”Le passage du Styx” de Joachim Patinir dans ”La montagne blanche” de Jorge Semprún : la culture au secours de l’émotion ? L’art au secours de la vie ?

Emmanuel Le Vagueresse

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. ”Le passage du Styx” de Joachim Patinir dans ”La montagne blanche” de Jorge Semprún : la culture au secours de l’émotion ? L’art au secours de la vie ?. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Lire l’hétérogénéité romanesque, 3, Editions et presses universitaires de Reims, pp.179-194, 2009, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782915271287. 10.4000/books.epure.963 . hal-01798708v1

HAL Id: hal-01798708

https://hal.univ-reims.fr/hal-01798708v1

Submitted on 29 May 2018 (v1), last revised 12 Mar 2024 (v2)

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.

Le passage du Styx de Joachim Patinir dans *La montagne blanche* de Jorge Semprún : la culture au secours de l'émotion ? l'art au secours de la vie ?

« – Vous aimez Patinir ? »
Franca à Nadine, dans *La montagne blanche*

Jorge Semprún Maura (Madrid, 1923), écrivain – bardé de prix et *best seller* en France et en Espagne – et scénariste espagnol, a été également résistant, déporté, militant anti-franquiste, homme politique (éphémère ministre socialiste de la Culture de son pays entre 1988 et 1991). Il écrit à la fois en français et en espagnol, avec une nette prédilection statistique pour le français. On citera, dans cette langue, et en nous focalisant uniquement sur les ouvrages à caractère narratif[280], *Le grand voyage* (1963), *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969), *Netchaïev est de retour* (1987), *Federico Sánchez vous salue bien* (1993), *L'écriture ou la vie* (1994) ou *Adieu, vive clarté...* (1998) ; en espagnol, deux livres seulement ont été écrits en castillan : *Autobiografía de Federico Sánchez* (*Autobiographie de Federico Sánchez*, 1977) et le récent *Veinte años y un día* (*Vingt ans et un jour*, 2003). Nous nous occuperons ici du roman *La montagne blanche*[281], l'un de ses grands succès populaires.

---

[280] Souvent – mais pas exclusivement – à caractère autobiographique.

[281] Paris, Gallimard, 1986, éd. citée Coll. « Folio », 1988. Il existe une traduction en espagnol, *La montaña blanca*, par Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1987. La graphie française ignore habituellement l'accent sur le « u » du patronyme de l'écrivain, mais nous rétablissons la graphie espagnole. Sur Semprún, nous renvoyons, entre autres nombreux ouvrages, à Gérard de Cortanze, *Jorge Semprún, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004 et à María Angélica Semilla Duran, *Le masque et le masqué : Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du

Quant à Joachim Patinir ou Patenier (Dinant [auj. Belgique], v. 1485 – Anvers, 1524), il s'agit du célèbre peintre flamand influencé par Jérôme Bosch, proche de Quentin Metsys, spécialisé dans les paysages où apparaissent des éléments fantastiques, des contrées imaginaires et... de nombreux fleuves, ce à quoi nous ne serons pas indifférent. Parmi ses tableaux, on retiendra principalement *La fuite vers l'Egypte*, *Saint Jérôme dans le désert* (v. 1515), *Le baptême du Christ* (v. 1515) ou *Paysage avec saint Jérôme* (v. 1516-1517). Nous nous pencherons ici sur le tableau cité à plusieurs reprises dans *La montagne blanche*, *Le passage du Styx*[282], peint entre 1515 et 1524 (huile sur bois, 64 x 103 cm), exposé au Musée du Prado (Madrid, Espagne). En 2007, eut lieu une exposition Patinir au Musée madrilène qui battit tous les records de fréquentation[283].

Dans ce roman, Semprún mène à son paroxysme son projet de toute une œuvre d'entrelacer sans relâche l'écriture et la vie, l'art et le réel, la fiction et la vérité, et plus particulièrement la peinture (produite, contemplée) et le récit de vie de ses personnages, avec leurs émotions, leur désirs, leurs pensées, bien souvent leurs souvenirs. On a l'impression que dans *La montagne blanche* la culture, représentée, entre autres, par la peinture et des tableaux très précis,

---

Mirail, Coll. « Hespérides. Espagne », 2005, qui reproduit d'ailleurs en couverture le tableau de Patinir évoqué dans *La montagne blanche*.

[282] Parfois appelé *Traversée du monde souterrain* ou encore *Charon traversant le Styx*, ce tableau dépeint le sujet classique relaté par Virgile dans *L'Enéide* et par Dante dans *L'Enfer*, celui de la traversée du fleuve des Enfers, dans la mythologie grecque, fleuve qui coupe ici le tableau de haut en bas par son centre. Le personnage principal de la toile est Charon, le nocher des âmes des morts, debout dans la barque qui contient aussi un passager, une âme humaine devant décider entre le Paradis à sa droite (à la gauche, pour le spectateur) et l'Enfer à sa gauche. A droite, se trouve la fontaine du Paradis et coule le Léthé, fleuve de l'oubli, dans des tons bleus éthérés ; on y aperçoit des anges. A gauche, se trouve le feu sombre et rougeoyant de l'Enfer, ses morts, ses cataclysmes, dans une vision proche de celle de Bosch. C'est pourtant du côté de l'Enfer que regarde l'âme humaine, dans ce tableau, semblant avoir son camp.

