

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (2007)

Heft: 38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes

Artikel: Le paysage entre convention et envoûtement dans le Zauberberg de Thomas Mann

Autor: Reichler, Claude

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006449>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Claude Reichler

Le paysage entre convention et envoûtement dans le *Zauberberg* de Thomas Mann

Dans *Der Zauberberg*, Thomas Mann a disposé de nombreuses descriptions de paysage, qui composent une sorte d'anthologie (et aussi de typologie) du paysage alpin au début du XX^e siècle.¹ Le répertoire d'objets, naturels et humains, y figure: rochers, torrents, précipices, hauts sommets, pentes enneigées, pâturages, forêts, chemins, maisons ... Les points d'observation engendrés par le dispositif convenu de la description paysagère dans la tradition occidentale, sont exploités: fenêtre de vision, point de vue dominant, contre-plongée, vue panoramique, coulisses latérales. Les rapports spatiaux sont généralement indiqués, entre l'observateur et ses objets comme entre les objets eux-mêmes, les uns et les autres situés dans l'espace construit par la perspective (même s'il arrive que les distances, en montagne précisément, puissent égarer l'œil). Thomas Mann sait aussi utiliser l'opposition entre les paysages qui sont l'objet d'une contemplation immobile et ceux perçus dans le mouvement (le train, la marche, le ski ...).² Pour le premier de ces deux

1 Cet article s'inscrit dans une recherche plus vaste, de nature interdisciplinaire, qui porte sur l'histoire des représentations et des usages de l'air des montagnes, menée dans le cadre du PNR 48 du Fonds national de la recherche, "Paysages et habitats des Alpes". Un ouvrage collectif intitulé *L'Air, la montagne et l'homme. Une histoire d'alliances*, à paraître, en présentera les résultats principaux. Le *Zauberberg* constitue un moment important de cette histoire, où se nouent des représentations séculaires, un moment dans lequel l'une des *alliances* historique entre l'homme et l'air est donnée à comprendre, et en même temps est détruite sous les yeux du lecteur.

2 La conception du paysage sur laquelle je m'appuie est exposée dans Norman Backhaus, Claude Reichler, Matthias StremLOW, *Alpenslandschaften – Von der Vorstellung zur Handlung*, Zurich, vdf, 2007 (version française sous le titre de *Paysages des Alpes – De la représentation à l'action*).

types, les plus fréquents sont évidemment les vues depuis le balcon du Berghof, lorsque le personnage principal, Hans Castorp, est couché sur sa chaise de repos pendant les longues heures consacrées à la cure. Ces paysages sont marqués par de nombreuses descriptions du temps qu'il fait: le personnage contemple les variations saisonnières, les changements de lumière, les lointains humides derrière un rideau de brume, les nuages, les brouillards montants, la neige qui envahit tout, les vues nocturnes ... Thomas Mann retrouve ici la tradition du paysage météorologique, auquel il donne une ampleur et une densité singulières, en particulier dans le sixième chapitre du roman.

Dans l'attention qu'il voue à l'air des montagnes et à ses métamorphoses – comment s'en étonner dans un livre qui prend pour cadre la cure d'altitude? – ce ne sont pas tant les propriétés chimiques et thérapeutiques de l'air qui intéressent le plus le romancier. Il reste résolument sceptique sur la question de la valeur médicale de la cure. Son intérêt va plutôt aux propriétés physiques et optiques, qu'il décrit au travers des modifications de l'atmosphère et de l'effet des météores sur la perception du paysage. Aussi prendrai-je ces propriétés comme fil rouge dans le présent article, en cherchant à comprendre la manière dont elles ouvrent sur d'autres, d'ordre physiologique et moral, car le *Zauberberg* accorde une place centrale à la relation énigmatique produite entre l'air et le temps qu'il fait, d'une part, et les *états de l'âme* des personnages d'autre part. Cette expression même n'est pas complètement appropriée: elle renvoie au romantisme et aux sensations et images de soi qui ont été dégagées à la fin du XVIIIe siècle sous le nom de "cénesthésie", et étudiées tout au cours du XIXe.³ Mais en fait le roman s'attache plus encore à faire apparaître d'autres sortes de liens, qui engagent une part plus obscure de l'homme, une intimité trouble accessible indirectement dans l'expérience du paysage: devrait-on parler d'une sorte d'*inconscient paysager*?

3 Sur les propriétés de l'air et la météo-sensibilité au tournant du XVIIIe siècle, voir mon article "Nébulosité, transparence: météorologie et sensibilité dans *Oberman* de Senancour", in *Oberman ou le sublime négatif*, sous la dir. de Béatrice Didier, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 2006, pp. 91–107.

Des paysages de convention

Lorsque Hans Castorp arrive à Davos, à la tombée du jour, en plein été, il est accueilli par son cousin Joachim, qui est atteint de tuberculose et fait dans cette station renommée un séjour de cure prolongé.⁴ Depuis la gare de chemin de fer, ils empruntent une voiture qui les mène jusqu'au sanatorium international Berghof, où le jeune homme doit prendre pension pour les trois semaines qu'il compte passer à la montagne. Au moment d'arriver près de la grande maison à l'architecture étonnante, la conversation s'interrompt et Joachim demande:

“Du siehst dir die Gegend an?”

Hans Castorp promène son regard au loin et répond:

“Großartig!”⁵

Se déploie alors la première description du paysage de la vallée, qui sera reprise et variée d'innombrables fois au cours du roman. La nuit tombante rend les repères plus flous, les objets ne sont plus individualisés, les couleurs s'effacent, les lointains disparaissent... La première exclamation de Castorp, qui s'attendait à quelque chose de plus prestigieux, de plus grand, de plus haut, ne parvient pas à cacher une déception qu'il exprimera ensuite:

Wo sind denn die Gletscher und Firnen und die gewaltigen Bergesriesen? Diese Dinger sind doch nicht sehr hoch, wie mir scheint. (p. 18)

4 L'ouvrage de référence sur Davos dans le roman de Thomas Mann est: Thomas Sprecher, *Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz*, Zurich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1996.

