



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Anne Martineau**

Invitation au voyage dans la peinture des Pays-Bas

(Marcel Brion, *Sibilla van Loon*, 1936)

Après avoir, quinze ans durant, parcouru l'Europe et visité ses musées, Marcel Brion (1895-1984) a beaucoup écrit sur l'art et les artistes. Il est aussi l'auteur de récits fantastiques dans lesquels il introduit, parfois à profusion, des « images » d'œuvres d'art, avec une prédilection pour celles qui, presque sans épaisseur, donnent, comme les trompe-l'œil (sans forcément en être), l'illusion de la réalité. Tapisserie (*L'Enchanteur*), fresque (*Château d'ombres*), tapis (*La Ville de sable*), décor de théâtre (*Villa des Hasards*), écrans de soie peinte (*De l'Autre côté de la forêt*), et, surtout, tableaux (*Sibilla van Loon*, *Le Tableau*, *La Capitane*, *Réception dans un jardin*)¹. Brion s'inspire souvent de vraies toiles, très célèbres, qu'il a étudiées en tant que critique d'art. L'écriture fantastique lui permet de les approcher différemment, en envoyant un personnage les explorer de l'intérieur.

¹ Pour une liste exhaustive de ses œuvres, on se reportera à la Bibliographie des Actes du colloque de 1995 consacré à Marcel Brion (*Marcel Brion. Humaniste et « passeur »*. Actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France (24-25 novembre 1995), Paris, Albin Michel, 1996, pp. 251-260).

Le passage dans l'autre monde du tableau

Dans *Sibilla van Loon*², le passage a lieu avant le début du récit. Pour comprendre comment, il faut remettre dans le bon ordre les éléments dispersés par Brion dans le texte en fonction des émotions de son narrateur, pas de la chronologie.

Il était en train de contempler un tableau dans un musée (non localisé), en compagnie d'un ami (comme lui anonyme), qui lui parlait (un peu fort !) du « sens de l'espace dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle » (p. 49), quand il a été gêné par son propre reflet dans la vitre couvrant la toile. Tout en continuant d'écouter son ami, il s'est avancé pour admirer « une touche, une craquelure » (p. 53), si près qu'il a embué le verre de son haleine. Alors, de l'autre côté, une petite fille est venue à sa rencontre. Elle lui a pris la main et l'a fait entrer.

La trouvaille est poétique, le passage s'effectuant, avec l'aide d'une « petite fée » (p. 50), à laquelle ne manque même pas sa baguette magique (un hochet d'argent, d'améthyste et de corail), à travers ce verre et ce brouillard, qui, dans les légendes celto-germaniques, servent de frontière à l'autre monde³. Et elle est drôle, faisant appel à l'expérience du lecteur (pour peu qu'il fréquente les musées). Car le verre est ici un système de protection défendant si bien la toile qu'il empêche de la voir ! (à moins de coller le nez dessus, au risque de l'embuer). On comprend l'agacement du narrateur, qui déclare : « Je déteste les tableaux sous vitre » (p. 49). Brion en profite pour montrer la complémentarité de ses œuvres esthétiques et fantastiques, en se dédoublant en un (amusant) personnage d'érudit, discourant du dehors sur la peinture hollandaise, et un personnage d'aventurier, se risquant dedans.

² Ecrite en 1936, *Sibilla van Loon* a paru en 1941 dans le recueil de nouvelles intitulé *Le Théâtre des esprits* (Fribourg, Editions de la Librairie de l'Université de Fribourg). Elle a été republiée dans un florilège, où nous prenons nos citations (M. Brion, *Contes fantastiques*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel », 1989). Pour ne pas multiplier les notes, nous donnerons les références en pleine page.

³ Dans les légendes celtiques, le verre est par essence la matière de l'autre monde. Avallon, l'île des Bienheureux, est surnommée « l'Île de Verre ». Dans les légendes germaniques, la frontière entre les deux mondes est souvent matérialisée par un écran de brume. Brion, germaniste d'ascendance irlandaise (en s'installant en France, au XVIIIe siècle, ses ancêtres avaient francisé leur patronyme *O'Brian* en *Brion*), connaît parfaitement ces traditions.

À ce premier dédoublement s'en ajoute un autre. Car, contrairement à ce qui se passe dans *Réception dans un jardin*, *Villa des Hasards*, ou *La Capitane*⁴, le héros de *Sibilla van Loon* n'est pas passé tout entier dans la toile. Son reflet s'est glissé, mais son corps est resté de l'autre côté. Ce qui explique que personne n'ait rien remarqué, et que son ami continue de parler à ce qui n'est plus, pourtant, qu'une enveloppe vide :

Il parle encore, mais je n'ai plus la curiosité de l'écouter (...). Je n'ai plus besoin de ses commentaires, j'en sais beaucoup plus qu'il ne pourrait m'en dire, puisque nous ne sommes plus à la même distance du tableau. Je m'en suis approché soudain, tandis que mon compagnon en semble éloigné à des kilomètres. Voilà que je n'entends même plus sa voix, qui, il y a un instant, me parvenait comme un bourdonnement derrière une vitre. Nous habitons désormais deux univers différents. Je suis de l'autre côté (p. 50).

À ce moment, l'ombre pourrait réintégrer son corps. Un « pas en arrière » suffirait (p. 53). Mais sa perception du monde s'est inversée. L'univers de la toile lui semble à présent plus réel que celui qu'elle a quitté. Les visiteurs du musée lui font l'effet de « fantômes » (*ibid.*). A cela s'ajoute le souvenir de « musiques inachevées », de « mélodies anciennes » chantées par une femme à la voix « grave et douce » (p. 51). Son nom lui revient :

Un impossible souvenir me dit que Sibilla van Loon chantait cela, mais comment est-ce possible, puisque je n'ai jamais connu de femme s'appelant Sibilla van Loon ? (*ibid.*)

Cédant à l'attraction de ce chant, l'ombre continue d'aller de l'avant. « Un seul pas » l'amène du vestibule « jusqu'au seuil de la maison » (p. 53), d'où elle sort.

⁴ Dans *Réception dans un jardin*, le passage a lieu très tôt, mais à l'insu du personnage. S'il comprend peu à peu que, de la campagne ligure, il a glissé dans un monde étrange, jamais il ne soupçonne qu'il se promène dans un tableau, *a fortiori* dans un tableau précis, le *Trattenimento in un giardino di Albaro* d'Alessandro Magnasco (dit « il Lissandrino »). Le lecteur, si. Alerté par le sous-titre de la nouvelle (« En hommage à Lissandrino »), il ne tarde pas à reconnaître le décor, les personnages, et surtout la perception de l'atmosphère du tableau par Brion (voir *Les Labyrinthes du temps*, « La Mort et Watteau », Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1994, pp. 328-330). En revanche, dans *Villa des Hasards*, le passage a lieu à la fin, sans aucun témoin. Les acteurs interprétant les rôles du « Frère » et de la « Sœur » s'évanouissent en même temps que la « Male Tour » figurée sur la toile de fond servant de décor. De même, à la fin de *La Capitane*, le petit Marcel (!) est introuvable, et nul ne remarque qu'un navire, qu'il avait baptisé « la Capitane », et dont il était le seul à avoir noté les allées et venues nocturnes, a lui aussi disparu d'une marine.