[283] « Joachim Patinir : la invención del paisaje », Museo Nacional del Prado, Madrid, 02. 07. 2007 – 07. 10. 2007. Voir le Catalogue de l'Exposition, remarquable. Sur Patinir, lire aussi Henrik Stangerup, *L'idée du bleu : Joachim Patinir*, Paris, Flohic, 1992.

vient en quelque sorte au secours de ces émotions, les enrichit, les multiplie, quitte – parfois – à s'y substituer par un jeu sans doute sincère et nécessaire, mais d'un culturalisme récurrent, exacerbé et, au final, peut-être un peu lassant, s'il n'avait justement pour lui un caractère que l'on pressent impérieux pour l'écrivain.

Le tableau de Patinir, qui revient en fil rouge, ouvrant et fermant le roman, n'est qu'un tableau parmi d'autres cités dans le roman, mais sa charge symbolique est telle, et le tableau si présent par rapport aux autres nommés qu'il s'est imposé d'emblée comme le propre fil rouge de notre réflexion. On ne s'interdira pas d'en citer quelques autres, qui apparaissent çà et là dans le roman, comme aussi d'autres œuvres d'art participant du même processus d'écriture et d'appropriation romanesque, si courant chez Semprún[284].

Ce roman est partagé en trois grandes parties non titrées, d'une longueur de trois cents pages, avec à peu près le même nombre de pages pour chaque partie, elles-mêmes partagées en chapitres titrés, quant à eux, avec des sous-chapitres. L'espace-temps principal est un week-end à Freneuse, dans une maison des bords de Seine, perdue au sein d'une Normandie proustienne, pendant le week-end des 25 et 26 avril 1982. Dès le départ, la situation au bord du fleuve a à voir avec la symbolique du passage du temps et de l'épreuve de la mort en jeu dans le tableau de Patinir.

Trois personnages principaux y entrelacent les souvenirs de leurs vies communes : Antoine de Stermaria, peintre, dont on rappellera que son patronyme est celui d'un personnage de Proust (dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur*), l'un des écrivains fétiches de l'auteur ; Juan Larrea, écrivain, auteur, entre autres, d'un ouvrage sur le baroque, mais jamais de romans (éd. citée, p. 34 et p. 89), personnage le plus proche de l'auteur de par son statut

[284] On notera l'existence d'un site qui référence toutes les œuvres d'art citées par Semprún dans son œuvre : http://francoise-kroichvili.club.fr, notamment les tableaux et les œuvres écrites, ainsi que leurs créateurs, qui apparaissent dans *La montagne blanche*. On renonce ici à citer seulement les écrivains qui, explicitement ou implicitement, peuplent ce roman-palimpseste, et dont il y a pléthore.

(d'écrivain), sa nationalité espagnole, ses expériences de vie (déportation, résistance), et dont on rappellera qu'il est l'homonyme parfait – nom et prénom – d'un poète espagnol surréaliste assez célèbre en Espagne (1895-1980) ; enfin, Karel Kepela, metteur en scène de théâtre et de cinéma, écho possible de Karel Kapek [ou Čapek], écrivain tchèque (1890-1938) qui inventa le mot « robot », et qui est cité d'ailleurs dans le roman (p. 69 et p. 99-100).

Les femmes sont présentes, même si elles ne créent jamais – se contentant d'être les muses[285] de ces messieurs artistes –, et l'on découvrira au long des pages du roman et de cet article les plus importantes de ces femmes dans la vie des trois hommes, mus qu'ils sont par leur amour des femmes, qu'ils (se) partagent, comme ils ont partagé la tourmente de l'Europe des années 40 à 80, la fin des utopies (de gauche), ainsi que des réflexions sur le sens de leur art ou de la vie qui leur reste à vivre : tous éléments qui configurent l'ample et ambitieux roman dont on parle ici.

Dans ce voyage, à résonance en partie autobiographique[286] à travers années et pays, la mémoire et l'amour, l'engagement et le découragement, apparaissent des lieux de culture, souvent sophistiqués, parfois luxueux, propres à une certaine élite intellectuelle dont le grand bourgeois de gauche qu'est Semprún connaît bien tous les arcanes. On séjourne ainsi avec ses

---

[285] Que les hommes se « prêtent » : « Je l'ai renvoyée [Franca] vers ta peinture dit [Juan à Antoine]. Va voir le paysage rouge, lui ai-je dit. Je l'ai découvert à Nice, le jour où tu es née. Où est née mon amitié pour Antoine de Stermaria. Je savais bien qu'elle irait revoir le paysage rouge. J'espérais que tu serais dans la galerie. Le reste allait de soi. // Antoine rit » (p. 286).