5 Je cite d'après Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004 (16. Auflage) [1^{ère} édition: Berlin, 1924], p. 17. Par la suite, les références à cette édition seront données entre parenthèses dans le cours du texte. Pour l'édition scientifique du roman, voir *Der Zauberberg*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, in *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, Bd. 5, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 2002. L'ouvrage est exhaustif et comporte une bibliographie, qui me dispensera de multiplier les références dans mon article.

L'attente déçue montre que des images étaient présentes dans l'esprit du visiteur, que le paysage existait d'une certaine façon avant d'être vu, d'une existence indexée dans un répertoire géographique contenant indistinctement des objets et des émotions ("die Gletscher und Firnen und die gewaltigen Bergesriesen"). D'ailleurs, dès les premiers regards jetés sur les Alpes par le jeune voyageur, avant même l'arrivée dans la vallée, le paysage avait été donné comme un paysage *déjà vu*. Lorsqu'il est dans le petit train rouge de la *Rhätische Bahn*, qui grimpe dans la montagne grâce aux travaux spectaculaires des ingénieurs ferroviaires, entre ponts, tunnels et rampes hélicoïdales, Hans Castorp regarde par les fenêtres, tantôt d'un côté tantôt de l'autre, et aperçoit des abîmes, des sommets, des forêts, des hameaux perdus sur les pentes. Son œil alors va et vient, plein d'admiration:

Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges [...] eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren. (p. 13)

Dès le premier contact le paysage est *cité*, il est une *mention* que le narrateur ne prend pas en charge pour lui-même, comme s'il rapportait des évaluations faites à son propos et connues de l'observateur ("großartige Fernblicke", "dem ehrfürchtigen Auge"). La sacralité ("heilig"), le caractère incertain, "fantasmagorique", du monde des cimes, sont donnés comme un discours antérieur à la perception qu'en a le voyageur, comme une traduction déjà prête de ce qu'il éprouve. Son regard admiratif répond à une logique d'images qui est assez précisément celle de l'affiche touristique: images attractives, simplifiées et stylisées, où le paysage est présenté en tant que support de valeurs et d'émotions codifiées. En même temps qu'il voit le paysage, l'œil du voyageur jouit de s'identifier comme appartenant à la catégorie sociale implicitement visée par l'affiche touristique.⁶ Dans cette première

6 La promotion du tourisme et des stations de montagne par l'affiche date de la fin du XIXe siècle. Dès 1910, et durant les douze années où Thomas Mann élabore son roman, le renouvellement des techniques de l'affiche accompagne une production importante d'images touristiques, dont l'écrivain a vu des exemples. Voir "*Als regnete es nie*", hg. v. Susanne Bieri, Bd. 4 "Plakate= Affiches", hg. v. Anne Pastori Zumbach, Bâle, Schwabe, 2003; *Paradis à vendre. Un siècle d'affiches touristiques suisses*, publié sous la direction de Jean-Charles Giroud et Michel Schlup,

description, il n'est pas jusqu'au dispositif particulier du paysage vu d'un train, alternativement à travers les fenêtres de gauche et de droite, qui n'appartienne à un topos bien repéré. Des exemples s'en trouvaient depuis longtemps dans les récits de voyage; pour la littérature, la plus célèbre occurrence est la description du paysage au lever du soleil que donne Proust au moment où son narrateur se rend à Balbec.⁷

Un grand nombre de descriptions paysagères dans le *Zauberberg* relèvent donc de conventions: on sait bien que pour les malades ou les touristes bourgeois dont fait partie Hans Castorp, dans les années où se passe le roman et plus encore dans celles où Thomas Mann l'écrit, le paysage de montagne n'est plus une découverte. Il est bien plutôt une redite, et un *produit* qu'il s'agit de vendre à une clientèle fortunée et oisive. En prenant à l'égard des paysages qu'il décrit, et que contemple son héros, une distance dont nous comprendrons bientôt l'ironie, le narrateur du roman fait donc voir leur valeur de *reproduction* dans le regard du personnage, en même temps qu'il permet à son lecteur d'analyser cette valeur. Cette double position du narrateur à l'égard des paysages davosiens, à la fois ironique et sérieuse, n'est pas différente de sa posture constante, telle que la laissent apparaître les titres des chapitres, par exemple, tirés à plusieurs reprises de citations ("Walpurgisnacht", "Totentanz", "Als Soldat und brav", etc.), en même temps qu'ils désignent des sentiments vécus par les personnages, tout comme des émotions proposées au lecteur.

On pourrait multiplier les exemples de tels paysages. Je n'en donnerai à lire qu'un seul dans son entier, parce qu'il est une sorte de morceau de bravoure dans le registre du paysage estival. Hans Castorp cette fois-ci ne sera pas déçu, il trouvera au contraire une

Genève et Neuchâtel, Patrick Kramer éditeur et Association des amis de l'affiche suisse, 2005.

7 "Si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu." Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur II*, in *A la recherche du temps perdu*, t. II, publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1988, p. 16 [1^{ère} éd. 1918]. Sur le paysage vu du train à l'époque ancienne, voir Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005, chap. II "Les paysages artificiels. Les chemins de fer, 1830–1860".

véritable révélation, quoique dans un processus passablement complexe que je n'analyserai pas ici:

Aber aus dem Gehölz hervortretend, stand er überrascht vor einer prächtigen Szenerie, die sich ihm öffnete, einer intim geschlossenen Landschaft von friedlich-großartiger Bildmäßigkeit.