Elle vient en fait d'entrer dans un autre tableau.

Alors que le héros de *Réception dans un jardin* se promène à l'intérieur d'une toile unique, ici, c'est dans une enfilade de toiles, chacune donnant accès à une autre (et souvent à plusieurs), que l'ombre du narrateur de *Sibilla van Loon* a pénétré. Un musée, parallèle à celui dans lequel déambule son corps, mais situé dans une autre dimension du temps et de l'espace. Pas plus que dans les vrais musées, les tableaux n'y sont rangés au hasard.

Un musée fantastique de la peinture hollandaise du Siècle d'or

Tout en avançant dans cette pinacothèque fantastique, le narrateur recule doublement : dans l'histoire de la peinture hollandaise et dans sa propre mémoire, à la recherche d'un secret appartenant à une vie antérieure⁵, que ne livrera que la dernière toile, mais que toutes les autres auront préparé à découvrir. Peu à peu, les teintes s'assombrissent, en fonction de la palette des peintres dont s'inspire Brion, et au rythme de la flânerie du narrateur. Parti d'une maison par une belle fin d'après-midi d'été, il traverse la ville, en sort, s'arrête pour admirer le soleil couchant, rebrousse chemin en direction de la maison à la nuit tombante.

Le temps de Vermeer (1632-1675)

Le premier tableau, dans lequel la petite fée l'a fait entrer, est une sorte d'intérieur de Vermeer, comme il en a peint dans les années 1660-1675. Les éléments du décor, et surtout la perception qu'avait l'esthète Brion des œuvres de cet artiste⁶, perception qui rejoint ici celle de son personnage, ne laissent subsister aucun doute.

La pièce, qui ne reçoit le jour que par une fenêtre « aux vitres épaisses », baigne dans la « pénombre » (p. 50). Sur le mur du fond, une « carte géographique » (p. 51). Une « tapisserie », des étoffes lourdes et précieuses (« rideaux épais », historiés de motifs de chasse), et des « tissus persans », et des

⁵ C'est souvent le cas dans les récits fantastiques de Brion.

⁶ Voir en particulier *Vermeer* (Paris, Somogy, 1963) et *L'Âge d'or de la peinture hollandaise* (Bruxelles, Meddens, 1962).

« dentelles » (p. 53). Pour meubles, une « armoire » et un « virginal anglais » au « couvercle peint de fleurs et d'oiseaux » (p. 51). Clair-obscur, éclairage latéral par une fenêtre, cartes maritimes, riches étoffes et armoires se retrouvent dans de nombreuses toiles de Vermeer. Mais l'instrument de musique oriente vers des œuvres précises (bien qu'aucune ne comporte de carte maritime) : la *Leçon de musique* (env. 1664, Londres, Buckingham Palace), la *Jeune femme assise au virginal* et la *Dame debout au virginal* (env. 1670-1673 ; toutes deux à la National Gallery de Londres). En 1938, le critique d'art Brion a commenté la dernière dans un essai intitulé *Le Temps dépassé* :

On dirait que les vagues du temps ont cessé de passer avec leur flux et leur reflux (...) ; que cette écume du temps s'est cristallisée en reflets de nacre, en douceurs de perle sur la joue de la *Dame au virginal* et sur tout le tableau dont l'atmosphère marine tremble entre les murs vert d'algue de la pièce et la coquille ouverte du virginal⁷.

La métaphore maritime est filée avec plus d'insistance encore dans la nouvelle fantastique de 1936. L'atmosphère est « glauque » (p. 49). Une « pénombre verte » entre par les vitres « bossuées de vagues » (p. 50). L'armoire « flotte (...) dans le clair-obscur comme un vaisseau de haute mer », le soleil donne à la tapisserie des « reflets sous-marins », la « carte géographique » baigne dans une « pénombre verdâtre » (p. 51). Sur les murs, des « bougements de reflets d'eau », des « reflets de vagues dansantes » (p. 52). À ces sensations visuelles, communes au critique Brion et au héros de *Sibilla van Loon*, s'ajoutent, pour ce dernier, qui est *dans* la toile, des sensations olfactives. « Odeur de vaisseau », odeurs « d'algues », de « goudron », « de port et de galion » (pp. 52-53). Une impression d'instabilité, comme s'il se trouvait sur un « navire mobile » voguant « en haute mer, parmi des cargaisons de poivre et de coriandre » (p. 52). Et des réminiscences auditives : le souvenir de la voix sombre de Sibilla, quand elle chantait en s'accompagnant au virginal.

Mais, à la différence des intérieurs de Vermeer, celui-ci est vide. Depuis longtemps, plus personne n'a joué sur l'instrument. Quant à la « petite fée », au

⁷ *Les Labyrinthes du temps*, éd. cit., p. 299.

« bonnet de taffetas doré », en « grande robe, à plis et à bouffants » (p. 49), elle s'est sauvée. Le narrateur l'entend maintenant crier « dans la cour voisine », où elle « taquin(e) un chien qui jappe » (*ibid.*). Elle ne réapparaîtra plus, Brion, son rôle achevé, lui ayant fait regagner son propre univers.

C'est-à-dire son propre tableau. Pas un Vermeer : il n'a jamais peint de petites filles ni d'arrière-cours. Sûrement une toile de son contemporain Pieter de Hooch (1629-1684)⁸, qui affectionne au contraire les unes et les autres. Peut-être cette *Cour intérieure d'une maison à Delft* (env. 1658, New York, collection particulière), où une fillette en béguin, assise sur une marche, câline un chien couché sur ses genoux⁹.

À son tour, le narrateur sort. À un intérieur hollandais succèdent des paysages urbains, défilant au gré d'une lente flânerie, comme en un diaporama. Saisis par l'œil d'un personnage en mouvement, accrochant tantôt un détail, tantôt un autre, les tableaux se laissent moins aisément identifier. Il nous semble reconnaître pourtant, dans ce « canal, couleur de jade » bordé de « tilleuls » (p. 54), des œuvres de Jan van der Heyden, le Canaletto hollandais, tel *Le Herengracht à Amsterdam* (env. 1668-1674, Paris, Musée du Louvre), et surtout *L'Oude Kerk à Amsterdam* (env. 1670, La Haye, Mauritshuis), à cause des tonneaux que le peintre a représentés empilés dans des barques et sur le quai. Le narrateur n'en parle pas lors de sa promenade, mais il avait entendu des « commis affairés » les rouler jusqu'aux « pièces du sous-sol », alors qu'il se trouvait encore dans la maison, tout comme il avait compris que les « reflets de vagues dansantes » sur les murs provenaient du « canal dont une lente péniche a[vait] dérangé la paix » (p. 52).

⁸ Pieter de Hooch a séjourné à Delft dans les années 1652-1660. Il y a peint ses plus belles œuvres et (peut-être) influencé Vermeer dans sa représentation de l'espace. Aussi leurs toiles sont-elles souvent exposées ensemble.

⁹ Simple hypothèse, tant les petites filles, les chiens et les arrière-cours sont nombreux chez de Hooch ! De plus, la fillette est richement vêtue, celles que Pieter de Hooch a peintes à cette période le sont modestement. Brion a pu s'inspirer, pour son costume, du portrait d'Helena van der Schalke par Gérard Ter Borch (1617-1681). L'enfant y pose dans ses plus beaux atours, qui lui donnent l'aspect guindé d'une infante de Velázquez.