[286] Comme on le fera remarquer plus loin à plusieurs reprises. Le jeu de miroir entre réalité et fiction, dont les citations de tableaux réels dans la narration participent aussi, débute dès la dédicace de Jorge Semprún « à Colette Leloup [monteuse de cinéma dans les années 50 à 70] et à Franca Castellani ». En effet, Franca, épouse de Stermaria est l'un des personnages de ce roman, italien, tandis que Colette Leloup, récemment décédée, fut la troisième femme de l'auteur, qu'il épousa en 1963. De plus, les « effets de réel », outre la localisation de ce roman dans des espaces précis et identifiables, jusques et y compris la salle d'un musée où l'on peut voir tel ou tel tableau, se lisent dans l'évocation de personnes connues que croisent les personnages. Citons Milos Forman, Georges et Ruta Sadoul ou Alain Resnais. Même si *ce name dropping* culturel et engagé à gauche est parfois excessif, il sert à ancrer le récit dans une « réalité » très ferme, particulièrement celle du monde du théâtre.

personnages : à Nice, à Paris, à Madrid (au Musée du Prado, à l'Hôtel Ritz, au Parc du Retiro), à Venise, à Prague, dans la chic station thermale de Karlovy Vary (ex-Karlsbad, auj. république tchèque), à Nanterre, mais celui du Théâtre des Amandiers, haut lieu de l'intelligentsia progressiste, à New York (au Musée d'Art Moderne), à Merano, station thermale italienne, autrefois autrichienne, où séjourna Frantz Kafka, figure récurrente de ce roman, dans l'île de Capri... toutes marques, à la fois d'un goût marqué pour l'art et l'histoire, mais aussi d'une certaine *jet set* intellectuelle de gauche – la « Gauche Divine », selon l'expression des années 70 en vogue, alors, en Espagne – et du monde de la culture.

Le rapport aux tableaux apparaît dès les titres des chapitres : pour ce qui concerne notre tableau, le premier s'intitule « Une carte postale de Joachim Patinir » et cite donc la carte postale en tant que telle, l'objet dénudé et son éventuel rôle concret dans l'économie du texte, plutôt que le tableau lui-même, tout en ménageant un suspense quant à l'identité du tableau, suspens qui est une spécialité de l'auteur. Le dernier chapitre, en revanche, montre bien la progression vers la fusion nature/culture, vrai/faux, réel/art établie par l'auteur, puisque son titre est « Le passage du Styx », c'est-à-dire le titre, donné sans guillemets, de la toile en question peinte par Patinir.

Cette progression est d'autant plus sensible en cette toute fin de roman que l'on est passé auparavant par un titre de chapitre donnant entre guillemets un titre de tableau, suivi du nom de son auteur (« La "Dialectique" de Véronèse »), dans une première partie qui n'efface pas encore ces frontières entre art et vie, puis, précisément dans ce même troisième et dernier chapitre, par trois titres de tableaux donnés pour autant de chapitres, consacrant ainsi ce mélange entre art et vie dont nous parlions plus haut. On trouve respectivement « Nu bleu de dos », « L'enlèvement d'Europe » et « Le passage du Styx ». Ce mixte est d'autant plus marquant que, *stricto sensu*, le premier titre est celui d'un tableau peint par Antoine, c'est-à-dire un « faux »,

pour l'histoire de l'art, mais un « vrai » dans la diégèse, et les deux derniers sont, bien entendu, de « vrais » tableaux, au regard de l'histoire de la peinture. Enfin, le troisième et dernier chapitre de cette dernière partie est donc un dernier écho du premier chapitre, qui boucle la boucle et du Styx, et de la Seine, fleuve ici héraclitéen[287], et de la vie de Juan, comme on le verra.

Un mot, encore, sur le titre général du roman : révélé tardivement dans la *fabula*, il réfère d'une part à un endroit (réel) à forte charge de mémoire et d'histoire pour les Tchèques, dans la périphérie de Prague[288], d'autre part au nom (fictif, si l'on veut) d'un projet théâtral de Kepela, là aussi révélé peu à peu et tardivement dans le roman. Pourquoi ne pas y voir aussi un détail possible du tableau de Patinir, en arrière-plan ? Si cette troisième explication est de notre fait, elle s'insère de manière cohérente dans ce lien singulier entre réel et fiction que nous pensons déceler tout au long du roman. Il n'est pas innocent de donner à une pièce de théâtre initiée par l'un des protagonistes du roman le même titre que le roman lui-même : dans la mise en abyme, il y a un lien entre Kepela et Semprún qui se noue, comme avec les deux autres personnages masculins.

La confusion entre vie et art apparaît aussi dans cette manière de regarder le monde par le prisme de sa représentation artistique, comme si, à l'instar d'Oscar Wilde, Semprún et ses personnages considéraient que c'était la nature qui imitait l'art, et non le contraire. L'exemple suivant le prouvera :

> [L]es filles [d'un bordel] se tenaient en demi-cercle, silencieuses, parfois même revêches, mais offertes, cambrées, écartant des peignoirs de soie à ramages où prédominait la couleur rouge, exactement comme on les voit faire dans les photographies ou les peintures réalistes (p. 225).

---

[287] Héraclite est évidemment cité, p. 105.

[288] (En tchèque : Bílá Hora). C'est là que se déroula l'une des premières batailles clefs de la Guerre de Trente Ans, en 1620, qui vit les Tchèques défaits par les armées impériales. On y trouve encore un mémorial célèbre.

Pensons aussi, dans une autre direction, à la mise en abyme entre texte et peinture de la p. 268, lorsque Antoine retrouve « un feuillet de papier jauni agrafé à une aquarelle qui représentait Franca de dos, nue [...]. Il y avait transcrit, de son écriture anguleuse, parfaitement lisible, un bref texte de Baudelaire, *Le désir de peindre* », poème en prose extrait du *Spleen de Paris*, et qui mêle lui-même art et désir.