In flachem, steinigem Bett kam ein Bergwasser die rechtsseitige Höhe herab, ergoß sich schäumend über terrassenförmig gelagerte Blöcke und floß dann ruhiger gegen das Tal hin weiter, von einem Stege mit schlicht gezimmertem Geländer malerisch überbrückt. Der Grund war blau von den Glockenblüten einer staudenartigen Pflanze, die überall wucherte. Ernste Fichten, riesig und ebenmäßig von Wuchs, standen einzeln und in Gruppen auf dem Boden der Schlucht sowie die Höhen hinan, und eine davon, zur Seite des Wildbaches schräg im Gehänge wurzelnd, ragte schief und bizarr in das Bild hinein. Rauschende Abgeschlossenheit waltete über dem schönen, einsamen Ort. (pp. 166–167)

Là encore, le paysage est donné comme une *mention*, comme un décor alpestre (“eine Szenerie”), connu et catalogué comme splendide avant qu’il ne survienne devant les yeux de Castorp. Il est désigné comme “imposant”, “paisible”, “grandiose”, tous adjectifs qui supposent une évaluation et un consensus sur leur application. Non seulement il est composé d’objets naturels disposés d’une certaine manière dans l’espace géographique, mais il est aussi caractérisé par des connotations partagées. Ce double aspect est saisi dans une référence insistante, indiquée à trois reprises, à sa valeur d’image et même à la peinture: la “Bildmäßigkeit” du préambule, qui sonne un peu comme le sous-titre de la description, après le mot “Szenerie”; le petit pont de bois désigné comme “malerisch”; et enfin le pin solitaire penché sur le bord du torrent, qui concourt au caractère pictural du paysage (“in das Bild hinein”) par sa bizarrerie même. On reconnaît le *pittoresque*, ce genre et ces scènes dont la peinture alpestre a usé et abusé durant tout le XIXe siècle, et dont les effets jouent encore à plein sur le jeune voyageur.

Mais le pittoresque dans le *Zauberberg* n’est pas simplement un genre de paysage, il tend à devenir *tout le paysage*, dans la mesure où le terme désigne le recouvrement de l’espace naturel par les modèles que la peinture (et aussi, on l’a déjà montré, l’affiche touristique) a installée dans la tête des personnages. Les paysages sont des morceaux de monde, des découpes de nature, et en même temps ils sont

devenus les signes d'une appropriation de cette nature par un regard éduqué, formé à une certaine vision.⁸ Le roman de Thomas Mann nous montre que ce regard relève d'une sociologie en même temps que d'une histoire culturelle.

Il arrive aussi que le narrateur soit d'une ironie non pas simplement distante, mais assez féroce à l'égard de ces représentations devenues des slogans iconiques, des truismes de l'image. Nous voici dans l'appartement du Dr Behrens, avec Joachim et Hans Castorp contraints d'admirer les tableaux d'amateur que peint le médecin chef du Berghof:

Sonst gab es hauptsächlich gebirgige Landschaftsmotive, Berge im Schnee und im Tannengrün, Berge, von Höhenqualm umwogt, und Berge, deren trockene und scharfe Umrisse unter dem Einflusse Segantini's in einen tiefblauen Himmel schnitten. (p. 354)

Pourtant il ne suffit pas de montrer que les déterminations de la perception – le fait que le paysage soit vu à travers des schèmes ou des modèles – relèvent de la culture picturale, de la provenance sociale ou de la promotion touristique. Dans la pratique des sujets, les déterminations sont en fait oubliées au profit d'une appropriation qui fonctionne comme un *habitus*, une manière de se mouvoir dans le paysage à laquelle tout l'être participe dans les instants de contemplation, dans les promenades, voire dans la rêverie. À partir du moment où le jeune homme, installé au Berghof au titre de malade, s'est familiarisé avec les lieux, des expressions comme “die vertraute Landschaft” (p. 311), ou “der erwartete Blick” (p. 442) ne sont pas rares lorsque le narrateur veut montrer que le monde de là-haut *appartient* désormais à Castorp, que celui-ci y est chez lui. La mention du paysage et sa description n'appellent plus alors la référence à des clichés. Ce n'est plus l'ironie critique qui domine l'énonciation, mais une ironie différente, plus difficile à interpréter, et en fait plus ambiguë. Le message second qu'elle contient comporte-t-il la signification d'une sorte de tendresse à l'égard du jeune héros qui fait l'apprentissage du monde? Ou tout au contraire, celle d'un abîme qui

8 Le philosophe et historien Alain Roger a désigné cette situation du nom d'“artialisation”, pour en faire une théorie générale du paysage: voir Alain Roger, *Nus et paysages*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

s'ouvrirait devant ses pieds sous la figure du familier, du désormais reconnu, identique à lui-même mais cependant toujours factice, venu d'avant, fabriqué par autrui? Ce serait là une forme de cette "Verzauerung" dans laquelle la montagne a attiré Castorp et qui le retient désormais prisonnier, comme il est prisonnier de Clawdia Chauchat: prisonnier d'une pure illusion, d'une construction répétitive et énigmatique.

