

Bruges et Bruges-la-Morte : du paysage urbain au paysage intérieur

Georges Rodenbach (Tournai 1855, Paris 1898) publia son roman *Bruges-la-Morte* en 1892, avec 35 reproductions en demi-teinte de photos fournies par les banques d'images parisiennes J. Lévy et Cie. et Neurdein Frères. [1] Les illustrations sont un élément essentiel de cette entreprise poétique : elles en ont fait une référence – peut-être même une pierre angulaire – dans le canon de la littérature photographique. En tant qu'historien de ce genre, je cherche les vues sur la photographie qui apparaissent dans les textes ; dans le cas de *Bruges-la-Morte*, l'une de ces conceptions – que la photo est un memento mori – est mise en exergue. D'un point de vue photothéorique, on peut dire que le roman se concentre sur l'idée actuelle que la photo est un souvenir de la mort et un véhicule de nostalgie – une trace ou une relique. Vous pourriez aller plus loin : parce que *Bruges-la-Morte* est un roman sur les reliques et sur la psychologie qu'elle entoure, c'est aussi un roman sur la photographie.

Les illustrations du roman de Rodenbach sont à la fois réalistes et irréelles. Examinons d'abord leur réalité. Bien qu'il s'agisse d'images d'humeur, les photos produisent toujours un « effet de réalité » (Roland Barthes) sur le lecteur. La qualité d'impression bon marché, semblable à celle des journaux, renforce cet effet. Le lecteur verra les paysages urbains que Lévy et Neurdein ont également distribués sous forme de cartes postales, de stéréogrammes ou d'impressions pour albums photos.

Ils sont anonymes dans presque tous les sens. Personne ne connaît les noms des photographes qui ont travaillé pour les deux agences parisiennes. Nous avons des informations sur les agences elles-mêmes et nous avons des détails biographiques concernant Isaac Lévy et les frères Neurdein. Neurdein Frères. Les frères Neurdein fondèrent la première société photographique à se spécialiser dans la distribution de cartes postales, Lévy la seconde.

Lorsqu'il a cherché des illustrations pour son roman, Rodenbach – en 1892 si l'on suppose qu'il a choisi lui-même les photos – s'est simplement adressé aux deux plus grands fournisseurs, tous deux situés sur le boulevard Sébastopol. Il n'y a guère de différence entre le style de Neurdein et celui de Lévy. Ce n'est pas surprenant : le genre a adopté une approche et un style prédéterminés. Aujourd'hui, le marché parlerait d'« illustrations », à l'époque on parlait de « paysages urbains » : le style est neutre, ou plus précis, frontal, avec la perspective des rues légèrement en avance, de sorte que les façades se démarquent. Le style est technique plutôt que nettement artistique, et le photographe affleure à peine. À cette époque, les photographes actifs dans ce secteur économique n'avaient pas encore à se distinguer, car le produit lui-même était nouveau. Ce n'est que lorsque le marché des cartes postales s'est saturé, vers 1900-1905, que les photographes ont dû chercher des effets originaux pour leurs paysages urbains (monochromes en bleu ou brun, paysages lunaires artificiels, nuages peints, collages de photos, filtres de brume, etc.). [ill. 1]

Comme aucun paysage urbain des catalogues de Lévy et Neurdein n'a été signé, ils n'ont donc pas d'auteur, Rodenbach a pu s'en approprier et les intégrer dans la vision de son roman.

Le roman réaliste était destiné à faire prendre conscience au lecteur que sa géographie était tangible et bien fondée, et dans cette perspective quel moyen était mieux adapté que la photo ? Les images n'ont pas de légende, mais elles illustrent les endroits mentionnés dans le texte; elles sont souvent imprimées en face ou près du passage dans lequel ces endroits sont mentionnés. La quantité et la répétition des paysages urbains devraient aider à ancrer l'histoire dans le temps et l'espace.

Mais le style des photos n'est pas tout à fait réaliste. L'architecture de la ville a été photographiée à l'aide d'un soufflet. Pour restaurer les verticaux, la lentille a été tournée vers le haut. C'est déjà un premier écart par rapport à la réalité oculaire. Juste parce que ce sont des photos en noir et blanc, elles obtiennent quelque chose de surréaliste; et il y a aussi des effets atmosphériques : le ciel est invariablement sombre et lourd, et les vagues qui font onduler la surface de l'eau des canaux sont aplaties par le long temps d'exposition. Parce qu'il n'y a pas de nuages ou de vagues à voir, il semble que le temps s'est arrêté. Il est tout aussi troublant de voir les rues désertes, et l'agitation du lecteur augmente à mesure qu'il passe d'une rue vide à l'autre. Sur les photos du roman, Bruges a subi une métamorphose : il s'agit toujours de la ville belge du même nom, mais elle est « composée » et « renommée » : c'est la ville de Bruges-la-Morte, et elle est devenue le paysage intérieur du personnage principal Hugues Viane.