C'est aussi dans une exposition de tableaux d'Antoine, à Rome, que Juan rencontre Franca (p. 80) et le livre clef écrit par l'écrivain sans roman qu'est Juan Larrea est un livre sur l'art – baroque –, Larrea avouant faire un « tour rituel au Prado » (p. 196) dès qu'il en a l'occasion ; entrecroisant art et sexualité, lorsqu'il recroise Franca dans une librairie d'art de la rue Matignon, à Paris (p. 252), il fait l'amour avec elle, « [à] cause d'un tableau d'Antoine, peint à Venise, autrefois : *Nu bleu de dos* » (p. 257). On peut aussi relever l'adresse programmatique de Juan à Antoine de Stermaria : « Tu peins des paysages rouges, des horizons bistres, des superpositions de couleurs, des densités de l'atmosphère, *des cristallisations du temps*, *de l'imaginaire* » (nous soulignons – p. 115), comme une mise en abyme proustienne, qui plus est, de l'art romanesque et du propos esthétique de Semprún lui-même.

Avant de nous pencher en détail sur la toile de Patinir, voyons les autres peintres cités par Semprún et leur fonction possible dans le roman. Disons d'abord que tous ces tableaux ou ces peintres sont cités sans mystère comme ayant été vus et admirés *in situ*, dans la plupart des grands musées européens, et le plus souvent à un moment important de la vie des personnages, qui leur a révélé ou confirmé une pensée, une association d'idées, une sensation, un sentiment, par leur sujet le plus souvent, ou dans le traitement, comme ce sera aussi le cas avec *Le passage du Styx* de Patinir, admiré au Prado madrilène par Juan.

On citera simplement et chronologiquement – pour la diégèse, s'entend : Goya (*Judith* et les peintures noires), Bosch, Breughel le Vieux (p. 19[289]), Le

[289] On donne la première occurrence dans le roman.

Greco, tous admirés au Prado, mais sans explication particulière (p. 27) ; une toile du peintre espagnol contemporain Eduardo Arroyo[290], chez un particulier, Arroyo étant un ami de Semprún dans la vraie vie (p. 53) ; Véronèse et spécialement son *Portrait de la Dialectique* au Palais des Doges de Venise, dans la Salle du Collège (p. 58 et titre de chapitre), qui motive quelques pages spécifiques dont on reparlera ; l'*Enlèvement d'Europe*, toujours de Véronèse, dans le même palais (p. 75 et titre de chapitre), là encore motif de quelques développements dont on reparlera dans nos pages à venir ; le *Guernica* de Picasso, vu, à l'époque, au « Casón del Buen Retiro » de Madrid[291] (p. 196), symbole de l'engagement artistique ; jusqu'aux « gravures érotiques de Franz von Bayros » (p. 243), des illustrations par l'artiste autrichien (1866-1924) d'un ouvrage intitulé *Florettens Purpurschnecke*, avec description du livre acheté par l'un des personnages à Karlovy Vary, qui appliqua dans la vie réelle – comme l'on peut s'en douter désormais – avec une maîtresse la position érotique d'un de ces dessins scabreux ; *L'enterrement du comte d'Orgaz* du Greco vu à Tolède – toile faisant partie d'une liste de souvenirs incomparables (p. 282) ; pour conclure même par un ex-libris (p. 305) que nous souhaitons inclure à cet inventaire graphique : cet ex-libris reproduit en effet le dessin de chiens sur le seuil d'une porte, détail qui rappelle la porte des Enfers défendue par Cerbère, à franchir après le passage du Styx, fleuve tout proche de cette porte.

Le thème du passage symbolique d'une rive d'un fleuve à l'autre, ou de la mort dans une eau qui n'est pas la mer revient, par ailleurs, à plusieurs reprises dans le roman, dont une référence à Virgile (p. 30), parti chercher, comme on le sait, sa Béatrice au royaume des morts. Ici, la tante du jeune Antoine, Ulrike von Stermaria, se suicide à trente-cinq ans, à Prague, jalouse de la professeure de dessin du jeune homme, avec qui elle avait partagé une

---

[290] C'est un tableau du même Arroyo qui est reproduit en couverture de l'édition Folio (réimpr. 2002), un détail de *Rue des Martins*.

[291] Il est exposé depuis 1992 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

relation charnelle à trois : « [A]près avoir loué une barque, l'avoir remplie de roses rouges et blanches, Ulrike s'ouvrit les veines au fil de l'eau grise de la Vltava » (p. 269-270). On passe ainsi d'une atmosphère de fête – l'innocence de la rive heureuse du tableau de Patinir ? – digne du Watteau de *L'embarquement pour Cythère*, cité explicitement (p. 267) au « passage fluvial et funèbre de cette femme, ô éternelle voyageuse », contemplé par « les habitants de Prague, groupés sur les quais ou serrés contre les parapets des ponts ». Il s'agit là d'une scène éminemment plastique (p. 266), qui ajoute comme un nouvel élément, même s'il est d'essence *a priori* littéraire, à la riche iconographie ophélienne, notamment préraphaélite, ce que cette scène est aussi, même tardivement.

Dans ce recours à la peinture, on ne doit pas oublier les toiles peintes par Antoine de Stermaria lui-même, un paysage rouge nommé de cette façon (p. 25 pour la première occurrence), qui a initié l'amitié entre Juan et Antoine, et la *Marine claire*, lointain écho du Patinir, qui est l'objet de la toute première page du livre (« Une toile de dimensions réduites [...] repose sur un chevalet, là-bas », p. 15), nommée comme telle p. 16, toile aux tons bleus que vient juste de finir Antoine avant les retrouvailles du trio et de « leurs » femmes.

