir (...) », rendent le « spectacle » incontestable. Nous passons ensuite dans le domaine des suppositions : « Sans doute (...) se trouvaient-ils contraints (...) », « Je crois, pour autant que je me sente capable d'expliquer ce que j'ai vu (...) ». Le narrateur, une fois revenu sur le bateau et l'événement achevé, propose son interprétation des faits à Ermete qui n'approuve pas et ne contredit pas. Ermete garde simplement son « vieux sourire étrusque, évasif et omniscient » qui laisse entendre qu'il connaît la vérité et se plaît à la faire pressentir. Si le lecteur fait le lien avec *L'Ombre d'un arbre mort*, il sait combien Ermete est expert en miroirs !

Il arrive que des personnages-reflets deviennent des personnages essentiels, en particulier dans *De l'autre côté de la forêt*. Adalbert dit à la jeune fille qu'il a rencontrée dans le parc, à l'occasion d'un concert :

– Ce n'est que lorsque je vous tiens ainsi que je vous sens réelle. J'ai pensé tout à l'heure que vous n'étiez qu'un reflet : que vous ne pouviez être qu'un reflet.

Elle rit doucement, sans gaieté : « Un reflet ! »

– Comme si j'étais obligé de recréer votre réalité chaque fois que vous êtes avec moi. Où allez-vous quand nous nous séparons ?

– Vous le savez bien : derrière des écrans. (ACF, 161)

Le miroir est écran, frontière indécise et franchissable entre le monde des vivants et celui de l'au-delà. Il fait tomber le réel dans l'indéterminé des songes, et donne au songe la dimension du réel.

2. « Des flâneries insidieuses ».

Il en est du tableau comme du miroir, mais avec toutefois une différence : le miroir ne laisse rien deviner de ce qu'il dissimule. Le tableau donne à voir un espace à priori fictif. Dans le fantastique, cet univers fictif est traité comme un décor qui accède à la réalité. Il offre, comme le dit le narrateur de *Château d'ombres*, des « complicités de fuite » et accueille le ou les personnages :

Je me sentais attiré surtout par les tableaux et les miroirs, – je ne sais pourquoi. Les miroirs, supposais-je, gardaient toujours quelque chose des êtres qui s'y étaient rencontrés eux-mêmes. Les tableaux aussi : les paysages surtout, car, entre eux et nous, se conjurent souvent des complicités de fuite. (CO, 173)

Aux tableaux, ceux par exemple que découvre le narrateur du *Journal du visiteur*, il faut ajouter les fresques et les tapisseries de *Château d'ombres*, les pièces de dentelle de *La Rose de cire*, les scènes peintes sur une horloge de *L'Ombre d'un arbre mort*, les meubles peints, les écrans de soie de *De l'autre côté de la forêt* et des *Vaines Montagnes*. Ces objets envoient un message, un signe, aiguïsent la tentation de l'ailleurs.

Le narrateur du *Journal du visiteur* explore les chambres du second étage de la maison où il s'est installé, et découvre un amas de tableaux, dans un cabinet baroque recouvert de « nombreux petits miroirs » qui entretiennent une « sorte d'agréable vertige » (JV, 27), parmi lesquels se trouvent un portrait et une nature morte. Il s'agit d'un panneau ancien qui révèle, « dans le demi-jour d'un intérieur hollandais d'autrefois (...) une de ces compositions moralisatrices et déprimantes que l'on appelait alors, d'un nom tristement justifié, des « vanités » (JV, 45). Ces « vanités » rappellent l'époque baroque, et sa volonté d'exprimer une pensée mélancolique axée sur la mort et le sentiment du néant. La vanité possède un côté didactique. Les objets qui la composent se réfèrent à une idée d'ensemble : le temps passe, la mort frappe inéluctablement les choses et les hommes, la matière connaît aussi l'usure et la destruction. L'instrument de musique ne joue plus, le fruit est rongé par le ver, les fleurs sont sur le déclin, le verre est renversé ou brisé. La vanité transmet une allégorie de la mort, un *memento mori*. Le phénomène de la nature morte, dit Marcel

Brion, « est un des phénomènes baroques les plus caractéristiques »⁶³¹. Le visiteur ne comprend pas tout de suite en quoi les deux tableaux, le portrait d'Adélaïde morte depuis longtemps, et la vanité, sont liés. Une phrase intéressante donne alors une portée nouvelle au roman : « Et je n'ai pas compris, à ce moment-là, que les chambres du second étage et peut-être la maison tout entière étaient, dans leur manière d'être personnelle, des « vanités » (JV, 45). Cette phrase laisse entendre que le narrateur est lui-même entré, sans le savoir véritablement, dans une « vanité » constituée par la maison, ses pièces, ses chambres inoccupées, ses multiples objets. Dans cette maison ne vivent qu'une servante, le plus souvent absente, avec laquelle le visiteur n'a aucun échange, et Svend le doberman. Les chambres, encombrées de vieux meubles, sont devenues une sorte de vaste grenier, et ont un « air d'ancienne mélancolie », de « désenchantement » ; les portes des placards ouvrent sur « le nu, le béant », les tiroirs sont emplis d'objets « insensés », et le visiteur traverse des « chambres d'où tout souvenir, tout écho d'une présence, s'était effacé depuis longtemps » (JV, 24). On peut donc considérer qu'il entre et progresse durant l'ensemble du roman, à l'intérieur d'une « vanité ».

Les pièces désertes du château de *Château d'ombres* constituent aussi, à leur manière, une « vanité ». Le narrateur est laissé seul dans le vestibule, couvert de « stucs verts entre les miroirs » (CO, 168), et de fresques au plafond. Un des personnages représentés sur ces fresques lui fait signe :

Une figure malicieuse, à demi cachée derrière une colonne du portique, me regardait en riant et mettait un doigt sur ses lèvres pour me recommander la discrétion (...). La mutine petite créature de la fresque se moquait de moi, visiblement, et de ma docilité. Peut-être, si j'étais resté seul un instant de plus, elle serait sortie tout à fait de derrière sa colonne, et c'est elle qui m'aurait conduit. (CO, 172)

Plus loin, il revoit la jeune fille, qui adresse cette fois un appel et devient séductrice :

L'appel de la jeune fille malicieuse était si tentant que je fis quelques pas vers elle ; ce fut le raisonnement qui m'arrêta. On n'entre pas dans une fresque. Un personnage peint est, plus que tout autre, inaccessible. Si j'obéissais à son geste, que trouverais-je de l'autre côté ? Je souris mélancoliquement à la séductrice et me détournai des peintures. (CO, 180)

Le narrateur essaie de se persuader en faisant appel à la raison, mais en même temps il pose l'existence d'un « autre côté » et se trouve en réalité confronté à un péril. À la tentation des peintures s'ajoute celle des tapisseries :

Les tapisseries me proposaient des flâneries insidieuses. Je m'arrêtai un instant devant des paysages qui essayaient de me retenir par des forêts de légende, des lointains bleus et roses, ou

⁶³¹ Marcel Brion, *L'œil, l'esprit et la main du peintre*, op. cit., p.209.

des prairies d'un vert si frais et si joyeux qu'on ne pouvait résister au désir de s'y étendre de tout son long. Je faillis m'égarer, même, dans un couloir peint de fresques en trompe-l'œil qui feignait d'être une longue galerie à colonnes et à rideaux ouvrant sur des plaines et des bois. (CO, 181)

Ces espaces sont fantastiques lorsqu'ils manifestent une volonté, envoient un signe, exercent une tentation dangereuse, et deviennent explorables. Les références à la peinture chinoise de l'époque des Song sont, de ce point de vue, particulièrement intéressantes. Cette peinture s'inscrit parfaitement dans le fantastique brionien. Par rapport à la peinture occidentale, aux « vanités » par exemple, la peinture chinoise, beaucoup plus dynamique, offre au spectateur une perspective de mouvement à la fois physique et spirituel. Elle doit être parcourue par quelqu'un qui découvre diverses parts d'espaces et de temps emboîtés, elle « combine d'une manière « raffinée l'élément temps et l'élément espace »⁶³². « La contemplation d'un paysage chinois est une sorte de saut en avant, d'envol ou de plongée », affirme Marcel Brion qui reprend ici un vocabulaire, « envol », « plongée », propre à l'esthétique baroque. D'autre part, la peinture chinoise contient l'idée de passage : « Alors que le tableau européen tend à présenter une simultanéité d'objets, le tableau chinois offre une succession de plans dans lesquels on pénètre, suivant des transitions très subtiles (...) »⁶³³. Enfin, elle permet de glisser vers un au-delà. Le peintre chinois représente la montagne et ce qu'il y a derrière les montagnes, « la vérité cachée au-delà des apparences »⁶³⁴. Le paysage de *Nous avons traversé la montagne* devient un paysage chinois parcouru par les voyageurs qui ne cessent de franchir une succession de plans et d'écrans :

Vues de la plaine, ces chaînes se dépassent les unes les autres, comme des paravents ambitieux dont le plus lointain veut être le plus haut. La qualité de l'air fait qu'elles paraissent très rapprochées les unes des autres, presque collées l'une à l'autre, comme si un très étroit espace à peine les détachait, alors qu'il y a entre elles, nous a-t-on dit, des vallées extraordinairement profondes quelquefois. Comme dans les peintures chinoises nous ne pouvons qu'imaginer de pareilles vallées nichées dans les creux des pentes abruptes, mais il en faudrait davantage pour nous décourager. (NATM, 247)

Adalbert se souvient, dans *De l'autre côté de la forêt*, d'un tel décor, alors qu'il regardait, enfant, un écran de soie brodé qui représente des chinois se promenant dans un paysage de montagnes. L'approche de cet écran se fait selon plusieurs étapes où se

⁶³² Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, op. cit., p.360.

⁶³³ *Ibid.*, p.362.

⁶³⁴ Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Klincksieck, 1987, p.23. « Le peintre (...) tracera les sentiers vers diverses directions, écrit Kouo Hi, cité par Nicole Vandier-Nicolas (p. 47). « Le mérite du paysage est de s'offrir comme un champ illimité aux voyageurs de l'infini » (p. 53). Pour une étude plus approfondie de la peinture chinoise dont nous n'abordons qu'un aspect, voir aussi Chantal Lyard, « La montagne dans la peinture chinoise », dans *La montagne et ses images*, Paris, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 89 à 97.

succèdent une approche sensorielle et dans un deuxième temps une approche mettant en jeu la réflexion. Marcel Brion a beaucoup étudié les œuvres d'art dans les musées, et ce qui est important dans sa démarche, c'est que « l'œuvre d'art n'est pas à l'origine d'un concept »⁶³⁵. Marcel Brion souhaite aborder l'œuvre d'art avec ses sens. Ce contact est pour lui primordial, de manière à recevoir de l'œuvre d'art un maximum d'émotions. Dans un deuxième temps seulement intervient la réflexion et l'étude de l'historien de l'art. L'œuvre d'art est donc avant tout objet de « délectation », selon l'expression reprise par Jean-Louis Vaudoyer⁶³⁶. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le « vieux texte taoïste » auquel il est fait référence dans *Un Enfant de la terre et du ciel* : « Vomis ton intelligence, telle est en principe l'unique règle de la Sagesse. Tout dogme est nocif. Il n'y a point de bonnes œuvres, seuls sont efficaces le silence et la quiétude » (*ETC*, 101). L'approche de l'écran de soie est donc d'abord sensitive. Ainsi, à propos des personnages chinois :

J'aimais toucher du doigt leurs petits corps replets rembourrés de coton qui, aux endroits où le tissu ancien était usé, laissaient passer un peu de la bourre qui les gonflait. J'avais observé – et cela m'intriguait et m'inquiétait un peu – qu'on ne voyait jamais leur visage mais seulement leur dos sur lequel descendait une longue natte. (*ACF*, 162)

Au toucher succède l'observation, et Adalbert éprouve ensuite des émotions : inquiétude favorable au fantastique, et désir d'en savoir davantage. Il s'ensuit un dialogue avec sa grand-mère qui est le début d'une réflexion, d'une recherche d'explication : « Ayant ajusté son face-à-main pour mieux étudier cette singularité qui ne l'avait jamais frappée, elle m'expliqua qu'ils étaient probablement en voyage (...) » (*ACF*, 162). « Toucher », « observer » laissent la place à « étudier », « expliquer ». Le dialogue avec la grand-mère fournit des éléments de connaissance et d'interprétation : les chinois sont en voyage, se dirigent vers le fond du paysage en suivant des sentiers sinueux, sont à la recherche du bonheur. Ce bonheur se trouve de l'autre côté des montagnes, et lorsqu'ils y seront parvenus, ils ne reviendront pas. Ces explications ne satisfont pas Adalbert qui désire « en apprendre davantage ». L'interrogation se poursuit, mais relève alors d'une démarche solitaire. L'observation devient plus pointue : « Je les isolai sans peine, les uns des autres, et je m'efforçai de les suivre dans leurs pérégrinations, jusqu'au moment où ils échappaient complètement à ma vue » (*ACF*, 162). On constate alors, par le jeu des temps utilisés, l'entrée dans une profondeur spatiale et temporelle :

L'un d'eux s'était arrêté dans une sorte de pagode qui devait être – je l'appris plus tard – la cabane d'un ermite qui avait abandonné ses hautes charges du palais et les plaisirs de la ville pour

⁶³⁵ Voir à ce sujet le sixième entretien radiophonique avec Pierre Lhoste de 1969.

⁶³⁶ Jean-Louis Vaudoyer, *L'art est délectation*, Paris, Hachette, 1968.

vivre dans la solitude des bois où l'on n'entend plus que les cris des singes et le murmure des cascades. (*ACF*, 163)

Le passage au présent actualise la scène. Dans le système descriptif, l'espace se creuse, et le descripteur utilise les opérateurs topologiques « au premier plan », « plus loin », « de l'autre côté ». Adalbert s'attache à l'un des personnages : « (...) il s'était engagé (...). Je le retrouvai, plus loin, et plus petit, au bord d'un torrent, hésitant à le franchir (...). Il n'avait eu certainement aucune peine à traverser l'eau, puisqu'il était maintenant de l'autre côté (...). » (*ACF*, 163). La thématique du passage est introduite, et c'est à ce moment qu'a lieu l'événement fantastique : « Au moment où j'allais me séparer de lui pour toujours, *il se retourna* – l'avais-je vu ou imaginé, je ne sais, car mes yeux se fatiguaient à scruter ces figures infimes et me regarda » (*ACF*, 164). Nous retrouvons là les procédés propres à ce que nous avons appelé la rhétorique de l'inquiétude : utilisation de l'italique, des tirets, introduction d'éléments d'incertitude, affirmation de l'authenticité fantastique. La jeune fille, à qui Adalbert raconte tout cela, demande quel peut être le sens de cet événement, et nous passons à un autre degré d'analyse. Le geste du personnage chinois est interprété de deux manières différentes. Il s'agit d'une invitation à venir de l'autre côté des montagnes, et d'une mise en garde contre les dangers liés à cette entreprise. Ces deux interprétations n'en font qu'une, si nous rattachons l'épisode à l'ensemble du roman. L'espace du tableau se confond avec celui du roman, Adalbert suit le même itinéraire que le chinois. Il est personnage installé sur un écran, se trouvant à un carrefour de son existence. Parti initialement de Berlin, il est prêt à basculer de l'autre côté des montagnes, à suivre la jeune fille dans un univers fantastique, et son mouvement est sans retour⁶³⁷.

Le motif de l'entrée dans le tableau est lié à la mythologie du passage. Dans *Le Château de la princesse Ilse*, le narrateur et Ilse partent dans la montagne, à la recherche du château. Ilse voudrait y emmener le narrateur, mais elle a du mal à retrouver le chemin qui permet d'y accéder. Au cours de ces pérégrinations, le narrateur a soudain l'impression que le paysage prend un aspect irréel : « On aurait dit que, à ce point du chemin où le détour m'avait été inconscient, j'avais quitté un paysage topographiquement exact pour entrer dans un lieu souverainement étrange : disons, un tableau » (*CPI*, 251). Ilse et le

⁶³⁷ La même thématique se retrouve dans *Les Vaines Montagnes* : « Cessant d'écouter mes amis, je me figurais être ce sage chinois assis sur un rocher peu distant du rivage – celui-là même avec lequel je me suis identifié, dont j'ai pris la place, si souvent, dans mes heures de contemplation intense des lavis Song, l'art le plus parfait que le monde ait produit. J'ai quelquefois essayé d'entraîner Lionel avec moi dans ces étroites et hautes bandes de soie ou de papier où j'ai parcouru des paysages sans limites (...) » (*VM*, 80).

narrateur traversent un paysage donné comme réel, composé de prairies, d'éboulis, se dirigent vers une forêt de sapins. Puis le paysage se transforme et se met à ressembler à un paysage chinois tel qu'il est décrit dans *De l'autre côté de la forêt* ou *Les Vaines Montagnes*. Le chemin longe un ruisseau, les cascades tombent « en minces traînées de gouache d'un bleu mat » (*CPI*, 254). Les personnages prennent un sentier qui mène à un pont, puis parviennent à des éboulis où l'on ne distingue plus de chemin. Il s'agit d'un paysage très verticalisé, qui pourrait prendre place sur un *kakemono*, tableau vertical chinois qui ouvre un espace en profondeur.

Le paysage prend une dimension symbolique et reproduit le schéma du passage tel qu'il est mis en scène dans la mythologie antique. Les personnages franchissent une succession de seuils. Ilse et le narrateur se reposent, en s'asseyant sur les racines d'un chêne « semblables aux muscles d'un dragon » (*CPI*, 244). Ilse offre à cet arbre, « en matière de don propitiatoire » un anneau qu'elle détache de son doigt. Ce geste est considéré par le narrateur comme un sacrifice : « J'ai pensé que le sacrifice était agréé lorsque j'ai vu la fente de l'écorce où Ilse posait l'anneau s'élargir et s'approfondir comme si le bois l'aspirait afin de le souffler le plus loin possible dans les entrailles de la terre » (*CPI*, 247). Il s'ensuit une méditation du narrateur au cours de laquelle il cite, comme c'est le cas aussi dans *Les Vaines Montagnes*, la phrase de l'initié orphique : « je suis un enfant de la Terre et du Ciel étoilé ». L'anneau, « offert aux divinités inférieures » (*CPI*, 250) est peut-être « le droit d'entrée payé au gardien de la porte » (*CPI*, 255), ce qui provoque l'inquiétude du héros car cela signifierait le non-retour. C'est alors que le paysage se transforme. Le héros a la sensation du « *tout à fait autre* », selon les catégories de Rudolf Otto, la progression est jalonnée d'une succession de carrefours, Ilse consulte les arbres comme autant d'oracles, les chemins suivis composent un « labyrinthe » dont le point d'arrivée est la demeure des dieux, symbolisée par le « Pic du Diamant ». C'est là que se situe la partie invisible du tableau. Ilse parvient à franchir ces seuils successifs, mais le narrateur renonce à faire le dernier pas, ou n'est pas admis à le faire, fait partie de ces personnages pour qui l'aventure fantastique n'est pas poursuivie jusqu'à son terme. Il ne bascule pas de l'autre côté et revient seul vers la vallée, en bas de la composition.

Chez Marcel Brion, le tableau, mais aussi tout ce qui est de l'ordre de la représentation, tapis, tapisserie, fresques... est physiquement explorable au même titre que n'importe quel espace réel. Les personnages font l'expérience de l'entrée sur cette scène, accèdent au monde représenté. Ils renoncent alors, au moins pour un temps si ce n'est

définitivement, à ce qui est habituellement appelé le réel, entreprennent de découvrir un autre côté, et inversent les pôles du réel et de l'illusion.

3. « Il y avait beaucoup de statues dans le parc... »

La statue est simulacre de l'humain. De même que les marionnettes et les automates, elle porte une ambiguïté, brouille la frontière entre une nature matérielle et une nature d'être créé en qui un créateur aurait insufflé une part de vie. Grâce à cette ambiguïté, la statue exerce une fascination. Le corps de pierre de la statue garde une parenté avec le corps vivant, et cela suscite de l'inquiétude.

Les statues ont une place de choix dans *Château d'ombres*. Elles jalonnent le parc, et la rencontre de ces statues dans différents carrefours joue un rôle non négligeable dans la production de l'effet fantastique. Voici comment se déroule la première rencontre : « J'avais aperçu du coin de l'œil un homme debout entre les arbres, qui me regardait. Nous restâmes immobiles l'un et l'autre, mais il l'était depuis plus longtemps que moi et il devait le rester pendant toute l'éternité » (CO, 47). La première phrase laisse penser qu'il s'agit d'une présence vivante. Puis le narrateur se rend compte qu'il s'agit d'une illusion et que cet « homme debout » n'est autre qu'une statue placée là afin de ménager un effet de surprise. Le mot statue n'est pas utilisé, ce qui montre que l'effet de surprise est total. Cette rencontre laisse « une impression de malaise » (CO, 50) d'autant plus grande qu'il y a « beaucoup de statues dans le parc », et qu'il existe entre ces statues et le narrateur des liens particuliers. Elles sont susceptibles d'intervenir dans la vie du narrateur :

Je devais découvrir plus tard celles qui ont eu sur mon existence plus d'influence peut-être que bien des vivants (...). D'autres m'inquiétèrent d'abord par leur réserve pleine de mystère, puis s'humanisèrent – je ne peux trouver d'autre mot – jusqu'à pénétrer dans ma vie la plus profonde tandis que des liens indéfinissables m'attachaient à elles de plus en plus fort. (CO, 50)

Poursuivant sa promenade, le narrateur se trouve face à une autre statue d'homme assis, située à la lisière entre l'animé et l'inanimé. Dès lors apparaissent toute une série de tournures modalisantes : « (...) il me semblait secoué par une sorte de véhémence que le sculpteur avait exprimée dans un balancement des masses qu'on eût dit en équilibre instable, si bien que le personnage inconnu semblait se lever à demi de son siège (...) » (CO, 53). On en est encore au stade des impressions. Au fil du roman, la frontière se brouille davantage. Les statues, comme les pavillons et les arbres, sont atteintes par l'atmosphère des événements qui se déroulent dans le parc. Elles sont capables de se souvenir de « la mélancolie, de l'amour ou du désespoir » et endossent le rôle de témoins

(*CO*, 100). À l'occasion de la fête donnée au château, les lumières leur prêtent « une vie nouvelle ». On constate alors la disparition des tournures modalisantes :

Les ombres que le vent faisait remuer dans les creux des membres suscitaient des gestes imprévus. La flamme des torches réchauffait la pierre, ranimait la nudité des seins, des ventres et des cuisses. Les draperies frémissaient et se soulevaient. Les visages impassibles retrouvaient un ancien sourire. (*CO*, 188-189)

Ces statues ont les caractéristiques de la statuaire baroque. La sculpture baroque est en effet avant tout mouvement, ignore la gravité statique. Cette prépondérance du mouvement doit être sentie même s'il s'agit d'une forme immobile. On doit percevoir un frémissement, une instabilité souvent associée à la mouvance de l'eau et à la présence des fontaines. D'autre part, ces statues ont un côté théâtral. C'est à l'occasion d'une fête, d'une mise en scène riche en effets lumineux qu'elles se révèlent dans leur authenticité. La statuaire baroque doit donner une impression de légèreté de la matière. Le baroque cherche à annuler la sensation de poids. Les draperies se soulèvent, et les statues sont capables, tout comme la jeune fille malicieuse des fresques du château, de sourire avec une certaine légèreté.

Les statues sont ambivalentes, inquiétantes, mais dans cet univers mouvant du parc où tout, jusqu'aux êtres eux-mêmes, est de la nature du brouillard, elles représentent, de manière originale, quelque chose de rassurant : « Les statues me rassuraient, me consolait. Je puisais un réconfort dans leur masse minérale » (*CO*, 228). Cependant, le narrateur fait la différence entre les statues identifiables, en référence à un personnage connu, et celles qui ne sont qu'image et n'ont pas le laisser-passer d'un mythe ou d'une allégorie. Ces dernières sont plus angoissantes, ce sont des « vies non accomplies », immobilisées dans la pierre, tentées d'emprunter à des hommes « la vitalité dont elles avaient besoin pour se réaliser » (*CO*, 231). Les statues demeurent sur une frontière imprécise, à la lisière de l'existence et de la non-existence.

De la même manière, la statue est simulacre des dieux, en particulier des dieux morts. Dans le parc, il y a une statue du Grand Pan, c'est-à-dire que le jardin est devenu, un peu comme une île, le refuge des dieux qui n'ont plus cours, comme il est le refuge des fantômes. Pan, étant divinité ambiguë de l'amour triomphant, entré en déclin en même temps que le monde antique, s'accorde assez bien avec l'atmosphère crépusculaire du roman. La description de la statue tend à montrer à nouveau que « le Grand Pan n'est pas mort », le parc étant un des lieux ultimes où il tente encore de sauvegarder son ultime visage :

Je connaissais le bosquet du Grand Pan. Souvent, j'allais m'asseoir au pied de la statue et je regardais dans un étroit miroir d'eau encadré de gazon le reflet de son sourire amical et de ses

sabots fourchus. Une expression de ruse subtile et d'antique sagesse rendait énigmatique la face camuse, plissée de rides, hérissée de poils. La septuple flûte pendait au bout d'un long bras maigre à demi caché dans la toison de bête dont il s'enveloppait. Cette flûte, il n'était pas nécessaire que son souffle l'animât : elle vivait de sa propre vie. (CO, 253-254)

La statue possède les caractéristiques et les attributs du dieu antique. Elle se trouve près d'un miroir d'eau, associé à la sculpture, de même que le miroir l'était à la peinture. Elle est liée aussi à un élément de légèreté, le vent, l'air. Le narrateur en regarde le reflet, révélateur d'un sourire, d'une attitude et d'une expression. Ce qui est représenté, ce ne sont pas seulement les attributs extérieurs, mais aussi les qualités du dieu. Pan est le dieu du souffle. Dans la suite de la description, l'air qui caresse la flûte réveille un chant, et la flûte elle-même devient « comme le miroir harmonieux de tous les visages de la terre ». Le dieu Pan, dieu d'exubérance, révèle le visage enchanté du monde, et son sourire plusieurs fois évoqué est propre à celui qui sait. Il a, au fond, les mêmes caractéristiques que Ermete dei Marmi tel qu'il apparaît dans *La Fête de la Tour des Âmes* : expression de ruse subtile, qui peut aller vers la cruauté, sourire entendu de l'omniscient.

Le refuge ultime de la statue de dieu peut être aussi la montagne, comme c'est le cas dans *Nous avons traversé la montagne*. Au cours de leur périple, les voyageurs s'enfoncent « entre les dents des divinités colossales sculptées à même la falaise » (NATM, 201). L'ascension est d'autant plus périlleuse que se révèle l'ambiguïté des statues : « je n'aimais pas le regard des yeux immenses au niveau desquels mes yeux se trouvaient tout à coup, et se perdaient, et une fois même je risquai de lâcher prise quand je vis frémir une paupière » (NATM, 201). Contrairement à ce que nous trouvons dans *Château d'ombres*, nous avons ici un exemple de statues monumentales dans le style romantique d'un Auguste Préault, passionné de gigantisme, qui désirait introduire dans des formes limitées le sentiment de l'illimité⁶³⁸. Nous retrouvons cela dans la description d'un « troupeau de bêtes de pierre » (NATM, 202), de dimension plus grande qu'en réalité, où se mêlent bêtes vivantes des régions traversées et bêtes mythologiques. La description de ce bestiaire fantastique, que nous ne pouvons citer à cause de sa longueur, est un exemple d'effet fantastique lié à la monumentalité (NATM, 202-203).

Le thème de la statue liée à celui de la destruction est plus dramatique. Adélaïde des Hêtres, dans *Le Journal du visiteur*, raconte un épisode dont elle se souvient, qui s'est déroulé durant son enfance. Il s'agit de la destruction d'une statue dans le jardin de la Hêtraie. Voici de quelle manière commence ce récit :

⁶³⁸ Auguste Préault, sculpteur français (1810-1879). Marcel Brion fait allusion à ce sculpteur dans *L'Art romantique*, op. cit., p.44, et il le cite : « Je ne suis pas pour le fini, je suis pour l'infini ».