Les références croisées entre mot et image, entre description et illustration, auraient tout aussi bien pu être l'apothéose d'un manifeste naturaliste pour plus de réalisme photographique dans le roman – imaginez un roman de Zola illustré de photos. Mais il s'agit ici d'un roman symboliste, d'un fantasme qui – ce qui s'applique toujours au genre fantastique – a besoin d'un courant sous-jacent de réalisme au subjectif, des visions à la limite des hallucinations. La vision subjective qu'a Hugues Viane dans sa propre vision est animiste : il aime imaginer que la « Ville » le vit et le regarde. Viane croit que la ville est une personne, et l'animisme du roman incite le lecteur à voir les paysages urbains comme quelque chose d'effrayant – c'est comme s'il y avait une présence qui la hante. Les photos sont les traces d'une présence : Bruges est une vision de la Morte, la morte de Viane.

Les reliques de sa femme évoquent son décès, tout comme Bruges évoque une ville avant que Viane n'y ait jamais été, qui n'est que l'ombre de ce qu'elle fut et de sa renommée passée et qui ne vit plus dans le présent. Et pour que Bruges ne vive plus, Viane doit regarder avec le regard d'un photographe : il doit imaginer que Bruges se transforme en photo sous ses yeux. Quand il parle dans un poème d'images captées par les yeux et collées là, Rodenbach utilise des métaphores qui rappellent indéniablement la photographie:

*Car tout s'y fige, y dure ; et tout s'y perpétue :
Désirs, mouvements d'âme, instantané décor,
Tout ce qui fut, rien qu'un moment, y flotte encor ;
[...] Et l'on voit, dans des yeux qui se croient gais et beaux,
D'anciens amours mirés comme de grands tombeaux ! [2]*

Hugues Viane voit la ville comme une photo qui s'est solidifiée au fil du temps, ou qui se solidifie encore, et Rodenbach décrit la ville avec des métaphores photographiques. La ville est une photo : les vieilles femmes qui passent, viennent avec Viane, sont [...] *pareilles à des ombres* (p. 132). [3]; il parle de [...] *ces gens faits de noir et de blanc* (p. 79). [note du transcritteur : non trouvé] [4]; l'eau reflète tout, fragments de ciel bleu, feuilles vertes, et les canaux sont [...] *s'unifie en chemins de silence incolores* (p. 80). [5]; et immédiatement il dit aussi que la ville est devenue complètement grise : « Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise. »

Comment mieux décrire le gris des tirages en demi-teinte quand on regarde l'air, les canaux et les murs reproduits dans les mêmes tons intermédiaires gris ?

Un exemple parfait est le dossier à la page 81 [il l]. 2], ce qui réduit de moitié le paragraphe qui vient d'être cité : « *C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse* (pp. 80-83). [7] Le gris omniprésent, qui n'est pas le gris chromatique des peintres impressionnistes, mais un mélange de noir et blanc, ce gris est le « monde décoloré » de l'image photographique et, de plus, des reproductions en demi-teintes : *Mélancolie de ces gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel !* (p. 79). [8] La photographie, que le grand public associe souvent à l'image de la mort, se voit attribuer exactement ce rôle sombre par l'auteur.

Sur les reliques

Le culte reliquaire, un thème développé au cours du livre, s'avère finalement être la cause de la folie meurtrière de Viane. [ill. 3] À son avis, la religion catholique n'est qu'un culte reliquaire. La philosophie de vie de Viane est une sorte de chagrin, et une atmosphère de chagrin semble également être au cœur de la religion qu'il vit dans la ville. Ce que le lecteur peut lire à propos du culte chrétien, c'est sur les tombes, le reliquaire, la procession, les cloches de la mort convoitantes et le sermon sur la « bonne mort », le roman a dépouillé la religion de sa véritable signification, il ne fait aucune mention de la « charité ». La religion est vue de l'extérieur, comme dans la longue description de la procession du Saint-Sang, dans laquelle chacun tombe à genoux devant le « reliquaire ».. La procession ressemble davantage à une procession funèbre qui pleure le Christ parce qu'il est mort pour toujours ou dans une agonie éternelle. Pour un roman « décadent » de cette époque, une attaque contre la religion organisée n'est pas rare – il suffit de penser à *L'Hystérique* de Camille Lemonnier dans lequel le sentiment religieux se transforme en une névrose chargée d'érotisme. À la fin du siècle, Nietzsche a résumé la nouvelle philosophie dans la célèbre phrase « Dieu est mort ! ». L'Église pouvait donc être