Sur le tableau de Patinir, plus précisément, on rappelle que le premier chapitre du roman s'intitule d'ores et déjà « Une carte postale de Joachim Patinir ». On verra que cette carte joue un rôle assez proche de la pièce de monnaie symbolique qui passe de main en main dans le *Denier du rêve* (1934) de Marguerite Yourcenar. Le célèbre tableau du peintre flamand, sujet de nombreuses interprétations, n'est pas fouillé de manière érudite par l'auteur et ne suscite pas non plus une exégèse savante et/ou inédite : il est simplement, d'abord, comme un écho au paysage normand dans lequel sa reproduction en carte postale, tenue à la main par Franca qui vient de la recevoir, apparaît. Semprún parle en effet du soleil qui « vient de surgir derrière les collines, dehors, sur l'amont du fleuve » (p. 15).

Mais c'est surtout le titre du tableau qui provoque une réflexion d'ordre linguistique chez le personnage de Franca, que l'on ne s'étonnera pas de trouver chez un écrivain qui écrit dans deux langues. Le lecteur lit en effet une interrogation sur le titre de ce tableau dans plusieurs langues européennes. Le narrateur (ici, la voix intérieure de Franca) s'étonne qu'en espagnol ce *Passage du Styx* devienne au dos de la carte postale *El paso de la Laguna Estigia*[292], comme en anglais *The crossing of the Stigian Lagoon* et en français – toujours sur la carte postale – *Le passage de la lagune stigienne*[293]. Franca n'aime pas que ce fleuve soit devenu lagune, ce qui lui ôte une bonne part du symbolisme de la vie qui passe et du fleuve à franchir, annoncé peu à peu par le roman et ce choix du tableau par Semprún (p. 16-17).

Ce tableau est immédiatement médiatisé, dans le roman, par sa reproduction populaire et prosaïque sous forme de carte postale, et il devient la source très concrète d'une petite altercation de jalousie provoquée par Antoine de Stermaria, le mari, à propos du contenu de la carte envoyée de Madrid par l'ami du couple, le peintre Juan Larrea, à Franca et à Antoine[294], sur une allusion codée possible réservée apparemment à la seule Franca. Le lecteur ne tarde pas à comprendre la mise en place d'un jeu de billard amoureux à trois bandes entre Franca, Juan et Antoine, qui se poursuivra pendant tout le roman. Semprún joue aussi avec le lecteur cultivé sur l'équivoque de *Judith*, titre d'un tableau de Goya exposé au Prado, mais sans guillemets dans la carte, comme s'il s'agissait d'une femme de chair et de sang, nouvelle confusion culturaliste entre art et vie. S'ensuit dans ce même chapitre un parcours au Musée du

[292] « De même qu'au musée du Prado, d'ailleurs, Franca s'en souvenait » (p. 16).

[293] Les titres de tableaux sont mouvants au Moyen Âge et même à la Renaissance. Cependant, cette traduction est en effet rarissime en français pour le tableau de Patinir, et l'orthographe appropriée de l'adjectif serait plutôt « stygien ». En anglais aussi, on trouve plutôt « Charon crossing the Styx ». En revanche, l'espagnol garde bien l'idée de « lagune » et non de « fleuve ».

[294] « – "Madrid, 6 avril. Bien le bonjour de Judith. Je viens de lui présenter mes hommages. Après, comme d'habitude, j'ai vérifié que le bleu-Patinir est encore ce qu'il était. *Solía ser*. Bleu fixe, bleu fou : inusable ; bien à nous. Bien à vous." » (p. 17). C'est l'auteur qui souligne. « Soler + inf. », en espagnol, signifie : « avoir l'habitude de + inf. »

Prado fortement marqué d'« effets de réel » (cf. le numéro des salles du Prado où l'on peut voir telle ou telle toile) entre les p. 17-20, donnant le ton d'un roman basé sur des souvenirs de visites au(x) musée(s) qui auraient « signifié » quelque chose, on ne sait encore trop quoi, mais on le découvrira au fur et à mesure que l'on progressera dans l'histoire de ces personnages, qui tentent tous d'« interpréter » cette carte et son contenu[295]... comme nous les chercheurs.

Le narrateur, ici Antoine, fait retour sur Patinir en insistant à l'envi sur la reproduction « détestable » du tableau, notamment sur le rendu du « bleu » de la carte postale, adultéré totalement. Antoine regarde alors un dossier avec « les photographies qu'il avait fait faire des tableaux de Joachim Patinir, à une certaine époque. A cause du bleu, bien entendu » (p. 22-23). Il y trouve deux reproductions du tableau qu'il compare avec la reproduction de la carte postale[296], opération qui ne fait qu'accentuer la sensation de déception qu'a Antoine face à la reproduction médiocre de la carte postale.

Puis, le peintre procède à une très rapide description du tableau, sur une deuxième photographie[297], s'attardant sur des détails, mais ne cherchant pas à décrire exhaustivement le tableau en lui-même, ni à lui donner un sens, comme si ce tableau était connu *a priori* du lecteur, et sa signification symbolique première partagée par lui. Il lui spécifie seulement qu'il ne parvient pas à retrouver à la loupe sur la deuxième photographie, qui est en réalité un agrandissement, le « lapin » symbolique qui serait, dit-on, présent dans tous les tableaux de Patinir. Autant dire que le mystère restera entier, quant au sens du

[295] « Très bonne mémoire, Antoine n'avait pas tort. Il avait aussi des raisons de s'inquiéter. D'interpréter, du moins » (p. 195).