Car, dans ce musée fantastique, les toiles, qui communiquent entre elles et peuvent échanger leurs personnages, sont poreuses. Elles laissent passer, de l'une à l'autre, lumière, odeurs et sons, pour une fête de tous les sens, dont le goût. Préparé, dans la scène d'intérieur précédente, par la mention de tissus « couleurs de framboise et d'abricot » (p. 53), il est omniprésent dans le « badigeon crémeux », appétissant, des maisons, « couleurs de pistache, de caramel, de cannelle et de lait », de « vanille » (p. 54). De ces demeures « colorées comme des entremets » (p. 55) sortent pourtant des « hommes graves » (p. 54), qui ne sourient pas, préoccupés qu'ils sont par leur commerce d'outre-mer. Tel le propriétaire de la maison que le narrateur a quittée, un riche négociant, régissant « sur des centaines d'esclaves dans les Indes » (*ibid.*), et qu'il imagine se promenant lui aussi, « escorté d'un page malais » (p. 55). Des puritains, mais gourmands. Et gros buveurs. Dans cette ville, les « carillons » disent « un cantique à chaque heure, mais à chaque demi-heure une chanson à boire » (p. 54). Par cette remarque piquante, Brion rappelle que, si les peintres néerlandais se sont fait une spécialité de la représentation d'églises, surtout vues de l'intérieur, dans leur dépouillement tout calviniste¹⁰, ils sont encore plus connus pour leurs *Joyeuses compagnies*¹¹ !

La promenade se poursuit. Peu à peu, le narrateur s'est éloigné de la ville. Maintenant, il est arrêté, et, visiblement, il lui tourne le dos, puisque « la prairie » est au premier plan et « la mer » tout au loin, « comme une bande moins verte et plus mobile que la prairie » (p. 56). Les « voiles noires » des navires y ont à peine la taille de « corbeaux » (*ibid.*). Sur la prairie, des « vaches », des « veaux », et

¹⁰ Telle la *Nieuwe Kerk* (« Nouvelle Eglise ») de Delft, peinte vers 1653 par Emmanuel de Witte (Los Angeles, County Museum of Art), ou l'*Oude Kerk* (« Vieille Eglise ») d'Amsterdam, par Hendrick Cornelisz van der Vliet (env. 1660-1670 ; Paris, Musée du Louvre). Nous citons juste ces toiles à titre d'exemples, la représentation d'intérieurs d'églises étant caractéristique de l'art hollandais du XVII^e siècle (voir M. Millner Karr, *La Peinture hollandaise du Siècle d'or*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, pp. 333-346).

¹¹ On nomme ainsi, au début, des toiles de style caravagesque représentant des « scènes à deux ou trois participants, se déroulant dans une taverne ou un lieu de prostitution » (*ibid.*, p. 73), telle *L'Entremetteuse* de Gerrit van Honthorst (1625). Vermeer en a peint une (*L'Entremetteuse*, 1656). Au fil du temps, les « Joyeuses compagnies » s'étoffent et peuvent comporter de nombreux personnages, comme chez Jan Steen (1625-1679). On y mange souvent des huîtres (réputées aphrodisiaques), et l'on y boit sec.

des « femme(s) bleue(s) », « blanchisseuses » et « laitières » (pp. 56 et 58). Le soleil se couche, donnant aux couleurs un « plus vif éclat » (p. 58). Le narrateur, qui se sent chez lui dans tant d'ordre et de beauté, comme s'il était revenu dans la « ville de (s)on enfance » (p. 54), n'a pas besoin de se retourner pour savoir que :

C'est l'heure où l'espoir se perche comme un vol de colombes sur un volet vert, un mur jaune, un toit bleu, où les péniches s'arrêtent au point le plus étroit du canal pour que le batelier puisse toucher terre des deux côtés, et les barques de pêche, accotant les appontements poissés de goudron, arrachent du fond de leur coque le torrent des cascades vivantes, emprisonnées dans les filets noirs (pp. 56-57).

Coucher de soleil sur la mer et paysage avec vaches peuvent avoir été inspirés à Brion par des toiles d'Adrian van de Velde (1636-1672), tel le *Paysage et animaux* (milieu du XVIIIe siècle, Paris, Musée du Louvre), ou d'Aelbrecht Cuyp (1620-1691), comme son *Paysage près de Rhenen. Vaches au pâturage* (env. 1650-1655, même Musée). Mais quelle est donc la toile (car c'en est forcément une) à laquelle son narrateur tourne le dos ?

La malice de Brion est grande, car il s'agit d'un tableau très célèbre. Du plus beau du monde, pour certains. Cette *Vue de Delft*, peinte par Vermeer en 1660, devant laquelle Proust, dans *La Prisonnière* (1923), fait mourir l'écrivain Bergotte, foudroyé à la fois par une crise d'urémie, un excès de beauté, et la révélation soudaine (et cruelle) de l'insuffisance de son art (sans oublier les pommes de terre mal cuites, avalées à la hâte avant de se rendre au Musée du Jeu de Paume qui hébergeait la toile, prêtée par le Mauritshuis de La Haye). Pour nous aider à la reconnaître, Brion a glissé un clin d'œil intertextuel : « mur jaune » (la tournure complète, chez Proust, est « petit pan de mur jaune »). Bergotte, en dépit de sa mauvaise santé, s'est traîné jusqu'au musée pour le voir. « Petit pan de mur jaune » revient comme une litanie dans le texte proustien :

Enfin, il fut devant le Ver Meer (...), où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune ». Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui

apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. (...) Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune ». (...) Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort¹².

Si, alerté par ce « mur jaune », le lecteur rapproche les passages de *Sibilla van Loon* et de *La Prisonnière* et les compare au tableau, il remarque d'autres détails communs. Des femmes en bleu, des paysannes, figurant, chez Vermeer, au premier plan, sur la lagune (Proust parle de « petits personnages en bleu », et le narrateur de Brion laisse aller son regard d'une « femme bleue à une autre femme bleue », p. 58 – se moquerait-il de nous en mentionnant des « laitières » ?). On note aussi, sur le tableau, des toits bleus (d'ardoise) jouxtant le « mur jaune » (Brion juxtapose les expressions « un mur jaune », « un toit bleu », p. 56). Vermeer a peint, à gauche, devant la porte de Rotterdam, deux navires pour la pêche au hareng, qu'il place juste là où se situaient des chantiers navals (les bateaux ont subi des avaries et sont en train d'être réparés). On distingue bien l'ouverture servant à amener les filets (Brion parle de « barques de pêche, accotant les appontements poissés de goudron », p. 57). Quant à ce « point le plus étroit du canal » où, chez Brion, s'arrêtent les péniches « pour que le batelier puisse toucher terre des deux côtés » (*ibid.*), il se trouve, chez Vermeer, presque au centre du tableau. Des coches d'eau y sont engagés.

La mort de Bergotte n'occupe que deux pages dans la *Recherche du temps perdu*, mais elle n'a cessé de préoccuper les critiques, certains allant jusqu'à y voir la clef de l'œuvre¹³. Tout le monde connaît le refrain « petit pan de mur jaune », qui lui est associé¹⁴. Brion le reprend, en le tronquant malicieusement, et dirige tout doucement le lecteur vers une identification de la toile, pour un hommage à Proust (comme lui féru d'art hollandais) aussi drôle que raffiné. Car si

¹² M. Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 170.