Quand je suis arrivée près de la porte du parc, j'ai vu des hommes qui en sortaient et qui traînaient quelque chose sur une charrette : cela, brusquement, m'a fait penser à un corbillard, et ces hommes marchaient lentement, avec la gravité de ceux qui accompagnent un convoi funèbre. Sur la charrette il y avait quelque chose, qu'une bâche couvrait et qui paraissait avoir une forme humaine. (*JV*, 157)

La statue apparaît cachée, ce qui permet de l'assimiler rapidement à un être. La charrette fait penser à un « corbillard », le convoi à un « convoi funèbre », Adélaïde distingue « quelque chose » qui paraît avoir « une forme humaine ». Le terme de statue n'est pas utilisé. Adélaïde s'approche, jette la bâche à terre, et la statue est décrite ensuite comme pourrait l'être un véritable corps : « Le visage exquis, renversé vers le côté car on l'avait jeté brutalement dans cette charrette. Une épaule ronde, suave. La ligne harmonieuse des hanches ». (*JV*, 158). Cette statue acquiert un caractère surnaturel, révélé par des manifestations lumineuses : « Son corps, de cette blancheur parfaite qu'il avait, avec je ne sais quoi de lumineux, comme si le marbre était capable d'irradier de la clarté » (*JV*, 158), et plus loin, alors que le regard descripteur s'est déplacé : « Ils sont là, enfin, au bord de la falaise, elle et eux, et le corps pâle, lumineux quoique aucune lumière ne descende du ciel gris encombré de nuages de tempête » (*JV*, 162). Il s'agit bien d'un « dieu mort » qui, précipité par-dessus la falaise, tombe avec une « incroyable lenteur », et redevient une fois posé au fond des eaux, l'habitant de sa demeure première, et, aux yeux du narrateur, l'« amant immortel » d'Adélaïde.

La statue est une victime sacrificielle en but à la méchanceté des hommes qui la détruisent. Le champ lexical renvoie à la notion de crime, d'exécution capitale si bien que la destruction de la statue pose un problème moral, thème que nous avons déjà rencontré à diverses reprises, à propos de la destruction de la ville d'*Algues* ou de celle de *La Ville de sable*, des arbres de *Château d'ombres*, ou encore de la maison de neige dans *Le Château de la princesse Ilse*. On retrouverait cela dans l'œuvre du peintre Monsu Desiderio, où l'on voit des statues renversées de leur piédestal, les membres brisés dans des villes désertes et ruinées. Ce qui a provoqué la catastrophe, c'est peut-être l'irruption d'un ennemi ou une catastrophe naturelle, mais souvent, dit Marcel Brion dans *Art fantastique*, « la cause de la destruction est morale »⁶³⁹. Il s'agit d'un délabrement spirituel tel que l'ont connus le XVIII^e siècle finissant ou le XX^e siècle commençant, associé au thème de la hantise de la mort, de l'angoisse de la destruction dont l'esprit baroque est obsédé. Le monde change et la référence au sacré en est affectée. Autrefois, la statue a été installée « en grande cérémonie », par des ouvriers « respectueux », et ce moment a pris la « gravité d'une

⁶³⁹ Marcel Brion, *Art fantastique, op. cit.*, p. 81.

liturgie » (*JV*, 159). Au moment de la destruction, les hommes sont devenus des criminels, des « meurtriers », et le narrateur se demande quelle méchanceté ou quelle jalousie a pu organiser cette « macabre cérémonie ». Adélaïde tente en vain d'empêcher la destruction qui prend des allures métaphysique dans la mesure où il s'agit d'un dieu renversé. Comme l'affirmait Novalis : « Là où il n'y a plus de dieux règnent les spectres ». Un monde où les dieux disparaissent est un monde où il n'existe plus de légendes, frappé d'une mort définitive, voué à la souffrance et qui a perdu sa signification. Si les dieux disparaissent, le monde est confronté à une réalité qui ne trouve sa finalité qu'en elle-même. La fin du chapitre, cependant, réaffirme l'idée que les anciens dieux ne meurent jamais, car au-delà de la réalité quotidienne, il existe un autre côté, une autre réalité d'où les dieux ne sont jamais absents. Tel est le caractère de la statue : appartenant à la fois au visible et à l'invisible, elle est considérée sous l'angle du périssable et de l'éternel.

L'affrontement avec la statue est d'un autre ordre dans *L'Enchanteur*. Palling, le ventriloque, a acheté à un marin une « statue d'ébène vigoureuse et trapue » (*E*, 57), image d'une divinité nègre. Palling quitte le cirque, sans laisser de trace, emportant la statue avec lui. Nous le retrouvons au chapitre seize, alors que la statue le possède sous son pouvoir et ne cesse de le tourmenter :

En face de cet homme, veillant au pied de son lit, se dressait une forme sombre, ramassée sur ses pattes courtes, avançant une tête bestiale collée à même les épaules, avec deux moignons de bras. Les morceaux de verre et d'ivoire encastrés dans ses yeux lui prêtaient une formidable vitalité. (*E*, 164)

Dans le fantastique, chaque chose est elle-même et en même temps autre chose. La statue de bois noir est l'image d'une divinité fêtée par un peuple lointain (puisqu'elle a été achetée à un marin). On pense aux peuples primitifs de *Nous avons traversé la montagne...* Des morceaux de verre et d'ivoire ont permis de représenter ses yeux. Dans le fantastique, « tout peut se métamorphoser en tout »⁶⁴⁰. La statue est mal identifiée. Les adjectifs utilisés montrent qu'elle est vivante. Elle est aussi capable de devenir, et de se substituer à Palling.

Le monstre relève d'une statue, d'un animal, d'un être humain, d'une divinité faite à la ressemblance d'un être vivant. C'est un monstre hybride à l'image de ceux qui peuplent les tableaux de Jérôme Bosch, fabricant d'autres réalités par assemblage d'éléments hétéroclites. Marcel Brion réactive une peur antique, cette idée que les anges ou les démons peuvent venir se glisser parmi les hommes en empruntant un visage humain. On ne peut dès lors que difficilement distinguer ce qui relève de ce monde et de l'autre

⁶⁴⁰ Marcel Brion, *Quatre siècles de surréalisme*, op. cit., p.8.

monde. Les yeux de la statue prennent une importance considérable. Ce sont eux qui donnent à l'objet une « formidable vitalité ». Le monstre tient Palling sous l'emprise de ses yeux « sauvages » (*E*, 165), et lors de la destruction du pavillon, la statue semble vaincue dès que les yeux se détachent de leurs orbites et tombent dans le brasier (*E*, 173). Il s'agit ici d'une vieille croyance : il y a dans la représentation de l'œil une vertu magique, une efficacité surnaturelle. En eux peut résider la vie. Dans la mesure où Palling est sans voix, il paraît normal que les yeux établissent leur empire. L'œil fictif possède la même capacité d'expression que l'œil vivant, à la fois forme et regard. Forte de ce regard, la statue obtient voix : « Je sursautai quand, de la gueule de cette idole, une voix sombre, épaisse et lourde sortit (...) » (*E*, 164). « Est-ce Palling qui parle, ou ce monstre ? » se demande le narrateur, puis nous basculons dans le fantastique : « Le mouvement de ses lèvres était imperceptible, mais la voix venait du monstre d'ébène (...) » (*E*, 165). Cette voix devient, lors de l'affrontement, rugissement et hurlement, et nous passons d'une hybridité visuelle à une hybridité sonore.

De même que le monstre, Palling est devenu un être des frontières, livré à une force qui le dépasse. Son visage prend l'expression de la statue. Il est un être fragile qui ne peut seul sortir victorieux du combat avec le démon, et qui a besoin pour son propre salut de l'intervention de ses amis, offre l'image d'un homme confronté à des forces inconnues qui le dépassent infiniment.

La statue, devenue divinité, réapparaît à la fin du roman sous la forme du « singe de Dieu », apparenté aux forces diaboliques. Il revient à Tintagel de relever ce défi infernal. La parenté de ce singe avec la statue ne fait aucun doute, et c'est le groom du cirque qui en donne confirmation : « ...Le singe ? Oui, c'est celui-là qui a tout gâché. Les choses n'auraient pas tourné aussi mal sans lui. Une espèce de brute, noirâtre, trapue, avec le cou dans les épaules, des bras courts, une drôle d'espèce de singe, et de vilains yeux » (*E*, 237) On reconnaît les caractéristiques de la statue qui est loin d'avoir abandonné la partie. Nous avons là l'image d'un fantastique qui repose inlassablement le problème de l'affrontement des forces du bien et du mal.

Comme le théâtre, le monde fantastique possède ses coulisses invisibles. Théâtre et œuvre d'art montrent l'envers du réel, la nature secrète des choses. Comme le dit Marcel Brion en commentant les œuvres de Dürer, « le véritable artiste est celui qui se délivre du réel en le portant à sa plus haute intensité ».

Le monde théâtralisé est un des grands pôles de l'esthétique baroque-romantique. Il nous reste maintenant à en aborder un autre aspect tout aussi important : la recherche de l'absolu et l'envol vers l'infini.

CHAPITRE 9 : À LA RECHERCHE DE L'INFINI.

A. L'EFFET DE LOINTAIN.

1. « J'avais fait un long voyage... »

Pour Marcel Brion, un des thèmes préférés de l'esprit baroque est « le refus des mesures et des limites qui, sur le plan psychologique, entraîne l'âme à la poursuite de l'infini et de l'absolu (...) »⁶⁴¹. Cela est particulièrement vrai dans le domaine de l'architecture qui s'étale horizontalement pour exprimer une puissance terrestre sans limite, ou verticalement pour exprimer un élan vers les magnificences célestes. Le mouvement ascensionnel caractéristique du baroque, dans les châteaux, est rendu possible par l'importance donnée à l'escalier qui occupe une place centrale et distribue, selon une fonction scénographique, une succession de paliers et d'étages. Ce mouvement est prolongé vers le haut dans une ascension sans fin figurée par les fresques des plafonds. Dans l'architecture religieuse, le mouvement est encore plus vigoureux. Une église baroque attire vers le haut, donne l'impression que le visiteur est sur le point de quitter la terre, et monte vers le ciel. Ce mouvement sera complété par la musique. Afin de produire cet effet, l'artiste utilise des matériaux légers, propose un agencement théâtral, met en place des ornements, une sculpture et une peinture non statiques, des contrastes de lumière, tout ceci devant amener à une communion avec le surnaturel : « Ascensions, assomptions, « gloires », se déploient dans une atmosphère fantastique, en une « plongée vers le haut », vers l'absolu, vers l'infini, thème préféré de l'esprit baroque »⁶⁴².

Ce départ vers l'infini est important aussi dans l'art romantique qui se passionne pour des lointains qui concernent à la fois l'espace, le temps, et l'intériorité humaine. Les paysages s'ouvrent sur de vastes horizons, les romantiques se passionnent pour l'histoire

⁶⁴¹ Marcel Brion, *Orplid ou une certaine idée de l'Allemagne*, op. cit., p.281.

⁶⁴² *Ibid.*, p.288.

ancienne, celle des peuples primitifs ou pour le Moyen-âge, et accordent une importance particulière à l'enfance, l'inconscient, la rêverie, le rêve éveillé, le rêve nocturne. Le rêve, en particulier est installé dans des lointains hors d'atteinte, comme l'affirme Hoffmann :

Je ne parle pas du rêve qui surgit en nous lorsque nous sommes couchés sous la moelleuse couverture du sommeil. Non, je parle de ce rêve que nous rêvons pendant toute la vie, ce rêve qui souvent prend sur ses ailes le fardeau douloureux des choses terrestres et devant lequel s'éteignent toute souffrance, toute amertume, toute lamentation et toute plainte d'un espoir déçu, car ce rêve lui-même, comme un rayon du ciel allumé dans notre poitrine, nous promet la réalisation de l'infini de nos désirs⁶⁴³.

Une relation s'établit entre le rêve et l'infini, l'illimité, l'absolu, puisque le rêve est l'acte dans lequel s'abolissent les catégories logiques, les distances rationnelles. Cette idée d'infini, dans l'histoire de la littérature, ne disparaît pas. Elle continue à hanter le champ de la modernité, et le fantastique contemporain. Il suffit de penser aux sentiers ouverts par les rêves borgesiens ou kafkaiens.

Le texte littéraire ne dispose pas de moyens identiques à ceux qui sont offerts par l'architecture. Il utilise néanmoins, nous l'avons vu, les effets de lumière, les couleurs, la scénographie, installe des ornements, des objets, utilise la présence d'œuvres d'art, prend appui sur une mythologie qui ravit le lecteur. Mais comment donner l'idée de départ vers les lointains, si importants dans les romans de Marcel Brion, l'effet de lointain étant chez lui inséparable de l'effet fantastique ?

Le lecteur doit renoncer à ce qui est clos, à ce qui enferme, s'éloigner du raisonnable, du quotidien, doit se libérer des modes de pensée habituels, et grâce à son imagination, accepter le fantastique et rejoindre le surnaturel. Il part vers des temps et des espaces illimités, passe d'un réel communément admis à un réel qui a changé de nature. Il doit abandonner le sens de la mesure, admettre la présence de personnages fantastiques, se positionner sur un territoire de marges. Par la magie du texte, l'écrivain fantastique abolit, d'une certaine manière tous les plafonds, et propose, comme est capable de le faire un architecte, une véritable « machine à rêver »⁶⁴⁴.

Les personnages de Marcel Brion viennent de loin, et laissent beaucoup de choses derrière eux. L'utilisation répétée du plus-que-parfait en témoigne, en particulier dans les incipit : « Je m'étais aventuré dans cette région, à la recherche de fresques manichéennes dont on m'avait signalé l'existence », dit le narrateur de *La Ville de sable* qui s'est déjà éloigné de ce « on » indéfini qui n'a plus d'importance. « Le concierge de

⁶⁴³ *Ibid.*, p.63. Hoffmann est cité par Marcel Brion.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p.289.

l'hôtel m'avait accompagné jusque sur le pas de la porte pour me montrer le chemin que je devais suivre », dit le protagoniste de *Algues* pour lequel s'ouvre déjà une voie nouvelle. Ces plus-que-parfait continuent d'exister dans la suite du récit : « J'avais employé l'après-midi à visiter paresseusement et suivant le gré du hasard cette ville (...) » (A, 11). Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* indique l'évolution déjà suivie par les personnages : « L'archéologue, à ce moment-là, prenait le pas sur le poète et l'aventurier que nous étions devenus » (NATM, 63). Un passé lointain, révolu, est évoqué au détour du récit : « J'avais fait un long voyage, en apparence inutile, pour venir dans cette ville » (E, 13). Adalbert, dans *De l'autre côté de la forêt*, est loin des contraintes liées à une urbanité dépassée : « Toutes les obligations, acceptées, subies ou sollicitées qu'il avait fait tomber de ses épaules en quittant Berlin, lui parurent ce matin-là, si insignifiantes (...) » (ACF, 23). Les personnages s'éloignent d'un style de vie qui a été le leur, prennent leurs distances en général avec la ville où ils ont étudié, le pays où ils ont grandi.

Ils s'éloignent aussi d'un certain type de personnage. L'amitié, pour le héros brionien a beaucoup d'importance. Ce thème est largement présent dans bon nombre de romans tels que *Nous avons traversé la montagne*, *La Ville de sable*, *Les Vaines Montagnes*, *L'Ombre d'un arbre mort*. Mais il faut distinguer les amis dont le personnage principal se détourne et ceux dont l'amitié agit comme un véritable agent de métamorphose. Il y a donc des personnages qui jouent un rôle déterminant, et d'autres qui au contraire sont rejetés dans un arrière-plan. Cette opposition contribue à donner l'impression que le héros passe de l'autre côté. Le narrateur de *Château d'ombres* précise dans le prologue qu'il arrive « dans un village, avec des amis ». Le château situé à proximité l'intéresse, et il aimerait le trouver. Ses amis sont « impatients de repartir » car ils ne partagent pas le même intérêt. Lorsque le narrateur revient, plus tard, il est seul. Dans *Le Journal du visiteur*, le narrateur est plus préoccupé par les lieux et par la maison où il est reçu que par ses amis. Les amis sont, dit-il, occupés ailleurs, « ou » abandonnent leur hôte à lui-même par discrétion. Le narrateur s'éloigne, reste « en arrière », se désintéresse d'eux et porte attention à tout autre chose. Nous savons que ces amis ont l'habitude de s'en aller voyager loin et longtemps, qu'ils quittent fréquemment leur maison parce que les lieux qu'ils habitent sont pauvres en distraction. Mais ils ne voyagent pas de la même façon. Ils suivent le gré de leur fantaisie et de leur caprice, alors que le narrateur précise : « Heureusement je ne suis pas venu ici pour m'y distraire ou y être distrait » (JV, 14). Une phrase courte « Mes amis ailleurs » inverse les rôles, non sans humour (JV, 15). Les amis ne comprennent pas bien cette attitude faite de retrait et de silence. Ils s'amusent de le voir si distrait, et lorsque se manifeste le bruit, le léger « glissement » qui prend pour

le narrateur la dimension d'un véritable événement, un fossé se creuse entre eux. Le narrateur se pose une série de questions à lui-même : « (...) ai-je été le seul à entendre (...) ai-je été choisi ? » (*JV*, 17-18). Nous ne savons à peu près rien du dialogue qui se déroule durant la soirée. Ce qui est mis en avant est le monologue intérieur du narrateur qui va jusqu'à inventer les réponses probables de ses interlocuteurs s'ils se mettaient à parler de ce bruit : « C'est comme cela partout, diraient-ils : dans les maisons anciennes, le bois joue » (*JV*, 20). Il s'agit d'une explication rationnelle. Or, le narrateur quitte ce domaine et s'engage vers d'autres voies.

Dans *L'Ombre d'un arbre mort*, les amis sont absents. Seul se trouve là un valet de chambre pour accueillir les arrivants et leur faire visiter le domaine. Le narrateur n'en est pas affecté. Il refuse d'aller les rejoindre à la chasse, et recherche un autre type de relation avec la nature faite d'écoute et de réceptivité, ce qui lui permet d'entrer dans le fantastique. La situation est la même dans *De l'autre côté de la forêt* : « Il avait reconnu la voiture de ses amis, d'après la description que ceux-ci lui en avaient faite dans la lettre où ils exprimaient leurs regrets de ne pas être à Baden-Baden pour l'accueillir et lui souhaiter la bienvenue » (*ACF*, 13-14). Un certain nombre de personnages ne sont pas admis à accéder aux domaines du fantastique.

Comme dans les peintures de Watteau, le personnage principal s'éloigne en tournant le dos⁶⁴⁵. Ces personnages de dos habitent aussi la peinture romantique d'un Caspar David Friedrich, ou de la peinture chinoise de la dynastie des Song. Les peintres guident les voyageurs à travers des perspectives qui s'enfoncent vers des fonds métaphysiques ou mystiques. Le héros s'éloigne de ce monde-ci et se dirige vers un arrière-monde. Il se détache matériellement et moralement de la société, et il est absorbé par le lointain, par l'espace et le temps qui se révèlent devant lui. Il se dirige vers d'autres pays, de nouveaux paysages ouverts sur l'infini de la forêt, des déserts, de la mer, de la montagne, paysages qui eux-mêmes ont la capacité de se faire distants : « Les montagnes, au-delà des fenêtres dont les grosses vitres s'embuent, reculent très loin, se recouvrent d'une grisaille uniforme » (*VM*, 8).

Cette recherche du lointain se justifie en elle-même : « Que signifie *plus loin*, s'interroge un des voyageurs de *Nous avons traversé la montagne*. Et Berg lui répond : « L'essentiel est de partir », phrase complétée par celle que nous trouvons dans *L'Ermite*

⁶⁴⁵ Voir illustration 30.



Illustration 30
Antoine Watteau, *Assemblée dans un parc*,
Paris, Louvre, 1716-1717.

au masque de miroir : « L'essentiel est de chercher », d'aller vers les « là-bas »⁶⁴⁶. Que représentent ces « là-bas » ? Pour Marcel Schneider, le thème du récit *Les Miroirs et les gouffres* est la quête de l'absolu : « Les différents chapitres montrent les recherches, les errances, les joies et les peines, les déceptions et les extases, les expériences et les progrès de celui qui est animé de la passion de l'absolu »⁶⁴⁷. Margaret Simpson-Maurin tente de définir ce qu'il faut entendre par absolu chez Marcel Brion :

L'Absolu tend (...) à s'organiser autour de deux foyers principaux. S'ils ne demeuraient profondément liés, on croirait même percevoir deux aspects distincts de l'Absolu ; l'un objectif et cosmique, participation de l'homme à certains mystères de l'univers ; l'autre personnel et humain, visant à la libération de l'individu des servitudes et des dichotomies de la vie, afin qu'il soit en mesure de reconquérir une harmonie perdue. Mais il ne s'agit là que de deux formes d'une même aspiration.⁶⁴⁸

L'art du récit consiste à mettre en scène l'accès progressif vers cet absolu.

Le héros s'intéresse aux lointains historiques, à l'histoire ancienne, fait l'expérience d'un retour vers le primitif. Il est significatif que les voyageurs de *La Ville de sable* et de *Nous avons traversé la montagne* soient des archéologues ou historiens des religions. Ils s'intéressent aux vieilles fresques, aux cérémonies organisées par des civilisations antiques préoccupées des rapports avec le divin. Le narrateur de *Nous avons traversé la montagne* fait l'expérience d'une rencontre avec la vieille mythologie moyen-âgeuse du Grand Empereur. Celui du *Château de la princesse Ilse* est attentif à la « très vieille mémoire ancestrale » qui « transforme en simple mélancolie la crainte et le désespoir d'une fuite sans retour du soleil, l'anticipation d'une mort sans résurrection » (CPI, 101). Cyrille, dans *Les Vaines Montagnes*, s'intéresse aux vieux carnivals italiens, ce qui provoque chez Barnward un « afflux de souvenirs douloureux » liés à un autre carnaval « de très vieille tradition » (VM, 189).

L'effet de lointain est obtenu aussi par la présence d'objets qui participent beaucoup au creusement de l'espace et du temps. Ce sont de vieux objets qui viennent des lointains du temps, « bouteille sans âge », « vieille écharpe de soie rouge », « vieille demeure », vases grecs », « vieux guides de voyage ». D'autres viennent des lointains de l'espace : la tabatière à musique de *La Rose de cire* vient d'un bazar de Constantinople, le tapis qui recouvre les salons de la « Villa des Hasards » est un tapis-jardin d'Orient, le

⁶⁴⁶ Le mot revient souvent, dans le sillage du « là-bas » de Hölderlin cité dans l'épigraphe de *Nous avons traversé la montagne* : « Là-bas, naturellement, en ce qui concerne Ilse, c'est le château (...). Un là-bas qui est son véritable ici (...). » (CPI, 214). « Là-bas, tout au bout, est notre maison » (OAM, 131)...

⁶⁴⁷ Marcel Schneider, « Marcel Brion, déchiffreur d'énigmes », dans *Revue de Paris*, août-septembre 1968, p.41 à 44.

⁶⁴⁸ Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion, op. cit.*, p.163.

miroir tant vanté par Ermete dans *L'Ombre d'un arbre mort* est sicilien... À ces objets viennent se joindre ceux qui appartiennent à un temps plus vaste que le temps humain, comme les fossiles et les pierres.

Les êtres fantastiques viennent eux aussi de loin. Le marquis Ermete possède un magnifique palais à Rome et un jardin empli de monuments funéraires anciens, entouré d'une grille qui le met à l'abri des regards importuns. Il vit dans la « réclusion », « ne fréquentant ni les indigènes ni les étrangers » (*FTA*, 18). Son aspect physique le rejette loin des temps contemporains. Il a « le visage fin et aigu que l'on voit aux guerriers troyens dans les peintures de vases antiques et une étroite barbiche pointue ». Il exerce en plus une fonction qui le distingue des autres hommes. Il dit, à propos du prêtre qui assiste les morts : « Que voulez-vous que ces gens-là – la main et le regard se firent un peu méprisants... – entendent aux fonctions que nous exerçons ? » (*FTA*, 18). Le narrateur suggère enfin qu'il appartient à un autre temps, interprétant ses paroles : « Croyez-moi, seuls les Grecs d'autrefois ont su bien mourir », le marquis voulait dire : les Grecs de mon temps... (...) » (*FTA*, 21). Ilse est une enfant trouvée, et personne ne sait d'où elle vient. Durant tout le roman, le narrateur s'interroge à son sujet :

Elle ressemblait à un esprit de la montagne (...). Quand je la surprénais dans ces états où – comment dirais-je... – tout en étant présente elle n'était pas là, elle me faisait penser aux génies du foyer des vieilles croyances russes, les *domovoi*, amis de la maison, qui viennent de loin et qui s'en vont très loin quand la maison sur laquelle ils veillent se fait étrangère à eux. (*CPI*, 88)

Les figures féminines rencontrées, viennent de contrées grises mal définies. Au cours de ses multiples voyages, le Prince, dans *Les Miroirs et les gouffres*, rencontre une femme qui vient de « très loin » (*MG*, 72). On notera l'utilisation du superlatif absolu auquel s'ajoutent des adverbes : parmi les gens rencontrés dans une auberge, « qui venaient de loin, qui s'en vont très loin », le prince remarque une femme « infiniment belle » (*MG*, 81). Les adjectifs jouent de ce point de vue une importance considérable : l'espace qui sépare les êtres est « infranchissable » (*MG*, 82). À tout cela s'ajoutent les effets produits par les métaphores et les comparaisons : « Ils restèrent immobiles, l'un et l'autre, séparés par toute la largeur du salon, devinant entre eux un gouffre, ou bien un mur transparent comme du verre mais épais comme une montagne » (*MG*, 84). Par conséquent, la communication est difficile. Le temps et l'espace qui séparent les deux personnages se creusent jusqu'à l'infini : « Si chacun de nous faisait quelques pas l'un vers l'autre, nos mains pourraient-elles se toucher, nos bras s'enlacer ? Ne comptez pas l'espace en pas, mais en années, en dizaines d'années, en centaines d'années, que sais-je ? » (*MG*, 86).

Les personnages viennent des lointains, et repartent vers les lointains. La femme rencontrée par le prince disparaît « comme au fond d'un abîme » (*MG*, 86). En fin de roman, le départ au loin prend différentes formes.

Souvent, le protagoniste revient vers son point de départ. Il reste « de ce côté-ci ». Ce qui s'est passé durant tout le roman s'éloigne dans les contrées du souvenir. Ainsi commence la dernière séquence narrative de *Villa des Hasards* : « Aujourd'hui regardant derrière moi le séjour que j'ai fait, à une certaine période de ma vie, dans la Villa des Hasards (...) » (*VH*, 181). Le narrateur s'éloigne, mais il s'est transformé. Il s'est éloigné de lui-même, du personnage déjà ancien qu'il était au début de l'histoire, et aussi de la façon de voir du commun des hommes. Ainsi dans *Château d'ombres* : « Le parc est tout baigné de silence. Les hommes ont coutume de dire : un silence de mort. Mais la vie aussi a son silence, et quelque part, peut-être, le silence est vivant » (*CO*, 311). Le lecteur lui aussi n'est plus tel qu'il était au départ. Dans un autre cas de figure, le héros suit, est ravi par l'être fantastique. Il part avec lui « très loin », disparaît dans l'ailleurs. Adalbert s'est éloigné ; sa disparition laisse une part de doute : « Certains se demanderont s'il est allé vers d'autres amours ou s'il a rejoint un groupe de pèlerins russes ; d'autres, les plus nombreux, sans doute, penseront qu'il s'est perdu dans la forêt obscure d'où l'on ne sort pas, sinon par une certaine porte dont celui qui l'a franchie ne revient jamais » (*ACF*, 227-228). Le narrateur, même s'il laisse place au doute, ouvre un nouvel espace mal défini qui s'étend au-delà du visible.

Il est possible enfin que le protagoniste s'en aille seul, et son départ, dans *L'Ombre d'un arbre mort*, dans *Les Miroirs et les gouffres*, est lié à la certitude de survivre au-delà de la mort. Le prince dont nous parlait plus haut Marcel Schneider, s'enferme dans une grotte souterraine, descend dans un puits creusé à une époque très ancienne qui conduit dans un autre monde :

Le prince sut qu'il avait atteint son but, mais il ne pouvait deviner si sa vie s'achevait, ou si, au contraire, elle allait commencer. Il se jeta dans le vide, et ce fut l'éther qui le reçut et l'apporta jusqu'au lieu, encore lointain et incertain, de sa résurrection. (*MG*, 182)

Ce départ dans les contrées souterraines a les caractéristiques d'un envol. Le roman n'est qu'un passage, un moment, un épisode à l'intérieur d'un vaste mouvement qui se déroule jusqu'à l'infini.