[296] Dont les références très précises (« *(Printed in Spain – Ediciones Artísticas Offo – Los Mesejo 23 – Madrid 7)* », p. 23) induisent un nouvel effet de réel.

[297] « La deuxième photographie du dossier reproduit un détail du tableau, fortement agrandi. Un morceau du passage de la rive heureuse, paradisiaque, du Styx. Des êtres humains, dans l'innocence de leur nudité, se promènent aux côtés d'anges aux ailes déployées, vêtus, eux, de lourds habits de brocart et de soie, riches de parures dorées. Parmi les arbres chargés de fruits chatoyants courent en liberté des biches et des faons » (p. 23).

lapin, en général et en particulier ici, et quant à son absence[298]. Semprún n'y reviendra pas non plus dans le roman. On peut noter le sens du suspense entretenu par l'auteur, mais aussi, dans ce cas précis, sa désinvolture à ne pas résoudre l'« énigme » proposée au lecteur.

Bien entendu, le rapport symbolique fluvial entre le tableau et la vie d'Antoine, qui a atteint la soixantaine, soit l'heure des bilans – comme pour ses amis – est donné à lire, au gré de phrases comme : « Antoine s'écarte de la baie vitrée. Il avait à peine vu le paysage, en pente douce, irrégulière, vers le fleuve, coupée de mamelons herbus, de bosquets d'arbres. Il n'avait pas remarqué un train de péniches sur la Seine. Ni entendu le son d'une cloche, là-bas, sur la droite, du côté de Freneuse » (p. 25-26), l'encadrement de la baie vitrée étant clairement décrit comme « une sorte d'écran pour son souvenir » (p. 26). Ce chapitre inaugural se conclut sur une dernière évocation de la carte postale de Patinir par Antoine, qui ravive « ses soupçons assoupis. Ou plutôt son goût des désastres » (p. 26), notamment par rapport aux relations entre sa femme et Juan.

Patinir et la carte postale reviennent ensuite régulièrement dans le roman. Dans le chapitre V, la nouvelle conquête de Juan, Nadine, échange ses premiers mots avec Franca à propos de la carte postale de Patinir, que la jeune femme observe sur un meuble de la pièce principale, comme un *punctum* barthien, « [s]eul signe de désordre, minime, insignifiant même, dans une pièce impeccablement rangée », désordre, certes, des vies, mais absolument pas insignifiant. Cette carte active cette fois la jalousie de Franca, qui imagine Juan refaire avec sa jeune conquête le même parcours initiatique au Prado qu'il avait fait avec elle des années auparavant, lorsque Nadine lui dit : « – C'est Juan [...] qui m'a fait découvrir Joachim Patinir. Il y a trois semaines, au

[298] La symbolique du lapin est complexe et polysémique, comme souvent avec les animaux. Dans les tableaux classiques, le lapin, quand il est tout seul, représente d'ordinaire la pureté mariale, mais il représente la fécondité, voire la sexualité effrénée, quand il est représenté en grand nombre. Antoine part-il à la recherche de sa propre pureté perdue, lui qui est à la fois sexuellement frénétique et... infécond, comme les autres personnages du roman ?

Prado ». Franca se rend alors compte que le message qu'elle avait cru décrypter dans les lignes écrites au dos de la carte par Juan n'est pas d'amour, mais qu'il s'agit de la simple remémoration d'un trajet amoureux obligé, de sa part (cf. p. 93-94), qu'il lui confirmera en face, plus tard : « Madrid, Patinir, Goya ? Mais tu sais bien, Franca ! On fait toujours les mêmes choses avec les femmes, c'est toujours différent. [...] Ne sois pas fétichiste ! » (p. 235-236).

Plus loin, Juan explique à Antoine, devant la carte postale, qu'il a envoyé cette carte uniquement pour le bleu Patinir, car ils avaient eu tous deux une conversation sur cette couleur dans une librairie parisienne, et Antoine d'être à son tour déçu face à cette explication du « message » de la carte (cf. p. 192-194), une carte que Juan avait pensé laissée là exprès par Antoine pour susciter une discussion d'un autre ordre qu'esthétique – sur « leurs » femmes, pour tout dire. On notera d'ailleurs que les personnages du roman ne tentent pas de décrypter le tableau et sa symbolique du passage de la vie à la mort, mais bien les lignes écrites au dos de la carte, qui semblent curieusement seules les concerner. C'est au lecteur seul de décrypter le symbole général de la mort, puis de le relier, via cet objet quotidien, à l'histoire principale de la vie des personnages de *La montagne blanche*, où le temps joue aussi son œuvre, ô combien.

Juan ment d'ailleurs à Antoine lorsqu'il lui parle uniquement de leur conversation passée sur le bleu. On apprend en effet, quelques pages plus loin, qu'il a envoyé cette carte au couple dans un moment de crise existentielle : « quelques mots sur une carte postale de Joachim Patinir. Des mots pour Franca, une sorte d'appel, un cri sourd. Cachés dans le bleu du ciel, le bleu du fleuve Styx » (p. 200), remarque qui fait se rejoindre l'écrit et le peint, le symbole général et les rapports de nos personnages avec leurs femmes. Ce faisant, notre écrivain se fait le héraut de la pensée hégélienne, quand le philosophe allemand écrivait : « Il y a beaucoup plus de réel dans l'art que dans la littérature ».