considérée comme un culte reliquaire d'un dieu mort, et la religion était décrite comme un deuil collectif, une forme spéciale de névrose. En 1907, Freud publia son essai *Pregnishandlungen und Religionsübungen*, dans lequel il affirmait que la religion n'était qu'une névrose compulsive universelle. [11] Il semble que Rodenbach se soit aventuré parallèlement à cette offensive contre l'Église avant que Freud ne la rende explicite. Freud reconnaît d'ailleurs dans son essai de 1907 qu'il n'a certainement pas été le premier à être affecté par l'accord entre les compulsions et les expressions de piété.

Des théoriciens et écrivains tels que Paul Valéry, Siegfried Kracauer, André Bazin, Susan Sontag et Roland Barthes ont postulé que la photographie est essentiellement mélancolique et qu'une photo a le statut de relique. Leur objet d'étude n'était pas tant la photo artistique que l'album de famille ou la carte postale anonyme. Dans *Bruges-la-Morte*, histoire d'un deuil obsessionnel basé sur un culte reliquaire, la photographie se voit attribuer un rôle pour lequel elle est taillée. Plus que les théoriciens mentionnés, c'est Rodenbach qui a dirigé la conception de la photographie comme piste, relique ou memento mori.

Lecture des photos

Le début du roman fournit au lecteur des conseils sur la façon d'interpréter la relation entre le mot et l'image dans le livre : *Mais il [Hugues Viane] aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers* (p. 4). [12] Sur la page de droite, nous trouvons la deuxième illustration. [ill. 4] Elle montre le même paysage urbain que la première, mais la photo a été prise un peu plus loin. Le spectateur a marché le long d'une ligne droite du premier point de vue au suivant. La deuxième illustration a une composition classique, mais en bas à droite se trouve une mare de noir. Le noir est trop visible et attire son regard vers lui-même, sans se dissoudre en perspective. Cette ombre, où vous vous attendiez peut-être à un reflet clair, fonctionne comme un signe de ponctuation visuel : comme un point. L'estampe conservée à l'agence photographique parisienne Roger-Viollet [13], avec l'inscription « Le Canal et le Béguinage », est faite du même négatif que celui de l'illustration du roman ; l'estampe prouve que l'assiette a été coupée : le côté droit a été coupé. Lorsque ce côté droit est restauré, l'ambiance de la photo change complètement. Le feuillage en haut montre une bande d'air clair, qui se reflète dans l'eau en bas. L'ensemble de la photo respire et s'ouvre. Avec ses cercles de lumière, ce paysage urbain contraste fortement avec l'obscurité et les bords noirs qui emprisonnent la reproduction en demi-teinte du livre. Ne pouvons-nous pas, comme le fait Viane, chercher son deuil « noir » dans ces deux premières photos du roman pour ? L'eau noire de la deuxième photo incite certainement le spectateur à le faire. Viane imagine qu'une impression mortuaire émanait des maisons fermées, des logis clos fenêtres, des yeux brouillés d'agonie, des façades décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe (p. 20). [14] Quand nous lisons une triste description de Bruges, colorée par les sentiments sombres et les visions du personnage principal, et si nous regardons les photos sur la page opposée – cela ne nous incite-t-il pas à regarder avec les yeux de Viane, à aller avec ses visions?

Nous devons souligner combien Rodenbach a réussi dans sa conception, parce que c'est en fait quelque chose d'étrange : le monde intérieur de son personnage principal, dont la santé mentale laisse beaucoup à désirer et qui souffre d'une névrose compulsive s'aligne sur une série de cartes postales anonymes, que l'on croit aussi réelles que la réalité elle-même.

Qu'est-ce qui – encore une fois – soulève la question de la réalité, ou plutôt du réalisme, de ces « paysages urbains ». Le long temps d'exposition enlève les vagues de la surface de l'eau et les rend immobiles. Les reflets qui dansent sur les vagues deviennent plus flous. Nous voyons ces réflexions comme nous ne pouvions pas les voir de nos propres yeux : le temps n'est jamais figé et se poursuit en même temps. Ainsi, deux déviations de la réalité optique peuvent être considérées comme des symboles du deuil de Viane : l'obscurité attaque son regard comme une tache, et le temps semble avoir été arrêté ; il semble continuer alors qu'il s'est déjà arrêté, mais il est déjà mort dans son mouvement. Quelle est la justesse de cette esthétique du long temps d'exposition pour les Viane de deuil, le désir accompli pour la [...] minute qui abolirait le temps et les réalités (p. 93). [15].