2. « L'être le plus intérieur ».

Le lointain n'est pas uniquement spatial et temporel. Il concerne aussi l'intériorité humaine. « Le monde extérieur est un aspect de notre être intérieur », disait le philosophe

Steffens⁶⁴⁹. Dans les romans s'ouvre un trajet intérieur, qui prend la forme d'une exploration des souvenirs, des rêves éveillés, des rêves nocturnes, et ces rêves trouvent difficilement leurs limites. Une relation s'établit entre souvenir, rêve et infini. La poursuite des lointains dans l'ordre du temps et de l'espace se double d'un autre voyage dans des lointains intérieurs, d'une exploration de ce qui est désigné dans *Nous avons traversé la montagne* comme l'« être le plus intérieur » : « Mais il se serait agi d'explorer quoi, en réalité, sinon le monde le plus intérieur de chacun » (*NATM*, 9-10). Un effet de profondeur est obtenu là encore par l'utilisation du superlatif, que nous trouvons à nouveau dans *Les Vaines Montagnes* : « Engagez-vous dans ce pays inconnu, enfoncez-vous dans ces fissures de la roche qui vous ouvrent le passage vers le *plus-intérieur* » (*VM*, 89). Plusieurs allusions sont faites, dans *Nous avons traversé la montagne*, au motif du voyage intérieur. Un vieil artisan veut accomplir « un long voyage intérieur » (*NATM*, 43) ; un montagnard brassant sa soupe accomplit dans le même temps un « voyage intérieur » (*NATM*, 51) ; les voyages des principaux personnages se doublent d'une quête. Ils prennent conscience, lors de l'investigation archéologique d'un puits, que leurs voyages doivent prendre une autre dimension, et se lancent dans une « immense quête » (*NATM*, 64). L'adjectif immense que nous avons déjà rencontré, du latin *immensus*, suggère à la fois une dimension géographique, et, associé au mot « quête » un mouvement de recherche intérieure (*quaerere*, chercher) qui n'aura pas de fin et dont la solennité est renforcée par l'orthographe ancienne du mot.

L'esprit de recherche jalonne le roman : « Ce n'est pas ce que nous sommes qui compte, c'est ce que nous cherchons » (*NATM*, 26), et ce projet est plusieurs fois réaffirmé afin de montrer que la recherche ne s'arrêtera jamais. Les personnages étant divers, le voyage intérieur peut prendre bien des formes. Leonetto, dans *Les Vaines Montagnes*, distingue deux attitudes possibles, deux types de chercheurs. *L'homo horizontalis* qui « veut embrasser l'univers des surfaces planes » (*VM*, 79), qui rêve de s'amarrer à des îles d'au-delà de l'océan, et supporte mal les espaces délimités. « Il aime la mer parce qu'elle est une matière forte, insoumise, qui a ses pâmoisons et ses rages, et dont on ne voit jamais la fin, ou dont la fin est si éloignée qu'à la condition de ne pas s'approcher trop tôt et trop près, on peut la croire sans limites ». Cette navigation illimitée fait penser aux récits irlandais, aux périples de saint Brendan par exemple, qui mettent en scène des personnages qui cherchent l'inconnu, le salut sur la mer, pensant que c'est au-delà de cet horizon qu'une vérité pourra se révéler. Toute une imagerie de l'infini se développe chez Marcel

⁶⁴⁹ Cité par Marcel Brion, dans *Orplid*, *op. cit.*, p.70.

Brion où se mêlent la « terre des désirs du cœur » de la tradition celtique, évoquée dans *Le Journal du visiteur* (JV, 169), les « Îles Bienheureuses » des contes chinois rapportées dans *L'Ermite au masque de miroir* et *Les Vaines Montagnes*, la ville engloutie de *Villa des Hasards*, l'*Orplid* chanté par le poète Mörike qui décrit une île lointaine. « Orplid est très loin d'ici, très loin de tout », dit Sébastien dans *Les Vaines Montagnes*. Florian l'interrompt, et ajoute : « Notre Orplid est ce que nous possédons de plus précieux. Le souvenir d'un paradis perdu que nous n'avons jamais habité » (VM, 241-242). Marcel Brion s'appuie sur des pans entiers de cultures éloignées à l'extrême les unes des autres.

L'*homo verticalis*, quant à lui, « ne connaît pas les limites matérielles et souhaite toujours l'ascension ». Il veut conquérir l'infini « par le haut ». C'est l'homme des « Vaines Montagnes », « réelles ou vaines, mais les vaines sont pour lui réelles » (VM, 81). Il s'agit d'une autre voie possible qui correspond à un autre type de nature humaine, celle de la profondeur descendante. Un certain nombre de personnages sont hantés par le monde des profondeurs tel qu'il s'exprime dans le monde souterrain ou la grotte, un des premiers habitats de l'être humain. Plus tardivement apparaît dans la conscience humaine la mine telle qu'elle est explorée dans les récits d'Hoffmann ou d'Hofmannsthal et par le prince dans *Les Miroirs et les gouffres*. Berg, dont le nom signifie montagne en allemand, présent dans *Nous avons traversé la montagne* et *L'Ombre d'un arbre mort*, est le modèle même de l'homme vertical. Toujours prêt au mouvement, il souhaite l'ascension et trouve la mort au cœur des glaciers. Il en est de même pour Barnward, dans *Les Vaines Montagnes*, hanté par l'inconnaissable et les terres vierges jamais encore foulées. Là encore se développe toute une imagerie de l'infini autour de l'image de la montagne, de l'*alpenglühn*, du glacier, des neiges éternelles, en tant que miroirs de l'infini. Berg s'en va, quitte ses compagnons et monte sur les pentes d'un glacier. Il y retrouve la présence d'un petit chien blanc, Grim, aimé durant son enfance et qui, enlevé par un rapace, est mort sous ses yeux :

Un petit chien blanc descendait à toute vitesse la piste glacée, pleine de reflets comme un miroir. Et ce miroir multipliait un nombre infini de petits chiens blancs qui, avec des aboiements extasiés, accouraient vers Berg et se roulaient à ses pieds. (NATM, 259)

Cette idée d'enchâssement d'une image dans l'autre permet d'exprimer l'idée d'une suite vertigineuse d'éléments imbriqués à l'infini les uns dans les autres.

Ces deux types humains, *horizontalis*, *verticalis*, pensent un infini. « En somme, dit M. Malerive, votre horizontal et votre vertical sont, tous deux, chasseurs d'infini » (VM, 81). Dans *L'Ermite au masque de miroir*, l'ermite et Beatus Muller sont tous deux tendus vers un absolu. L'un, passionné d'espaces souterrains et amateur de grottes, mène une quête verticale, l'autre collectionne des îles qui sans cesse se dérobent. Il y a, nous dit

Xavier Tilliette, dans l'ensemble des romans de Marcel Brion, depuis *Un Enfant de la terre et du ciel* jusqu'aux *Vaines Montagnes*, l'expression d'une même aspiration, d'une même recherche « des faces cachées d'un univers que notre nostalgie aspire à connaître, qui s'ouvre sur l'infini d'un lointain dont la recherche justifie l'existence d'un homme »⁶⁵⁰.

L'inquiétude fantastique devient alors mélancolie fantastique. Des vagues de mélancolie agitent toute l'œuvre de Marcel Brion, avec ses prolongements de doute, d'angoisse, d'insatisfaction. Mais son œuvre n'est pas exclusivement orientée vers le passé, elle ne tente pas de construire un refuge par répugnance au présent et peur de l'avenir. La mélancolie est une aspiration humaine qui est de tous les temps, tournée à la fois vers le passé et vers un futur incertain. Elle s'apparente à la *Sehnsucht* que Marcel Brion cherche à définir dans *Orplid* :

Une aspiration infinie et informe, un élan de désir vers l'objet dont on souhaite la possession : plus qu'une nostalgie un besoin d'atteindre et d'êtreindre quelque chose situé dans les « lointains » du temps et de l'espace, cette poussée des sens, du cœur et de l'âme tout ensemble, imprécise, changeante, ne sachant se définir elle-même, et qui veut être avant tout *mouvement vers*.⁶⁵¹

Cette citation est intéressante, car elle met en évidence, à travers des expressions telles que « infini et informe », « quelque chose », « imprécise, changeante », le couple infini-indéfini. La *Sehnsucht* est un élan imprécis parce que ce vers quoi elle s'élanche n'a pas de contours, et cet élan se perd dans les territoires du fantastique impossibles à êtreindre. Cette esthétique est proche de celle du romantisme : « Ainsi le romantisme nourrit-il une mélancolie faite de regrets de ces « paradis perdus » dont l'Ère des lumières, scientifique, pratique, pragmatique et rationaliste a fermé les portes derrière l'homme qui en a été chassé »⁶⁵².

Il n'y a rien d'étonnant donc à ce que le personnage brionien, à l'image d'Adalbert qui se souvient de Karl-Anton et de Steffi, se tourne vers l'enfance. Mais ce départ vers le passé devient promesse d'avenir improbable car la jeune fille mystérieuse qu'il a rencontrée déclare :

⁶⁵⁰ Voir la belle intervention de Xavier Tilliette, lors du colloque international, « *Ardendo cresco* », dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, *op. cit.*, p.217 à 229. La phrase que nous citons se trouve dans *Les Vaines Montagnes*, p.94, et elle est citée par Liliane Brion dans la préface à ce roman, p.1-2.

⁶⁵¹ Marcel Brion, *Orplid*, *op. cit.*, p.64. La *Sehnsucht* est aussi définie dans *Schumann*, *op. cit.*, p. 207, comme « cette dévorante insatisfaction, cette voix *venant de loin*, qui est l'appel des choses inaccessibles, ce torturant appétit d'infini, que la poésie et la musique irritent encore plus qu'elles ne le satisfont, cette faim d'autres réalisations, qu'aucune réussite ne peut rassasier, cette perpétuelle recherche, épuisante, qui ne conduit à aucun assouvissement. »

⁶⁵² *Ibid.*, p.59.

Ne croyez-vous pas qu'il vient un jour où tout ce que nous avons aimé, êtres et objets, nous est rendu exactement tel qu'il était pendant le temps, long ou bref, où, par sa présence ou son absence, il a tenu une grande place dans notre vie ? (*ACF*, 186)

Cette poussée mélancolique, ce « mouvement vers » s'accompagne de tentations. « Quarante années dans le désert... », dit le narrateur au début d'une séquence narrative de *Nous avons traversé la montagne* (*NATM*, 45), et Berg, méditant sur le sens du voyage, de ces « nuits sans limites », de ces « jours interminables » passés à cheminer, et évoquant la figure de Moïse, affirme que les voyageurs sont venus chercher « le feu du dehors et le feu du dedans » (*NATM*, 46). « Quarante jours, ajoute le narrateur, pour la tentation diabolique (...) quarante années pour les multiples tentations du découragement, hebdomadaires, quotidiennes, à chaque difficulté (...) et nous ne quittons l'horizontalité infinie des déserts que pour la verticalité illimitée des montagnes, alternances absurdes » (*NATM*, 47). Les tentations sont multiples. Sous leur forme la plus extrême, elles deviennent tentation diabolique.

Ce thème de la tentation apparaît fréquemment dans l'art fantastique. Il se retrouve également dans la littérature contemporaine⁶⁵³. Il faut nous affranchir ici de l'obsession morale qui sert habituellement de toile de fond à ces tentations où Satan est considéré comme le pourvoyeur des péchés capitaux. La tentation a une signification plus vaste. Ce qui est mis en scène, c'est le destin de l'être humain qui met en jeu son « moi intégral », et se met en quête de sa vérité. Il fait l'expérience d'un départ dans le désert ou la solitude, non par esprit de mortification, mais pour essayer d'entendre les voix qui vont l'éclairer sur sa propre personnalité demeurée jusque là pour une large part enfouie. La tentation est une série d'épreuves que la destinée envoie, et qui suppose solitude, dépouillement, disponibilité. C'est dans cette solitude que vont venir se manifester les forces diaboliques. La première voix qui se lève est celle de la *Sehnsucht* qui ouvre sur l'infini et l'indéfini. Des personnages fantastiques, faux guides, démons habitant « ces chambres obscures de la conscience ou de l'inconscient »⁶⁵⁴ interviennent pour infléchir le mouvement dans des directions insoupçonnées. En somme, les personnages s'apprentent à accomplir, chacun à leur manière, une traversée des enfers. Il s'agit pour eux de faire l'expérience de ces étapes démoniaques sans y sombrer.

La tentation diabolique est reliée à la tentation hédoniste. C'est ce que nous montre une histoire à laquelle Marcel Brion semble avoir accordé une signification

⁶⁵³ Le thème est longuement abordé par Marcel Brion dans *Art fantastique, op. cit.*, p.123 à 135. Les différents articles du chapitre trois de *Les labyrinthes du temps, op. cit.*, consacrés à Thomas Mann, Robert Walser, M. de Unamuno et Huysmans, sont réunis sous le titre : « les tentations ».

⁶⁵⁴ Marcel Brion, *Jérôme Bosch, op. cit.*, p.8.

particulière. Il s'agit d'une histoire racontée par le poète oriental Al Halladj, qui traverse toute l'œuvre romanesque de Marcel Brion, étant présente dans un des premiers romans, *Un Enfant de la terre et du ciel*, et dans le dernier, *Les Vaines Montagnes*. Marcel Brion reprend cette histoire dans son *Discours de réception à l'Académie française* où il précise que la légende lui a été transmise par l'orientaliste Louis Massignon. Pour Marcel Brion, cette légende a une « signification profonde », résume « tout ce qu'il y a de grandeur et de tragique dans l'hédonisme »⁶⁵⁵ :

Le poète mystique Halladj se promenait, une nuit, comme il avait coutume de le faire avec ses disciples, dans les jardins qui entouraient Bagdad, quand ils entendirent, sortant d'un jardin obscur, un chant de flûte si étrange et si beau qu'ils s'arrêtèrent, saisis d'émerveillement et de stupeur. Les disciples voulaient courir à la recherche du musicien nocturne, mais Halladj les arrêta. Et, comme ils s'étonnaient, il leur expliqua que ce virtuose était Satan qui pleurait sur l'impermanence des choses créées. C'est le châtement que Dieu a infligé au Réprouvé, ajouta-t-il, que de se désespérer de ce que toutes les beautés de la terre ne soient pas éternelles, et de se lamenter ainsi, nuit après nuit, pendant toute l'éternité, sur la fragilité des splendeurs mortelles, qu'aucune passion ne peut retenir, et qui s'écoulent dans le néant, comme le sable coulant de la main d'un enfant.

La musique du flûtiste infernal se dissolvait et se perdait, elle aussi dans la nuit, mais il est un homme au monde qui a reçu le privilège d'immortaliser les beautés périssables et de les doter d'une impérissable survie : vous avez compris que je veux parler de l'artiste.⁶⁵⁶

Le lecteur des romans de Marcel Brion ne peut manquer d'être frappé par l'importance qu'y prend la beauté. L'abbé Chevassin, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, reprend à sa manière l'exclamation de Goethe : « Seigneur, que ton monde est beau » (*ETC*, 289), et il ajoute : « Il n'est pas pire aveugle que celui qui ne veut pas voir la beauté des choses, pire sourd que celui qui ne veut pas entendre l'harmonie du monde » (*ETC*, 291).

Le personnage brionien distingue beauté extérieure et beauté intérieure. André Arden, faisant allusion à la prière que Socrate adresse au Grand Pan, se demande⁶⁵⁷ : « Qu'est-ce que la beauté intérieure (...) est-ce le pur éclat de la flamme qui se nourrit d'elle-même ? Est-ce brûler ? » (*ETC*, 171). Le narrateur du *Château de la princesse Ilse*

⁶⁵⁵ Marcel Brion, *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Albin Michel, 1965, p.33.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.33-34.

⁶⁵⁷ Cette prière est citée dans *Laurent le magnifique*, Paris, Albin Michel, 1937, p.129. « Cher Pan, et vous, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure, et que l'extérieur soit en harmonie avec l'intérieur, que le sage me paraisse toujours riche, que j'aie juste autant d'or que le sage peut en emporter avec lui. »

se souvient d'une phrase de Caroline von Günderode, qui a dit que « ce qu'elle aimait dans les êtres et les choses, ce n'était pas eux-mêmes, mais « la beauté en eux » (CPI, 195)⁶⁵⁸.

L'histoire d'Halladj est racontée à André Arden, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, par un mendiant de Fez, un soir où il est assis sur des remparts en ruine. Le chant de la flûte « si étrange et si beau » devient dans ce texte « d'une douloureuse et fantastique beauté » (ETC, 294). La même histoire est rapportée dans *Algues* par le Musikant. Pour lui, il existe des musiques « d'une beauté si subtilement affinée, aiguisée, et par là si déchirante que, les ayant entendues, on se sent porté aux degrés de cristal de l'infini (...) » (A, 68). La « trop grande beauté » a pour conséquence le désespoir de la savoir fragile, et la musique devient « la longue plainte de l'âme torturée de désir et de nostalgie, et dont les délices se détruisent à l'instant même où elles s'accomplissent, et du fait de leur accomplissement » (A, 68). Dans *Les Vaines Montagnes*, les amis réunis à l'Alhambra de Grenade méditent sur « toutes les choses belles » qu'ils ont perdues, ce qui permet de rattacher cette thématique à celle du fantôme. Le fantôme est en effet un être « qui cherche quelque chose qu'il a perdu, des années gaspillées, des femmes qu'il aimait, un objet qui résume pour lui « toute la beauté du monde ». (VM, 211). Il tourne sans cesse autour de cette beauté perdue, empoisonné par le « venin du désespoir », portant avec lui le regret, le sentiment de la perte de ce qui a représenté la joie et le bonheur, jusqu'à ce que, débarrassé d'un désir trop tenace, il entre à nouveau dans le jeu des métamorphoses.

À l'artiste revient la tâche d'immortaliser les beautés périssables. Ceci est peut-être, dans le cas de Marcel Brion, à rapprocher d'un contexte historique difficile. Pour Claude Mettra, Marcel Brion « manifeste une claire vision de ce que représentent les périls de l'âme ». L'artiste doit être ce magicien qui transforme les ténèbres en lumière, change la mélancolie noire en mélancolie blanche, de telle sorte que les forces des profondeurs ne soient pas des énergies destructrices mais des forces inspiratrices (...) »⁶⁵⁹. Le passé, ainsi que le précise Cyrille dans *Les Vaines Montagnes* ne doit pas tourner sur lui-même comme une eau morte :

Les eaux que l'on dit *mortes* sont, elles aussi, vivantes. Autrement vivantes, quoique immobiles et limitées par une berge herbue. L'agitation intérieure y entretient une vie active qui se nourrit de rêves et de nostalgies. Il y a des eaux méchantes et maléfiques, celles des mares dont la couleur noire cache des profondeurs inconnues où se perd l'imprudent, des eaux qui « tournent en dedans », comme on dit des hommes que dévore une mélancolie meurtrière et qui jouent à enrouler des spirales de courants surnois. (VM, 130)

⁶⁵⁸ La phrase réapparaît dans *L'Allemagne romantique, op. cit.*, tome 1, p.310 : « Elle a dit un jour qu'elle n'aimait pas les hommes ni les choses, seulement le Beau en eux »

⁶⁵⁹ Claude Mettra, « Le passeur du temps », dans *Marcel Brion, humaniste et passeur, op. cit.*, p.122.

À cette mélancolie noire, il est possible d'opposer la force de création, ainsi que l'affirme Beatus Muller dans *L'Ermite au masque de miroir* : « Croyez-moi, la nostalgie est au plus haut degré créatrice » (*EMM*, 155). Il est vrai que dans l'œuvre de Marcel Brion, il y a une omniprésence de la mort, des morts, des revenants, des ombres et des fantômes, mais, nous dit Xavier Tilliette, « il n'en résulte pas une vision macabre, ni même la mélancolie douce et stagnante de Rilke ou les décors funèbres de Thomas Mann. Car la pensée de la mort s'allie à l'amour de la vie et à l'élan vers l'immortalité »⁶⁶⁰.

3. Une esthétique du *Märchen* ?

L'examen de la catégorie du lointain nous conduit au *Märchen*, un des berceaux de la littérature fantastique. L'esthétique du *Märchen* est en effet inséparable de la notion de lointain. Le « lointain », inspire, explique Marcel Brion, « une nouvelle manière de conter. Le *Märchen* romantique succède au conte philosophique, si fort apprécié au XVIII^e siècle (...), le *Märchen* utilise une substance fantastique en soi, ou transmue en fantastique la réalité quotidienne qu'un regard attentif découvre chargée de puissantes virtualités sur-réelles »⁶⁶¹.

Selon Jean-Luc Steinmetz, le *Märchen* fait partie des éléments qui favorisent la genèse du fantastique en Allemagne. Il utilise à l'origine le matériau du merveilleux, étant « l'héritier d'un merveilleux traditionnel »⁶⁶². Un auteur tel que Ludwig Tieck imagine certaines versions des *Contes* de Perrault, reprend l'histoire de Mélusine, s'intéresse au merveilleux tel qu'il peut apparaître dans l'œuvre de Shakespeare. Il reconstitue d'anciennes légendes, puis invente le sujet des *Amis*, du *Runenberg*, d'*Eckbert le blond*. Le monde présenté n'est autre que celui de l'enfance retrouvée. Brentano et Achim von Arnim publient en 1806 un recueil de chansons allemandes, *Le Cor enchanté de l'enfant* ; Brentano publie des *Contes Rhénans*. Puis le *Märchen* évolue. Tieck le porte à la lisière du merveilleux et du fantastique. La Motte-Fouqué crée Ondine en 1811, dont le thème sera repris par Giraudoux. Les auteurs, dit Jean-Luc Steinmetz, sont alors « à la limite du merveilleux et du fantastique »⁶⁶³. Chamisso se rapproche davantage encore du fantastique quand il écrit l'histoire de *Peter Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*. Le héros, placé dans la réalité quotidienne, rencontre un homme vêtu de gris, apparemment

⁶⁶⁰ Xavier Tilliette, « Ardendo cresco », *Ibid.*, p.225.

⁶⁶¹ Marcel Brion, *Orplid*, *op. cit.*, p.61-62. Marcel Brion ajoute dans *Schumann et l'âme romantique*, *op. cit.*, p.275 : « Le monde des contes est un monde lointain, auquel l'homme n'a accès que très exceptionnellement, et à condition qu'il possède l' « état de grâce » qui fait s'ouvrir la porte magique ».

⁶⁶² Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.54.

ordinaire, mais qui n'est autre que le diable. « Schlemihl, être de papier, n'en campe pas moins un véritable héros fantastique »⁶⁶⁴. L'histoire écrite par Chamisso va intéresser Hoffmann et Gérard de Nerval, qui pressentent qu'il y a là tous les ingrédients d'un fantastique appelé à se développer, et que la voie est désormais ouverte à tous les « fantastiqueurs ».

Le mot *Märchen* lui-même présente une certaine ambiguïté. Selon Waltraud Legros, il s'agit du diminutif de *die Mär*, aujourd'hui hors d'usage, qui désigne le récit d'un événement. *Mär* est dérivé de *mar* qui apparaît dans le mot français cauchemar, l'anglais *night-mare*. Le mot désigne donc à l'origine une histoire qui vient troubler le sommeil, qui peut s'apparenter à une histoire de fantômes, « puisque le mot peut avoir fait le détour par le néerlandais *mare*, qui signifie : fantôme »⁶⁶⁵.

La première caractéristique du *Märchen* est qu'il doit nous emmener vers les lointains et vers un monde qui s'approfondit. Friedrich von der Leyen précise que le *Märchen* de Novalis « devait pénétrer dans des régions plus lointaines et plus profondes que celui de Goethe et nous conduire à l'ultime connaissance »⁶⁶⁶. Il possède une autre dimension : il est « fortement allégorique » et parle par « allusions capricieuses et singulières de choses ultimes et cachées »⁶⁶⁷. Il fait donc l'objet de révélations, comme le confirme Marcel Brion : « Le *Märchen* est une parabole grosse de symboles, une allégorie, une communication chiffrée où les esprits grossiers n'entendront qu'une historiette bonne tout au plus à amuser les enfants et qui livrera aux seuls initiés sa secrète leçon, les vérités suprêmes, dissimulées aux profanes »⁶⁶⁸. Pour Marcel Brion, cette valeur initiatique distingue le *Märchen* de la légende populaire et de la fable. Le *Märchen* nous emmène dans un décor particulier. Nous trouvons chez Tieck, par exemple, « de merveilleuses descriptions de solitudes sylvestres, la splendeur et l'éclat du monde souterrain »⁶⁶⁹.

Le *Märchen* utilise enfin une substance fantastique, et donne une valeur particulière au rêve. Pour Marcel Brion, les romantiques sont « les plus admirables créateurs de récits fantastiques »⁶⁷⁰. Selon les romantiques, les expériences du songe sont

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p.55.

⁶⁶⁵ Waltraud Legros, *L'avis des mots*, Paris, Ellipses, 1995, p.108.

⁶⁶⁶ Friedrich von der Leyen, « Le *Märchen* », dans *Le Romantisme allemand*, Marseille, Les Cahiers du sud, 1949, p.80.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.82.

⁶⁶⁸ Marcel Brion, *Orplid*, *op. cit.*, p.62. Voir également dans *Schumann et l'âme romantique*, *op. cit.*, p.275 : « C'est une histoire allégorique, tissée de symboles, qui peut être entendue de différentes manières, selon le plan sur lequel on se place, selon l'angle sous lequel on la considère ». Et plus loin, p.276 : « Le *Märchen* est le lieu des suprêmes métamorphoses et des enseignements ésotériques ».

⁶⁶⁹ Friedrich von der Leyen, « Le *Märchen* », dans *Le Romantisme allemand*, *op. cit.*, p.83.

⁶⁷⁰ Marcel Brion, *Schumann et l'âme romantique*, *op. cit.*, p.275.

tout aussi vraies, prennent autant d'importance que celles qui sont faites à l'état de veille, si bien que dans le récit les différents domaines tendent à se confondre.

Le *Märchen* peut-il prendre la dimension d'un roman ? C'était l'ambition d'un Novalis pour qui le roman devait évoluer vers le conte⁶⁷¹. Nous pourrions en trouver des exemples chez Chamisso ou Hoffmann, mais le roman fantastique se développe peu, et lorsque plus tard Hofmannsthal crée à son tour des *Märchen*, leur dimension n'excède guère celle du conte.

Nous retrouvons dans l'univers du *Märchen* beaucoup d'éléments auxquels nous nous sommes intéressés jusqu'à présent, mais il est évident que les romans de Marcel Brion ne sont pas des *Märchen*. Marcel Brion écrit à une autre époque. Le *Märchen* appartient historiquement à une période de la littérature. Il est d'autre part un genre très majoritairement court, et surtout il reste lié à des éléments de culture orale et conserve quelque chose de la naïveté populaire. Cependant, Marcel Brion se sert de l'esprit et de l'esthétique du *Märchen*, et l'incorpore dans un contexte fantastique. Il utilise le terreau du merveilleux et du fantastique, si bien que l'on trouve dans ses romans des séquences narratives qui s'apparentent au *Märchen*, et qui pourraient même venir prendre place dans un recueil de contes. C'est le cas, pour les exemples les plus frappants, du chapitre quatre du *Château de la princesse Ilse* et du chapitre vingt-trois des *Vaines Montagnes*.