Enfin, le dernier chapitre, « Le passage du Styx », le douzième, pour marquer la fin d'un cycle, celui de la vie, annonce assez rapidement la mort de l'un des personnages, le peintre Juan Larrea : « Ce n'est que le soir de ce dimanche, quand on eut retrouvé le corps de Juan [...] » (p. 297). Karel Kepela lui-même, troisième invité masculin du week-end, sans être mort, est bien absent au monde, victime d'un coma éthylique d'apparence létale : « A ce

moment-là, Karel Kepela avait déjà sombré dans son obscure absence, entre le sommeil et le néant » (p. 296). Les trois dernières pages du roman, sans être aucunement une ekphrasis, *stricto sensu*, du tableau de Patinir, illustrent ce passage de la vie à la mort par le biais d'un fleuve : Juan se suicide, dégoûté de la vie, qui passe, de l'inutilité, *in fine*, de l'art, et de ses rapports difficiles avec Franca, désormais épouse de son ami Antoine.

On croit percevoir, anecdotiquement, le rappel du peintre du *Passage du Styx* par l'emploi du substantif « patine » (« L'irisation de ce soleil naissant, encore en partie occulte, posait une sorte de patine luminescente, chargée d'effluves azurés, sur le paysage ombreux de la vallée »), comme la ressemblance possible, même si elle n'est que lointaine, de ce bord de fleuve et de ce paysage évoqué avec celui du tableau (« Le fleuve montait vers l'horizon du levant. Route moirée, tracée dans l'épaisseur des collines verdoyantes »).

L'eau de la Seine y est évidemment « sombre », « dense », « glaciale », mais – la boucle est bel et bien bouclée par rapport au début –, cette eau « bleuissait » et ce bleu recèle à la fois un espoir (« [un fleuve] éclairé à l'arrière-plan par un soleil prochain, printanier ») et un rappel de la vie du personnage sur le point de s'achever :

> *Añil*[299] ! // Bleu d'avril et d'anil, ciel indigo. Ciel intensément bleu sur les rues en pente, vers le parc, à Madrid. Fleuve indigo, aujourd'hui, à l'horizon, dans le vacarme assourdi, mais déchirant, des mots revenus comme des cris de rémouleur, antan.

Patinir est alors nommément clairement : « [...] il sut qu'il se noyait dans le fleuve de Patinir », au moment où Juan se rappelle le lézard bleu de Capri cité déjà dans le roman. *La montagne blanche* se termine sur une phrase séparée des autres par un saut de ligne : « L'eau du fleuve Styx l'emporta dans ses flots » (p. 308-310). Par deux

[299] « Indigo », en espagnol.

> fois, avec ces deux références, la première à Patinir, la dernière au Styx du peintre, sans plus d'italiques, donc sans plus de séparation entre un titre d'œuvre et une rivière réelle, les frontières entre art et vie, mais aussi entre vie et mort, écriture et vie, sont ainsi définitivement abolies, comme le temps un peu plus haut dans le roman.

Pour ce qui est des deux grands autres tableaux qui jouent un rôle de premier plan dans *La montagne blanche*, on peut faire les remarques suivantes : dans le chapitre « La "Dialectique" de Véronèse », Semprún entretisse comme pour *Le passage du Styx* les histoires individuelles des personnages de son roman, et même la grande histoire, jusqu'au vertige, pour faire se répondre vie et œuvre, vies et œuvres, espaces et temps. *La Dialectique*, tableau, est une femme plantureuse, et le tableau éclaire la vie de Karel Kepela et sa compagne Ottla dans leur visite au musée, leur faisant comprendre, par exemple, le poids du communisme et de sa « dialectique » en Tchécoslovaquie depuis 1948 (p. 66-67, puis p. 130-132 et p. 135), tout en les excitant et leur suggérant l'idée de faire l'amour dans le musée même, au grand dam des autres visiteurs devant cette provocation du couple.

De la même façon, dans le chapitre intitulé « L'enlèvement d'Europe », Semprún se livre à une réflexion politique sur le destin troublé et chaotique de ce continent. Puis, la contemplation du tableau de Véronèse au Palais Ducal de Venise, par Karel Kepela, lui donne l'idée d'un essai pour la revue *L'autre Europe* (p. 272-273).

Pour conclure, on peut dire que, comme dans la plupart de ses romans, Jorge Semprún a recours à la culture – et au culturalisme, à sa culture, mais aussi celle qu'il suppose chez son lecteur –, pour dire le plus justement possible la vie de ses personnages, qui sont d'ailleurs, souvent aussi, des doubles composites et virtuels, jusqu'à un certain point, de lui-même. La peinture est chez lui, comme d'autres formes d'art, un recours, un secours, pour éviter à l'homme « de mourir de la vérité », comme le disait Nietzsche. Pourtant, qu'elle soit pratiquée par l'un des personnages, Juan – le plus proche de Jorge Semprún et des ses expériences de vie –, admirée par les autres, chez Véronèse et Goya, ou citée à bouche que veux-tu par l'auteur, elle ne semble pas pouvoir lutter, finalement, contre l'érosion de la vie : « Bien sûr, la peinture est un rêve suffisamment vaste pour que je m'y perde, sans le perdre

de vue ! Mais j'ai l'étrange impression de ne rien devenir, jamais », avoue Juan (p. 105).