La fréquence des descriptions paysagères dans le roman, et l'intimité que le héros entretient peu à peu avec les lignes, les couleurs, les éléments naturels, entraînent un sentiment de *reconnaissance* qui se déploie sur le plan des agencements comme sur celui des objets: la perspective de la vallée, ses coulisses et ses étagements, les forêts et les prés, les clarines des vaches, les sommets enneigés, les nuages et les brumes, les maisons et les chemins... De plus, un principe de variation dans la répétition se fait jour, les mêmes éléments faisant retour dans des séquences différentes. En distribuant les descriptions de paysage à des intervalles plus ou moins réguliers et comme rythmés, le roman développe un art quasi musical qui ne constitue pas une de ses moindres réussites. Ces effets de répétitions modulées portent le lecteur à se familiariser lui-même avec les paysages davosiens, à les attendre, à les goûter, à les intégrer dans une distraction rêveuse... Dans leurs variations, les paysages contribuent à construire la dimension particulière de ce "roman du temps", selon l'expression de l'auteur: à construire la durée et à la nier dans la reconnaissance et dans le déjà vu, comme si le paysage relevait d'une paramnésie.

Paysages atmosphériques

Les deux aspects de la *Bildmäßigkeit* et de la *variation* caractérisent en particulier cette situation fréquente dans le roman, à laquelle j'ai déjà fait allusion, lorsque le héros se tient sur le balcon de sa chambre au sanatorium, la plupart du temps couché dans sa chaise longue en train de se soumettre au régime de la cure d'air. On sait qu'il s'agissait de rester étendu, en plein air et par tous les temps, des jours les plus chauds de l'été aux grands froids de l'hiver, durant deux séances quotidiennes de deux heures chacune, l'après-midi et le soir. On imagine combien cette situation est favorable à la contemplation du paysage –

de ce paysage toujours le même! Mais précisément des variations riches, puissantes, significatives naissent du temps qu'il fait et transforment les descriptions du paysage en descriptions météorologiques et atmosphériques.

La première occurrence du paysage vu du balcon se produit dès le matin du premier jour, lorsque Hans se lève et fait sa toilette nonchalamment, avant de descendre pour le petit déjeuner. Par cette matinée fraîche et couverte, des bancs de brume masquent les versants les plus proches, tandis que d'épaisses nuées blanches et grises semblent descendre des sommets lointains. Seuls quelques rayons de soleil filtrent ça et là... Le paysage est donné à voir entièrement par le moyen des éléments météorologiques, que j'appellerai, en suivant la tradition de l'histoire naturelle depuis Aristote, des *météores* (l'air, ses mouvements et sa température, les nuages élevés ou bas, la neige et la pluie, les rayons du soleil tantôt retenus et tantôt clairs, la lune et les éclairages qu'elle dispense...). Un peu plus tard, alors qu'il est entré en possession de sa très confortable chaise longue, Hans Castorp entame sa première séance de cure. Le paysage en constitue un des acteurs principaux, dans un condensé saisissant, revêtu des caractéristiques que nous lui avons reconnues, et notamment une insistance particulière sur la référence picturale et le dispositif d'encadrement:

Durch die Bögen der Loggia gesehen, wirkte die harte und karge, aber hell besonnte Landschaft draußen gemäldeartig und wie eingerahmt. (p. 96)

Désormais, le paysage sera présent à chaque fois qu'une séance sur le balcon sera racontée, de manière quasi rituelle. On pourrait en multiplier les exemples, et analyser les occurrences les plus significatives: ainsi, on l'a vu, lorsque le jeune homme prend sa température pour la première fois; lorsqu'il écrit à son oncle, pour lui annoncer qu'il prolonge indéfiniment son séjour à la montagne;⁹ ou encore après le départ de Clawdia, dans le chapitre qui raconte l'interminable hiver sous la neige... Voici l'une des plus riches descriptions, un de ces morceaux de bravoure qui ponctuent le roman. Elle est en fait double. C'est d'abord un jour d'hiver, avec la magie de la neige qui donne au spectacle de la vallée sous le soleil une allure inconnue et brillante.

9 Le paysage est alors cette "vertraute Landschaft, die er kaum noch sah." (p. 311)

Vient ensuite, dans la seconde partie du paragraphe, et donc dans le même encadrement des arcs du balcon, le paysage en nocturne:

Abends gar, wenn der fast gerundete Mond erschien, verzauberte sich die Welt und ward wunderbar. Kristallisches Geflimmer, diamantnes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde ferneren Himmelsgegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt. Scharfe, genaue und intensive Schatten, die wirklicher und bedeutender schienen als die Dinge selbst, fielen von den Häusern, den Bäumen, den Telegraphenstangen auf die blitzende Fläche. Es hatte sieben oder acht Grad Frost ein paar Stunden nach Sonnenuntergang. In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers. (p. 374)

Bien que la description du paysage diurne (que je ne cite pas) fût objective, faite du côté des choses plus que de l'observateur et n'impliquant pas les adjectifs évaluatifs qui dénotaient dans les descriptions précédentes la qualité de cliché, on était encore dans le paysage touristique.¹⁰ Il en va différemment pour le deuxième moment de la description, vécu de manière intensément subjective lors d'une des nombreuses soirées d'hiver que Hans Castorp passe sur sa chaise longue à songer et philosopher, habillé de sa pelisse et emmailloté dans des couvertures épaisses et protectrices. Le texte mentionne l'effet d'enchantement, de fascination presque amoureuse que produit la nuit sur le héros – avec cette distance indécidable instaurée par la voix narrative. Avons-nous affaire à une sorte de bovarysme du paysage, à un effet illusoire et vain de captation romantique, dans ce “phantastisches Todeszauber” qui s'empare du jeune homme? Ce nocturne habillé d'air glacé et de froide lumière n'est-il qu'une variation de plus sur le paysage davosien? Voire une variation sur les innombrables nocturnes produits dans la tradition littéraire, picturale et musicale au cours du XIXe siècle? Ou bien l'enchantement apporte-t-il à Castorp quelque chose de sa vérité la plus intime, sous l'empire de laquelle il reste béant, ouvert au paysage qui l'entoure et le pénètre?