Dans l'histoire que raconte le narrateur du *Château de la princesse Ilse*, l'effet de lointain est obtenu grâce au lieu de l'action : la haute montagne, vers laquelle la « Moscovite » dirige ses regards :

Elle sort et marche le long du lac, s'arrête de temps en temps, regarde derrière elle les maisons du village et leurs petits jardins, plus loin dans la vallée, les champs, les forêts, les éboulis de rochers jetés du haut des montagnes par d'antiques avalanches. Enfin les montagnes. Neiges, glaciers, arêtes tranchantes, flèches plantées dans le ciel (...) (*CPI*, 56)

Les opérateurs topologiques « derrière », « plus loin », créent un effet d'éloignement. Le regard descriptif s'éloigne, monte, passe des bords du lac et atteint « enfin » les régions du ciel. Puis le regard de la « Moscovite » plonge dans l'invisible : « Ce qui l'occupe, c'est l'invisible puisque les chasseurs de cristaux sont trop loin » (*CPI*, 56). Deux lieux éloignés l'un de l'autre, montagne et ville, s'opposent. Les chasseurs de pierres apportent leur butin à la ville afin de les vendre. La « Moscovite » elle-même va

⁶⁷¹ Voir à ce sujet Ricarda Huch, *Die Romantik*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1951, p.228 : « Novalis' Ansicht, der Roman müsse Märchen werden, ist nicht so überspannt, wie man zunächst denken möchte ». (« L'idée de Novalis selon laquelle le roman devrait devenir conte, n'a en soi rien d'exagéré, comme on pourrait le penser au premier abord »). Le texte de Ricarda Huch est traduit par André Babelon, dans *Les romantiques allemands*, Pandora Éditions, 1978). Marcel Brion confirme : « *Heinrich von Ofterdingen* est un *märchen* étendu aux dimensions d'un roman (...) », dans *Schumann, op. cit.*, p.276.

apporter les pierres de sa collection à un savant pour tenter de mieux les connaître. Cette rencontre est une déception. L'approche rationnelle de la minéralogie aboutit à une image de mort. D'une manière tout à fait habituelle, la ville est le lieu de la rationalité, la montagne le règne de l'irrationnel où le fantastique peut se déployer. Les noms donnés aux pierres par les savants sont des « *noms de mort* ». La « Moscovite » leur invente d' « autres noms pittoresques » (*CPI*, 55).

La « Moscovite » est un personnage qui vient de loin. Elle est appelée tour à tour « la dame étrangère », « la belle Russe », « la dame des pays lointains », « la Dame Blanche de la montagne », et le pays d'où elle vient paraît aux gens « un pays fabuleux et à peine localisable dans un continent inconnu ». L'histoire de cette femme partie à la recherche des plus belles pierres de la montagne est fortement allégorique. Une allégorie est un discours métaphorique, une narration dont les éléments concrets organisent un contenu différent et qui possède une dimension abstraite. Un ensemble de messages sont livrés sur ce qui doit apparaître comme des vérités cachées au commun des hommes. Ces vérités sont propres au fantastique brionien : la matière n'est pas inerte ; elle est capable de vie et de métamorphoses. Il existe une correspondance entre les différents règnes du vivant. L'homme est capable d'intervenir dans le processus de développement, de métamorphose et de réalisation de la matière vivante. Nous avons donc la mise en place d'une poétique symbolique du minéral. Ces contenus sont amenés par divers procédés stylistiques que nous avons déjà rencontrés : assimilations comparatives, comparaisons, métaphores :

Les montagnards qui rapportaient chez eux ces merveilleuses pierres taillées à facettes comme si le génie de la roche les avaient façonnées, tenaient secret le lieu de leur découverte (...). Lorsqu'on avait reconnu, des yeux et des mains, la nature de la roche dans laquelle germaient et s'épanouissaient les floraisons des cristaux, on brisait avec précaution la gangue brute et on apercevait, rassemblés comme dans un nid, ces petits prismes brillants qui faisaient penser quelquefois aux flèches et aux clochers d'une minuscule cité fantastique ramassée sur elle-même et tout entourée d'à-pic montagneux. (*CPI*, 51-52)

Un réseau de correspondances est ainsi créé, entre le monde minéral, celui des végétaux, les « trésors » de l'intérieur des pierres étant « pareils aux violettes du printemps » (*CPI*, 51), celui des animaux, les couleurs, la lumière, la musique et le monde des hommes :

Mais ce qui était nouveau pour elle et provoquait sa stupéfaction, c'était la manière dont les limpides cristaux sortaient de la pierre vulgaire qui avait protégé leur croissance comme une matrice humaine, et c'était cela aussi qui donnait aux petites familles d'êtres éblouissants blottis dans le giron d'une mère aussi grossièrement différente d'eux dans son essence, cet aspect

mystérieux et cette séduction qui paraissaient accompagnés de mille petites voix chantant tout bas.
(*CPI*, 52)

Le champ lexical de la naissance et de la croissance est largement utilisé. L'être humain est capable, dans la mesure où il permet l'accès à la lumière, d'apporter du réconfort aux cristaux. La « Moscovite », elle-même née à l'amour des pierres, symbolise l'être qui cherche. Et cette recherche devient passion « absolue », quête qu'elle doit entreprendre seule, animée par un « désir pieux qui la pousse vers la recherche, par les voies du difficile et du dangereux ». Ce qui est décrit est un parcours initiatique, un voyage symbolique et abstrait, une élévation mystique. La condition première de ce voyage est la solitude : « La solitude du chasseur de cristaux était un élément essentiel du rite magique de la quête » (*CPI*, 60). La « Moscovite » affirme qu'elle part « en pèlerinage » (*CPI*, 62). On note le glissement vers le champ lexical du religieux.

L'histoire est au départ vraisemblable et simple : une femme part dans la montagne à la recherche de pierres dont elle est éprise, et meurt lors de l'une de ses expéditions. Les forces surnaturelles interviennent : « Le diable, cependant, s'il est vrai qu'elle lui eût vendu son âme, avait obtenu son dû » (*CPI*, 62). Les gens du pays jugent que la « Moscovite » a eu relation avec « quelque génie de la terre », des « rapports suspects avec des puissances d'en bas – bonnes ou mauvaises, toujours dangereuses, malsaines... – (...) » (*CPI*, 63). Le mot « génie » n'apparaît plus à l'intérieur d'une comparaison. Le narrateur affirme qu'il a rencontré le « fantôme de l'inapaisée » (*CPI*, 54), et il se rappelle l'histoire d'Adélaïde des Hêtres, appartenant à un autre temps. Ilse, dans sa façon de réagir, va aussi dans le sens du fantastique : « J'ai pitié, plutôt, de ces êtres insatisfaits et malheureux qui s'attardent aux lieux où ils ont vécu leurs plus hautes passions » (*CPI*, 60). Cette histoire a bien les caractéristiques du *Märchen* : brièveté, effet de lointain, contenu allégorique, association de détails réalistes avec des éléments propres au fantastique.

Le conte chinois raconté par Sébastien à la fin des *Vaines Montagnes*, et évoqué aussi dans *L'Ermite au masque de miroir* (*EMM*, 144 à 146) produit aussi un effet de lointain. Il nous emmène vers une autre civilisation et vers des îles « inaccessibles au commun des hommes ». Un empereur chinois ordonne d'envoyer des enfants sur les mers à la recherche des « Îles Bienheureuses » (*VM*, 262). L'expédition est sans succès puisque le navire est repoussé hors des côtes par un vent hostile, mais l'équipage aperçoit les rivages de l'île. Une fois le navire revenu, on constate que les enfants sont atteints d'une maladie dont ils ne peuvent guérir, et ils meurent l'un après l'autre. Le navire est armé par un magicien, ce qui introduit un élément merveilleux. Il s'agit d'une « jonque singulière de

forme, laquée de vert et de noir, qui possède deux grands yeux aux paupières bridées qui guident l'embarcation. Le navire, au même titre que le *burchiello* de *La Fête de la Tour des Âmes*, est un véhicule fantastique orienté vers les territoires de l'invisible. Assez vite, le récit se charge d'un contenu allégorique. L'histoire met en scène « l'inaffable douleur des hommes », ce que Baudelaire appelait *spleen* (VM, 268). La nostalgie est une mémoire douloureuse de ces îles inaccessibles, absolu dont l'accès demeure impossible. L'homme, dans sa condition d'exilé, rongé par l'enchantement mélancolique, doit s'efforcer de vivre, les yeux tournés vers ces contrées incertaines qu'il sait à jamais lointaine.

L'esthétique du *Märchen* se rapproche de la musique, en tant qu'effort fait « pour atteindre l'infini »⁶⁷². Pierre Brunel, dans un chapitre intitulé « Un *andante* d'outre-tombe » fait des rapprochements intéressants entre le roman *Nous avons traversé la montagne* et le monde de la musique, surtout avec les *Märchenlieder*, les *Märchenerzählungen* et les *Phantasiestücke* de Schumann⁶⁷³. Pour lui, « il est clair (...) que *Nous avons traversé la montagne* est un roman schumannien, et le plus schumannien qui soit »⁶⁷⁴. Il pense que Marcel Brion, en organisant son roman en onze séquences, utilise la technique de la variation schumannienne libre et capricieuse, et cite Joël-Marie Fauquet pour qui cette technique est comme « le vagabondage de l'imagination dans un cadre formel strict »⁶⁷⁵. On ne peut manquer d'être frappé par l'importance que prend l'univers musical dans l'œuvre de Marcel Brion. Wenzel en particulier, dans *Nous avons traversé la montagne*, se souvient des leçons de piano qu'il a suivies enfant chez Maître Pibram, lorsqu'il tentait de jouer la « Sonate posthume » de Schubert (NATM, 229). Il est aussi un personnage capable de percevoir la « voix propre » de chaque vallée de montagne (NATM, 197). Dans les autres romans, nous retrouvons de nombreuses allusions à la musique de Schubert, et au vaste monde de la musique. C'est cette dimension musicale du fantastique de Marcel Brion que nous voulons explorer maintenant. Dans sa capacité de transport vers le lointain, la musique permet le lien avec des forces surnaturelles.

⁶⁷² Marcel Brion, *Schumann et l'âme romantique*, op. cit., p.77.

⁶⁷³ Pierre Brunel, « Un *andante* d'outre-tombe », dans *Les arpèges composés*, Paris, Klincksieck, 1997, p.113 à 123. Pierre Brunel précise dans une note que les *Märchenlieder* « constituent l'op. 113 de Schumann et datent de 1851. Ce sont, écrit Marcel Brion, « des histoires fantastiques ». Les *Märchenerzählungen* constituent l'op. 132 de Schumann, de 1853, les *Phantasiestücke*, les op. 12, 88, 73, 111.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.118.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.119.

B. LA MUSIQUE ET L'INFINI.

1. La voix qui vient de loin.

La musique occupe une place importante dans l'œuvre romanesque de Marcel Brion. Rappelons qu'il est par ailleurs l'auteur de biographies de musiciens tels que Mozart et Schumann. Il écrit aussi *La musique et l'amour*, *La vie quotidienne à Vienne au temps de Mozart et de Schubert*, étudie le rôle de la musique dans la vie et l'œuvre d'auteurs tels que Hoffmann, Wackenroder ou Eichendorff, dans *L'Allemagne romantique*⁶⁷⁶.

Marcel Brion fait entrer dans ses romans, dans l'univers de la fiction, des noms de musiciens célèbres. Ces allusions à des musiciens ayant réellement existé brouillent les frontières entre le réel et la fiction, entre le monde des personnages donnés comme réels et celui des personnages inventés, de même qu'il mêle des lieux réels et des lieux fictifs. « Dowland est là, dit le narrateur des *Vaines Montagnes*, au milieu de nous, à peine dépaycé dans le superbe et sauvage Alhambra et la nuit andalouse » (VM, 231). Le pavillon rococo de la « Folie Céladon » est le théâtre d'un épisode considéré comme historique. En 1762, Léopold et Wolfgang Amadeus y auraient passé une nuit, alors qu'ils étaient attendus par l'impératrice Marie-Thérèse à Schönbrunn. Mozart joue dans le salon avant de s'endormir, et la beauté de la musique interrompt la fête qui se déroule dans la pièce voisine. À la fin du roman, les personnages trouvent la mort dans l'incendie de la « Folie », après avoir écouté une dernière fois la musique de Mozart jouée par l'un d'entre eux, Helmut Hellmann, personnage de fiction, musicien compositeur.

Beaucoup d'autres personnages interviennent en tant qu'interprètes de Schubert dans *Nous avons traversé la montagne*, dans *La Fête de la Tour des Âmes*, de Schumann, dans *Le Pré du grand songe* où Blas joue les *Kinderszenen*, de John Dowland dans *Les Vaines Montagnes*, de Marcello dans *Château d'ombres*, et nous pourrions ainsi accumuler les exemples. Les instruments de musique ont une place de choix. Le clavecin, le luth, la flûte, renvoient à une esthétique baroque, d'autres, le piano, le violon, l'alto, le hautbois, paraissent plus proches de l'esprit plus tumultueux du romantisme. À ces instruments connus, il faut ajouter des instruments rares tels que l'orgue de verre, qui correspond à ce goût des instruments bizarres que l'on avait dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cet

⁶⁷⁶ Marcel Brion, *Mozart*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1982 ; *Schumann et l'âme romantique*, op. cit. ; *La musique et l'amour*, Paris, Hachette, 1967 ; *La vie quotidienne à Vienne au temps de Mozart et de Schubert*, Paris, Hachette, 1959 ; *L'Allemagne romantique*, op. cit..

instrument a aujourd'hui presque disparu. Pour rendre son apparition plus vraisemblable, dans *Algues*, Marcel Brion l'installe dans le parc d'attractions. Le Musikant raconte qu'il l'a dérobé dans un musée. Le lecteur est placé en présence de formations musicales typiques de la fin du XVIII^e siècle, telles que le quatuor dans *La Fête de la Tour des Âmes*, *Les Miroirs et les gouffres*, le quintette dans *De l'autre côté de la forêt*, auxquels s'ajoute le duo flûte et chant de *Château d'ombres*. Ces formations correspondent à un goût pour l'intimité, dans les appartements, les villas, les salons de musique ou les jardins.

Beaucoup de romans nous font entrer dès le début dans un univers sonore. C'est par exemple la clameur du train dans *Le Caprice espagnol*, les bruissements du parc dans *Château d'ombres*, les bruits de voix entendues dans la chambre d'à côté, dans *L'Enchanteur*. La voix de Niccolo retentit dans la chapelle de *Un Enfant de la terre et du ciel*, la musique du piano de Blas envahit la maison et le parc du *Pré du grand songe*. Le narrateur de *Villa des Hasards*, arrivé à destination, chante à voix basse « le dernier vers du lied – Du findest Ruhe dort... – » (VH, 8).

Le fantastique brionien s'intéresse à la musique pour plusieurs raisons. Elle permet de s'affranchir en grande partie du monde de la raison et d'entrer plus facilement dans l'irrationnel. Elle permet d'opposer l'homme sans musique, « ouvert seulement aux aspects intellectuels de la musique : ceux qui n'intéressent que l'intelligence et ne touchent pas à la sensibilité »⁶⁷⁷, et l'homme qui porte la musique en lui et est prêt à faire l'expérience du ravissement et du transport. Un homme dont l'être et la vie ne sont pas imprégnés de musique reste prisonnier des catégories spatiales et temporelles habituelles. La musique ouvre à un autre continent, celui des émotions, des « conversations », des « confidences » qui parlent « immédiatement à l'âme » (ACF, 78). Elle est alors en correspondance avec un état intérieur, et révèle une « musique intérieure » (ACF, 79). Le prince, dans *Les Miroirs et les gouffres*, aime les partitions anciennes, les « instruments d'autrefois », la musique, pour l'incantation qu'il en reçoit, et il se réfugie « dans le monde grave et impassible des vieux maîtres allemands ou chez les italiens qui enveloppaient la passion même dans une sorte de sérénité distante (...) » (MG, 146).

La musique aiguise d'autre part l'inquiétude et la mélancolie, en particulier celle du luth :

(...) de tous les instruments de musique, le luth est le plus capable d'être atteint de mélancolie. Non pas de souffrir mais plutôt de se sentir menacé par la possibilité future d'une souffrance dont le pressentiment ambigu flotte entre le souhait et la crainte. (VM, 233)

⁶⁷⁷ Marcel Brion, *La musique et l'amour*, op. cit., p.14.

Écoutant Leonetto jouant du luth dans les jardins de l'Alhambra, le narrateur pense aux « gracieux jeunes gens (...) que Nicolas Hilliard peignait (...). Jeunes gens bercés par un incroyable accord du plaisir de vivre maintenant et de la nostalgie d'on ne sait quoi. Fragiles comme des choses qui ne doivent pas durer, et beaux de cette beauté que nous aimons d'un amour déchirant puisque nous savons qu'elle mourra trop tôt » (*VM*, 233). Ce qui suscite l'inquiétude, c'est l'incertitude face au temps humain, au devenir, le désir de ne plus être enfermé dans des limites, d'échapper au fini et d'atteindre l'infini.

La musique délivre de l'espace et du temps, permet de passer du clos à l'ouvert, et c'est là qu'elle joue le rôle de conductrice vers le fantastique. Elle transporte vers une autre réalité où temps et espace n'ont plus la même valeur. C'est à travers les émotions et les sensations que le personnage brionien prend parole avec l'infini.

Le narrateur d'*Algues* parvient dans le parc d'attraction de la ville qu'il a commencé à explorer. Voici comment débute la séquence :

Au Paradis, il n'était pas rare d'entendre des jeunes gens chanter un de ces chorals robustes et frais qui sentent l'herbe des alpages, le sapin, la neige : des couples d'amants glissent, trébuchant quelquefois, au rythme d'un lied romantique, des solitaires que bercent de mélancoliques souvenirs fredonnent de vieux airs de leur adolescence qu'ils sont seuls à connaître encore. (*A*, 30)

L'action se passe au bord de la mer. La musique a le pouvoir de révéler des espaces qui ouvrent sur un paysage contraire, de montagne, et les sensations éprouvées permettent une ascension vers les neiges des hauteurs. Elle permet aussi de s'ouvrir, sur le plan temporel, aux souvenirs et à l'enfance. Ceci prépare le narrateur à entendre la voix lointaine d'Algue. Lorsque celle-ci retentit, quelques lignes plus loin, le même phénomène se reproduit, mais le narrateur est cette fois emporté vers des lointains océaniques : « (...) je me sentis brusquement solidaire de cette voix, lié à elle (...) isolé avec elle, à l'écart des bosquets trop peuplés, renfermé au point le plus clos d'une île rocheuse bienheureusement rendue accessible par les falaises de la mer et du vent » (*A*, 31). Ces paysages rapidement évoqués sont des préfigurations de ceux que le narrateur verra plus tard en rêve, et de ceux qu'il va fréquenter avec Algue dans la suite du roman.

Un phénomène comparable se produit dans *La Folie Céladon*. Le petit Mozart se met à jouer du clavecin. Au-dehors, le temps est mauvais, il pleut, et la rivière en crue frappe les rochers de l'îlot. La musique, ouvrant les portes de l'imaginaire, permet le départ vers une autre réalité :

Il semblait que le matin fût venu tout d'un coup, avec l'odeur très jeune des champs et des forêts, un rythme de danse paysanne, le dimanche, sur l'herbe, infiniment délicat et élégant. Comme si tout ce que la nature possédait de plus exquis et de plus raffiné dans le monde des oiseaux, des

fleurs, des fontaines se fût trouvé réuni, exprimé par quel sortilège dans sa plus subtile essence.
(FC, 17-18)

La musique n'a pas une fonction d'agrément. Elle stimule l'imagination, émeut, trouble, réveille l'inquiétude favorable au fantastique, inspire le désir d'infini, transporte vers une autre réalité, voire acquiert une dimension prophétique.

La voix qui retentit dans le « Paradis » d'*Algues* est lointaine. Elle apparaît comme un aiguillon de l'amour. Dans l'ensemble des romans, les relations amoureuses se nouent très souvent dans un arrière-fond de musique, lors d'un concert donné dans un jardin, lors d'une représentation d'opéra, ou simplement lorsque le chant retentit. La voix, plus encore que les instruments de musique, possède une grande qualité d'enchantement. Comme le dit Catherine Gautschi-Lanz, « Il y a, chez Brion, une véritable obsession de la voix : initiatrice de l'amour et des sons, elle contribue à confondre les délices de l'amour et les délices de la musique »⁶⁷⁸. Le chant entendu provoque un effet de surprise et d'enchantement, justement parce qu'il vient de loin, « *aus der Ferne* »⁶⁷⁹. Il est d'autant plus séducteur, dans *Algues*, qu'il disparaît, couvert par une « fanfare de cuivres » (A, 31). Les paroles apportées sont donc intermittentes et prennent une valeur oraculaire, relative au temps qui passe : « Aime les mains vides, aime la mort et ce qui fut, et ce qui ne sera peut-être jamais... ». Elles déclenchent le désir de partir à la recherche de la chanteuse, d'entrer dans le labyrinthe du parc, et en même temps dans celui du roman. La voix devient, plus avant dans le roman « le plus fort motif » de la durée du séjour dans la ville, et le « fil d'Ariane » suivi lors de la découverte de la ville et de ses secrets (A, 61).

Les personnages de Marcel Brion sont souvent touchés par une voix avant de s'éprendre d'une femme qui est à la fois physiquement présente, et affirme, par le message communiqué, sa parenté forte avec l'univers fictionnel et poétique. D'où une certaine confusion et une fascination caractéristiques d'un univers hoffmannien. Chez Hoffmann, précise Marcel Brion dans *L'Allemagne romantique*, « amour d'une femme et amour de son chant se confondent si bien que l'on ne sait quel amour est apparu le premier et a donné naissance à l'autre »⁶⁸⁰. Aimer une voix, c'est aimer la personnalité réelle qui peut revêtir des personnalités illusives et changeantes, dans l'interprétation d'un lied ou d'un

⁶⁷⁸ Catherine Gautschi-Lanz, « Musiques et musiciens », dans *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.125.

⁶⁷⁹ Marcel Brion cite souvent cette indication que l'on trouve sur un certain nombre de partitions romantiques, en particulier chez Robert Schumann. Cette voix mystérieuse qui vient de loin parle de bonheur inaccessible, de pays hors d'atteinte retentit aussi dans le troisième acte des *Noces de Figaro* de Mozart, ou encore dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau.

⁶⁸⁰ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, *op. cit.*, p.132.

air d'opéra. La qualité de l'amour éprouvé est alors telle qu'elle permet l'ouverture vers des lieux prêts à se charger de mythologie :

Cette qualité d'amour que peuvent ressentir un homme et une femme que la musique isole du reste du monde comme dans une île magique, que le cercle de l'enchanteur protège contre les assauts du dehors et dont la communion enthousiaste est encore communion avec la musique, cette qualité d'amour est d'une nature si sublime que peu de choses peuvent, probablement, l'égaliser.⁶⁸¹

Au cours de ses voyages, le prince, dans *Les Miroirs et les gouffres*, s'arrête dans une petite ville italienne, et se rend tous les soirs à l'opéra. Il s'éprend d'une chanteuse, Griselda, dont il aime la voix, mais aussi les multiples personnalités qu'elle incarne, et il est « stupéfait qu'elle n'eût qu'un seul nom pour toutes les femmes différentes qu'elle avait incarnées pendant tout un mois et presque une femme nouvelle chaque soir » (*MG*, 95). Harald, dans *La Fête de la Tour des Âmes*, s'éprend d'Erika, le soir où il l'entend chanter le rôle de Suzanne des *Noces de Figaro* de Mozart. Il est « de ces hommes qui subissent avec une intensité incroyable le charme du chant, surtout du chant féminin » (*FTA*, 167-168). Sa passion pour Erika se confond avec sa passion pour Mozart. À mesure que le talent de la jeune fille se déploie dans divers personnages, son émerveillement grandit. « Harald finit par aimer, non seulement la chanteuse elle-même, mais aussi toutes les exquisés et émouvantes créatures qu'elle incarnait ». Il se demande qui il aime véritablement, « cette figure souverainement multipliée en personnages d'opéras, ou la femme réelle » (*FTA*, 170).

La musique nous emmène ainsi régulièrement dans des zones frontières. Elle est souvent en relation avec un type d'architecture, chapelle, théâtre, opéra, mais aussi surtout avec un paysage particulier, retentit dans un jardin, marie ses prodiges avec ceux de l'artifice et de la nuit. Elle opère alors sa jonction avec d'autres voix issues d'un monde invisible.

2. Les voix du cosmos.

Marcel Brion nous introduit dans un monde sonore où les voix humaines, celles des instruments de musique, viennent se mêler à d'autres voix, en particulier celles du vent, des oiseaux, des torrents, de la forêt, des rivières souterraines. Dans *Le Château de la princesse Ilse*, Ilse entend venir de loin une musique « solennelle et noble » jouée au

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.133.

château, qui s'associe « à la musique que menait le vent dans la forêt » (*CPI*, 42). Un jeu de correspondances s'installe, entre musique des hommes et musique du monde, mais aussi entre les formes musicales et la structure des objets : « Il lui arrivait même de trouver dans une fugue de Schütz ou de Bach la même construction sévère et lucide qu'il découvrait naguère dans certains cristaux » (*MG*, 145) ; entre la musique et la sonorité des mots : « Le nom des *Vaines Montagnes* passa au-dessus des hommes réunis dans cette salle, avec la gravité solennelle et tendre du trio de Schubert : Schubert, lui aussi, avait vu les *Vaines Montagnes* » (*VM*, 13). Une conception de la nature est exprimée dans les romans. Chaque objet, chaque élément possèdent une musique immanente que bon nombre de personnages perçoivent sur fond de silence. Le cosmos vibre d'une musique intime, mystérieuse, comme le dit le poète Eichendorff, dans un poème célèbre que le narrateur de *Villa des hasards* essaie de traduire :

Un lied sommeille en chaque chose
Que ses rêves poussent ça et là,
Mais l'univers se lève et chante
Dès que tu dis le maître mot. (*VH*, 125)

Pour le narrateur de ce roman, ces quatre vers « contiennent le mot de passe ouvrant toutes les portes de l'étrange et de l'ailleurs » (*VH*, 124).

Cela nous renvoie à la place importante que prend le descriptif, évidemment plus présent et plus essentiel dans la forme longue qu'est le roman que dans le conte ou la nouvelle. L'ensemble des éléments donnés, la lumière, les parfums, les impressions tactiles contribuent à composer à la fois un tableau, mais aussi un ensemble mélodique harmonieux ou plus discordant selon les exigences du récit. Un roman tel que *Nous avons traversé la montagne* est particulièrement sonore, et ceci dès la première page : « Les abeilles allaient et venaient, du dehors où la chaleur s'écrasait en gémissant contre les murs (...). Ce rideau attend, pour tinter, que le soir glisse un peu d'air frais entre ses grilles » (*NATM*, 13). Le verbe « tinter », mis en valeur entre virgules, est repris dans le premier paragraphe de la deuxième séquence narrative :

Nous avons remarqué cependant des pistes récemment foulées, de nombreuses traces d'hommes et d'animaux qui, toutes, convergeaient vers cette atmosphère jaunâtre où tintaient vaguement, emmaillotées de coton ou de laine eût-on dit, des appels cuivrés de cloches et de trompes. (*NATM*, 22)

Le verbe « résonner », synonyme de tinter, apparaît au début d'une autre séquence : « Le jappement clair et frais résonna à quelques pas au-devant de lui » (*NATM*, 259). Le monde parcouru par les voyageurs est ainsi rempli de résonances correspondant aux voix de la nature, à celles des hommes, des animaux, des objets, ou au bourdonnement

lointain des cités. Parmi ces voix, il y a celle du vent qui « passe d'une ouverture à l'autre et se promène tout autour de la chambre, poussant de petits cris de souris, et, parfois, une bourrasque qui tombe à pic des montagnes fait vibrer un mur dont elle tire un gémissement sonore » (*NATM*, 246). Le vent est décrit comme un véritable personnage qui entre dans un espace, le parcourt, et est capable de révéler la capacité de vibration d'un objet d'ordinaire inerte et silencieux. Les oiseaux, associés au vent, ajoutent un élément à la fois visuel et sonore : Les gémissements de plaisir des grands oiseaux blancs, bercés par la bourrasque venue de la neige, ressemblaient au feulement des génies des aiguilles et des glaciers » (*NATM*, 53). Les mots « gémissement », « feulement », le participe passé « bercés », donnent au paysage une dimension musicale. Une correspondance s'établit par comparaison avec l'univers invisible des génies qui eux aussi ont une voix susceptible d'être entendue. Le lexique utilisé est d'une grande richesse. Aux gémissements s'ajoutent les mugissements : « Un doux mugissement, dehors, passait sous la nuque courbée de la prairie » (*NATM*, 53), ainsi que le « crissement minuscule, comme la pointe d'un patin de glace, de la course d'une étoile », ou encore « le bruit de barattement d'eaux mousseuses » (*NATM*, 78).