Alors, bien sûr, il y a l'art, la peinture de Patinir, son bleu, pour les personnages ; bien sûr, il y a ce tableau et son symbole, utilisé de manière récurrente, à un niveau général et diégétique avec la carte postale fil rouge, mais Semprún semble parfois être conscient de la pléthore de symboles appuyés et de références culturalistes. Il se flagelle souvent, par le biais de ses personnages, quant à cette abondance de noms, de villes, d'œuvres, d'artistes, ou fait s'excuser ses personnages de leur emphase, prétention ou goût du cliché, comme si, lui, l'écrivain, s'en excusait aussi[300].

Alors, bien sûr, l'art, dont la peinture, est un baume, même s'il ne fait qu'apaiser momentanément la douleur de la vie, et le mélange entre art et vie est nécessaire, même s'il ne semble pas suffisant, même si la vie des trois hommes de *La montagne blanche* tourne et marche uniquement autour de quelques tableaux, en fin de compte. Jorge Semprún paraît alors ne pas pouvoir choisir entre « l'écriture ou la vie »[301], entre « la peinture ou la vie », ajouterions-nous, tant la vie et ses représentations se mélangent, comme le personnage de Patinir hésite entre « le Paradis ou l'Enfer »... en regardant tout de même vers ce dernier.

---

[300] Quelques exemples à l'appui de notre propos : suite à une prise de parole de Juan sur les voyages de Dostoïevski et de Kafka en Europe, Kepela lui lance : « – Tu devrais ouvrir une agence de voyages » (p. 69) ; lorsque le personnage de Josef Klims raconte la vie de Büchner à Karel, une vie si romanesque que le lecteur en doute : « Tu vois que tout se tient, comme les scénarios bien ficelés, les romans populaires » (p. 152) ; Karel Kepela juge l'accueil de Franca de cette façon : « Il pensa que nul n'aurait osé imaginer une mise en scène aussi kitsch [...] » (p. 163) ; enfin, lorsque Kepela critique les discours érudits de Juan : « en attendant, celui-ci poursuit son petit cours magistral » (p. 229), Semprún aussi se critique lui-même.

[301] Outre le titre de l'un de ses livres les plus célèbres, alors pas encore écrit, c'est l'injonction de Semprún à Dostoïevski dans cette fin de page : « Il fallait choisir, une bonne fois pour toutes, Fiodor Mikhaïlovitch : l'écriture ou la vie ! » (p. 47). C'est un dilemme commun à nombre d'écrivains (et d'artistes, si l'on remplace le terme « écriture » par celui d'« art »), mais particulièrement saillant chez un Semprún épris de toute sorte d'arts qu'il reverse abondamment dans sa prose. Il s'en sort, comme les autres, par l'art du roman, le masque qui dit le vrai.

La mise à distance (et en abyme, souvent, ici) proustienne par l'art – peinture ou roman, roman avec peintures – est la solution retenue par Semprún pour dire la vie et ses douleurs et, aussi, pour dire la grande histoire et les petites histoires, pour lutter, finalement et tout ensemble, contre la barbarie des hommes et le naufrage de la vie. A cet égard, et malgré la distance apparente de la culture et de l'art par rapport à la vie : « Le comble de l'indécence [est] certainement l'écriture, puisqu'elle redouble et magnifie celle de la vie » (p. 51). Cette déclaration n'aurait pas été reniée par un Proust en figure tutélaire de ce roman – et pas seulement pour ce qui est du jeu de la mémoire –, magnifiant lui aussi la vie par le recours à l'art, seul apte à suspendre le temps par l'écriture d'une sensation, née de la nature ou de la culture, d'abord vécue, puis remémorée et enfin transmuée sur la page blanche par les signes de la plume.

En interprétant, enfin, le recours aux tableaux[302] ainsi qu'aux visites dans les musées – sans même parler des autres références historiques et littéraires, qui s'entremêlent les unes aux autres –, comme une manière, dans ce roman, de donner leur plein sens aux vies des personnages, à leurs expériences, à leurs émotions, à leurs doutes et à leurs désirs, le lecteur fait sien le procédé de Semprún, qui a recours systématiquement à ces expédients pour dire sa vérité, lui qui a toujours vécu dans et par la culture, pariant sur elle, finalement, avec courage, après une deuxième Guerre Mondiale qui nous a montré que Buchenwald n'était pas loin de Weimar, et que Weimar n'a pas empêché Buchenwald.

On voudrait donc dire, pour terminer ces quelques réflexions, que le recours à la culture et, plus particulièrement, aux tableaux dans *La montagne blanche* est une sorte de cri, un vœu désespéré. Mais le sort réservé au personnage de Juan Larrea, qui se noie dans la Seine, tout comme le tableau choisi par l'écrivain, *Le passage du Styx* de Patinir, dans cette vaste galerie de tableaux érudite et, en même temps, aimée par l'auteur – on n'en doute pas –,

[302] Et aux images d'autres sortes, dont nous avons voulu montrer la prédominance dans ce roman.

font sombrer à son tour le lecteur dans la nuit de la mort, contre laquelle l'art ne peut rien, si ce n'est, comme les récits de Schéhérazade, l'en éloigner seulement un jour, ou plutôt une nuit, de plus.

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne Ardenne