¹³ Par exemple Ph. Boyer (*Le Petit Pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1987). Voir aussi l'article de K. Yoshikawa : « Proust et Vermeer : nouvelles approches » (*L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. L. Fraisse, Genève, Droz, 2001, pp. 793-802).

¹⁴ Pour certains critiques, le « petit pan de mur jaune avec un auvent » serait en fait un toit jaune avec une fenêtre. Même s'il avait relevé cette anomalie, Brion était forcé de conserver l'expression proustienne, s'il voulait que son allusion fût comprise.

le Bergotte de Proust et le narrateur de Brion sont en présence de la même *Vue de Delft*, l'un est dans un vrai musée (vrai, du moins, dans la réalité de fiction du livre), face au tableau, l'autre dans un musée fantastique, et lui tourne le dos. Enfin, Vermeer a peint une aube. Brion en fait un crépuscule.

Aube ou crépuscule, c'est un moment d'équilibre et de grâce. Anges chrétiens et divinités grecques accourent ensemble pour le célébrer, transcendant ainsi les clivages politiques, religieux et artistiques entre Pays-Bas du Sud (les Flandres), restés catholiques, et Pays-Bas du Nord (la Hollande), passés au calvinisme :

C'est l'heure où les messagers célestes visitent les vierges dans un bruissement d'ailes blanches, et s'agenouillent en drapant leurs robes fulgurantes autour de leurs pieds nus (...). Secouant leurs manteaux grecs, les dieux descendent vers la terre, le grand Pan accorde sa flûte au carillon de l'heure, qui est un cantique puritain, Aphrodite monte des eaux, nue comme la prairie, et Apollon, touchant le sol pour la première fois de ses genoux sacrés, se substitue au chérubin, vêtu d'ailes et d'yeux, pour murmurer la salutation angélique aux oreilles de la Vierge Marie (pp. 56-57).

L'évocation d'*Annonciations* et de peintures mythologiques, celles-ci ayant succédé à celles-là dans l'histoire de la peinture des provinces du Nord, permet à Brion de dire ce qu'il pense des destructions massives d'œuvres d'art sacré opérées par les iconoclastes calvinistes¹⁵. À quoi bon avoir proscrit le merveilleux chrétien, si c'était pour le remplacer par le merveilleux païen ! Son personnage, lui, atteint l'acmé de la joie. La peinture de Vermeer est hors du temps, parfaite, au sens étymologique du terme. Le critique d'art Brion l'écrit :

C'est le temps de Vermeer qui dépose ainsi son incomparable patine à l'intérieur du tableau (...), immobilisant dans une éternité de transparence et de lumière toutes les choses, les femmes, les arbres, les maisons, et jusqu'à cet instant de l'après-midi qui échappe au temps, qui le transcende en atteignant l'essence cristalline des choses et des êtres, dans la paix, dans la sérénité. Le temps s'est arrêté à ce moment parfait. Il n'y a plus de temps. Ou plutôt, ce temps s'est parfait en lui-même, s'est *achevé*¹⁶.

Le personnage de *Sibilla van Loon* le vit :

¹⁵ Surtout en 1566 (voir M. Millner Karr, *La Peinture hollandaise du Siècle d'or*, *Op. cit.*, pp. 39-42).

¹⁶ *Les Labyrinthes du temps*, éd. cit., p. 299.

Je ne me soucie plus des divisions du temps. J'ai dépassé le temps. Toutes les choses que je touche sont devenues, aussi bien que moi, intemporelles, ce gant, cette canne, ce livre, perpétués eux aussi en un pur présent (p. 55).

Mais c'est un moment précaire. Aux « Forces du jour » vont succéder les « Trônes de la nuit » (p. 57). Tout va basculer, du temps de Vermeer à celui d'un peintre plus ancien.

Le temps de Rembrandt (1606-1669)

Pour nous y préparer, Brion, au cours de la promenade en ville, a glissé une date et l'a même répétée : « 1632 » (pp. 54-55). Elle est en contradiction avec les toiles utilisées jusque-là : c'est l'année de naissance de Vermeer (quant à Jan van der Heyden, Adrian van de Velde et Pieter de Hooch, ils avaient respectivement cinq, quatre et trois ans). Mais, en 1632, un autre génie, l'un des « Phares » de Baudelaire, peignit l'un de ses chefs-d'œuvre : *Le Philosophe en méditation* (Paris, Musée du Louvre).

Sitôt de retour dans le vestibule de la maison, celle-là même que le narrateur avait quittée, en empruntant ce même vestibule, au début de l'histoire (impossible d'en douter, puisqu'il précise qu'on n'entend plus les « tonneaux », qui ont « cessé de rouler », en même temps qu'a cessé la sensation de tangage, p. 60), on s'aperçoit du changement de palette, et l'on soupçonne un changement de peintre. Puis on reconnaît le tableau de Rembrandt à cet « escalier » se perdant dans « la nuit qui s'ouvr[e] aux premières marches », dont seules les premières sont éclairées par le candélabre haut brandi par l'impassible domestique malais (*ibid.*). Et au calme trompeur, annonciateur de tempête, que l'esthète Brion perçoit dans les fonds sombres de Rembrandt :

Le grondement sourd qui précède les typhons se fait entendre dans le brun des fonds, ce brun opaque, brassé d'étranges remous¹⁷.

Son personnage aussi. Il avait déjà flairé un danger dans la « pénombre verte » du Vermeer, semblable à celle d'une « mer qui annonce l'orage » (p. 50). À présent, il appréhende de s'engager dans cette obscurité rembranesque, et,

¹⁷ *Ibid.*, p. 287. Voir aussi son *Rembrandt* (Paris, Albin Michel, 1946).

« par-dessus la rampe », scrute « le vide noir » (p. 60). Puis, cédant à l'invitation du Malais, il « plong[e] dans l'eau impénétrable de cette nuit » (*ibid.*), et gravit l'escalier menant à l'ultime pièce. Là, au plus profond de la maison, se joue (ou plutôt se rejoue, car elle a déjà eu lieu) la dernière scène d'un drame qu'il avait cru effacer de sa mémoire.

Une chambre. On entend le râle d'un homme agonisant dans un énorme lit. Les rideaux en sont tirés. D'une autre pièce, à l'arrière-plan, proviennent des chuchotements.

Soudain, les rideaux s'agitent, le râle devient cri. Une femme jaillit des ténèbres, éblouissante dans sa « robe d'argent » (p. 63). C'est Sibilla. Le narrateur, rencogné dans un angle, comprend enfin ce que disent les gens de la pièce d'à côté :

Ils se disaient tout bas, en serrant leurs chaises, pour mettre la bouche, avec son souffle fétide et ses paroles infectieuses, tout contre l'oreille, ils se disaient que Sibilla van Loon empoisonnait son mari, lentement, prudemment, si bien que les médecins n'entendaient rien à son mal et que l'homme se flétrissait comme une plante condamnée (pp. 63-64).