10 La beauté de l'hiver en montagne fut utilisée dès le début du XXe siècle pour attirer les oisifs et les vacanciers aux sports d'hiver. Là encore, les thèmes de l'affiche touristique font escorte au roman. Voir par exemple les affiches de Walther Koch de 1909 et de 1910 consacrées aux Grisons et à Davos dans “Paradis à vendre”, *op. cit.*, pp. 160 et 167; accessibles aussi sur le site de la Bibliothèque nationale suisse (www.posters.nb.admin.ch).

Dans le dernier tiers du roman, le balcon devient le lieu d'une expérience paysagère inédite. Les météores, qui envahissent tout le champ, y jouent un rôle capital. Ils déterminent non seulement la manière de voir (par la clarté ou l'opacité qu'ils apportent) mais surtout *ce qu'on peut voir*, comme si le paysage lui-même bougeait et se transformait à vue. Telle est l'expérience que fait Castorp un après-midi qu'il est livré à sa séance de cure, dans le jour d'hiver neigeux, et qu'il s'endort en respirant l'air glacé:

Beim Erwachen war das Gebirge völlig im Schneenebel verschwunden, und nur Stücke davon, eine Gipfelkuppe, eine Felsnase, traten wechselnd für einige Minuten hervor, um wieder verhüllt zu werden. Dies leise Geisterspiel war äußerst unterhaltend. Man mußte scharf achtgeben, um die Schleier-Phantasmagorie in ihren heimlichen Wandlungen zu belauschen. Wild und groß zeigte sich, frei im Dunste, eine Felsgebirgspartie, von der weder Gipfel noch Fuß zu sehen war. Aber da man sie nur eine Minute aus den Augen gelassen, war sie verschwunden. (pp. 645–646)

On atteint ici les limites du paysage traditionnel, les limites de *l'affiche* et peut-être de l'image – en tout cas de l'image fixe. Une sorte de prestidigitation subtilise les objets sous les yeux de l'observateur; devenus mobiles, ils apparaissent et s'évanouissent. Le lecteur comprend bien pourtant que ce sont les brumes et les nuages qui les voilent et les dévoilent. En fait, d'autres références à l'image ne sont pas loin, puisque Thomas Mann fait appel à un vocabulaire typique pour désigner les sortilèges de la *laterna magica*, ou mieux encore, à son époque, du cinéma, au sujet duquel on sait qu'il éprouve des sentiments mitigés: "Schleier-Phantasmagorie" ou "Geisterspiel".

Ainsi, sous l'apparente légèreté dont le narrateur qualifie les attitudes de Castorp, on atteint une sorte d'extrême du paysage dans ces moments où l'agencement de l'espace perçu n'est plus stable, où l'observateur ne peut plus ordonner le monde selon sa vision, et où les rapports des objets naturels les uns avec les autres deviennent improbables. Une page avant la description que je viens de citer, le texte montre l'évolution du jour d'hiver à travers la lumière parcimonieuse diffusée par un soleil affaibli, qui apparaît comme une vague fumée au-dessus des montagnes et répand une vie fantomatique, "einen fahlen Schein von Sinnlichkeit in die nichtig-unkenntliche Landschaft" (p. 644). Si l'on peut toujours invoquer des modèles picturaux (par exemple ici les paysages de brume de Kaspar David Friedrich), il n'en

reste pas moins que, d'un point de vue phénoménologique, dans la perception que vit Castorp, la géométrisation du monde construite par le paysage en perspective ne peut plus avoir lieu. Les éléments atmosphériques et les météores, qui ont été mis souvent, dans l'histoire de la peinture, au service de cette construction, s'en détournent et ouvrent dans le rapport de l'homme au monde une incertitude grosse d'angoisse, malgré l'ironie maintenue de la narration.

Le roman ira jusqu'à la fin de ce processus de destruction du paysage dans l'épisode de la tempête de neige. Ne voulant plus rester "un spectateur abrité derrière le rempart du confort", Castorp, qui s'est acheté un équipement de ski, est parti seul, un après-midi, pour une excursion. Pris dans une tempête de neige, il ne distingue plus rien, perd de vue la vallée et les maisons, tourne en rond, monte et redescend, remonte, aveuglé par le vent violent et les flocons qui tourbillonnent, comme absorbé dans le silence total qui l'environne. *Praeterit figura hujus mundi*, se dit-il en citant une phrase apprise du jésuite Naphta, dont le sens extraordinairement approprié à sa situation lui échappe peut-être.¹¹ Car la *figura* du monde, qu'est-ce d'autre que le paysage, à la fois *forme* et *fiction* de l'espace naturel, constituée par des regards antérieurs au nôtre, et que nous devons reproduire pour percevoir le monde? Dans la tempête de neige, plus rien n'est donné à voir, et plus aucun point de vue n'est possible. Réfugié contre la paroi d'un chalet dans lequel il ne peut pas entrer, engourdi par le froid, assommé par le verre d'alcool qu'il a bu imprudemment dans sa gourde, Castorp perd conscience et s'effondre ...

Deux expériences extrêmes

Se produit alors un épisode souvent commenté: le jeune homme tombe dans un rêve hallucinatoire durant lequel il se promène sur un rivage méditerranéen fabriqué dans une imagerie néo-classicisante et symboliste.¹² Le paysage qui se déploie devant le rêveur accomplit la

11 Sur le mot *figura* dans la tradition philologique et philosophique occidentale, voir Erich Auerbach, *Figura*, trad. française, Paris, Belin, 1993 [éd. originale Berne, Francke AG, 1944].