Alors qu'il pénètre à l'intérieur d'un glacier, le narrateur perçoit la musique enfouie au cœur de la montagne : « Les bourdonnements montant du profond glacier faisaient une musique agréable, de la même nature presque que le silence, et nous précédait tout le long du couloir », et le glacier est « comme un cœur véritable (...) dont les vibrations venaient à nous, d'infiniment loin, au ras du mur de glace où nos mains en captaient les pulsations » (*NATM*, 274). Le monde paraît animé et soutenu par une vibration originelle, comme dans bon nombre de mythologies antiques. Petersen, parvenu dans une ville inconnue, reçoit révélation de cette musique première :

Ces chambres où jamais la chaleur n'entre ni la lumière, délices de soie, de fruits et d'eaux, d'eaux invisibles qui coulent entre des parois d'albâtre transparentes gravées de signes qui sont ceux de l'écriture de l'eau et racontent l'histoire des grands fleuves du monde. Et ces signes sont soutenus par une notation musicale qui reproduit la voix de ces fleuves et leurs langages si différents à l'oreille (...) (*NATM*, 118)

Berg est lui aussi confronté à une même expérience. Il s'en va seul sur un glacier, avance à travers un chaos de blocs de glace et de crevasses. Il perçoit un bruit qui vient des profondeurs du glacier, et cette perception est à l'origine d'une émotion d'ordre musical :

(...) ce bruit vague et confus faisait penser à des échos d'instruments jouant très loin et dans une salle haute et profonde d'au-dessous du sol. Cela ressemblait à ces sons discordants qui sortent de la fosse d'orchestre pendant que les musiciens accordent leurs violons, leurs hautbois et leurs cors, étalant et malaxant la matière informe d'où va s'élever, pure et transparente, la symphonie, celle-

ci n'étant pour le moment encore qu'une substance pâteuse, mal modelée, encombrée d'essais infructueux, de banalités et de hardiesses vaniteuses. (*NATM*, 256)

Ce qui est mis en scène, c'est un bruit « vague et confus » qui tire son origine d'un élément naturel, et un souvenir personnel qui se caractérise par une discordance intérieure. Berg s'est isolé de ses compagnons de voyage, sans les avertir de son départ. Il ignore lui-même ce vers quoi il se dirige, obéissant à un appel sonore, et il s'engage sur un itinéraire incertain, livré à la complexité de sentiments contradictoires. À cette complexité, ainsi qu'à celle d'un paysage chaotique de haute montagne correspond cette variété de timbres caractéristique d'une formation symphonique.

Le personnage du roman le plus sensible à cette musique est Wenzel qui, remarque Pierre Brunel, « porte le nom d'un compagnon de Robert Schumann »⁶⁸². Au chapitre sept, Wenzel tombe malade, et ses compagnons sont contraints de le confier à un gardien de chevaux qui l'installe à l'intérieur d'une cabane où il peut enfin trouver le repos. Il prend alors davantage conscience de la vie de la nature :

Wenzel prend conscience des plus infimes palpitations de la nature, les froissements soyeux de la terre, les troncs des arbres qui se tendent et se fendillent, les bourgeons qui se déroulent en tâtonnant dans l'air tiède, l'eau des sources qui se promène tout au long de ses voies souterraines et retombe de la faille du rocher au creux d'une vasque de marbre, les craquements de l'ossature des constellations, l'acide arôme de lait de jument des galaxies. (*NATM*, 225)

Wenzel parcourt un univers sonore composé de « palpitations », de « froissements », de « craquements ». Cette perception du monde dont il perçoit l'infinité l'emmène vers des souvenirs d'enfance. Sa méditation le transporte dans les rues d'une vieille ville, et dans le jardin où son professeur de musique l'invite à jouer l'andante de la sonate posthume de Schubert. Wenzel possède une grande sensibilité musicale, mais il lui manque la technique de l'exécutant. À la musique, il demande surtout de créer un état dans lequel le rêve, la vision se trouveront stimulés. C'est dans le jardin, que se mêlent avec bonheur les parfums, les lumières, les sons, lieu d'expression de la musique, monde limité mais largement ouvert dans la mesure où Wenzel y trouve une perception de la vie forte, mouvante qui s'impose et se manifeste par la production d'une musique subtile : « Les fenêtres sont ouvertes à l'invasion des lilas et à ce trille de la fontaine qui s'agite avec une joie enfantine » (*NATM*, 229). Le gardien de chevaux entre dans la hutte où repose Wenzel et lui demande de venir « écouter le lever du soleil » :

⁶⁸² Pierre Brunel, *Les arpèges composés*, *op. cit.*, p.118. Wenzel est cité dans *Schumann et l'âme romantique* de Marcel Brion, *op. cit.*, p.160 : « (...) il y avait le bizarre Wenzel, qui avait hésité longtemps entre la théologie et la musique, avant de choisir celle-ci (...) ».

Le gardien de chevaux se tait : un son puissant, intense, d'une violente douceur (...je veux dire, expliquerait-il, d'une douceur qui violente...) court sur la prairie, horizontalement, à hauteur d'homme : un son qui glisse, qui s'amplifie, qui s'organise avec deux ou trois notes, lentement, pareil au flot d'une eau invisible. Aigu, continu, irritant presque jusqu'à l'exaspération, une seule note au moment où le premier rayon de la courbure supérieure du soleil frôle l'horizon : comme d'un instrument très primitif, un chalumeau rustique, mais d'une ampleur et d'une intensité dramatiques. Et puis, à mesure que le soleil s'élève et jusqu'à ce que la courbure inférieure pose sur le sol, d'autres instruments s'associent au concert : des cors, des hautbois, des flûtes, et bientôt, dominant tout, large et moelleux, un luth. (NATM, 227-228)

Cette tradition selon laquelle le soleil émet des sons que l'on peut entendre sur terre nous emmène vers la mythologie grecque. Le dieu archer Apollon fait entendre un son lorsqu'il lâche la corde de son arc pour lancer ses flèches de lumière. On trouve trace de ce motif chez d'autres auteurs tels que Jean-Paul Richter, Goethe ou Hoffmann pour qui les sons forment « un pont entre l'homme et les puissances secrètes du cosmos »⁶⁸³. Il s'agit là d'une véritable orchestration, à rapprocher des poèmes symphoniques, ou de ces symphonies que l'on commence à composer dès le début du XIX^e siècle. Les cors, que l'on retrouve dans *Le Château de la princesse Ilse*, dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, font penser aux lointains inaccessibles, les hautbois et les flûtes, en tant qu'instrument à vent, sont interprètes de l'infini. Ils laissent place à un instrument à cordes, le luth, associé chez Marcel Brion à la mélancolie.

Le gardien de chevaux apparaît comme une sorte de maître de musique. Plus loin dans le roman, il revient pour annoncer la mort de Wenzel, et au moment de prendre congé, commence à moduler quelques sons :

Et à mesure que ses souvenirs étaient plus précis, la sonorité du chant s'affermissait, le dessin de la mélodie se détachait sur le glacier étoilé, débarrassé des hésitations et des erreurs, et nous entendîmes, stupéfaits, à la limite de la neige et du glacier, cette phrase de la Sonate posthume que Wenzel aimait tant. La nuit devint plus bleue, les reflets des constellations prirent un éclat solennel et tendre, l'espace fut parcouru de doux frémissements. (NATM, 242)

Musique et nuit s'associent, porteuses des mêmes virtualités fantastiques. Elles transportent, au-delà de l'univers habituel, vers l'infini.

La musique a la capacité de modifier le paysage environnant. On en trouvera un autre exemple dans *Les Miroirs et les gouffres*. Le prince reçoit la visite de deux mystérieux voyageurs, un vieil homme et un jeune garçon, Erik, incarnations du diable et de la mort. Erik se met à chanter un vieux *Minnesang* allemand : « Der walt stuont aller

⁶⁸³ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, op. cit., p.147.

grise vor snê und ouch vor îse... » (*MG*, 158)⁶⁸⁴. Les vers chantés évoquent une forêt enneigée. Erik n'a jamais lu ni entendu ces vers. Et pourtant il parvient non seulement à les chanter, mais à faire apparaître la forêt elle-même devant les yeux du prince :

À travers les lignes du chant, il vit s'esquisser puis se préciser une forêt de hêtres dont le vent agitait cruellement les branches et ravageait les feuilles. La neige lourde collait aux visages, la glace éclatait sous les sabots des chevaux. Les oiseaux, apeurés, tournoyaient en criant. À l'intérieur des gants fourrés, le gel bleussait et durcissait les mains. Les choses pliaient le dos sous un silence de pierre et, passivement, s'assouplissaient. (*MG*, 158-159)

La musique fantastique transporte hors des limites de l'univers habituel, et cet univers s'impose. Nous retrouvons ici un ensemble de procédés déjà mis en évidence : les éléments composant le paysage sont mis en position de sujets, l'imparfait est brièvement introduit dans le récit, les sensations éprouvées sont incontestables, le rythme des phrases s'accélère, évoquant le trouble éprouvé par le prince...

Un peu plus tard, Erik chante les vers de August von Platen : « Quiconque a, de ses yeux, contemplé la beauté, est pour toujours consacré à la mort. Il cesse d'être apte aux choses terrestres, et pourtant il tremblera devant la mort, quiconque a, de ses yeux contemplé la beauté » (*MG*, 163). Les notes sur lesquelles Erik prolonge les mots « beauté et mort » retentissent « dans le lointain de la forêt comme un appel éveillant d'innombrables réponses de la part des arbres qui se renvoyaient beauté et mort comme de graves avertissements » (*MG*, 163), et dès que Erik commence à chanter apparaît « à l'horizon le tragique cortège nuptial de la beauté et de la mort, bariolé d'accessoires joyeux et funèbres, comme le carnaval du délire et de la déraison » (*MG*, 166).

Évoquant les vibrations de la nature, Marcel Brion fait résonner, dans *Les Miroirs et les gouffres*, dans *Algues*, la harpe atmosphérique, instrument caractéristique, comme l'orgue de verre, de la période charnière XVIII^e-XIX^e siècle. Le Musikanant d'*Algues* s'efforce pendant quelque temps d'élaborer des harpes éoliennes qu'il utilise pour essayer de reconstituer « cette musique évasive qui passait quelquefois au-dessus de sa tête, à une indéfinissable hauteur entre terre et ciel, et que les vieilles gens qui en avaient été visitées, appelaient la *musique des fées* » (*A*, 69), musique évoquée aussi dans *L'Enchanteur* et dans *Les Vaines Montagnes*. C'est, dans la perspective d'Hoffmann, la « grande voix de la nature » qui la fait vibrer, c'est-à-dire la voix qui vient d'un autre monde.

⁶⁸⁴ Il s'agit de vers tirés d'un poème de Neidhart von Reuenthal. « Les bois étaient tout gris, de givre et de gel surpris » (traduit par André Moret dans *Le lyrisme médiéval allemand des origines au XIV^e siècle*, Lyon, Bibliothèque de la Société des Études Germaniques, 1950, p.103.)

3. Une « substance spirituelle ».

Dans le chapitre six des *Vaines Montagnes*, Florian parle de ses souvenirs d'enfance. Il se revoit dans une vieille maison, évoque un salon de musique « décoré dans la manière d'un Baroque délicieusement extravagant » (VM, 72). Dans ce salon sont donnés des concerts durant lesquels on peut écouter « un quatuor d'archets, ou à vent », une flûte, un violon. Florian s'installe dans un « petit fauteuil à décor chinois » proche des instruments (VM, 73). Les jours sans concert, il y revient, s'y glisse malgré l'interdiction de ses parents, s'installe dans le silence et la solitude pour tenter de retrouver quelque chose du bonheur éprouvé durant les concerts, et a la sensation que la musique, devenue muette, reste « *en suspens* », encore présente « dans les buissons fictifs des stucs, demeurée dans l'étang pâle des miroirs » (VM, 74). La musique est liée ici, comme dans bien d'autres cas, à une architecture particulière. L'enfant découvre qu'une « substance spirituelle, distincte de la matière des violons et des cors » demeure suspendue dans l'air », et poursuit Florian : « (...) j'ouvrais sans bruit la porte et avançais, respectueusement incliné, comme si je saluais un roi absent ou un Dieu invisible jusqu'à mon petit fauteuil à décor chinois... » (VM, 74).

Florian accède à un univers irréel. Le mot « spirituel » doit retenir notre attention. Cet adjectif s'emploie à l'origine dans le domaine religieux et théologique. Il qualifie ce qui appartient à la nature immatérielle de l'âme, ce qui concerne l'âme en tant que reflet d'un principe supérieur. Cette « substance spirituelle » de la musique est constamment présente dans les romans. La musique se place comme médiatrice entre les vivants et les âmes en peine.

« Il y avait de la musique dans le parc », dit le narrateur de *Château d'ombres* (CO, 77). C'est une musique incertaine qui se confond avec la mouvance des phénomènes naturels. Elle est comparée à une manifestation optique : elle « disparaissait et reparaisait, comme le reflet de la lune sur la mer ». Le narrateur insiste plus loin sur le côté liquide des sons. Le chant monte et descend « comme un jet d'eau » (CO, 78). Cette comparaison entre le chant et le jet d'eau est fréquente chez Marcel Brion. De même que la vision, dans bien des cas, l'audition est gênée ou empêchée, ce qui favorise l'effet d'incertitude : « Je ne savais plus si c'était une harpe qui vibrait ou seulement le grand souffle inquiet du vent dans les arbres » (CO, 77). Une impression d'approfondissement et de lointain est créé par la subordonnée relative, dans laquelle vient s'enchâsser une infinitive : « Cette musique qui semblait avoir traversé, pour venir jusqu'à nous, d'épaisses couches d'espace et de temps, était d'une beauté douce et pathétique en même temps » (CO, 78). Une fois de plus, la

musique se mêle à la nuit. Le narrateur, qui souhaite se rendre au pavillon de musique se lève, et après avoir obtenu une vague indication donnée par Marianne, s'engage sur le sentier. La musique se tait alors, effaçant tout repère. Le narrateur court le risque de se perdre dans les ténèbres, l'ombre constituant un véritable « seuil ». Il est prêt à renoncer lorsque la musique retentit à nouveau. Mais cette musique est devenue voix, et par rapport à la musique, elle possède des qualités propres, des accents d'autorité et de passion, et des qualités spatiales particulières : « On eût dit qu'elle montait jusqu'aux étoiles et s'étalait sur toute la voûte du ciel » (*CO*, 79). D'autre part, la voix devient guide, infiniment plus précieux et efficace que ne l'a été Marianne par un geste évasif. Associée à une autre voix, celle de la flûte, elle conduit le personnage :

J'allais, ainsi, vers la voix, aussi calme, aussi assuré que si l'on me tenait la main, et quand la voix se tut et que la flûte reprit le thème dont elle nouait les fils d'argent, une nouvelle lumière éclaira le sentier et je m'avançai, plus vite, joyeusement. Je me serais mis à courir, impatient que j'étais comme un enfant, si je n'avais pas craint que cette hâte excessive brisât l'enchantement, effondrât le pont sonore sur lequel je marchais. (*CO*, 80)

Le narrateur est mis dans la position d'un enfant. On note aussi le retour discret, par l'intermédiaire de la thématique du fil, du motif du labyrinthe. Au sein de ce labyrinthe, la voix constitue un pont qui va permettre de rejoindre la société des âmes en peine. La musique a une fonction de médiatrice et de conductrice vers un autre univers.

Ermete, dans *La Fête de la Tour des Âmes*, est lui aussi conducteur des âmes. C'est donc lui qui donne à la musique son sens caché : D'après lui, c'est Schubert qui exprime le mieux l'imaginaire de la mort, et il se met à chanter « les premières mesures du Quatuor sublime entre toutes les sublimités de la musique occidentale ». Là aussi, la musique devient voix : « Écoutez ces deux voix, si simples, si dignes. L'une se plaint et l'autre, qui pourrait menacer, rassure et console » (*FTA*, 21). La musique traverse l'ensemble du roman. Les passagers que le marquis emmène avec lui assistent au concert donné par le septuor *dei riflessi* dans une villa de Vénétie. Pendant le concert, des formes humaines se dégagent des miroirs et traversent la salle, et le compositeur lui-même, Stefano, mort pourtant une cinquantaine d'années auparavant, apparaît, enfant, adolescent, adulte. La musique, pour le narrateur devient secondaire : « La valeur musicale du Septuor de Stefano dell' Aria n'a rien à faire dans mon histoire » (*FTA*, 69). Il cesse de s'intéresser aux musiciens, les écoute distraitement. Les violons commencent une « longue phrase solennelle et triste, rappelant un rythme de marche funèbre », dit le narrateur, et Ermete corrige ces propos, parlant de « marche résurrectionnelle ». Nous sommes emmenés ainsi vers un contexte mythologique qui ouvre soudain l'espace :

Je pensais que la musique les avait appelés et attirés hors des espaces tristes où ils vivaient habituellement, et je me rappelai ce que l'on racontait des ombres mélancoliques des Enfers qui viennent boire dans le sang versé à leur intention quelques minutes de vie illusoire. (*FTA*, 71)

Le rôle de la musique est de donner à ces ombres une « dose de vie » (*FTA*, 73).

Il en est de même dans l'épisode où la voix d'un *homonculus* parvient à faire danser un golem devant un public ravi et angoissé. La voix, comparable à la musique d'un orgue de verre, remplit l'espace de la nuit « jusqu'aux extrémités du monde » (*FTA*, 216). Le concert devient rapidement insupportable, et il faut faire taire le chanteur, créature artificielle capable pourtant de produire une « musique divine ». On reproche au chanteur non sa nature artificielle mais « la béatitude douloureuse dont on avait été étreint » (*FTA*, 218). À la fin du roman, une messe nocturne est donnée, au village de la Tour des Âmes, pour le repos des âmes, composée par le maître Bastianelli. Venus des horizons infinis, une horde d'oiseaux se précipite dans l'église où ils se métamorphosent en âme en peine. Des musiciens fantômes jouent, accompagnés par les hurlements d'un chœur invisible. Cette musique est renforcée par une « confusion de tempêtes marines que les âmes des hommes perdus en mer apportaient des cités lointaines » (*FTA*, 239). Elle se double d'un « accompagnement cosmique », attise la souffrance des âmes en peine, et le marquis savoure « ce spectacle de l'universelle épouvante humaine confrontée avec sa damnation » (*FTA*, 239). Ce n'est que lorsqu'elles n'entendent plus la musique de Bastianelli que les âmes retrouvent l'apaisement et disparaissent au loin.

Dans *Algues* la musique apporte au contraire une forme de délivrance. Le Musikant se souvient « d'un vieux château allemand dont sa musique, une nuit, avait apaisé la détresse des fantômes » (*A*, 75). Invité à jouer dans un salon rococo, il voit entrer des personnages « non invités » qui révèlent leur nature de fantômes. Le corps de l'un d'eux, « costume et chair (...) laissa voir, transparent, les tiroirs d'un cabinet marqueté devant lequel il passait » (*A*, 75). Les concerts durent tout l'été, jusqu'à ce que les âmes en peine ne viennent plus. Un jeu de questions-réponses commence alors : « Pourquoi ne vinrent-ils plus, à l'approche de l'automne, voudriez-vous me demander ? dit le Musikant. « Comme si je pouvais vous répondre !... », ajoute-t-il avec humour, et il envisage deux hypothèses. Les fantômes se sont lassés de cette musique, ou la musique leur a permis enfin de se délivrer, de se détacher enfin de la terre, et de retourner dans leur « *feu central* ». Dans ce débat, l'idée de l'existence des fantômes est considérée comme acquise, et n'est pas remise en cause. Le Musikant ne donne pas de réponse définitive, mais le narrateur, cessant de rapporter les propos du Musikant, va dans le sens du fantastique, en concluant au sujet de la mort de son interlocuteur : « Puissent les fantômes du château

allemand dont il a adouci la fin de leur survie aventureuse lui rendre plus facile le passage » (A, 77).

La musique peut devenir une véritable puissance maléfique et destructrice, permet de créer une atmosphère infernale. Le musicien est le jouet de puissances diaboliques, dans *La Folie Céladon*. Dans *Les Miroirs et les gouffres*, le diable lui-même, se présente sous les traits d'un musicien ambulancier.

Helmut Hellmann est une figure démoniaque. Après avoir écouté le duo entre Zerline et Don Juan dans le *Don Juan* de Mozart, il abandonne la composition de ses symphonies, *Pan* et le *Poème de l'Archange*, car il comprend qu'il ne pourra jamais égaler le génie de Mozart. Il fait son succès en caricaturant sur son piano la musique des autres compositeurs et accomplit ainsi une sorte de liturgie douteuse durant laquelle il détruit tout ce qui est noble et beau dans la musique qu'il joue. Possédé par des forces infernales, conscient du sacrilège qu'il commet, il se met sous l'empire de puissances maléfiques. Il joue une dernière fois la musique de Mozart, ce qui provoque la catastrophe finale : « Alors, on eût pu voir entrer la Mort, belle et douce dans la majesté de ses gestes guérisseurs et la noblesse de ses pas, une femme très grande, un peu lourde, avec, sur son visage, des restes d'une somptueuse beauté » (FC, 232).

Dans *Les Miroirs et les gouffres*, le prince reçoit la visite de deux personnages énigmatiques, personnifications du diable et de la mort. Le diable n'est pas un diable médiéval qui finit par être berné. Il n'est pas entouré d'une escadre de démons, n'est pas non plus le beau rebelle romantique imaginé par Baudelaire, ou, dans le domaine de la gravure, par John Martin. C'est un diable musicien, joueur de luth, mais qui conserve quelques attributs traditionnels : Il rend visite aux humains, et surtout il boîte. Il arrive dans une auberge, symboliquement au moment du crépuscule et « au milieu de l'automne », à la suite d'une longue chevauchée (MG, 146). Son premier attribut est l'ironie et la déformation. Il jette des mots qui ressemblent « à des vocables volontairement déformés de quelque langue étrangère » (MG, 148). Il joue une « rhapsodie sauvage » qui remplit l'auberge de « cris discordants » (MG, 150). Le démon est profondément inquiétant dans la mesure où, prenant l'aspect d'un musicien errant, il peut intervenir à tout moment. Après avoir quitté l'auberge, il se glisse dans le jardin et la demeure du prince. La musique du luth tisse « autour de lui de lourdes draperies de mélancolie et de rêve » (MG, 154). Le « fil » de *Château d'ombres*, est devenu, de manière plus inquiétante encore, tissage. Le prince est isolé, coupé du monde environnant, et le démon va déconcerter, au sens premier, cet homme profondément épris de musique. L'assaut du diable est d'abord discret. Il s'installe dans un coin du parc qui entoure le château du prince. Il attire l'attention par les

« sons graves et doux du luth » (*MG*, 153). Puis il devient plus insidieux, s’empare du luth d’Anthony Holborne⁶⁸⁵, qui avait été placé respectueusement dans une armoire du salon de musique, et en tire une musique « équivoque et tragique » (*MG*, 155). Le prince lui reproche d’avoir ouvert les armoires du salon sans sa permission. Un affrontement commence au terme duquel le diable sort gagnant grâce à l’intervention d’Erik qui se met à chanter. Le luth d’Anthony Holborne lui est même offert et le vieux musicien se met à martyriser « le noble instrument en lui imposant des cadences extravagantes » (*MG*, 161). Une inversion s’opère ici par rapport à *l’Enfer musical* de Jérôme Bosch. Dans le tableau du peintre, les personnages sont soumis à un enfer parce que les objets se révoltent et se déchaînent sur le monde. Elles se retournent contre les hommes et les réduisent à une condition de sujets passifs⁶⁸⁶. Dans le roman, le diable assure son triomphe en s’emparant d’un instrument voué à la beauté et à ce que le génie musical peut « posséder de plus haut et de plus noble » (*MG*, 154)

À l’opposé, la musique permet la communion de l’homme avec un monde divin. La musique est alors comparable au concert angélique représenté par Grünewald dans le *Retable d’Issenheim*. Grünewald transpose dans l’ordre angélique les monstres et les démons médiévaux :

Certains de ces anges ne sont qu’un visage dans une collerette de plumes, une petite figure azurée, aux cheveux hérissés, gonfle ses joues pour chanter, une autre se dessine à peine dans un poudroier vert, une autre, toute rose, dont les ailes sont en plumes de flamant, pince une mandore.

Une musique extraordinaire retentit sous cette voûte où les statues soustraites à leur statique immobilité gesticulent, où les feuillages non pas sculptés dans la pierre mais arrachés à l’arbre et qui semblent encore saigner leur sève, *vivent*.⁶⁸⁷

Une musique angélique retentit dans *L’Enchanteur*, au moment où le narrateur écoute les voix se manifestant dans la chambre d’à-côté : « Je fus bien récompensé de ma patience, car il y eut soudain une flûte, accompagnée de plusieurs sopranos aigus et amples comme ceux des enfants châtrés, qui chanta une mélodie aérienne, sur laquelle un silence vaste et velouté tomba comme un manteau » (*E*, 13). Cette musique est de nouveau entendue lors de la représentation du cirque :

Tout à coup une lumière chaude et douce brilla, qui ne venait d’aucun foyer visible. En même temps, sous la voûte du cirque des chants résonnèrent, d’une pureté et d’une grâce telles que je

⁶⁸⁵ Là encore voisinent un personnage fictif et un musicien ayant effectivement existé (1550-1602). Musicien anglais, Anthony Holborne, contemporain de John Dowland, a été en contact avec la cour élisabéthaine. Il nous reste de Holborne environ 150 pièces instrumentales qui comprennent des compositions pour luth seul.

⁶⁸⁶ Voir illustration 31.

⁶⁸⁷ Marcel Brion, *Grünewald*, Paris, Plon, 1939, p.44. Voir illustration 32.



Illustration 31
Jérôme BOSCH, *L'Enfer musical* (panneau de droite),
Triptyque du Jardin des Délices,
Madrid, Musée du Prado, 1500.



Illustration 32
Matthias GRÜNEWALD, *Le Concert angélique*, (détail),
Colmar, Musée Unterlinden, 1515.

n'avais jamais rien entendu de pareil. Ou, du moins, si cette musique suscitait quelque rappel dans ma mémoire, ce devait être un souvenir très ancien, car je ne savais plus à quelle époque, en quel lieu, j'avais éprouvé une semblable extase. Du milieu des chants, une flûte s'éleva, accrochant des girandoles de cristal et de gouttes d'eau, à l'harmonie des voix enfantines. Cela dura quelques secondes à peine, puis les lampes aveuglantes se rallumèrent et l'orchestre de cuivres se mit à beugler. (*E*, 30)

Le souvenir de cette musique perdue remonte de temps à autre durant l'ensemble du roman, et suscite une poignante mélancolie : « Que sont devenus les musiciens et les enfants chanteurs qui venaient lui tenir compagnie ? Il me semble parfois que je donnerais toute ma part de bonheur terrestre pour entendre une fois encore cet extraordinaire concert » (*E*, 70).

Dans *Château d'ombres*, le flûtiste Alberto parvient à s'approcher de cette musique divine. Il entre en scène, et d'un geste prend « possession du ciel, de la nuit, de l'espace, de toute la musique éparse dans l'air jusqu'aux confins du monde » (*CO*, 195). La musique modifie le temps et l'espace, et permet à cet être torturé, « déçu et méchant », de trouver un apaisement temporaire. Alberto parvient, à un autre moment, à faire sourire la statue du « Grand Pan » grâce à la beauté de son jeu. « Cela ne ressemblait à aucune musique connue », dit le narrateur (*CO*, 255). Un peuplier, détaché des autres arbres, préservé de la maladie qui atteint les autres arbres du parc, est aussi séduit par cette musique et soumis à son sortilège. Alberto imite la mélodie divine qui enchante le monde de la terre et le monde des dieux, mais le « Grand Pan » attend « le moment où cette exaltation, étalée en fusées multicolores, se briserait net et retomberait à terre, dans la poussière et dans la boue. Car l'homme se maintient avec peine à mi-chemin du ciel et de la terre, et sa chute est toujours plus lourde que celle d'Icare ou de Phaéton » (*CO*, 255).

La musique donne au monde une spatialité et une temporalité infinies, et une dimension spirituelle. Une vision métaphysique s'impose, qui est une mise en scène des périls de l'âme où interviennent les maîtres de la vie et de la mort, les démons et les anges.