Ecartant les rideaux, elle se penche sur son mari, lui prodigue une caresse. Puis elle s'arrache à son étreinte, s'en va, revient avec une grande « conque rose » de « l'océan Indien », montée sur un « pied d'émail » (p. 65), la lui tend. Il s'en saisit avidement, la caresse, l'approche de son oreille, de sa joue, de ses lèvres...

La porte de la pièce du fond s'ouvre. En sort une vieille au visage de fouine, à la collerette et aux manchettes empesées. Tout en s'affairant, elle décoche à Sibilla des regards assassins. Celle-ci l'ignore, prend d'autres coquillages, les éparille sur le lit.

Brusquement, elle se retourne et s'avance vers le narrateur, telle « Méduse » (p. 69). Leurs corps s'unissent en une étreinte qui abolit le temps, justifie tout, fait taire en lui la pitié.

Sans qu'on l'ait entendu entrer, le Malais est là. Il apporte un « verre de cristal » plein d'une eau qui semble « innocente » (p. 73). À nouveau, Sibilla écarte les rideaux. Elle tend le verre au mourant. Le narrateur-amant comprend

que ce dernier n'est pas dupe, qu'il ne l'a jamais été, qu'il accepte avec joie la mort venant d'elle. L'intimité entre victime et bourreau le rend jaloux.

Echappant aux doigts qui le tenaient, le verre vide roule « parmi les coquillages » (p. 75). Le Malais a disparu. Etreint par l'angoisse, le narrateur « recule dans les ténèbres » (*ibid.*). Brion l'y abandonne.

Pour composer sa scène finale, il a encore utilisé plusieurs tableaux. Cette fois, il ne les fait pas se succéder. Il les superpose comme des écrans de soie peinte¹⁸, chacun laissant voir l'autre par transparence. Pour les identifier, partons du plus visible.

Ce qui *troue* la toile, c'est le gigantesque lit, pareil à un navire désarmé, pris dans la tourmente. Un « galion prêt à naufrager, voué aux rochers où le précipitent le gouvernail brisé, les voiles en loques » (p. 61). Il croit le voir foncer sur lui :

Un lit énorme, naviguant comme un vaisseau de haut-bord dans le demi-jour des flambeaux, porté sur des vagues d'ombre, sous le vent de ses rideaux clos, telles des voiles funèbres, s'avancait au-devant de moi pour m'écraser de son étrave (*ibid.*).

Chez les Hollandais, les tableaux de tempêtes ne manquent pas. Mais les navires n'y sont pas en gros plan. Et ils se détachent sur des fonds gris-noirs, avec parfois, telle une lueur d'espoir, une trouée de bleu dans le ciel nuageux, comme sur la toile d'Albert Cuyp, *Bateaux en mer, pendant la tempête*, ou sur la *Tempête* de Jacob van Ruisdael (toutes deux au Musée du Louvre), pas sur un fond d'un noir d'encre, zébré d'éclairs argentés (par la robe de Sibilla). Sauf sur une marine, la seule qu'ait peinte cet artiste. C'est en empruntant l'escalier de Rembrandt que le personnage est entré dans la chambre, et c'est probablement devant un autre Rembrandt qu'il se trouve : *Le Christ dans la tempête* (env. 1633, Musée de Boston¹⁹). La barque en perdition y occupe presque tout l'espace. Le désespoir des

¹⁸ Cette technique picturale ancienne fascinait Brion. Pour lui, les paysages des écrans évoquent ceux de l'au-delà. Dans *De l'Autre Côté de la forêt* (Paris, Albin Michel, 1966), la mère de la jeune fille que le héros va épouser en peint de si admirables qu'il se retient à grand peine de glisser dans les lointains qu'ils suggèrent (*ibid.*, pp. 153-157). La mère est Déméter. Sa fille, Perséphone.

¹⁹ En réalité, à l'heure actuelle, nul ne sait où il se trouve : il a été volé.

membres de l'équipage, leurs vains efforts pour rester maîtres du bateau, qui semble se cabrer sur les vagues, rendent la scène poignante. La composition est dramatique, ombre et lumière s'y répartissant selon un axe diagonal, à la noirceur du ciel et de la mer à droite s'opposant, à gauche, la blancheur argentée de l'écume et le jaune malsain du ciel.

Mais ce sinistre lit-navire s'inscrit dans une autre toile, puisqu'il se trouve dans une chambre. Elle est pleine d'objets qui ont l'air hostile, et même méchant. Ils ne parlent que de la mort. D'où proviennent-ils ?

Sur ce fond noir, où les bougies projettent des lueurs sanglantes, des « tapisseries », des « miroirs », des « instruments de mathématiques », de navigation (« sextants », « compas », « astrolabes »), une « horloge », arrêtée car « muette » (à laquelle s'ajoute, deux fois, l'image du « sablier », pp. 62 et 63), et des « coquillages », des « perles » (dans les cheveux de Sibilla, pp. 65-75). A la fin, un verre vide et renversé avoisine les coquillages. Autant d'objets typiques du genre de la *Vanité*²⁰, qui s'épanouit en Hollande dans les années 1630-1650. Il n'y manque même pas l'indispensable crâne, ici figuré par le visage décharné du mari, « où la mort (a) déjà appuyé sa paume » (p. 64).

Plus encore que les *Natures mortes*, auxquelles elles s'apparentent, les *Vanités* sont des *Memento mori*. Elles disent la fuite du temps, l'aspect éphémère de toutes nos joies, le caractère inéluctable de la mort (et s'opposent donc diamétralement aux toiles de la première partie de *Sibilla van Loon*, qui disaient la joie de vivre dans un univers *parfait*, où le temps se serait arrêté). Crânes, coquillages et verres renversés y sont fréquents. La *Nature morte au grand gobelet en or*, peinte en 1624 par Pieter Claesz (Dresde, Gemäldegalerie), montre, sur un fond formé par un rideau noir, deux verres transparents et vides (dont un renversé), et six coquillages exotiques (dont un énorme). Sur une *Vanité* du même artiste, peinte en 1630 (La Haye, Mauritshuis), se voient un crâne et un verre

²⁰ Lors d'un voyage initiatique dans la crypte des aïeules du Château, la princesse Ilse se retrouve elle aussi à l'intérieur d'une *Vanité* du XVIIe siècle, d'inspiration flamande, elle, car, avec ses instruments de musique aux cordes cassées, ses « vêtements royaux et pontificaux » jetés en tas à même la terre, et ses « armures », elle ressemble fort à l'*Allégorie des vanités du monde* de Pieter Boel (1664, Lille, Palais des Beaux-Arts) [M. Brion, *Le Château de la princesse Ilse*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 206].

renversé. La *Vanitas* de Willem Claesz Heda (1628, La Haye, Collection Bredius) comprend verre de cristal renversé et crâne. Coquillage, crâne, verre vide et renversé se retrouvent chez Harmeen Steenwijck (1640, Leyde, Stedelijk Museum De Lakenhal), perles, crâne, verre renversé chez David Bailly (*Autoportrait avec les symboles de la vanité* ; 1651, même musée). Nous pourrions multiplier les exemples.