La troisième illustration [ill. 5] se trouve à la page 9. Ce beffroi est reproduit treize fois. C'est de loin l'élément le plus frappant des paysages urbains. Le Beffroi possède huit ouvertures au sommet, dont, selon l'angle de vue, seulement deux ou trois peuvent être vues. Le visage le plus commun sur la tour est celui avec deux ouvertures profondes, deux « yeux » d'ombre.

Sur la quatrième plaque [ill. 6], cette tour dépasse d'une brume plus sombre au sommet ; les yeux de la tour sont encore plus noirs. La tour semble flotter au-dessus de la ville, comme une présence fantastique. Il regarde la ville de ses deux cavités d'œil noir.

La tour ressemble à un crâne. Rodenbach explique dans son livre Au lecteur que ces photos sont distribuées dans tout le livre, [...] afin que ceux qui nous liront subissent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte (p. 2). [16] Et l'ombre qui tombe sur le chemin de Viane est l'ombre de la mort. Le cercle est complet : le texte parle de la ville de telle manière qu'il évoque des analogies avec la mort, et la ville photographiée offre un aspect funèbre.

Alors que Bruges semble abandonnée et morte aux yeux de Viane, c'est encore plus le cas pour la ville sur les photos : abandonnée, « vide sans passants (p. 132). » [17], immobile – n'est-ce pas des photos de la ville que Viane presque plus la sensation de vivre (p. 16). ? [18]

Il n'y a qu'une seule photo où les gens sont le thème principal (p. 109). C'est un dessin. L'image ressemble aux peintures douces et sentimentales que Neurdein avait régulièrement photographiées pour le magazine Le Salon [note: il s'agit en réalité d'un tableau de Louis Tytgadt montrant le petit béguinage à Gand situé à deux pas de la maison d'enfance du poète].

Des gens sont visibles sur 12 des 35 illustrations, et en tout nous avons environ quarante habitants, dont nous ne pouvions reconnaître 24, bien qu'ils soient très petits. Il y a presque autant de voitures sans voir de cheval. Tout ce qui a bougé a été anéanti.

L'effet de cette série d'images effrayantes est cumulatif : la ville des photos semble déserte, comme une ville fantôme. [ill. 7]

Les photos ne sont pas destinées à évoquer des souvenirs de la ville parmi ceux qui ont déjà visité Bruges. Le roman ne situe pas la ville dans son contexte économique ou dans son présent historique, mais dans un passé indéfinissable.

Dans les dernières années du XIX^e siècle, Bruges venait de commencer sa relance économique. En 1877, des voix ont été exprimées pour rattacher à nouveau Bruges à un port maritime, et en 1891, le gouvernement a décidé d'en construire un. Rodenbach écrit *Bruges-la-Morte* tandis que les architectes se font concurrence pour remporter l'appel d'offres public pour Bruges-Port-de-Mer [Zeebruges], qui est décerné en juin 1894. En octobre 1894, Rodenbach écrivait dans *Le Figaro* : *Hélas! nous avons rencontré, en cette saison d'été, une Bruges changée, presque animée, avec du monde dans les rues, de la musique dans ses kiosques. Bruges n'était plus elle.*

Dans son roman, Rodenbach capture une ville en voie de disparition, tout comme les photos d'Atget pour Paris en voie d'haussmannisation. [19]

Photos découpées et dépeuplées

Il y a une logique dans la façon dont Rodenbach a choisi et manipulé les négatifs pour son roman. [20] Certaines photos ont été coupées pour qu'elles aient une bordure noire dans le livre. En plus du Canal et le Béguinage (p. 5), que nous avons déjà mentionné, il y a le Quai vert (p. 17), où le reflet du ciel a été coupé au fond. La même chose s'est produite avec la Porte de Gand (p. 145) : la base de cette illustration mange le reflet noir du beffroi (p. 221). Quatre fois le nouveau cadre fait déborder le noir dans le bord, et le cadre lui-même devient noir ou même plus noir. Le choix esthétique de cadrer les paysages urbains en bordure noire correspond à l'atmosphère claustrophobe du roman.