La dernière partie de notre travail nous a permis de mettre en lumière une troisième grande originalité propre au fantastique brionien. Dans l'œuvre de Marcel Brion se manifeste ce que nous avons appelé un esprit de la lisière baroque-romantique, baroque et romantique n'étant pas compris comme des catégories strictement historiques, mais comme des états de la conscience humaine.

Marcel Brion place ses récits sur un ensemble de frontières, présente un monde théâtralisé et, installant des effets de lointains, transporte le lecteur dans un monde sans limite. Il est au croisement des grands courants fantastiques qui s'épanouissent dans les troubles mouvements de conscience du XX^e siècle. Il choisit le fantastique car il permet de traduire des désirs et des inquiétudes humaines qui, même si ils procèdent d'un type particulier de sensibilité, sont de tous les temps, de poser les questions angoissantes de la relation que peut entretenir l'homme avec un invisible supposé ou pressenti, l'infini et le Sacré. En ce sens, Marcel Brion tente d'exprimer un état de conscience profondément et généralement humain.

Une dominante esthétique et philosophique s'exprime par le biais d'un fantastique qui se nourrit abondamment et s'enrichit des grands mouvements qu'a connus la pensée européenne. L'œuvre de Marcel Brion n'est pas en rupture avec les philosophies passées. Elle leur offre au contraire une possibilité de permanence.

À partir d'un riche terreau, Marcel Brion crée un fantastique original, qui possède une grande élégance et de puissants accents de sincérité. L'écriture de l'inquiétude, labyrinthique, est aussi une écriture de l'infini qui ne cesse de proposer des trajectoires orientées vers les lointains extérieurs et intérieurs de l'espace et du temps.

CONCLUSION :

« TOUT EST FANTASTIQUE »

Marcel Brion crée un fantastique très personnel dont rendent difficilement compte bien des schémas théoriques proposés à propos du fantastique. On ne peut, dit Liliane Brion, le rattacher à aucun courant, et il est :

(...) trop personnel, trop indépendant de toute mode, de toute influence pour que l'on puisse espérer lui conférer une juste place dans telle ou telle école. Marcel Brion à l'avance aurait répondu par la négative à cet espoir (dans un entretien avec Francis Lacassin) : « Pour moi le Fantastique est ce qu'il y a de plus concret, de plus évident, de plus indiscutable pour qui l'éprouve... Je ne vois aucune définition capable de rendre compte de son infinie complexité et de la multitude de ses aspects. À chaque homme son fantastique qui est une part de sa personne, s'il ne refuse pas de s'en rendre compte.⁶⁸⁸

« Il existe diverses natures de fantastique, dit Marcel Brion, qui couvrent de la même étiquette des marchandises très différentes, les plus authentiques et les plus falsifiées »⁶⁸⁹. Lorsque Marcel Brion, s'exprime sur le fantastique, c'est toujours pour affirmer une originalité :

On ne choisit pas d'écrire du fantastique ; certaines histoires se sont imposées à moi, comme une fatalité, avec l'obligation de les transcrire telles que je les ai « vues », j'aimerais mieux dire « vécues ». Le fantastique authentique ne peut être ni composé, ni choisi. C'est quelque chose que l'on subit : on s'y soumet. Je me refuse tout ce qui serait pure invention, ou opération de l'imagination. Même dans les détails : je restitue les lieux, les personnages, les objets avec une rigoureuse fidélité.⁶⁹⁰

Utilisant la forme négative, « on ne choisit pas... », « ...ne peut être... », « Je me refuse... », il rejette un fantastique qui serait trop voulu, trop fabriqué, qui relèverait du jeu gratuit, du divertissement, qui offrirait au lecteur le plaisir d'avoir peur ou d'un bon moment d'évasion. Marcel Brion refuse un fantastique dont le seul objet serait de jouer avec l'horreur ou l'épouvante, qui serait du domaine de l'imaginaire. Le récit fantastique est en effet souvent considéré comme le domaine par excellence de l'imaginaire, celui de la faculté d'inventer sans limite :

On croit d'ordinaire que le domaine du fantastique est l'imaginaire, et qu'entre la vérité concrète et l'imaginé, aucune commune mesure ne peut exister, mais c'est là une vue trop limitative d'un univers qui a toujours occupé une très grande place dans la curiosité de l'homme et dans ses angoisses, et qui, à ce titre, ne peut jamais être étudié assez largement, assez profondément.⁶⁹¹

Marcel Brion refuse une forme d'imaginaire courant qui consisterait à créer de toute pièce des éléments d'intrigue, des éléments de décor, à seule fin de produire des effets, qui emmènerait du côté de la fantaisie gratuite. Il y a bien pourtant œuvre

⁶⁸⁸ Liliane Brion, Présentation de *Suite fantastique*, *op.cit.*, p.ix.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.1.

⁶⁹⁰ Marcel Brion, dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, *op. cit.*, p.4-5.

⁶⁹¹ Marcel Brion, *Suite fantastique*, *op. cit.*, p.78.

d'imagination, mais celle-ci est à prendre dans un autre sens : il s'agit de ce tracé profond qui met l'être humain en relation avec lui-même et aussi avec quelque chose qui dépasse sa propre personne.

Marcel Brion affirme l'existence d'un fantastique « authentique ». Ce fantastique est lié à une expérience. Lorsqu'il s'exprime sur le fantastique, Marcel Brion insiste beaucoup sur ce qui est de l'ordre de la chose vécue. Dans l'entretien accordé à Andréa Turquetit, reviennent des expressions telles que : « J'ai plusieurs fois senti une présence aimable et sympathique. Il y a quelques années, à Venise (...) », « Le fantastique de mes romans m'est dicté par ces fantômes que je rencontre et que je n'invente pas (...) », « La première fois que cela m'est arrivé, j'étais à Amsterdam pour étudier les peintres hollandais. Je me promenais dans un musée (...) »⁶⁹². Le mot expérience a une grande importance. Il trouve son équivalent dans le mot allemand *Erlebnis*, mot difficile à traduire en français parce qu'il représente à la fois une qualité et une intensité. L'expérience dont il est question ici n'est pas une opération objective. Le terme indique que l'on quitte le domaine de l'objectivité pour entrer dans la vie du sujet lui-même. On, pourrait parler au mieux d'expérience vécue⁶⁹³.

La première partie de notre étude a permis de montrer que le fantastique brionien a pour but de révéler « d'autres dimensions du réel »⁶⁹⁴, l'autre face de ce que nous appelons le réel, l'une et l'autre face étant imbriquées l'une dans l'autre. Cela a des conséquences pour le lecteur qui est amené à remettre en question la conception habituelle qu'il a du réel et, à l'image du héros, à se mettre en quête des faces cachées du monde. Le but est de montrer que « le fantastique est partout » et que « tout est fantastique (...) ». J'ai toujours eu la conviction que chaque chose contient une âme de fantôme »⁶⁹⁵. Marcel Brion se situe dans le sillage des romantiques allemands pour qui « tout est réel jusqu'à un certain point », ce qui veut dire que les tentatives de différenciation entre réel et irréel demeurent fragiles et discutables⁶⁹⁶. Il se situe aussi dans le prolongement de Nodier et de Nerval pour qui, dit Marcel Schneider, « le fantastique existe en lui-même (...) c'est une substance, comme dirait saint Thomas, ou encore une catégorie au sens que Kant donne à ce mot. L'œuvre de Hoffmann (...) leur sert de référence et de caution »⁶⁹⁷.

⁶⁹² « Marcel Brion », entretien par Andréa Turquetit, *Miroir du fantastique*, op. cit., p.175-176.

⁶⁹³ Le mot « *erleben* » est cité dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, p.119. *Erleben* signifie « d'abord éprouver, vivre quelque chose ».

⁶⁹⁴ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.78.

⁶⁹⁵ « Marcel Brion », entretien par Andréa Turquetit, *Miroir du fantastique*, op. cit., p.174.

⁶⁹⁶ La phrase de Ludwig Tieck est citée dans *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, tome 1, op. cit., p.245.

⁶⁹⁷ Marcel Schneider, *Discours du fantastique*, op. cit., p.11-12.

Marcel Brion est très proche de ses héros qui souvent ne donnent pas leur nom, circulent d'un roman à l'autre et se refusent à « fantastiquer ». Les narrateurs sont-ils Marcel Brion lui-même, ou Marcel Brion et un autre en même temps ? Nous ne saurions répondre à cette question tant le texte reste dans l'ambiguïté. Peut-être Marcel Brion s'avance-t-il masqué, ainsi que le sous-entend René Huyghe : « (...) les masques jouent un grand rôle dans votre œuvre – et dans la vie. Venise vous en a donné l'exemple. Il y a ceux que votre réputation, telle qu'elle s'est établie, vous inflige. Il y a ceux que vous choisissez pour votre propre délectation et pour le plaisir de vous transformer »⁶⁹⁸. Marcel Brion, qui n'a jamais écrit d'autobiographie, cultive cette ambiguïté :

On est plus vrai, je crois, lorsqu'on reporte, sur un personnage de roman, des éléments qui relèvent de la confession, parce que, envers lui, on reste toujours plus ou moins objectif.

Il y a donc, dans vos romans, des éléments autobiographiques ?

Naturellement : comme dans tous les romans. Vous savez lesquels, puisque vous êtes *moi*, mais vous savez aussi quelle part de création, d'élaboration, transforme l'éprouvé et le vécu, le porte à un degré de vérité supérieure, à une sorte de sur-réalité.⁶⁹⁹

Marcel Brion se révèle plus, pense-t-il, dans une œuvre de fiction que dans des confidences personnelles.

Le fantastique se construit autour de la personnalité des narrateurs qui possèdent un pied dans le réel, un pied dans l'irréel. Marcel Brion présente un héros qui paraît très attaché à la réalité, a le souci de transcrire, se veut fidèle, affirme faire une expérience, subir ce qui lui arrive. Au départ, il se trouve dans un monde qui ressemble au nôtre. Mais dès les premières lignes du roman, nous glissons dans une autre perception du réel. Le fantastique est lié à cette expérience.

Dans les romans, les destinations des voyages sont très diverses, ce qui veut dire que le fantastique est susceptible de se développer partout. Cela correspond à une originalité. Traditionnellement, les récits du XIX^e siècle utilisent volontiers un effet de dépaysement. Le fantastique se nourrit d'exotisme, de découvertes, d'explorations géographiques, de recherches archéologiques. À cette époque, le monde occidental est encore dans l'ivresse de son expansion. Au XX^e siècle, la situation est différente et ce ressort du fantastique est moins utilisé. Le fantastique s'intéresse davantage à la proximité, aux espaces plus proches. « On ne sait jamais (...) ce qu'on a en réserve dans sa propre maison », écrit Kafka⁷⁰⁰. Les lieux, même familiers sont mal connus, et le fantastique est d'autant plus redoutable. Les récits continuent d'utiliser les lieux traditionnels, mais de

⁶⁹⁸ René Huyghe, *Discours de réception*, op. cit., p.59.

⁶⁹⁹ Marcel Brion, « Un entretien avec moi-même », *Mémoires d'une vie incertaine*, op. cit., p.2.

⁷⁰⁰ Kafka, *Un artiste de la faim et autres récits*, op. cit., p.111.

plus en plus, le fantastique investit le cadre d'une existence ordinaire, en particulier la grande ville. Roger Bozzetto, qui essaie de faire une distinction entre fantastique ancien et fantastique moderne dit que « le fantastique moderne est citadin »⁷⁰¹. Le fantastique de Marcel Brion joue sur tous les registres. Il s'installe à Paris dans *La Rose de cire*, dans les villes du nord de *L'Ombre d'un arbre mort*, dans les villes italiennes⁷⁰², dans les villages de *La Fête de la Tour des Âmes* ou de *Un Enfant de la terre et du ciel*. Même dans les villes où devrait s'imposer une mentalité plus rationnelle, demeurent des survivances anciennes. Il nous emmène aussi dans les déserts lointains de *Nous avons traversé la montagne* ou de *La Ville de sable*, les landes du *Journal du visiteur*, la forêt de *De l'autre côté de la forêt*, les montagnes du *Château de la princesse Ilse* ou des *Vaines Montagnes*. On trouve chez Marcel Brion des lieux caractéristiques du fantastique : espaces souterrains, grottes, châteaux, demeures anciennes, jardin, église, temples. Ce sont des endroits orientés où le passé peut plus facilement resurgir. Il y a peu d'éléments représentatifs d'une grande modernité : parking souterrain, gratte-ciels..., mais la modernité est présente dans des lieux plus flottants tels que le cirque, les baraques de foire, les parcs d'attraction.

Dans tous ces lieux, l'espace et le temps deviennent problématiques. L'espace et le temps jouent dans l'œuvre de Marcel Brion un rôle de haute importance. Le déplacement de l'espace, le décrochement du temps comptent parmi les grands « sortilèges » du fantastique. Ils créent un dépaysement bien plus grand, une angoisse plus vraisemblable que l'invasion des larves ou des loups-garous. Le temps et l'espace perdent leur dimension de certitude, se mettent à vaciller, et Marcel Brion met en place différentes modalités du temps : le temps rectiligne et le temps circulaire soumis à l'inquiétante loi de l'éternel retour. Le réel devient ainsi fantastique, et le fantastique vient se blottir au cœur même du réel. Le malaise spatial et temporel sonne le glas des certitudes rationalistes, donne naissance à une grande inquiétude dont on retrouverait trace dans l'œuvre d'Alfred Kubin⁷⁰³.

Les êtres surnaturels apparaissent, âmes en peine, êtres venus tout droit des mondes antiques ou des grands mythes littéraires. Mais ce ne sont pas les personnages qui créent le fantastique. C'est leur positionnement sur des frontières. Ils sont là pour montrer

⁷⁰¹ Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir ; fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.215.

⁷⁰² Voir à ce sujet l'article de Delphine Bahuët-Gachet : « L'Italie dans les nouvelles fantastiques de Marcel Brion », dans *Arts Sciences Technique*, numéro 7, Paris, mars-avril 1993, p.26-28.

⁷⁰³ Alfred Kubin, *L'autre côté, (Die andere Seite)*, [1909] ; trad. Fr. de Robert Valançay, Édition du Terrain Vague, 1963. Marcel Brion consacre un article à Alfred Kubin dans *Suite fantastique, op. cit.*, p.186.

que le passage est toujours possible d'une dimension à l'autre. Ils se tiennent, pour reprendre l'expression de Ernst Jünger « sur les falaises »⁷⁰⁴.

Le passage est une notion-clé, cache une obsession : tenter d'établir un dialogue entre les forces de ce monde-ci et les forces d'un autre monde. L'autre monde reste vague, indécis, fragmentaire, mais il y a toujours cette notion du passage au cœur de l'imaginaire brionien. Elle donne le sentiment que les personnages réels ou surnaturels ont la possibilité de traverser le monde, l'espace, le temps, d'emprunter des chemins qui vont les amener à d'autres paysages, géographiques et spirituels. Marcel Brion se situe dans le sillage de toute une littérature, à commencer par celle d'Homère, qui s'appuie sur l'idée qu'il existe toujours des passages et que les voyages ne s'arrêtent jamais. Cette tradition vagabonde du franchissement des seuils est une des structures fondamentales de notre culture.

C'est dans les déplacements que l'homme se forme et qu'il peut avoir soupçon de toutes les dimensions du monde. En fréquentant d'autres espaces et d'autres temps, le héros se dépouille de ce qui pouvait apparaître comme une personnalité véritable, et il va y avoir tout au long du roman une usure de ce moi premier au-delà duquel une vérité différente va se construire, ainsi qu'une nouvelle communication avec le monde. La métamorphose de l'être, idée venue tout droit de la sagesse goethéenne, est un des enjeux essentiels du fantastique brionien.

Nous sommes dans une situation historique particulière. Le fantastique exprime des malaises profonds. Marcel Brion vit à un moment de bouleversements historiques qui l'ont marqué dans sa chair et dans son esprit. Si l'on met de côté cette idée optimiste de passage, de métamorphose, dans une civilisation contemporaine hantée par les conflits, c'est la mort qui s'installe, les forces de dislocation, les périls qui menacent l'âme, défont l'être et le rendent fragile devant les désordres que la vie, la nature ou l'histoire accumulent. Comment chasser les ombres de la mort et de la destruction ? Joyce dit : « L'histoire est un cauchemar dont je cherche à m'éveiller ». Cela signifie sans doute que l'histoire telle qu'elle est conçue ordinairement, dans le temps rectiligne, linéaire, dans la succession des événements a une moindre place, dans la mesure où il est possible de mettre en face d'elle la force du rêve et du songe. Le fantastique affirme la prééminence du songe au cœur même de la vie, et apparaît comme un possible recours dans une civilisation livrée

⁷⁰⁴ Ernst Jünger, *Sur les falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942. *Auf den Marmorklippen* : le mot allemand *Klippe* suggère des falaises au bord de la mer ou dans la mer, introduit l'idée de vastes espaces à l'arrière et au-devant de soi, et contient l'idée de danger.

au désarroi. Marcel Brion a trouvé, dit Marcel Schneider, « sa pierre philosophale dans le fantastique »⁷⁰⁵.

Marcel Brion, pris dans ce contexte, donne à l'inquiétude une valeur plus métaphysique et met en place un fantastique du doute où la présence de l'artifice pose sans cesse la question de l'identité humaine et de celle des choses. L'inquiétude, la sensation de danger ne vient pas seulement de la rencontre d'êtres qui appartiennent à d'autres espaces, à d'autres temps, elle vient aussi de la confusion possible entre le réel et l'artifice. Marcel Brion remarque que c'est pendant les périodes de déclin et de métamorphose que le thème de l'artifice acquiert une inquiétante vitalité. L'homme prend peur dès lors qu'il constate que ses créations ne sont plus seulement des instruments dociles mais possèdent une faculté d'action indépendante. Il y a mise en danger de la hiérarchie des créatures et de l'équilibre du monde.

Marcel Brion crée une inquiétude encore plus fondamentale en utilisant les catégories du sacré telles qu'elles sont définies par Rudolf Otto. Une relation s'établit entre le fantastique et le sacré : « (...) ce qui compte d'abord pour moi, c'est le sacré. En ce sens, le bouddhisme, le confucianisme, qui sont des morales me touchent peu. En revanche, le paganisme, les dieux celtes ou germains, exercent sur moi une indéniable fascination. Je fais une place tout à fait particulière à la Grande Mère »⁷⁰⁶. C'est une originalité. Le protagoniste du récit fantastique appartient la plupart du temps au XX^e siècle, mais il n'évolue pas dans un espace désacralisé. Il est confronté au « Tout autre » qui se manifeste dans toute sa force.

Dans un deuxième temps, il est apparu que l'expérience du héros se fonde sur le modèle de l'initiation, mis en lumière par Wolfgang Friedrichs, ce qui suppose une succession de « rites de passage ». Comme l'a montré Marcel Brion lui-même, ce modèle est très présent dans la littérature et structure bon nombre de récits qu'il étudie⁷⁰⁷. Les liens entre le fantastique et les différentes phases du schéma de l'initiation sont évidents. Nous pouvons parler ici de fantastique initiatique. Ce qui est original, c'est que, dans ce processus, les personnages ne sont pas isolés. L'aventure fantastique n'est pas purement individuelle. Elle n'intéresse pas qu'un seul individu comme en témoigne le titre *Nous avons traversé la montagne*, et le roman *Les Vaines Montagnes* qui réunit six amis

⁷⁰⁵ Marcel Schneider, « Marcel Brion : une âme de la Mitteleuropa », article du *Figaro*, octobre 1984.

⁷⁰⁶ Marcel Brion, « Le fantastique et le sacré », dans *Les Nouvelles littéraires*, numéro 2324, 50^e année, 10 au 16 avril 1972.

⁷⁰⁷ Voir Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, le voyage initiatique*, *op. cit.* ; et aussi Simone Vierne, *Rites, roman, initiation*, *op. cit.* ; La question traverse largement la réflexion contemporaine, de Mircea Eliade à Gilbert Durand, en passant par Gaston Bachelard...

emportés dans un même élan. L'initiation doit être prise ici dans le sens de Goethe ou d'Hofmannsthal. Le propre de l'expérience initiatique est certes de déraciner l'homme des conventions temporelles et spatiales ordinaires, mais cette expérience ne saurait être un phénomène égoïste, uniquement centré sur une personnalité qui acquiert la connaissance. Les personnages de roman s'intègrent à un nouveau système où tout, y compris les objets, entre en jeu. L'individu découvre qu'il est impliqué dans un système de forces, qu'il est lui-même un fil trouvant place dans une immense tapisserie et qu'il est engagé dans la direction d'une évolution générale. Ce jeu, nous murmure Marcel Brion, trouve son origine dans des temps très anciens, non définis, et se poursuit de la même manière hors de toute temporalité. L'initiation suppose contact avec le surnaturel, mais il introduit dans un monde de valeurs spirituelles.

Divers scénarios sont possibles : Le (ou les personnages) revient à son point de départ, enrichi d'une connaissance réservée aux élus, ou il passe la frontière, change de monde et ne revient pas dans la société des hommes et passe de l'autre côté, ou encore le voyage ne s'arrête pas, se poursuit indéfiniment, et il n'y a pas de retour. Au cours de cette initiation, le protagoniste vit sa rencontre avec le mythe. Chez Marcel Brion, mythe et fantastique ne représentent pas deux dimensions conflictuelles ou opposées. Le mythe, pour lui, est porteur de sens, apporte des « avertissements », une leçon qui contient un enseignement capable d'accompagner l'homme, d'éclairer son chemin et de la préparer au passage dans un autre monde, suivant un itinéraire préétabli depuis toujours. Le labyrinthe s'inscrit naturellement dans ce scénario. C'est dans le labyrinthe extérieur et intérieur qu'a lieu le cheminement, la recherche et que se trouve posée l'ardente question de l'espace et du temps. Marcel Brion se place aux côtés des grands écrivains de l'angoisse du labyrinthe et du vertige métaphysique qui en découle : Kafka, Joyce, Borges, Hofmannsthal, Thomas Mann, Proust...

Nous avons pu constater enfin, dans un troisième temps, à quel point l'esthétique prend une place importante dans le fantastique de Marcel Brion. Nous avons situé l'esprit qui se manifeste dans son œuvre sur les frontières du baroque et du romantisme. Notons au passage la présence permanente de la catégorie du lointain. C'est encore une originalité. L'éloignement spatial ou temporel ne fonctionne pas comme un réducteur ou un affaiblissement de l'effet fantastique. Marcel Brion ne cantonne pas ses personnages dans des limites étroites. Son fantastique, mis en lumière par Xavier Tilliette, est lié à une mythologie de l'Ailleurs :

Marcel Brion recourt aux suggestions de sa culture et à l'impatience de ses rêves pour invoquer « le pays qui n'est pas de maintenant ni d'ici » Il s'appelle *the land of heart's desire* (...) Ce sont

par privilège les îles qui invitent à la traversée intérieure (...) îles Bienheureuses, Fabuleuses, Hespérides, *Île des morts* d'Arnold Böcklin, plusieurs fois redessinée, île introuvable de Barnward qui cristallise dans le vocable mörikien d'*Orplid* (...). Puis les endroits chimériques d'une géographie légendaire. Brocéliande, Avalon, Thule...⁷⁰⁸

Quoi de plus naturel pour celui qui se dit « d'origine irlandaise » !

Il se situe surtout dans un mouvement, propre au XX^e siècle de réception du romantisme allemand et se place, de ce point de vue, non loin du surréalisme qui prend, « avec le riche arsenal des angoisses modernes, la relève du Fantastique romantique »⁷⁰⁹. Un fantastique s'élabore, rajeunissement des vieilles hantises, le fantastique étant, pour Marcel Brion, capable de tous les rajeunissements. Il est, nous rappelle Margaret Simpson-Maurin, contemporain d'André Breton qui écrit : « Le fantastique constitue à nos yeux, par excellence, la clé qui permet d'explorer le contenu latent, le moyen de toucher ce fond historique secret qui disparaît derrière la trame des événements »⁷¹⁰. Breton affirme dans son *Manifeste du surréalisme* : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique, il n'y a que le réel »⁷¹¹. Pourtant, précise Margaret Simpson-Maurin, « Brion s'est tenu à distance de l'aventure surréaliste », et elle se réfère à Ferdinand Alquié pour montrer à quel point les voies suivies par Marcel Brion et celle suivie par le surréalisme diffèrent. Dans un passage du *Second Manifeste*, Breton déclare : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point »⁷¹². Marcel Brion veut aller plus loin dans sa quête de l'absolu, c'est pourquoi il considère l'entreprise surréaliste avec intérêt mais en reste éloigné. Nous noterons d'ailleurs que lorsque Marcel Brion parle du surréalisme, c'est pour en rappeler, comme il le fait pour le baroque et le romantisme, le caractère permanent. Une constante, selon lui, se manifeste dans l'histoire de la pensée humaine, particulièrement nette dans les domaines de la peinture et de la gravure : « Le Surréalisme tel que nous l'entendons n'est pas l'art d'une époque et d'un lieu – l'Europe d'après la première guerre mondiale – mais l'expression collective d'un

⁷⁰⁸ Xavier Tilliette, « *Ardendo cresco* », dans *Marcel Brion humaniste et passeur*, op. cit., p.226.

⁷⁰⁹ Marcel Brion, *Suite fantastique*, op. cit., p.3.

⁷¹⁰ Cité par Margaret Simpson-Maurin, *L'univers fantastique de Marcel Brion*, op. cit., p.206.

⁷¹¹ *Ibid.*, p.206. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, 1924. Cette phrase est citée par Marcel Brion dans *Suite fantastique*, op. cit., p.98.

⁷¹² *Ibid.*, p.207.

état de conscience très profondément et très généralement humain. Il existe de tous temps dans tous les pays »⁷¹³.

Le renouvellement du fantastique ne peut se faire sans un renouvellement de l'écriture. Nous avons mis en lumière les différentes caractéristiques de l'écriture brionienne, très particulière : écriture de l'inquiétude propre au fantastique, mais aussi écriture labyrinthique et écriture de l'infini. Marcel Brion se pose lui-même, en tant qu'écrivain, dans une situation de récepteur : « Je fais une œuvre de captation, comme un appareil enregistreur » confie-t-il à Andréa Turquetit, et il ajoute :

L'histoire se présente comme une sorte de rêve éveillé, dans lequel je suis entraîné (...). Le conte est exigeant et exclusif, mais il ne se présente que lorsqu'il veut et pour la durée du temps qu'il veut (...). Le long récit, par « flashes » plus ou moins longs, plus ou moins fréquents ; il faut avoir de la patience et attendre que l'écran s'éclaire.⁷¹⁴

L'écriture de Marcel Brion n'en est pas moins savante. Il aide le livre à naître avec tout le talent, tout le métier nécessaire, toutes les ressources de la technique et de l'art. On ne saurait trop insister sur la beauté du style qui l'apparente à un *Dichter*, mot allemand qui signifie poète, mais qui a en même temps un sens plus large que le mot poète en français et désigne l'écrivain créateur. Marcel Brion fait le choix d'une prose poétique qui facilite l'expression de la face non révélée des choses. Métaphores, effets de personnifications, mises en italique, figures de style majoritairement analogiques dévoilent un monde où se surimposent en permanence les niveaux de lecture exotérique et ésotérique.

Nous avons, ne serait-ce que dans cette conclusion, fait allusion à Nodier, Nerval, Hoffmann, Kubin, Joyce, Kafka, Borges, Hofmannsthal... Marcel Brion trouve place auprès des grands représentants de la littérature fantastique. Nous ne pouvons que regretter qu'il n'ait pas trouvé la place qu'il mérite parmi les plus grands noms de la littérature contemporaine. Nous espérons simplement que ce travail donnera une nouvelle impulsion aux recherches sur cette œuvre et contribuera à mieux faire connaître celui qui demeure encore aujourd'hui trop peu connu.

Au terme de cette étude, nous nous apercevons combien il serait intéressant de s'attacher, non plus seulement à l'œuvre romanesque, mais à l'ensemble de l'œuvre de Marcel Brion. Cette œuvre se caractérise par la disponibilité, la générosité, le désir d'admirer et de partager.

⁷¹³ Marcel Brion, *L'œil, l'esprit et la main du peintre*, op. cit., p.317.