Mais alors que dans les *Vanités* les objets sont regroupés sur un support (table ou tablette), ici, Brion les a disséminés dans l'espace, laissant à Sibilla le soin de réunir les plus importants en temps voulu. Et sur un support singulier : un lit. D'abord la grande conque rose, puis toute une moisson d'autres coquillages, qu'elle prend « sur une petite table » (p. 67) – les emprunterait-elle à une *Nature morte* d'Adriaen Coorte ? de Balthazar van der Ast²¹ ? –, et dépose sur « la plage » des draps (p. 71). Enfin, le verre. Vide, il roule au milieu des coquillages, à côté du crâne. Cette *Vanité*, œuvre de Sibilla, rassemble et résume les thèmes essentiels de la nouvelle : la volupté et la mort en mer.

Mers, vaisseaux fantômes et sirènes

C'est la mer qui fait le lien entre toutes les toiles. Omniprésente dès la première pièce, à l'atmosphère marine, et jusque dans la baguette ornée de corail de la petite fée, elle ne se laisse jamais oublier. Canaux amstellodamois, odeurs de vase, de goudron, d'épices, négociants d'outre-mer, domestique malais (donc ramené de l'Océan Indien). Puis le soleil se couche sur elle. Jusqu'alors paisible, elle devient effrayante avec la plongée dans l'eau noire de l'escalier, et c'est un raz-de-marée qui déferle dans l'ultime chambre, aux perles, aux coraux, aux coquillages, s'ajoutant la longue métaphore du naufrage du lit-navire.

Ce n'est que le plus visible des vaisseaux en perdition de *Sibilla van Loon*. Ils sont quatre, emboîtés l'un dans l'autre comme des poupées gigognes.

²¹ Nous pensons à *Cinq Coquillages*, ou à *Six Coquillages* d'Adriaen S. Coorte, bien que les coquillages tropicaux n'y soient pas exposés sur une table mais sur un socle de pierre. Brion a aussi pu songer à *Fleurs dans une coupe en verre, coquillages, papillons et sauterelle* de Balthazar van der Ast (vers 1640-1650). Ces trois toiles sont au Musée du Louvre.

D'abord la maison tout entière. C'est au début un navire à quai, qu'on charge de marchandises, les entreposant dans ses cales (ses caves). Quand le narrateur rentre de sa promenade, le chargement est achevé, le voyage a commencé : « le vestibule (a) jeté l'ancre » (p. 60). Mais c'est le calme plat. Devinant, en bon marin, l'approche d'un cyclone à cette anormale bonace, il se penche, inquiet, sur la rampe de l'escalier comme sur un « bastingage » (*ibid.*). Le Malais a un visage « d'or terni », brillant « comme celui d'une très vieille statue » (*ibid.*) : c'est la figure de proue de ce vaisseau. À l'intérieur s'en inscrit un second, le lit, qui lui-même en contient un troisième, le corps du mourant, le capitaine van Loon, dont le rôle ressemble au « ressac de l'eau dans une cale envahie par cent fissures » (p. 62). Le dernier, celui qui explique tous les autres, est enfoui dans ses souvenirs et continue de le hanter.

Un jour qu'il naviguait sous le pavillon de la Compagnie des Indes Orientales, il fit une rencontre atroce. Celle d'un « navire à la dérive, qui voguait dans une odeur de charnier » (p. 67). La position des corps, figés par la mort, témoignait de la violence qui avait embrasé l'équipage, tous âges confondus, toute hiérarchie oubliée :

Les marins s'étaient entre-tués, semant leurs cadavres de la cambuse à la barre, les grosses mains du capitaine étranglant encore le cou du mousse (*ibid.*).

La cause de la tuerie gisait sur le pont : le cadavre pourrissant, éventré, et pourtant toujours fascinant, d'une sirène, prise au piège des filets :

le corps de la sirène, qui se défaisait déjà comme un tas de méduses mortes, en glaires molles et en pétales d'orchidées, brillait encore d'une séduction redoutable. Le malade revoyait, à cette troublante frontière où la chair douce de la femme s'accordait aux squames du poisson, cet étrange abîme qui avait la couleur des grottes sous-marines, agrandi par le couteau des matelots, puissant comme une anémone de mer, dentelé comme une coquille musicale (pp. 67-68).

Pour éviter la répétition du drame qui avait fait d'un chalutier un vaisseau fantôme, van Loon avait jeté par-dessus bord cette charogne, « bravant la colère

de ses marins qui grondaient leurs appétits de chiens » (p. 68). Il l'avait regardée s'enfoncer dans les profondeurs de la mer. Le récit s'achève ainsi :

Et c'est depuis ce jour qu'il collectionnait les coquillages indiens (*ibid.*).

Des « oreilles de nacre », des « bouches » béantes, des coquilles « sommées d'un bouton tendre de sein », ou « ténébreuses et odorantes comme des aisselles » (pp. 67-68). Sans oublier la conque « couleur de chair », aux « lèvres singulières, qui ont de minuscules dents roses et brunes » (p. 65), que van Loon avait fait transformer par un orfèvre en œuvre d'art. Si Brion s'inspire de *Natures mortes* et de *Vanités* hollandaises, il se souvient aussi des *Coquillages* de Verlaine, et de son équivoque dernier vers :

Chaque coquillage incrusté
Dans la grotte où nous nous aimâmes
A sa particularité. (...)

Celui-ci contrefait la grâce
De ton oreille, et celui-là
Ta nuque rose, courte et grasse ;

Mais un, entre autres, me troubla²².

La description de la conque dentelée la rend bien plus obscène que ce troublant « coquillage ». Et horriblement macabre : c'est la vulve déchiquetée de la sirène morte. Oreilles, bouche, aisselles, pointes de seins, sont d'autres lambeaux de sa chair. Or, ces « coquillages », Sibilla les apporte à son mari pour qu'il reporte sur eux le désir de jouissance que sa chair à elle continue d'éveiller en lui, même à l'article de la mort. Cette femme-poison est donc une femme-poisson. N'oublions pas que c'est le souvenir de sa voix enchanteresse qui a empêché le narrateur de faire marche arrière et l'a guidé de toile en toile jusqu'à celle du naufrage. L'éclat argenté de sa robe rappelle les tenues de satin blanc des élégantes de Gérard Ter Borch. Il fait aussi penser à un miroitement d'écailles...

²² P. Verlaine, *Fêtes galantes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 105, vv. 1-3 et 10-13. Les *Fêtes galantes* sont un hommage à Watteau, dans les toiles duquel Verlaine promène son lecteur.

La tragédie s'est reproduite. A nouveau, des marins se sont entretués pour une sirène. Car si le narrateur-amant n'est pas l'auteur du meurtre, il en est le complice et le bénéficiaire. Mais cette fois c'est la sirène qui a pris les hommes dans ses rets et les a entraînés dans les eaux, en une étreinte où volupté et mort se confondent. La nouvelle s'achève sur une question angoissée du narrateur : « où serai-je, demain ? » (p. 75). Il n'a donc pas compris *où il était*, ni qu'en passant dans l'Autre Monde du tableau son ombre était entrée au Royaume des ombres. Son corps a sûrement déjà quitté le musée. Son ombre, elle, ne sortira plus de cet enfer, dans lequel le temps tourne en cercle²³. Même si, un jour, Sibilla « sera, de nouveau » avec lui, « debout devant le clavier du virginal », dans une pièce où un « Eros » armé de « flèches » aura remplacé la « carte marine » du mur du fond (p. 72) – comme sur la *Dame debout au virginal* de Vermeer –, il ne lui faudra pas moins voguer éternellement sur cette « barque funèbre », au gré de Sibilla, puisque, telle Isis, elle en tient le « gouvernail » (p. 59). Un *Hollandais volant*, voué à sombrer dans la dernière chambre, puis, à nouveau, à naviguer, et à naufrager encore, et encore, et encore...