12 Je ne commenterai ce rêve que pour ce qui concerne le sujet de mon étude. On a montré que les images de bord de mer, de futaies, de bergers, de jeunes femmes,

transposition terme à terme du paysage hivernal davosien.¹³ Comme ce dernier, le paysage méditerranéen est d'abord vu d'un balcon où Castorp se tient, avant qu'il ne le quitte pour se promener. Les sapins éternels des Alpes sont remplacés par une multitude d'essences feuillues et odorantes; la blancheur de la neige s'est changée en un festival de couleurs, le silence en un concert de frémissements et de chants d'oiseaux. L'air et les météores obéissent à ce système de transformations: l'air, que Castorp respire avec gratitude, est doux et humide, rendu odorant par les effluves des feuillages, bruissant de pépiements, de sons flûtés et de chuchotements; une pluie chaude et rafraîchissante tombe, un arc en ciel s'étend sur le paysage, qu'il infuse de ses teintes humides et tendres ... On voit combien cette nature inspirée de l'idylle antique est remplie d'une beauté un peu fade, d'une joliesse délicate propre à l'esthétique Jugendstil.¹⁴ Loin d'être originale, la *figura mundi* qui remplit l'âme du jeune homme en proie au rêve, constitue un stéréotype aussi marqué que celui du paysage de montagne. Castorp s'en rend compte, qui voit dans ces scènes, à son réveil, un onirisme "anonyme et partagé", et évoque la "grande âme" de l'humanité qui rêverait à travers lui ses images de jeunesse et de paix, mais aussi d'horreur.

Le contraste – ou plus exactement l'opposition terme à terme – peut être traité comme une variation paysagère de plus, avec cette différence qu'elle naît dans l'imagerie intime du personnage. Le paysage du rêve donne à voir une facette de son âme qui en révèle d'une autre

de cavaliers et de garçons nus dont est peuplé le rêve sont en fait des descriptions de dessins dus à un artiste symboliste apprécié par les poètes et littérateurs allemands au tournant du siècle, Ludwig von Hofmann. Voir entre autres pour le *Zauberberg* Thomas Sprecher, *op. cit.*, pp. 280–286. Je remercie Bernard Böschensstein pour les informations qu'il m'a communiquées à ce sujet; voir notamment son étude "Ludwig von Hofmann als Maler und Dichter. Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal, Thomas Mann und George", in *George-Jahrbuch*, Band 4 (2002–2003), hg. v. Wolfgang Braungart und Ute Oelmann, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 125 *passim*, qui comporte une bibliographie fort utile. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Ludwig von Hofmann 1861–1945. Arkadische Utopien in der Moderne*, hg. v. Annette Wagner und Klaus Wolbert, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2005.

13 Tout comme les êtres qui peuplent le rêve représentent, dans leur fraîcheur, leur santé et leur sérénité, le contraire de l'humanité malade de la station sanatoriale.

14 La scène changera violemment par la suite, se transformant en un spectacle de sorcières en train de dévorer un enfant.

manière la fadeur. Le roman explore là une relation constitutive du paysage, dans laquelle se nouent l'intérieur et l'extérieur, les fantasmagories de la nature et celles de l'esprit. Une telle relation avait été éprouvée déjà deux fois au moins dans le roman, à des moments-clés de l'histoire de Hans Castorp.

Lorsqu'il se rend avec son cousin dans les sous-sols du Berghof pour la radiographie des poumons que le Dr Behrens veut effectuer sur eux deux, Castorp découvre une salle peu éclairée, encombrée de machines, où règne l'odeur étrange de l'ozone et qui ressemble à la fois à la chambre noire d'un photographe, à l'atelier d'un inventeur et à une officine de sorcières (des sorcières qui reviendront dans le rêve). La séance est constituée de deux étapes, qui toutes deux comportent des rapports avec le paysage. D'abord, la production des rayons X est décrite comme un orage, avec des éclairs et des passages de violents courants électriques, des lumières étranges, des bruits de tonnerre, comme si les météores étaient captés et domptés par la technique. Le docteur file la métaphore:

“Sauerstoff”, sagte der Hofrat. “Das ist Oxygen, was Sie in den Lüften spüren. Atmosphärisches Produkt des Stubengewitters, verstehen Sie mich...” (p. 301)

À la suite de la radiographie a lieu l'auscultation du thorax, à travers un écran laiteux et verdâtre comparé explicitement à une fenêtre, puisqu'il forme le cadre de l'image et donne à l'œil le moyen de voir les objets éclairés par les rayons. Le dispositif de vision, l'agencement de l'image et l'explicitation des repères dans l'espace sont ceux d'une photographie de paysage, à la différence près qu'il ne s'agit pas d'une représentation *in absentia*, mais des choses mêmes. Castorp observe avec fascination l'intérieur du corps de son compagnon, son cœur apparaissant entre les côtes comme un animal prisonnier ou comme une méduse ouvrant et refermant légèrement sa corolle, le squelette, les poumons où se forment les ombres et les cavernes de la maladie. “Mein Gott, ich sehe!” s'écrie-t-il en comprenant que la seule vérité de ce “paysage” intérieur qu'il contemple est la mort de Joachim. Après avoir longuement examiné Castorp, et la séance arrivée à son terme, Behrens éteint les machines. Le texte reprend l'analogie météorologique et paysagère:

Und dann tat er den Kräften Einhalt. Der Fußboden kam zur Ruhe, die Lichterscheinungen schwanden, das magische Fenster hüllte sich wieder in Dunkel. (p. 304)