⁷¹⁴ Marcel Brion, dans l'entretien avec Francis Lacassin, « Marcel Brion croit aux fantômes », dans *Les Cahiers de l'imaginaire*, op. cit, p.6.

Marcel Brion, nous l'avons rappelé, manifeste des curiosités nombreuses dans les domaines de l'histoire, de l'histoire de l'art, possède une vaste connaissance de plusieurs littératures étrangères. Il transmet ce qu'il a profondément aimé. Ses curiosités le portent, c'est là un aspect important, vers ce qui lui est consubstantiel. Dans tout cet héritage qu'il explore, venu des cultures européennes, et même extra-européennes, il reconnaît chaque fois un aspect de lui-même, et propose des démarches critiques dans lesquelles la sympathie est un élément essentiel et nécessaire.

D'autres études pourraient donc être envisagées. Montrant à quel point ses zones d'investigation sont étendues, elles chercheraient à préciser par exemple quels sont les éléments principaux de la création littéraire telle qu'il la conçoit chez les autres et chez lui-même, à dégager les grandes lignes forces de l'esthétique et de l'éthique de Marcel Brion. Il serait intéressant d'analyser comment se font les passages de l'œuvre critique à l'œuvre fictionnelle, et de l'œuvre fictionnelle à l'œuvre critique, comment ces deux versants, tissés de nombreux fils secrets, se nourrissent et s'informent constamment l'un l'autre.

L'œuvre de Marcel Brion, prise dans son intégralité nous paraît aujourd'hui très précieuse. Il serait passionnant d'en interroger la modernité. Elle transmet en effet un héritage d'une incomparable richesse. Mais si elle se tourne vers le passé, c'est pour mieux éclairer le présent, exprimer, face au matérialisme et à l'utilitarisme ambiant, des aspirations humaines qui sont de tous les temps, mettre en avant un ensemble de valeurs durables, et en définitive tenter de rejoindre un idéal humain.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie des œuvres de Marcel Brion.

Nous utilisons et complétons la bibliographie établie par Liliane Brion et Wolfgang Friedrichs dans *Marcel Brion humaniste et « passeur »*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 251 à 261.

A. ROMANS.

Le Caprice espagnol, Paris, Gallimard, 1929, 210 p.

La Folie Céladon, Paris, Corrêa, 1935, 256 p. ; Albin Michel, 1963 (avec une nouvelle préface) ; Hachette (Livre de poche), 1989 ; Trad. en polonais, Varsovie, Wydawnictwo, 1935 ; Trad. en allemand, Francfort, Heinrich Scheffler, 1959.

Un Enfant de la terre et du ciel, Paris, Albin Michel, 1943, 319 p.

Château d'ombres, Fribourg, Éd. de la Librairie de l'Université, 1943, 315p. ; nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1974 ; Trad. en espagnol, Madrid, Felmar, 1975.

Le Pré du grand songe, Paris, Robert Laffont, 1946, 288 p. ; Trad. en allemand, Trausmare, 1948.

L'Enchanteur, Fribourg, Éd. de la Librairie de l'Université, 1947, 315 p. ; Paris, Albin Michel, 1965 ; Éd. du Club de la femme, 1966 (avec des illustrations et un entretien avec Marcel Brion) ; Cercle du Bibliophile, 1967.

La Ville de sable, Paris, Albin Michel, 1959, 224 p. ; Hachette (Livre de poche), 1976 ; Trad. en allemand, Francfort, Heinrich Scheffler, 1958 ; coll. de poche, Francfort, Fischer, 1986 ; Trad. en portugais, Lisbonne, Estudios Cor. s. d.

La Rose de cire, Paris, Albin Michel, 1964, 240 p. ; Hachette (Livre de poche), 1994.

De l'autre côté de la forêt, Paris, Albin Michel, 1966, 232 p. ; Hachette (Livre de poche), 1982.

Les Miroirs et les gouffres, Paris, Albin Michel, 1968, 184 p.

L'Ombre d'un arbre mort, Paris, Albin Michel, 1970, 352 p.

Nous avons traversé la montagne, Paris, Albin Michel, 1972, 320 p. ; Trad. en roumain, Bucarest, Editura Univers, 1978.

La Fête de la Tour des Âmes, Paris, Albin Michel, 1974, 256 p. ; Trad. en espagnol, Madrid, Felmar, 1978 (avec une préface d'A. de la Guerra).

Algues – Fragments d'un journal intime, Paris, Albin Michel, 1976, 328 p.

Le Journal du visiteur, Paris, Albin Michel, 1980, 256 p.

Le Château de la princesse Ilse, Paris, Albin Michel, 1981, 286 p.

L'Ermite au masque de miroir – Capriccio –, Paris, Albin Michel, 1982, 240 p.

Villa des Hasards, Paris, Albin Michel, 1984, 192 p.

Les Vaines Montagnes, (posthume), Paris, Albin Michel, 1985, 274 p.

B. NOUVELLES.

Le Théâtre des esprits, Fribourg, Éd. de la Librairie de l'Université, 1941, 297p. – « Teatro degli Spiriti », « Sibilla van Loon », « La fenêtre », « Les rennes », « Le mariage de Lady Belle de Clare », « La robe bleue », Paris, Albin Michel, 1960.

Les Escales de la haute nuit, Marseille, Robert Laffont, 1942, 237 p. ; Paris, Robert Laffont, 1965, 1985 ; Marabout (Coll. Poche), 1971, avec une préface de L. Thoorens. – « Les escales de la haute nuit », « Le Maréchal de la Peur », « La sonate du feu », « Une aventure de voyage », « Les eaux mortes », « La Capitane », « L'orgue de verre », « La rue perdue ». Trad. en allemand de « La rue perdue », dans *Phantastische Erzählungen aus Frankreich*, Francfort, Suhrkamp, 1985.

Le Portrait de Belinda, Paris, Robert Laffont, 1945, 285 p. – « Rococo », « Diocle », « Au paradis des gourmets », « Faux bois », « Le portrait de Bélinda », « Dans la jungle », « Le carnaval d'Orvieto », « Monte Caballo », « La seconde mort de Maeve O'Reilly ».

« Le Retour du Grand Pan », dans *France Illustration littéraire et théâtrale*, numéro 16, Paris, juin 1948, p.7-14.

« L'épithète de Laurence Smithers », dans *Les Œuvres Libres*, Paris, Arthème Fayard, juin 1952, p. 131-166.

La Chanson de l'oiseau étranger, Paris, Albin Michel, 1958, 320 p. – « La chanson de l'oiseau étranger », « La corne de corail », « Alpagnes des anges », « La chambre de verdure », « Les marionnettes de Lorimer White », « Les statues », « Le carnaval d'Orvieto », « Le cavalier étrusque », « Sibilla van Loon », « Faux-bois », « Monte Caballo », « Les rennes », « La robe bleue », « La fenêtre ».

Les Ailleurs du temps, (posthume), Paris, Albin Michel, 1987, 252 p. – « Le brouillard », « Le nain Samuel », « Le mariage de Lady Belle de Clare », « Le tableau », « Les intrus », « Dolorès : une histoire de cigarettes », « Les tubéreuses », « Réception dans un jardin », « Le *Virtuoso* du labyrinthe », « Une horloge », « Caprice chinois », « Le vieux chalet », « Ce pays qui n'est pas de maintenant », « Leçon d'abîme ».

Contes fantastiques, (reprise de *La Chanson de l'oiseau étranger* et *Les Ailleurs du temps*), Paris, Albin Michel (Coll. poche), 1989, 256 p.

« Suite chinoise », dans *Musique et humanisme*, Revue musicale de suisse Romande, Lausanne, 1998, p.281-293.

C. CAHIERS MARCEL BRION.

Mémoires d'une vie incertaine, Paris, Klincksieck, 1997, 241 p.

Suite fantastique, Paris, Klincksieck, 2000, 397 p.

Orplid ou une certaine idée de L'Allemagne, Paris, Klincksieck, 2002, 314 p.

D. ÉTUDES SUR LE ROMANTISME.

Les Amantes, Paris, Albin Michel, 1941, 382 p.

Goethe, Paris, Albin Michel, 1949, 496 p. ; nouvelle édition, 1982 ; Trad. en allemand, Munich, Heyne, 1982.

Goethe, les plus belles pages, Paris, Club français du livre, 1949 (avec de nombreuses traductions de Goethe par l'auteur) ; repris sous le titre *L'Âme du monde*, Paris, Le Rocher, 1993.

L'Allemagne romantique, tome 1 (H. von Kleist, C. Brentano, W.H. Wackenroder, L. Tieck, C. von Günderode), Paris, Albin Michel, 1962, 365 p. – tome 2 (Novalis, E.T.A. Hoffmann, Jean-Paul, J. von Eichendorff), Paris, Albin Michel, 1963, 392 p. ; Poche Hachette (Coll. Pluriel), 1984.

L'Allemagne romantique (Le voyage initiatique), tome 3, (J. von Eichendorff, Jean-Paul, L. Tieck, Novalis, H. Hesse), Paris, Albin Michel, 1977, 275 p. – tome 4 (K.P. Moritz, G. Keller, W. Heinse, Goethe, E. Mörike, H. von Hofmannsthal, T. Mann), Paris, Albin Michel, 1978, 323 p.

E. CRITIQUE LITTÉRAIRE.

Gobineau, Marseille, Éditions des Cahiers du sud, 1927, 87 p.

« Un poète mystique Angelus Silesius », dans *Une nouvelle psychologie du langage*, Coll. Le roseau d'or, Paris, Plon, 1927, p.277-305.

« The Idea of Time in the Work of James Joyce », dans *Our examination round his factification for incamination of Work in progress* (ouvrage collectif), Paris, Sylvia Beach, 1929.

Rudyard Kipling, Paris, Gallimard, 1929, 224 p. (repris en partie comme préface dans *Rudyard Kipling*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1988.

« Das katholische Schrifttum Italiens », dans *Katholische Leistung in der Weltliteratur der Gegenwart*, Fribourg i. B., Herder, 1934.

Pour un concept moderne de la culture, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1935, 34 p.

J.P. Jacobsen, introduction et traduction de *Ici il y aurait des roses*, Paris, Club français du livre, 1949, 27 p.

« Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe », dans *Cahiers du Sud*, 42e année, numéro 333, 1955, p.177-184.

Unité et diversité de la littérature européenne, Premier congrès de la Fondation européenne de la Culture, Amsterdam, Fondation européenne de la Culture, 1957, p. 3 à 16.

Le Docteur Faustus, ou la vie du musicien allemand Adrien Leverkühn, Thomas Mann (préface et postface), Paris, Club du Livre du mois, 1957, 14 et 37 p.

Barnabo des montagnes, Dino Buzzatti, Paris, Robert Laffont, 1959, (préface p.7-22).

« L'univers de la poésie », dans *Le Concours médical*, 22 juin 1963, p.4065-4068.

« Versuch einer Interpretation der Symbole im Märchen der 672. Nacht von Hugo von Hofmannsthal », dans *Interpretationen, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, tome 4, Francfort, Fischer, 1966, p.284-302.

« Le fantastique et le sacré », dans *Les Nouvelles Littéraires*, numéro 2324, 10-16 avril 1972.

« Rencontre avec le Père Teilhard de Chardin », dans *Les Cahiers du Rocher*, Cahier consacré au Père Teilhard de Chardin, Paris, Le Rocher, 1986, p.29-37.

« Les flammes admirables », dans *Hölderlin*, Paris, Nouvelle Revue de Paris, Le Rocher, 1987, p. 43-66.

Histoire de la littérature allemande, de Gero von Wilpert, Paris, Albin Michel, 1968, 261 p. (préface p.5-46)

Le Dernier des Valerii, Henry James, Paris, Albin Michel, 1984 (préface p.7-26).

Les labyrinthes du temps (posthume), Paris, José Corti, 1994, 364 p.

F. HISTOIRE.

Bartholomé de Las Casas, père des Indiens, Paris, Plon, 1927, 309 p. Trad. en anglais, New York, E.P. Dutton, 1929. Trad. en espagnol, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1945.

La Vie d'Attila, Paris, Gallimard, 1928, 259 p. ; Club des libraires de France, 1958. Trad. en anglais, New York, Mc Bride, 1929 ; Londres, Cassel, 1929. Trad. en italien, Milan, Corbaccio, 1930. Trad. en hongrois, Budapest, Athenæum Kidasam. Trad. en roumain, Craiova, Scoaledor, 1938. Trad. en espagnol, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1945 ; Madrid, Ares, 1958. Trad. en portugais, Lisbonne, Editorial Estudios Cor, 1959. Nouvelle trad. roumaine, Bucarest, Mondero, 1992.

La Vie d'Alaric, Paris, Gallimard, 1930, 269 p. Trad. en anglais, New York, Mc Bride, 1930.

La Vie des Huns, Paris, Gallimard, 1931, 248 p. ; Club des Libraires de France, 1961. Trad. en anglais, New York, Mc Bride, 1931.

L'aventureuse Réussite de Théodora, Paris, Gallimard, 1934, 250 p. Trad. en anglais, Londres, Long, 1936.

Theodoric, Paris, Payot, 1935, 368 p. ; Tallandier, 1979. Trad. en allemand, Francfort, Societäts Verlag, 1936. Trad. en espagnol, Barcelone, GIP, 1943.

Fredegonde et Brunehaut, Paris, Éditions de France, 1935, 294 p.

La Résurrection des villes mortes, Paris, Payot, 1937 (tome 1, 308 p.), 1938 (tome 2, 343 p.) ; Plon, 1959 ; Édition spéciale pour la jeunesse, Gauthier-Languereau, 1967 ; Club Saint Clair, 1975. Trad. en italien, Varese, Dall'Oglio, 1964. Trad. en anglais, New York, The MacMillan Company, 1962. Trad. en allemand, Cologne, Dumont Schauberg, 1964. Trad. en japonais, Misuzu Shobo, 1963. Trad. en espagnol, Buenos Aires, 1959. Trad. en grec, Athènes, Ekdotikos Oikos Phéxè, 1963.

Blanche de Castille, femme de Louis VIII, mère de Saint Louis, Paris, Éditions de France, 1939, 360 p.

Bayard, Marseille, Robert Laffont, 1942, 269 p. ; Paris, Hachette, 1953.

La Reine Jeanne, Marseille, Robert Laffont, 1942, 261 p.

Catherine Cornaro, reine de Chypre, Paris, Albin Michel, 1945, 290 p. Trad. en italien, Milan, Trèves, 1948.

Charles le Téméraire, grand-duc d'Occident, Paris, Hachette, 1947, 267 p. ; Tallandier, 1977 ; Poche Marabout, 1979.

Frédéric II de Hohenstaufen, Paris, Tallandier, 1948, 251 p. ; nouvelle édition, 1978.

Machiavel, Paris, Albin Michel, 1948, 432 p. ; nouvelle édition 1983 ; Club des Éditeurs, 1957 ; Bruxelles, Complexe, 1957. Trad. en allemand, Düsseldorf-Cologne, eugen Diederichs, 1957. Trad. en japonais, Misuzo Shobo, 1966.

Le Cardinal Ximenes, le Richelieu de l'Espagne, Paris, Éditions franciscaines, 1948, 136 p.

Savonarole, Paris, La Colombe, 1948, 237 p.

De César à Charlemagne, Paris, Fayard, 1949, 315 p.

La Révolte des gladiateurs, Paris, Amiot-Dumont, 1952, 215 p.

Le Pape et le Prince : Les Borgia, Paris, Hachette, 1953, 315 p. ; Tallandier, 1979 ; Club du Grand Livre du Mois, 1995.

Histoire de l'Égypte, Paris, Fayard, 1954, 485 p. ; Tallandier, 1977.

« Le Bouddha – La Vie légendaire », dans *Le Bouddha* (ouvrage collectif), Paris, Club des Libraires de France, 1959.

Venise, Paris, Albin Michel, 1962, 240 p. Trad. en anglais, Londres, Elek, 1962. Trad. en allemand, Francfort, Umschau, 1963. Trad. en italien, Novara, de Agostini, 1963.

Tamerlan (ouvrage collectif), Paris, Albin Michel, 1963.

Le Siècle des Médicis, Paris, Albin Michel, 1969, 261 p. Trad. en anglais, Londres, Elek, 1969. Trad. en allemand, Wiesbaden, Brockhaus, 1970.

G. HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Schumann et l'âme romantique, Paris, Albin Michel, 1954, 416 p. ; nouvelle édition augmentée, 1985. Trad. en allemand, Erlenbach-Zurich, Eugen Rentsch, 1955. Trad. en anglais, Londres, Collins, 1956. Trad. en suédois, Stockholm, Wahlström et Widstrand, 1956. Trad. en italien, Milan, Corticelli, 1958.

Mozart, Paris, Amiot-Dumont, 1955, 297 p. ; Club des Libraires de France, 1956 (avec illustrations) ; Plon-Perrin, 1982 (avec une nouvelle préface). Trad. en allemand, Zurich-Stuttgart, Eugen Rentsch, 1956. Trad. en espagnol, Barcelone, Editorial Juventud, 1990.

La Vie quotidienne à Vienne à l'époque de Mozart et de Schubert, Paris, Hachette, 1960, 344 p. ; nouvelle édition, 1985. Trad. en anglais, Londres, Weidenfeld et Nicolson, 1961 ; New York, The MacMillan Company, 1962. Trad. en portugais, Lisbonne, Livros do Brasil, s. d. ; Sao Paulo, Circulo do Livro, 1991. Trad. en néerlandais, Baarn, 1962. Trad. en suédois, Stockholm, Bokförlaget Prisma, 1962 et 1988.

La musique et l'amour, Paris, Hachette, 1967, 288 p.

H. HISTOIRE DE L'ART.

Giotto, Paris, Rieder, 1927, 64 p.

Turner, Paris, Rieder, 1929, 64 p.

Pierre Puget, Paris, Plon, 1930, 178 p.

Botticelli, Paris, Crès, 1931, 19 p.

Brueghel, Paris, Plon, 1936, 64 p.

Bosch, Paris, Plon, 1936, 62 p.

Grünewald, Paris, Plon, 1939, 63 p.

Michel Ange, Paris, Albin Michel, 1939, 388 p. ; nouvelles éditions 1947, 1954 et 1995, Club des Éditeurs, 1960. Trad. en anglais, New York, Greystone, 1940 ; New York, Crown, 1941. Trad. en portugais, Lisbonne, Editorial Aster, s. d.

Rembrandt, Paris, Tisné, 1940, 41 p.

Rembrandt, Paris, Albin Michel, 1946, 330 p. ; nouvelles éditions 1949 et 1969. Trad. en hongrois, Budapest, Corvina, 1976.

Lumière de la Renaissance, Paris, Robert Laffont, 1948, 320 p.

Les Mains dans la peinture – De Giotto à Goya, Paris, Albin Michel, 1949, 220 p.

Rouault, Paris, Éditions Braun et Cie, 1950, non paginé.

Léonard de Vinci, Paris, Albin Michel, 1952, 504 p. ; nouvelles éditions 1979 et 1995. Trad. en grec, Athènes, Sypsa, 1970. Trad. en espagnol, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954.

Dufy, Londres, Phaidon Press, 1953, 22 p.

« Les « nœuds » de Léonard de Vinci et leur signification », dans *Études d'art*, numéros 8-9-10, communications du Congrès International du Val de Loire (7-12 juillet 1952), Paris, Alger, 1954, p.71-81.

Les Animaux, un grand thème de l'art, Paris, Horizons de France, 1955, 45 p. Trad. en anglais, Londres, Harrap, 1959.

Fabrizio Clerici, Milan, Electa, 1955, 122 p.

Klee, Paris, Somogy, 1955, 30 p. Trad. en suédois, Stockholm, Och Raben, 1956.

L'Abstraction, Paris, Somogy, 1956, 64 p.

L'Art abstrait, Paris, Albin Michel, 1956, 320 p. Trad. en allemand, Cologne, Dumont Schauberg, 1960. Trad. en roumain, Bucarest, Meridiane, 1972. Trad. en japonais, Tokyo, Kinokuniya, 1959.

La peinture moderne de l'impressionnisme à l'art abstrait, Paris, Somogy, 1957, 96 p. Trad. en anglais, Londres, Thames and Hudson, 1958.

« Le réalisme dans les pays protestants et bourgeois », p.63-77, « L'art à la mesure de l'individu », p.167-179, « Le romantisme », p.273-289, dans *L'Art et l'homme*, sous la direction de René Huyghe, Paris, Larousse, 1957.

« Hommage au fantastique », dans *Le Jardin des Arts*, août 1957, p.579-587.

Miroirs d'un âge d'or, plaquette conçue et typographiée par Raymond Gid, déposée à la Bibliothèque Nationale, 1958, non paginé.

Chagall, Paris, Somogy, 1959, 85 p. Trad. en allemand, Hamburg, Somogy, 1959. Trad. en anglais, Londres, Oldbourne, 1960.

Ces palais où Dieu habite. L'architecture religieuse 1400-1800, Paris, Fayard, 1959, 124 p. ; Trad. en espagnol, Andorre, Casal i Vall, 1961. Trad. en italien, Catane, Paoline, 1961.

La peinture allemande, Paris, Tisné, 1959, 180 p. Trad. en anglais, New York, Universe books, 1959. Trad. en allemand, Stuttgart, Artes, 1961.

Kandinsky, Paris, Somogy, 1960, 96 p. Trad. en allemand, Hamburg, Somogy, 1960. Trad. en anglais, Londres, Oldbourne, 1961.

Dürer, Paris, Somogy, 1960, 288 p. Trad. en allemand, Gütersloh, Bertelsmann, 1960. Trad. en anglais, Londres, Thames and Hudson, 1960.

Domela, Paris, G. Fall (Le Musée de Poche), 1961, 56 p.

Art fantastique, Paris, Albin Michel, 1961, 320 p. ; nouvelle édition augmentée, 1989 ; Poche Marabout, 1968. Trad. en allemand, Vienne, Bâle, Stuttgart, Hans Deutsch, 1962. Trad. en roumain, Bucarest, Meridiane, 1970.

Braque, Paris, Somogy, 1963, 87 p. Trad. en allemand, Gütersloh, Bertelsmann, 1957.

Vermeer, Paris, Somogy, 1963, 87 p. Trad. en anglais, Londres, Oldbourne, 1962.

Leonor fini, Montreuil, J.J. Pauvert, 1963, non paginé.

L'Art romantique, Paris, Hachette, 1963, 240 p. Trad. en anglais, Londres-New York, Thames and Hudson, 1960 ; nouvelle édition, 1966. Trad. en allemand, Munich-Zurich, Knauer, 1960. Trad. en italien, Milan, Garzanti, 1960.

L'Âge d'or de la peinture hollandaise, Bruxelles, Meddens, 1964, 277 p.

L'Oeil, l'esprit et la main du peintre, Paris, Plon, 1966, 344 p. ; nouvelle édition augmentée sous le titre : *Les Peintres en leur temps*, Paris, Ph. Lebaud, Éd. du Félin, 1994.

La peinture romantique, Paris, Albin Michel, 1967, 304 p. Trad. en roumain, Bucarest, Meridiane, 1972.

La Peinture religieuse : le sacré et sa représentation, Paris, Plon-Perrin, 1968, 360 p. Nouvelle édition sous le titre *Les Peintres de Dieu*, Paris, Ph. Lebaud, 1996.

Le Louvre, musée des maîtres, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1970, 77 p.

Histoire des civilisations (ouvrage collectif), Paris, Larousse, 1971, 8 volumes : La Grèce et Rome ; Le temps des invasions ; Le Moyen-Âge ; la Renaissance ; Le Grand siècle ; Le Siècle des Lumières ; le XIX^e siècle ; Le XX^e siècle. Nouvelle édition en 16 volumes, Genève, Editio Service S.A., 1974 ; Paris, Imprimerie des Arts et Manufactures (éd. pirate), s. d. Trad. en anglais, Londres, Thames and Hudson, 1971.

Titien, Paris, Somogy, 1971, 263 p. Trad. en allemand, Gütersloh, Bertelsmann, 1971.

Quatre siècles de surréalisme, Paris, Belfond, 1973, (préface p.7-14).

Cézanne, Annecy, Plantyn, 1974, 95 p. Trad. en italien, Milan, Fabbri, 1972. Trad. en allemand, Munich, Schüler, 1973. Trad. en anglais, Londres, Thames and Hudson, 1974 ; New York, Doubleday, 1974.

Guardi, Paris, Screpel, 1976, 86 p.

De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique, présentation des textes de Friedrich et de Carus, Paris, Klincksieck, 1983 ; nouvelle édition, 1988.

« C.D. Friedrich, inventeur du paysage tragique », dans *C.D. Friedrich*, collectif, Paris, Centre culturel du Marais, 1984, p.58-96.

Se perdre dans Venise (avec René Huyghe), Paris, Flammarion, 1986, 157 p. Trad. en italien, Venise, Corbo e Fiori, 1991.

I. VOYAGES.

« Images norvégiennes », dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1932, p.105-136.

Les Pays nordiques, (ouvrage collectif), Saint-Ouen, Editions Ogrizek, 1951, 446 p.

L'Italie, 2 volumes, Paris, Escales du Monde, 1954, 118 p., 113 p.

La Provence, Paris, Arthaud, 1954, 252 p. ; nouvelles éditions 1958 et 1972. Trad en anglais, Londres, Kaye, 1956.

L'Art en Sicile, Paris, Éditions des Deux Mondes, 1955, 200 p.

L'Ombrie, Paris, Arthaud, 1956, 116 p.

Pompéi et Herculanium, Paris, Albin Michel, 1960, 240 p. Trad. en anglais, Londres, Elek, 1960 ; Londres, Cardinal, 1973. Trad. en allemand, Cologne, Dumont Schauberg, 1961.

Paris, Grenoble, Arthaud, 1962, 160 p. Trad. en anglais, Chicago, Rand Mc Nally, 1964.

L'Autriche que j'aime (présentation de Marcel Brion), Paris, Éditions Sun, 1964, p.5-17.

Bibliographie critique.

A. TRAVAUX SUR L'ŒUVRE DE MARCEL BRION.

1. Livres.

FRIEDRICHS (W.), *Rituale des Übergangs*, Francfort, Peter Lang Verlag, 1986, 451 p.

SIMPSON-MAURIN (M.), *L'Univers fantastique de Marcel Brion*, Paris, Nizet, 1981, 213 p.

2. Ouvrages collectifs.

BESNIER (P.) (dir.) *Les Cahiers de l'imaginaire*, numéro 3-4 (consacré à Marcel Brion), mai 1981, p.3-56.

BRION (L.) (dir.) *Marcel Brion humaniste et « passeur »*, Actes du colloque international de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, Albin Michel, 1996, 261 p.

JAKUBEC (D.) (dir.) *Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire*, textes réunis sous la responsabilité de Doris Jakubec, à l'occasion de l'Exposition Marcel Brion au Musée historique de Lausanne, Lausanne, Payot, 1995, 191 p.

Livres de France, 6^e année, numéro 7 (consacré à Marcel Brion), août-septembre 1955, p.3-12.

3. Autres études (articles, fragments d'ouvrages).

BAHUET-GACHET (D.), « L'Italie dans les nouvelles fantastiques de Marcel Brion », dans *Arts Sciences Techniques*, numéro 7, Paris, mars-avril 1993, p.26-28.

BANCQUART (M.C.) et CAHNÉ (P.), *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p.349.

BARONIAN (J.B.), « Marcel Brion : une disponibilité totale », dans *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, p.215-219.

BEAUFILS (M.), « En relisant Marcel Brion », dans *Cahiers du Sud*, numéro 337, 1964.

BONNIER (H.), *L'Ombre d'un arbre mort* (préface), Monte Carlo, Édition André Sauret, 1972, p.3-11.

BRUNEL (P.), « Un andante d'outre tombe », dans *Les Arpèges composés*, Paris, Klincksieck, 1997, p.113-123.

GANNE (G.), « Marcel Brion à l'Académie française », dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1955, p.114-119.

GODENNE (R.), « La nouvelle fantastique selon Marcel Brion », dans *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993, p.121-132.

HARREL-COURTÈS (H.), « Marcel Brion humaniste », dans *Cahiers du Sud*, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1934, 60 p.

HUYGHE (R.), *Discours de réception de M. Marcel Brion à l'Académie française et réponse de M. René Huyghe*, Paris, Albin Michel, 1965, p.53-94.