Le récit s'arrête là. Mais pas le voyage dans l'histoire de la peinture des Pays-Bas, auquel Brion nous avait invités par l'intermédiaire de son personnage. Car, une fois en possession de tous les éléments, on se rend compte que l'ensemble des toiles se regroupent pour n'en former qu'une, bien antérieure à la création des Provinces-Unies.

Un polyptyque médiéval

Sibilla van Loon se compose de deux parties, ou, pour mieux dire, de deux panneaux : le temps de Vermeer (un paradis), et le temps de Rembrandt (un enfer). À la jonction des deux, un moment d'équilibre, avec un ciel tout bruissant d'ailes d'anges. À l'évidence, il s'agit d'un *Jugement dernier*. Brion peut avoir pensé à deux œuvres : le *Polyptyque du Jugement dernier* de Rogier van der

²³ Dans *Château d'Ombres* (1943), les personnages du Château, qui eux aussi sont en enfer, en sont conscients. Ils ne peuvent pas empêcher le drame auquel ils sont liés de se reproduire, ce qui est tragique. La vieille (et autoritaire) douairière n'arrive pas à s'y résigner.

Weyden (1443-1445), et celui de Hans Memling (1467-1471 ; Musée Narodowe, Gdansk), inspiré par le précédent. Il nous semble qu'il a davantage à l'esprit celui de van der Weyden (qui, par son sens de l'espace, plus que Memling, fait figure de précurseur des maîtres hollandais), tant à cause de certains détails picturaux que de la finalité, de l'ameublement et de l'architecture du lieu pour lequel, à l'origine, il avait été peint, et où, jusqu'à une date récente, il est resté exposé.

Il se trouve au Musée des Hospices de Beaune (derrière une épaisse vitre !), mais il avait été réalisé pour la salle des « *Pôvres* » de ce même Hospice. Un dortoir de presque 50m de long pour 14 de large et 16 de haut. Ou plutôt un mouiroir, où les indigents pouvaient achever leur vie dans un vrai confort et au chaud, veillés par les sœurs hospitalières. Son mobilier consiste essentiellement en deux rangées de lits à rideaux alignés le long des murs latéraux. Son plafond est en forme de carène de navire. Le *Polyptyque* se trouvait derrière le maître-autel de la chapelle du fond, pour être vu de tous.

Peut-être est-ce la vision de ce mouiroir géant, en forme de *nef chavirée*, à la voûte semblable à une coque de navire renversé, qui a donné à Brion l'idée de l'agonie-nauffrage, et celle d'emboîter l'un dans l'autre les vaisseaux funèbres. Peut-être aussi le va-et-vient des sœurs de jadis lui a-t-il suggéré les déplacements de ces singulières infirmières que sont la vieille et Sibilla autour du lit du mourant, à courtines, comme ceux de la salle des « *Pôvres* ». Le *Polyptyque* lui a fourni l'organisation même de sa nouvelle.

En temps ordinaire, il était fermé. Il offrait alors aux regards, peinte en trompe-l'œil et en grisaille, une *Annonciation*²⁴ (pas celui de Memling²⁵), avec un Ange Gabriel aux blanches ailes, aux pieds dissimulés par les plis de sa robe (Brion parle de « messagers célestes » qui « visitent les vierges dans un bruissement d'ailes blanches, et s'agenouillent en drapant leurs robes fulgurantes autour de leurs pieds nus », p. 56). Mais quand, pour un malheureux, venait l'heure du grand voyage, on écartait les rideaux de son lit et l'on ouvrait le

²⁴ En bas et en petit y figurent aussi les portraits des donateurs (et fondateurs de l'Hospice), le chancelier Rolin et sa femme.

²⁵ A l'extérieur de son *Polyptyque* est juste représenté le couple des donateurs, la femme en prière à côté d'une statue de saint Michel, le mari devant une Vierge à l'enfant.

Polyptyque. La nouvelle de Brion bascule soudain en son centre. L'œuvre de van der Weyden, elle, comme presque tous les polyptyques, est *réversible*. Ouverte, elle laisse voir, à gauche pour un spectateur (mais à la droite du Christ), le Paradis, figuré par un palais idéal. Le moribond ne pouvait que l'imaginer « *raempliz de si bones odors come se totes les espices terriennes i fussent expandues* »²⁶ – comme le « temps de Vermeer », qui embaume la « cannelle », le « girofle », le « poivre » et la « coriandre » (pp. 50 et 52) –, puisque telle était pour les gens du Moyen Âge l'odeur même du Paradis (et du Graal²⁷). À droite, un Enfer rouge et noir, de feu et de flammes, où dégringolent des damnés. Au centre, tenant en main la balance de la pesée des âmes²⁸, plus grand que le Christ même qui le surplombe, non plus l'Ange Gabriel mais un « chérubin, vêtu d'ailes et d'yeux » (p. 57).

L'Archange saint Michel du *Polyptyque* de van der Weyden, aux ailes *ocellées*, couvertes d'yeux, comme les plumes d'un paon²⁹.

Bien plus que son double (partiel), le narrateur, dont à la fin Brion se désintéresse, plus même que Sibilla, qu'il a parée du mystère de figures mythologiques (Sibylle – de Delft ou de Delphes ? –, Sirène, Méduse, Isis), dont il fait même, à l'occasion, sa collaboratrice (elle compose à sa place une *Vanité*), c'est la peinture des Pays-Bas l'héroïne de sa nouvelle, tout entière faite de toiles

²⁶ *La Queste del Saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1975, p. 15.

²⁷ Ces odeurs d'épices permettent de deviner la présence du Graal, même quand il est invisible. Dans *La Suite du Roman de Merlin* (XIII^e s.), il ne se montre pas à Balaain. Mais, au parfum émanant de la chambre où le chevalier s'apprête à entrer (« *soef flerant ainsi cum se toutez lez espices dou monde i fussent aporteez* »), on comprend que le « *saint Vessel* » (« Vase sacré ») s'y trouve (éd. G. Roussineau, Droz, Genève, 2006, §202, p. 160).

²⁸ Au souvenir des *Polyptyques* s'ajoute peut-être chez Brion celui de la mort de Bergotte, qui, au dernier instant, voit « sa propre vie » dans le plateau d'une « céleste balance », l'autre contenant « le petit pan de mur si bien peint en jaune » (M. Proust, *La Prisonnière*, éd. cit., p. 170). En fait, tout se mélange, Proust lui-même, à l'évidence, ayant pensé à la pesée des âmes d'un *Jugement dernier* !