Rien de pittoresque dans cette vision médusée de l'intérieur du corps, de ce que le narrateur appellera "la fosse analytique"¹⁵, mais bien la présence de l'autre grande catégorie appliquée au paysage, à savoir le sublime, pris dans une acception forte, anti-kantienne, où le sujet est emporté dans un risque absolu. À travers la technique de l'image découverte par Röntgen, et dont l'application à l'investigation médicale était alors aussi nouvelle que l'usage du cinéma pour capter les apparences des hommes et des paysages, le *Zauberberg* établit entre l'intérieur de l'homme et le monde qui l'environne les liens secrets d'une réalité spectrale, plus prégnante que tout ce que l'œil limité à ses seuls moyens est capable de saisir. Désormais, le paysage davosien, ses splendeurs et ses fantasmagories météorologiques apparaîtront dans la lumière de cette expérience, tout comme les pensionnaires du sanatorium seront doublés d'une image fantôme représentant leur corps malade et leur âme enfiévrée. L'une des vues de la vallée caractéristique du sublime (précisément le lac gelé avec son entourage de hautes cimes) sera prise significativement à partir du cimetière du village, où Castorp et ses compagnons sont allés se recueillir sur la tombe d'un malade récemment disparu:

[Das vertraute Landschaftsbild] weitete sich nach Nordost, gegen den Taleingang, der erwartete Blick auf den See tat sich auf, dessen umwaldetes Rund zugefroren und mit Schnee bedeckt war, und hinter seinem fernsten Ufer schienen Bergschrägen sich am Boden zu treffen, hinter denen fremde Gipfel, verschneit, einander vor dem Himmelsblau überhöhten. Sie sahen das an, im Schnee vor dem steinernen Tore stehend, das den Eingang zum Friedhof bildete, und betrachteten die Stätte dann durch die eiserne Gittertür, die dem Steintor beigelegt und nur angelehnt war. (p. 442).

15 "... die analytische Grube, die er damals offen gesehen, hatte sich wieder geschlossen" (p. 313), lit-on quelques pages plus loin, au moment où Castorp, écrivant sur son balcon, contemple sa main éclairée par les rayons solaires.

Le corps et le paysage

Juste avant sa séance de radiographie, le jeune homme avait côtoyé dans la salle d'attente Clawdia Chauchat, dont il allait tomber éperdument amoureux. En quittant le laboratoire, il avait vu qu'elle y entrait, et avait eu tout loisir d'imaginer le docteur l'accueillant, la jeune femme se déshabillant comme il l'avait fait lui-même, appuyant ensuite son torse nu sur la vitre de la machine, devant la "fenêtre magique"... Plus tard, après qu'elle le lui aura donné lors d'une nuit mémorable, il gardera précieusement le "portrait intérieur" de Clawdia, l'image de son corps traversé par la lumière des rayons et devenu transparent... Comme le paysage de la station sanatoriale, l'objet du désir peut être vu *depuis la mort*.

Un chapitre entier est dévolu à ces jeux entre l'intérieur et l'extérieur, quoique dans une perspective moins morbide. Intitulé "Launen des Merkur", c'est l'un des chapitres les plus fortement marqués par l'ironie du narrateur. Il faut en résumer les circonstances. Le mois d'octobre qui suit la séance de radiographie fut très beau et très chaud, bien que "derrière" la chaleur ou dès que le soleil avait disparu, on sentit un froid soudain mordre la peau comme un frisson s'empare d'un malade enfiévré. Ce contraste de température parcourt tout le chapitre, et sert d'abord à décrire métaphoriquement l'état de Castorp, en proie à une espèce de folie amoureuse "aus Frost und Hitze gemischt wie das Befinden eines Febrilen oder wie ein Oktobertag in oberen Sphären" (p. 318). Le jeune homme, maintenant traité comme malade et mesurant sa température tous les jours, se montre inquiet et déçu parce que celle-ci reste stable: "Merkurius stieg nicht mehr" (p. 324). Il craint que cela ne signifie que, n'étant en fait pas atteint par la tuberculose, il n'ait aucune raison de prolonger son séjour au Berghof. De plus, il désespère de pouvoir parler à Mme Chauchat. Pourtant, la croisant un jour sur un chemin, lors d'une promenade en compagnie de Joachim, il réussit à se faire reconnaître d'elle et à échanger un salut... Il en ressent une joie démesurée, s' imagine des rencontres désormais possibles, une approche considérablement facilitée – et se met dans un état d'extrême surexcitation. Le lendemain, le résultat se traduit, à sa joie, sur son thermomètre: "Merkurius stieg wieder." (p. 327). Castorp va pouvoir rester "là-haut", pensionnaire du sanatorium et proche de Mme Chauchat.

On comprend bien que le narrateur joue avec ironie du double sens des mots “Merkur” /”Mercurius”, désignant à la fois le métal fluide qui monte dans le tube de verre de l’instrument (*Quecksilber*, mot que le texte évite d’ailleurs d’utiliser), et le dieu Mercure, porteur du chapeau ailé et du caducée, dieu du commerce et messager des dieux. Mais le narrateur met aussi en rapport, plus subtilement, les propriétés du mercure qui ont rendu celui-ci précieux pour le fonctionnement de deux instruments, le thermomètre et le baromètre: sa sensibilité à la chaleur d’une part, qui provoque une dilatation et occasionne son ascension dans le tube; et son faible poids spécifique, d’autre part, qui le rend sensible au poids de la colonne d’air et provoque, là encore, une montée sur la gradation du tube de verre. Le thermomètre mesure la chaleur, celle du corps et celle de l’air, alors que le baromètre mesure la pression atmosphérique. Ainsi, tout au long du chapitre, température intérieure et température extérieure, pression atmosphérique et excitation mentale, échangent-elles leurs valeurs et les indications qu’elles donnent – comme si la chaleur et la fièvre se répondaient, comme si l’air et le sang réagissaient aux mêmes stimuli.