JACQUEMIN (G.), « Marcel Brion », dans *Littérature fantastique*, Paris, Nathan, 1974, p.130-133.

LACASSIN (F.), *Le Cimetière des éléphants*, Amiens, Encrage, 1996, p.126-129.

LACASSIN (F.), « Marcel Brion croit aux fantômes », dans *Magazine littéraire*, numéro 66, 1972.

- LEFÈVRE (F.), « Une heure avec Marcel Brion », dans *Les Nouvelles littéraires*, 19 décembre 1931.

MISTLER (J.), « Marcel Brion », *Aurore*, 26 mai 1974.

MOHRT (M.), *Discours de réception de Michel Mohrt à l'Académie française et réponse de Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1987, p.9-35.

POIRIER (J.), *Dictionnaire des Lettres Françaises, le XX^e siècle*, (Le Livre de poche), sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux, 1998, p.190-191.

SCHILD (D.), *Verbindung von Realität und Irrealität in der zeitgenössischen französischen Erzählungen (Supervielle, Bealu, Brion)*, Berne, Lang, 1974, p.49-110.

SCHNEIDER (M.), *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p.403-404.

SCHNEIDER (M.), « Marcel Brion déchiffreur d'énigmes », *La Revue de Paris*, 75^e année, août-septembre 1968, p.41-44.

SCHNEIDER (M.), « Marcel Brion : une âme de la Mitteleuropa », *Le Figaro*, décembre 1994.

SCHNEIDER (M.), *Dictionnaire de la littérature française XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, p.153-154.

TILLIETTE (X.), *Revue Études*, tome 337, juillet 1972, p.42.

TOURNIER (M.), « Les voyages initiatiques », *Le Monde*, 19 janvier 1977.

TUNNER (E.), « Hommage à Marcel Brion », dans *Allemagne d'aujourd'hui*, numéro 103, janvier-mars 1988, p.135-142.

TURQUETIT (A.), « Marcel Brion », dans *Miroir du fantastique*, numéro 4, vol.1, juillet-août 1968, p.174-178.

VALETTE (B.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

VERSINS (P.), *Encyclopédie de l'Utopie, des voyages extraordinaires et de la SF*, L'âge d'homme, 1972, p.131.

B. OUVRAGES CONCERNANT LE FANTASTIQUE LITTÉRAIRE.

1. Livres

BARONIAN (J.B.), *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977, 103 p.

BOZZETTO (R.) et HUFTIER (A.), *Les frontières du fantastique – Approche de l'impensable*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, 350 p.

BOZZETTO (R.), *Le fantastique dans tous ses états*, Aix en Provence, publ. de l'Université de Provence, 2001.

CAILLOIS (R.), *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CAILLOIS (R.), *Images, images...*, Stock, 1975, 153 p.

CASTEX (P.G.), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1957, 466 p.

FABRE (J.), *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 501 p.

FINNÉ (J.), *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 216 p.

FREUD (S.), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919] Paris, Gallimard, 1985, p.210-263.

HELLENS (F.), *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, 125 p.

JACQUEMIN (G.), *Littérature fantastique*, Paris, Nathan, 1974, 179 p.

LOVECRAFT (H.P.), *Épouvante et surnaturel en littérature*, [1927], Paris, 10/18, 1972, 168 p.

MILLET (G.) et LABBÉ (D.), *Le fantastique*, Tours, Belin, 2005, 363 p.

SCHNEIDER (M.), *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 425 p.

SCHNEIDER (M.), « Discours du fantastique », dans *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, p.9-87.

STEINMETZ (J.L.), *La littérature fantastique*, Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 125 p.

TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 187 p.

TROUSSON (R.), « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique ? », dans *Le réalisme magique*, L'âge d'homme, 1987, 299 p.

VAX (L.), *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, 313 p.

VAX (L.), *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1960, 125 p.

VAX (L.), *Les chef-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, 1979, 228 p.

VIEGNE (M.), *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, 239 p.

2. Articles sur le fantastique.

BELLEMIN-NOËL (J.), « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », dans *Littérature*, numéro 2, mai 1971, p.103-118.

FAIVRE (A.), « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », dans *La littérature fantastique*, Cahiers de l'hermétisme, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, p.15-43.

SCHNEIDER (M.), « Les ambassadeurs de l'invisible », *Le Figaro*, 10 août 2000.

TROUSSON (R.), « Jean Ray et le « discours fantastique » », dans *Études de littérature française de Belgique*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978.

C. OUVRAGES SUR LE FANTASTIQUE ICONIQUE.

BALTRUSAITIS (J.), *Le Moyen-âge fantastique*, [1981], Champs Flammarion, 1993.

BOZZETTO (R.), « Approche du fantastique iconique », dans *Le fantastique dans tous ses états*, coll. Regards sur le fantastique, Publications de l'Université de Provence, 2001, p.191-232.

CAILLOIS (R.), *Au cœur du fantastique*, nrf Gallimard, 1965, 180 p.

DE SOLIER (R.), *L'art fantastique*, Lausanne, J.J. Pauvert, 1961, 258 p.

HOCKE (G.R.), *Labyrinthe de l'art fantastique* [1957], Paris, Gonthier, 1967, 224 p.

HOFMAN (W.), *L'art fantastique*, [2010], Paris, Imprimerie nationale Éditions, 2010, 320 p.

ROY (C.), *Art fantastique*, Paris, Roger Delpire, 1960, 106 p.

SCHURIAN (W.), *Art fantastique*, Paris, Taschen, 2005, 95 p.

D. AUTRES OUVRAGES UTILISÉS.

ALEXANDRE (M.), (dir.) *Romantiques allemands*, 2 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, 1606 p.-1744 p.

BALLY (C.), « Syntaxe de la modalité explicite », dans *Cahiers Ferdinand de Saussure* 2, Genève, publ. par la Société genevoise de linguistique, 1942, 63 p.

BAYARD (J.P.), *Labyrinthes, symboles et errances*, Paris, Éditions du Huitième jour, 2010, 115 p.

BÉGUIN (A.), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, 416 p.

BÉGUIN (A.) (dir.), *Le romantisme allemand*, Marseille, Les Cahiers du Sud, Rivages, 1949, 493 p.

BENVÉNISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

BLANCHOT (M.), « L'Atheneum », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

BOUCHER (M.), *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, Paris, PUF, 1961, 200 p.

BRION (M.) (dir.), *Les secrets du passé*, encyclopédie de la civilisation, Londres, Genève, Thames and Hudson, 1975, 413 p.

DELÉTANG-TARDIF (Y.), *Edmond Jaloux*, Paris, La Table Ronde, 1947, 234 p.

D'ORS (E.), *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1936, 252 p.

DUFOUR-KOWALSKA (G.), *Caspar David Friedrich, aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'âge d'homme, 1992, 138 p.

DURAND (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1990, 536 p.

ELIADE (M.), *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978, 249 p.

ELIADE (M.), *Mythes rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 279 p.

ELIADE (M.), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.

ELIADE (M.) *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 251 p.

FAIVRE (A.), *Philosophie de la nature*, Paris, Albin Michel, 1996, 347 p.

FAIVRE (A.) et TRISTAN (F.) (dir.), *Faust*, Cahiers de l'hermétisme, Paris, Albin Michel, 1977, 221 p.

GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GENETTE (G.), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 574 p.

GODARD (H.), *Une grande génération*, Paris, nrf Gallimard, 2003, 456 p.

- GOLLUT (J.D.), *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, 477 p.
- GORCEIX (B.), *Flambée et agonie, mystiques du XVIIIe siècle allemand*, Sisteron, Éditions Présence, 1977, 357 p.
- GRAVES (R.), *Les mythes grecs*, [1958], 2 tomes, Paris, Fayard, 1967, 428 p.-446 p.
- HOFMAN (W.) *Une époque en rupture, 1750-1830*, [1980], Paris, Gallimard, l'Univers des formes, 1995, 715 p.
- HUCH (R.), *Die Romantik*, [1899-1902], Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1951, 688 p. ; Trad. André Babelon, *Les romantiques allemands*, 2 tomes, Pandora Éditions, 1978, 253 p.-301 p.
- JALOUX (E.), *Du rêve à la réalité*, Paris, Corrêa, 1932, 382 p.
- JALOUX (E.), *Visages français*, Paris, albin Michel, 1954, 254 p.
- JAQUIER (C.), *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987, 3237 p.
- KELLER (L.), *Piranèse et les romantiques français*, Paris, José Corti, 1966, 254 p.
- LACOUÉ-LABARTHE (P.) et NANCY (J.L.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 444 p.
- LEFEBVRE (J.P.), (dir.) *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995, 1862 p.
- LEGROS (W.), *L'avis des mots*, Paris, Éditions Ellipses, 1995, 159 p.
- LE MÉNAHÈZE (S.), *L'invention du jardin romantique en France, 1761-1808*, Neuilly sur Seine, Éditions Spiralinte, 2001, 575 p.
- LION (F.), *Romantik als deutsches Schicksal*, Stuttgart Hamburg, Rowohlt, 1947, 262 p.
- LYARD (C.), « La montagne dans la peinture chinoise », dans *La montagne et ses images*, Paris, Éditions du comité des Travaux historiques et scientifiques, 1991, 422 p.
- MINGUET (J.P.), *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1979, 304 p.
- MORET (A.), *Le lyrisme médiéval allemand des origines au XIV^e siècle*, Lyon, Bibliothèque de la Société des Études germaniques, 1950, 152 p.
- OTTO (R.), *Le Sacré, l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, [1923], Paris, Payot, 1949, 234 p.
- PEYRE (H.), *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, 1971, 307 p.
- PICARD (M.), *Le Monde du silence*, [1952], Paris, PUF, 1954, 184 p.
- POIRIER (J.), (dir.), *Histoire des mœurs*, encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1990, 1738 p.
- ROUSSET (J.), *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1995, 316 p.

SANTARCANGELI (P.), *Il libro dei labirinti*, Florence, Vallecchi, 1967, 393p. ; Trad. *Le livre des labyrinthes*, Paris Gallimard, 1979, 430 p.

TAPIÉ (V.L.), *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957, 383 p.

TINTELOT (H.), Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, dans *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Munich, Lehnen, 1956, 446 p.

TODOROV (T.), « La crise romantique », dans *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 375 p.

VANDIER-NICOLAS (N.), *Esthétique et peinture du paysage en Chine*, Paris, Klincksieck, 1987, 147 p.

VAUDOYER (J.L.), *L'art est délectation*, Paris, Hachette, 1968, 202 p.

VIERNE (S.), *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.

WEISSMANN (F.S.), *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, 99 p.

WÖLFFLIN (H.), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, [1915], Paris, Plon, 1952, 281 p.

WUNENBURGER (J.J.), « Principes d'une imagination mytho-poétique », dans *Mythe et Création*, textes réunis par Pierre Cazier, Presses Universitaires de Lille, 1994.

E. OUVRAGES GÉNÉRAUX.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, coll. Encyclopædia universalis, Paris, Albin Michel, 1997, 918 p.

BRUNEL (P.) (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.

Autres œuvres mentionnées dans la thèse.

BACHELARD (G.), *La Flamme d'une chandelle*, [1961], Paris, PUF, 1980.

BACHELARD (G.), *Fragments d'une poétique du feu*, (posthume), Paris, PUF, 1988.

BACHELARD (G.), *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, 1989

BÉRIMONT (L.), *Le Bois Castiau*, Éditions Rombaldi, Bibliothèque du temps présent, 1975.

BRETON (A.), *Manifeste du surréalisme*, [1924], Paris, Gallimard, Folio Essais, 1988.

CALDERON, *La Vie est un songe*, [1635], Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1997.

CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, [1932], Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

FLAUBERT (G.), *La Tentation de saint Antoine*, [1874], Paris, Flammarion, 1967.

GOETHE (J.W.), *Conversations de Goethe avec Eckermann*, [1829], Paris, Gallimard, 1988.

GOETHE (J.W.von), *Faust*, [1808-1822], Paris, Aubier Montaigne, 1948.

GIONO (J.), *Le Grand Troupeau*, [1931], Le Livre de Poche, Paris, 1965.

HEINE (H.), *Tableaux de voyage*, [1826-1831], Paris, Édition de l'Instant, 1989.

HOFFMANN (E.T.A.), *Le Vase d'or*, [1814], Paris, Aubier Montaigne, 1942.

HOFMANNSTHAL (H.von), *Andreas et autres récits*, Paris, Gallimard, 1970.

HOFMANNSTHAL (H. von), *Gedichte und kleine Dramen*, Francfort, Suhrkamp, 1970.

HOFMANNSTHAL (H. von), *Le Chevalier à la rose et autre pièces*, [1911], Paris, Gallimard, 1979.

HÖLDERLIN (F.), *Poèmes*, [1793-1808], Paris, Aubier Montaigne, coll. bilingue, 1943.

HÖLDERLIN, *Hyperion*, [1797-1799], Paris, Gallimard, 1957.

JÜNGER (E.), *Sur les falaises de marbre*, [1939], Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1942.

KAFKA (F.), *Un Artiste de la faim et autres récits*, [1919], Saint-Amand, Folio, Gallimard, 1990.

KUBIN (A.), *L'Autre côté*, [1909], Édition du Terrain vague, 1963.

METTRA (C.), « Notre seul désir est d'être immortel » (préface), dans Michel Cazenave, *Les Guerriers de Finn*, La Gacilly, Artus, 1992.

MEYRINK (G.), *Le Golem*, [1915], Paris, Stock, 1969.

MEYRINK (G.), *La Nuit de Walpurgis*, [1917], Éditions du Rocher, coll. Alphée, 1988.

NERVAL (G. de), « Vers dorés », *Les Chimères*, [1854], Paris, Flammarion, 1965.

RÉGNIER-BOHLER (D.), (dir.), *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, 1989.

RILKE (R.M.), *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, [1923], Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1943.

NOVALIS, *Fragments*, choisis et traduits par Armel Guerne, Paris, Aubier Montaigne, 1973.

NOVALIS, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*, [1800], *Heinrich von Ofterdingen*, [1802], Stuttgart, Goldmann Klassiker, 1979.

ROUSSEAU (J.J.), *Les Confessions*, [1782-1789], Garnier Flammarion, 1996.

SCHLEGEL (F.), *Fragments*, Paris, José Corti, 1996.

SCHUBERT (G.H.), *La symbolique du rêve*, [1814], Paris, Albin Michel, 1982.

SHAKESPEARE, *Antoine et Cléopâtre*, [1623], Garnier Flammarion, 1975.

VERNE (J.), *Voyage au centre de la terre*, [1864], Le Livre de Poche, 1982.

Table des matières

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES POUR DESIGNER LES ROMANS DE MARCEL BRION.....	2
INTRODUCTION : DES « QUALITÉS PARTICULIÈRES ».....	3
PREMIÈRE PARTIE : APPROCHE DU FANTASTIQUE BRIONIEN.....	14
INTRODUCTION : LES CHEMINS DU FANTASTIQUE.....	15
CHAPITRE 1 : « UNE RÉALITÉ ÉQUIVOQUE ».....	21
A. <i>LE RÉEL EN QUESTION</i>	21
1. « Qu'est-ce que le réel ? ».....	21
2. Une période charnière.....	27
B. <i>L'INSCRIPTION DANS LE RÉEL</i>	31
1. Le personnage voyageur.....	32
2. L'espace réaliste.....	36
3. Le temps réaliste.....	39
4. Importance du narrateur.....	42
C. <i>LE RÉEL DEVIENT PROBLÉMATIQUE</i>	48
1. Subjectivité du narrateur.....	48
2. Effets de glissement.....	52
3. Les personnages du seuil.....	56
CHAPITRE 2 : « LES AVENTURES SURNATURELLES ».....	61
A. <i>À LA LIMITE DU RÉEL ET DE L'IRRÉEL</i>	65
1. Une « atmosphère d'irréalité ».....	65
2. Les composantes de la <i>Stimmung</i>	68
3. Une « vaste tapisserie ».....	72
B. <i>LES « FRONTIÈRES DE L'ÊTRE ET DU NON-ÊTRE »</i>	78
1. Les âmes en peine.....	78
2. Les êtres venus des mondes antiques.....	82
3. Mythes littéraires.....	90
C. <i>LES FRONTIÈRES DE L'ESPACE ET DU TEMPS</i>	97
1. L'espace et le temps sont des catégories fantastiques.....	97
2. Les altérations du temps.....	99
3. Les altérations de l'espace.....	105
CHAPITRE 3 : LES DEMEURES DE L'INQUIÉTUDE.....	109
A. <i>UN ARRIÈRE-FOND HISTORIQUE INQUIET</i>	113
1. « L'Histoire est un cauchemar... ».....	113
2. « L'effondrement d'un monde. ».....	118
3. Le cataclysme fantastique.....	122
B. <i>UN « ACCENT D'INQUIÉTUDE ET D'ANGOISSE »</i>	128
1. Un « singulier malaise ».....	128
2. « Les fissures de l'anxiété et du doute. ».....	132
3. <i>Mysterium tremendum</i>	138
C. <i>LA RHÉTORIQUE DE L'INQUIÉTUDE</i>	146
1. Exprimer « l'indicible ».....	146
2. Fragments.....	154
DEUXIÈME PARTIE : LES ENJEUX DU FANTASTIQUE BRIONIEN.....	164
INTRODUCTION : « LES GRANDES CROISIÈRES DE LA FANTAISIE ».....	165
CHAPITRE 4 : MÉTAMORPHOSES.....	170
A. « <i>MEURS ET DEVIENS</i> . ».....	170
1. « Tu seras transformé ».....	170
2. « Quelqu'un en lui ».....	177
3. « Un plan ordonné par les dieux ».....	182
B. <i>UN FANTASTIQUE INITIATIQUE</i>	190
1. Le voyage initiatique.....	190
2. La mort symbolique.....	192

3.	Les itinéraires initiatiques.....	197
C.	<i>ENTRÉE DANS L'UNIVERS DE LA MYTHOLOGIE</i>	205
1.	Mythe et fantastique.....	205
2.	Le sourire de Perséphone.....	210
3.	« Quand tu descendras dans la demeure d'Hadès... ».....	216
CHAPITRE 5 : LES LABYRINTHES FANTASTIQUES.....		223
A.	<i>LE LABYRINTHE ARCHITECTURAL</i>	227
1.	Maisons et jardins.....	227
2.	Le château.....	233
3.	La ville.....	238
B.	<i>LE MONDE COMME LABYRINTHE</i>	242
1.	Le labyrinthe horizontal.....	242
2.	Le labyrinthe vertical : les « entrailles de la terre ».....	249
C.	<i>L'OUVERT ET LE FERMÉ</i>	257
1.	« La spirale et la tresse ».....	257
2.	Les figures du fermé.....	261
3.	Les figures de l'ouvert.....	265
CHAPITRE 6 : LES LABYRINTHES INTÉRIEURS.....		271
A.	<i>UNE « LIASSE DE SOUVENIRS »</i>	271
1.	Le retournement fantastique.....	271
2.	« L'oublié s'est refait actuel ».....	277
3.	La mémoire du monde.....	284
B.	<i>LE RÊVE</i>	290
1.	Rêve et labyrinthe. « L'inextricable écheveau des rêves ».....	290
2.	« Cette frontière imprécise. ».....	295
3.	« J'aime la nuit ».....	300
C.	<i>L'ÉCRITURE LABYRINTHIQUE</i>	308
1.	« Écrire une histoire », ou les « tisserands de fables ».....	308
2.	Les cases de la marelle.....	312
3.	Les « entrelacs de l'écriture ».....	318
TROISIÈME PARTIE : UNE ESTHÉTIQUE DE LA LISIÈRE BAROQUE- ROMANTIQUE.....		329
INTRODUCTION : « UNE CERTAINE ORIENTATION SPIRITUELLE ».....		330
CHAPITRE SEPT : FRONTIÈRES.....		336
A.	<i>« SUR LES FRONTIÈRES DU ROCOCO</i>	336
1.	Dans le jardin fantastique.....	336
2.	Les dangers du rococo.....	342
B.	<i>... ET DU ROMANTISME. »</i>	350
1.	« <i>Homo romanticus</i> ».....	350
2.	« Cette intensité du regard ». Le regard fantastique.....	355
3.	<i>Erdgeist</i> . L'esprit de la terre.....	362
CHAPITRE 8 : UN MONDE THÉÂTRALISÉ.....		370
A.	<i>« LE MONDE ENTIER EST UNE SCÈNE »</i>	372
1.	Le théâtre initiatique.....	372
2.	Les autres scènes.....	375
3.	Un metteur en scène extérieur.....	380
B.	<i>CHANGEMENTS D'ÉCLAIRAGE</i>	385
1.	La nuit.....	385
2.	L'aube et le crépuscule.....	390
3.	L'« heure stationnaire ».....	394
C.	<i>L'ŒUVRE D'ART COMME SCÈNE FANTASTIQUE</i>	399
1.	Jeux de miroir.....	399
2.	« Des flâneries insidieuses ».....	403
3.	« Il y avait beaucoup de statues dans le parc... ».....	409
CHAPITRE 9 : À LA RECHERCHE DE L'INFINI.....		416
A.	<i>L'EFFET DE LOINTAIN</i>	416
1.	« J'avais fait un long voyage... ».....	416
2.	« L'être le plus intérieur ».....	422
3.	Une esthétique du <i>Märchen</i> ?.....	429
B.	<i>LA MUSIQUE ET L'INFINI</i>	435
1.	La voix qui vient de loin.....	435
2.	Les voix du cosmos.....	439
3.	Une « substance spirituelle ».....	445
CONCLUSION : « TOUT EST FANTASTIQUE ».....		452
BIBLIOGRAPHIE.....		463

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE MARCEL BRION.....	464
A. <i>ROMANS</i>	464
B. <i>NOUVELLES</i>	465
C. <i>CAHIERS MARCEL BRION</i>	466
D. <i>ÉTUDES SUR LE ROMANTISME</i>	466
E. <i>CRITIQUE LITTÉRAIRE</i>	466
F. <i>HISTOIRE</i>	467
G. <i>HISTOIRE DE LA MUSIQUE</i>	469
H. <i>HISTOIRE DE L'ART</i>	469
I. <i>VOYAGES</i>	472
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE.....	473
A. <i>TRAVAUX SUR L'ŒUVRE DE MARCEL BRION</i>	473
1. Livres.....	473
2. Ouvrages collectifs.....	473
3. Autres études (articles, fragments d'ouvrages).....	473
B. <i>OUVRAGES CONCERNANT LE FANTASTIQUE LITTÉRAIRE</i>	475
1. Livres.....	475
2. Articles sur le fantastique.....	476
C. <i>OUVRAGES SUR LE FANTASTIQUE ICONIQUE</i>	476
D. <i>AUTRES OUVRAGES UTILISÉS</i>	477
E. <i>OUVRAGES GÉNÉRAUX</i>	479
AUTRES ŒUVRES MENTIONNÉES DANS LA THESE.....	480
TABLE DES MATIERES.....	482
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	485

Table des illustrations

Illustration 1	
Arnold BÖCKLIN, <i>L'Île des morts</i>	I
Illustration 2	
Odilon REDON, <i>Araignée souriante</i>	I
Illustration 3	
Johann-Heinrich FÜSSLI, <i>Le Cauchemar</i>	II
Illustration 4	
Alessandro MAGNASCO, <i>Réunion dans un jardin d'Albaro</i>	III
Illustration 5	
Leonor FINI, <i>L'Escalier dans la tour</i>	III
Illustration 6	
Albrecht DÜRER, <i>Le Déluge</i>	IV
Illustration 7	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Le Temple de Junon à Agrigente</i>	V
Illustration 8	
Léonard de VINCI, <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne</i>	V
Illustration 9	
Albrecht DÜRER, <i>Le Chevalier, la Mort et le Diable</i>	VI
Illustration 10	
Gian-Batista TIEPOLO, <i>La Découverte du tombeau de Pulcinella</i>	VII
Illustration 11	
REMBRANDT, <i>L'Enlèvement de Perséphone</i>	VIII
Illustration 12	
Jacques CALLOT, <i>La Tentation de saint Antoine</i>	IX
Illustration 13	
John MARTIN, <i>Satan volant au-dessus du fleuve des Enfers</i>	IX
Illustration 14	
Léonard de VINCI, <i>La Vierge aux rochers</i>	X
Illustration 15	
Jakob Issac SWANENBURGH, <i>L'Enfer</i>	X
Illustration 16	
Giovanni-Battista PIRANÈSE, <i>Prisons</i>	XI
Illustration 17	
Giovanni-Battista PIRANÈSE, <i>Via Appia</i>	XI
Illustration 18	
Léonard de VINCI, <i>Plafond de la Sala delle Asse</i>	XII
Illustration 19	
Albrecht DÜRER, <i>Entrelacs</i>	XII
Illustration 20	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Le Naufrage de l'Espérance</i>	XIII
Illustration 21	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Tombes de héros antiques</i>	XIII
Illustration 22	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Gorge rocheuse dans l'Uttewalder Grund</i>	XIV
Illustration 23	
Albrcht ALTDORFER, <i>Saint Georges dans la forêt</i>	XV

Illustration 24	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Le Chasseur dans la neige</i>	XV
Illustration 25	
Matthias GRÜNEWALD, <i>L'Annonciation</i>	XVI
Illustration 26	
Antoine WATTEAU, <i>Le Pèlerinage à l'île de Cythère</i>	XVII
Illustration 27	
Jérôme BOSCH, <i>Les sept péchés capitaux</i>	XVIII
Illustration 28	
Caspar David FRIEDRICH, <i>Homme et femme contemplant la lune</i>	XIX
Illustration 29	
Samuel van HOOGSTRATEN, <i>Vue d'un corridor</i>	XX
Illustration 30	
Antoine WATTEAU, <i>Assemblée dans un parc</i>	XXI
Illustration 31	
Jérôme BOSCH, <i>L'Enfer musical</i>	XXII
Illustration 32	
Matthias GRÜNEWALD, <i>Le Concert angélique</i>	XXII

Les romans fantastiques de Marcel Brion sont aujourd'hui peu lus. Cet auteur a été globalement peu étudié par les universitaires français, peu pris en compte par les théoriciens du fantastique, ce qui place l'œuvre en situation de marginalité. Cela tient peut-être à ce que Liliane Brion-Guerry appelle les « qualités particulières » du fantastique brionien. Quelles sont les caractéristiques de ce fantastique ? Ce travail a pour but d'étudier comment Marcel Brion, dans ses romans, écrits entre 1929 et 1984, interroge le réel, installe un « autre côté », propose au lecteur d'abandonner les conceptions habituelles et de se mettre à la recherche des dimensions cachées de l'homme et du monde. Proche des écrivains pour lesquels « la dimension métaphysique est englobée dans l'expérience fantastique », Marcel Brion place ses personnages dans le jeu des métamorphoses et du voyage initiatique, les fait évoluer dans un univers où s'impose la mythologie des labyrinthes intérieurs et extérieurs. Dans les romans où l'esthétique prend une place considérable, se manifeste un esprit particulier que le lecteur peut situer sur les frontières du baroque et du romantisme, ces deux catégories n'étant pas prises dans leur dimension historique mais révélatrices d'un état de la conscience humaine.

Nowadays, one does not very often read the fantastic novels by Marcel Brion. His works have not generally been studied by French university professors, nor even taken into account by the theorists of the fantastic genre, which ranks his works in a situation of marginality. This is emphasized by Liliane Brion-Guerry's words qualifying the "specific qualities" of Brion's fantastic genre. What are the characteristics of this particular genre? This memoir aims at studying the way Brion – in his novels written between 1929 and 1984 – questions reality, sets the scene in installing "another side", proposes the reader to indulge in unusual conceptions and to undertake a quest for both the world and mankind's hidden dimensions. As the writers considering that "the metaphysical dimension is included in the experience of the fantastic genre", Marcel Brion makes his characters act through different metamorphoses as well as an initiatory journey, and makes them evolve in a universe in which the mythology of inner and outer labyrinths prevails. In Brion's novels the aesthetics is fabulously highlighted and therefore a particular vision is present through the whole work. Thus the reader is immersed in a world which borders are that of the baroque genre and that of romanticism, these two genres not being taken in their historical dimension but revealing the state of human consciousness.

Mots clés : fantastique–initiation–mythologie–labyrinthe–esthétique–baroque–romantisme.

Key words : fantastic–initiation–mythology–labyrinth–aestheticism– baroque-romanticism.