²⁹ Le mythe veut que ces yeux soient ceux d'Argus, que la jalouse Héra avait chargé de surveiller Io, la maîtresse de son époux. Hermès l'ayant tué sur l'ordre de Zeus, la déesse, pour rendre hommage au géant, orna de ses cent yeux son animal favori : le paon.

qu'il relie musicalement par les *leitmotive* de la mer, la volupté et la mort³⁰. Après une agonie digne d'une *finale* d'opéra, les tableaux se regroupent en un *Polyptyque* (qui s'ouvre et se ferme comme un livre). Brion salue au passage (de façon allusive) des artistes qui, comme lui, ont introduit des « images » dans leurs œuvres. Wagner en fait partie. Car dans le *Fliegende Holländer* un portrait (imaginaire) du XVIIe siècle, celui du Maudit, joue un rôle essentiel, et la fascination qu'il exerce sur Senta se révèle aussi fatale pour elle que pour le narrateur de *Sibilla van Loon* la contemplation d'un Vermeer (sauf qu'à l'opéra le personnage du tableau devient homme, et, dans la nouvelle, l'homme devient personnage de tableau³¹). Dans la *ballade* de Senta, Wagner donne les raisons de la malédiction frappant son héros. Brion condamne le sien à un sort identique (et avec lui tous les passagers de son navire fantastique), mais nous laisse le soin de comprendre pourquoi.

Selon la version retenue par Wagner, le marin damné, un Amstellodamois du Siècle d'or, expierait des blasphèmes, proférés lors d'une tempête. Selon d'autres, des actes de piraterie d'une rare cruauté. Les amants de *Sibilla van Loon* sont des criminels, et la fin du capitaine van Loon (dans la tempête rembranesque de la chambre) n'est guère édifiante. Sa dévotion pour le « coquillage » dentelé, auquel son pied d'émail donne des allures de calice (sinon de Graal), la rend même blasphématoire. Mais Brion prend parti pour les amants contre les puritains chuchotant dans la pièce en arrière-plan, qu'il décrit comme des créatures haineuses et répugnantes, aux propos plus chargés de venin que le breuvage tendu

³⁰ Dans le *Fliegende Holländer*, le désir de sacrifice naît à la fois chez Senta d'une vieille ballade racontant la légende du Hollandais volant et de son attrait morbide pour « le portrait d'un homme blême » (« *das Bildnis eines bleichen Mannes* »), en lequel une tradition familiale voit celui du Maudit. Sa fascination pour ce portrait est soulignée dès qu'elle entre en scène (Acte II, scène 1). Lorsque, dans la troisième scène du même Acte, « l'homme blême » du tableau pénètre dans la pièce en chair et en os (si l'on peut dire), elle pousse « un grand cri » et reste « comme figée sur place », son regard allant alternativement de la toile à l'homme. Presque immédiatement, elle lui jure « fidélité jusqu'à la mort » (*Le Vaisseau Fantôme, L'Avant-Scène Opéra*, n°30, Paris, 1991, Acte II, scènes 1 et 3, pp. 49, 64 et 70).

³¹ Le mot « *leitmotiv* » est souvent galvaudé. Mais il s'applique vraiment à l'écriture, si singulière, de *Sibilla van Loon*, faite de flux et de reflux de thèmes, préparés de longue haleine, et allant *crescendo*. Celui du poison, par exemple, lié à celui de la Sirène, surgit très tôt, dans une remarque à première lecture incompréhensible : « le tintement du virginal et la voix de Sibilla sont inextricablement entrelacés, associés à un long verre qui tremble » (éd. cit., p. 55).

par Sibilla à son mari, d'ailleurs consentant, et qui meurt heureux. La perversité des relations amoureuses n'est donc pas la cause de la damnation.

Reste le crime de piraterie. A priori, le capitaine van Loon de la nouvelle n'a rien d'un pirate. C'est un négociant, auquel sa fortune, acquise au service de la Compagnie des Indes Orientales (comme celle du van Loon réel³²), vaut l'estime de ses concitoyens. Pourtant, en travaillant pour la Compagnie, il s'est rendu coupable d'actes de piraterie bien pires que ceux du Hollandais mythique. De la piraterie à échelle planétaire : la mise en coupe réglée de continents entiers, dont les populations furent parfois opprimées avec une brutalité inouïe, notamment en Asie du Sud-Est³³. L'historien Brion tient à le rappeler, car c'est un humaniste, révolté par les souffrances des peuples colonisés (son premier livre est une vie de *Bartolomé de Las Casas* : un fait révélateur³⁴). Il signale qu'aux « Indes », où il règne sur des « centaines d'esclaves », van Loon fait figure de potentat. Et surtout il fait revenir et intervenir aux moments importants le mystérieux Malais, le plus spectral de tous les fantômes de *Sibilla van Loon* (il apparaît et disparaît sans qu'on sache comment). Un homme réduit à l'ombre de son ombre, comme son pays... Mais qui apporte le poison.

Seulement van Loon n'est pas seul coupable. Tous le sont, ayant tiré profit (peu ou prou, sciemment ou non) des richesses générées par la Compagnie, qui ont permis à un petit pays pauvre, de pêcheurs et de producteurs de laitages, de devenir, en l'espace d'un siècle, une puissance économique mondiale et une nation prospère, rendant ainsi possible l'extraordinaire floraison artistique à

³² Le nom de *Sibilla* est de fiction, mais *van Loon* est celui d'une très réelle et très riche famille d'Amsterdam (anoblie au XIXe siècle). Elle doit sa fortune à Willem van Loon, co-fondateur en 1602 de la Compagnie des Indes Orientales.

³³ Jan Pieterszoon Coen (1587-1629), Directeur Général de la Compagnie, fut sans pitié. En 1619, il rasa Jakarta (et édifia Batavia sur ses ruines). En 1621, il envahit les îles Banda, qui s'étaient révoltées, massacrant et déportant leurs populations. Par ailleurs, les Hollandais, à juste titre réputés en Europe pour leur tolérance et leur amour de la liberté, ont été les premiers à pratiquer la « traite des nègres ». Leur réputation de férocité vis-à-vis des esclaves était bien établie au XVIIIe siècle. À preuve, l'épisode bien connu de *Candide* intitulé « Le Nègre de Surinam ». Le maître de l'esclave deux fois mutilé est un certain « Vanderdendur », le bien nommé. C'est un requin en affaires. Pour finir, ce Hollandais voleur s'enfuit en emportant presque tous les trésors ramenés par Candide de l'Eldorado (Voltaire, *Romans et contes. Candide*, préface de R. Barthes, notes de J. Lupin, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, chap. 19, pp. 188-193).

³⁴ M. Brion, *Bartolomé de Las Casas, père des Indiens*, Paris, Plon, 1927.

laquelle la nouvelle de Brion rend hommage³⁵. Voilà pourquoi il les embarque tous à bord de son Vaisseau Fantôme, à la proue duquel il fixe (par une plaisante inversion des rôles), non une sirène de bois mais un homme-statue (du Commandeur), remet le gouvernail aux mains d'une sirène de chair, une libre citoyenne de ces océans que la Compagnie a prétendu régenter, et les envoie voguer sur une mer de toiles hollandaises, pour les hanter, comme un remords.

³⁵ Voir l'article de P. Zumthor : « La Hollande de Rembrandt » (dans *Rembrandt*, Paris, Hachette, « Génies et réalités », 1965, pp. 47-77). Il y met en corrélation enrichissement économique et développement de l'art, évoque les exactions commises à Java, les bénéfices monstrueux rapportés par la traite des esclaves (de l'ordre de 1000%), et signale que, pour ses opérations les moins avouables, la Compagnie fit parfois appel à d'authentiques flibustiers, travaillant pour elle en sous-main (*ibid.*, pp. 48 et 58-60).