Tout ironiquement qu’elles soient proposées, marquées par le refus de prise en charge caractéristique de la narration, les analogies entre le paysage et le corps apparaissent comme une sorte d’*accord* passé entre l’intérieur et l’extérieur, entre le souffle de l’homme et l’air qui l’entoure, à travers un système de relations complexes, profondes, générales, dont le personnage découvre peu à peu les arcanes. L’ironie apporte à l’exposition de ces relations un démenti qui ne porte pas sur leur existence, mais sur les interprétations dont elles ont été et sont encore chargées. On peut en distinguer de deux sortes.

Il y a d’abord l’interprétation romantique, celle du paysage comme “état de l’âme”, dont le texte montre qu’elle s’est effondrée sous l’amas des conventions véhiculées par le discours touristique et l’image promotionnelle. Quelle “âme” pourrait encore se révéler à la faveur de la citation généralisée qu’est devenu le paysage des Alpes au début du XXe siècle? Une analyse des images corporelles produites par la clientèle du Berghof montreraient qu’avec les états de l’âme a disparu aussi la vieille cénesthésie, qui avait régné tout au long du

XIXe siècle sur la compréhension de la météo-sensibilité.¹⁶ Il y a ensuite l'interprétation médicale des propriétés de l'air d'altitude comme facteur thérapeutique, qui forme le cadre historique du roman, et qui est supposé connue des lecteurs.¹⁷ Quoique les personnages soient captifs de la théorie médicale alors admise par tous et que la construction des sanatoriums de montagne batte son plein, le scepticisme mannien jette sur elle un doute profond. Rien de réel ne ressort, dans le *Zauberberg*, de la fascination exercée par les techniques de la cure d'air et de l'obéissance passive des malades, aucun bénéfice thérapeutique n'est apparent. Les malades meurent les uns après les autres, quelques-uns, rares, qui semblent guéris, retournent dans le monde "d'en bas". La description des traitements, de leur interminable durée, des régimes alimentaires, des opérations, de l'exposition à un air qui doit être sec et salubre par définition, est faite constamment de manière distanciée et critique. Le docteur Behrens, médecin chef du Berghof, est dépeint comme un cynique dont on peut se demander si les motivations ne sont pas financières plus que médicales. La médecine sanatoriale, semble dire le texte, en tirant parti de la magie de la montagne, a détourné l'envoûtement que ressentent les hommes devant ses paysages, devant le mystère de la hauteur, au profit d'une sorte de sorcellerie, tournée vers la mort plus que vers la vie.

Pourtant, au-delà des applications médicales, l'enchantement de la montagne et de ses paysages ne devrait-il pas apporter une énergie singulière? Oui, peut-être, semble laisser à penser le roman, à condition que les hommes entendent le message d'allure nietzschéenne que recueille Castorp en sortant de son rêve: "Der Mensch soll um der

16 Voir la note 3 *supra*.

17 Voir Daniela Vaj, "Tra ricerca scientifica e approccio empirico, il contributo dei medici allo sviluppo delle stazioni climatiche montane", in Simona Boscani Leoni et Ion Mathieu, *Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2005. Voir aussi, dans une approche déconstructive et discursive, Adrien Guignard, "Une 'méthode sanatoriale' pour le bon air des Alpes et du désert", in *Revue de géographie alpine*, 2005/1. La maladie et le sanatorium dans le *Zauberberg* a été l'objet de plusieurs études dans la série des "Thomas Mann Studien", notamment dans *Das "Zauberberg"-Symposium 1994 in Davos*, hg. v. Thomas Sprecher, 1995; et dans *Auf dem Weg zum Zauberberg*, hg. v. Thomas Sprecher, 1997.

Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken” (p. 679).¹⁸

18 “L’homme ne doit pas laisser la mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l’amour”. La traduction française la plus staisfaisante est due à Maurice Betz, dans l’édition du Livre de poche.

Abstract

In *Der Zauberberg* streut Thomas Mann zahlreiche Landschaftsbeschreibungen ein, die eine *Typologie* der alpinen Landschaft ausmachen, wobei die Landschaft als Klischee erscheint. Am häufigsten wird sie vom Balkon des Berghofs aus gesehen, wenn Hans Castorp in seinem Liegestuhl ruht. Diese Landschaften bieten sich für Abschweifungen über Wettergeschehen und Klima an. Das Interesse, das Thomas Mann der Gebirgsluft und ihren Metamorphosen entgegenbringt, gilt nicht in erster Linie ihren chemischen oder therapeutischen Eigenschaften sondern den physikalischen und optischen. Im "Schnee"-Kapitel scheint das Wetter mit Formen und Dingen der Landschaft zu spielen wie mit den Gefühlen. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird Hans Castorp von einem Schneesturm überrascht, verirrt sich völlig in einem watti- gen Nichts, während, wie er sagt, "das Antlitz dieser Welt erlischt". Andere Passagen, in denen Wettererscheinungen eine Schlüsselrolle spielen, sind die Röntgenszene und "Launen des Merkur". In der Ersteren dringt der Blick durch das Körpergewebe, und das dank einer Technologie, die wie ein "Stubengewitter" wirkt, und die Mann als ein von Zauberern erzeugtes meteorologisches Phänomen beschreibt. In der zweiten Passage geht es um die Eigenschaften des "Merkur", der zwar ein Gott ist, aber auch eine Substanz, die dank des Thermometers und des Barometers das Innere und das Äussere messen kann. Im spätsonnigen Bergklima des Oktobers werden die Beziehungen zwischen Fieber und Liebe, Leidenschaft und Landschaft ins Licht gebracht.