Dans de nombreuses photos de Neurdein et Lévy conservés par l'agence Roger-Viollet, prises exactement à la même époque que les photos du roman, les rues de Bruges sont pleines de passants. Si vous regardez les variantes disponibles, vous remarquerez immédiatement que Rodenbach a sélectionné les photos de son roman qui montrent le plus petit nombre de personnes. Sur une variante de la première illustration, vous voyez quelqu'un qui regarde. Sur une variante de la troisième illustration, vous voyez une femme pendre le linge. La rue aux Pierres (p. 73) montre une rue abandonnée, mais dans une variante, vous voyez une femme qui passe ; l'illustration est près du passage qui raconte la relation de Viane avec Jane Scott, et sur les gens qui les regardent à travers les miroirs espions à l'extérieur de leur fenêtre. La Place Jean Van Eyck (p. 169) montre de petites figures immobiles, qui accentuent la désolation de la place, tandis que les deux variantes montrent des figures beaucoup plus animées. Une figure peut également être vue sur Le Béguinage et l'Église Saint-Sauveur à la page 105 : c'est l'un des photographes qui agit comme un extra. La photo choisie montre la seule pose pensive, ce qui rend l'ensemble

beaucoup plus sobre. Au total, il y a sept photos, dont les variantes montrent plus de personnes ou sont beaucoup plus animées – le degré de désolation et d'animation semble avoir été indiscutablement un critère de choix.

Mon argument n'est pas seulement quantitatif. Les variantes plus vivantes sont souvent reproduites sur les cartes postales de Neurdein. Le degré d'animation ne ferait qu'augmenter avec le temps, Rodenbach va donc à l'encontre de la tendance. L'image de Bruges – et j'entends par là la représentation photographique de la ville – était sur le point de changer. Il y a une raison technique à cela : des émulsions de bromure de gélatine plus rapides pourraient capturer les nuages et les vagues, les gens et les chevaux ; le boom des cartes postales, qui ne viendrait qu'après 1900, a suscité des innovations picturales – des nuages peints, Des rues animées et des détails pittoresques tels que des peintres au premier plan. [ill. 8]

Lorsque le roman de Rodenbach a été publié, les illustrations n'étaient pas vraiment « anciennes » (la plus ancienne datant d'environ 1875), mais elles le seraient bientôt. Ils vont à l'encontre des progrès de la photographie et du développement du goût du public. Rodenbach a choisi les photos qui semblaient les plus anciennes. Souvent, il pouvait choisir entre un négatif au collodion et un négatif au bromure de gélatine pris par le même photographe. Le procédé de collodion humide a été commercialisé entre 1850 et 1890, l'année où il a été remplacé par l'émulsion de bromure de gélatine plus conviviale. La plupart des photographes n'ont pas changé à la fois : pendant un certain temps, ils ont utilisé les deux méthodes côte à côte. Pour le processus de collodion, vous aviez besoin d'un temps d'exposition long, avec un négatif à grand écran sous un air nordique probablement plus long que quelques secondes, tandis que le nouveau processus était assez rapide pour fixer le mouvement. Dans 30 cas sur 35, Rodenbach a préféré le collodion négatif aux négatifs par le nouveau procédé. Les longs temps d'exposition enlèvent tout mouvement et toute dynamique au roman. La seule exception – l'exception qui confirme la règle – est La Porte Dorée (p. 65, Huis De Gouden Poort) [ill. 9], sur laquelle on peut voir des vagues. Sur le négatif, il y avait des nuages, qui étaient également visibles dans l'imprimé que Lévy avait collé dans le grand album qu'il a montré aux clients. Le ciel doit donc avoir été retouché spécialement pour le roman de Rodenbach [il s'agit plus probablement de la Dampoort].

Retouches

On peut voir des traces de retouches sur plusieurs images en demi-teinte. La retouche pouvait se faire en trois étapes. La première phase est celle du négatif : j'ai parfois trouvé de la gouache rouge du côté de l'émulsion et du vernis rouge de l'autre côté ; il s'agit de couvrir le ciel pour que le tirage devienne blanc – on peut alors y imprimer des nuages à partir d'un « négatif nuage », ou peindre le tirage destiné à la reproduction avec des nuages. On peut également peindre un tirage destiné à la reproduction photomécanique en y appliquant du noir ou du blanc avant de le rephotographier. Enfin, on peut retoucher l'impression en demi-teinte avec une aiguille à graver : puisqu'elle gratte les points de trame, on ne peut ajouter que du blanc – il est hors de question d'ajouter du noir.

En comparant les négatifs avec les demi-teintes, on constate que sur Le Beffroi (p. 41), les deux figures tachetées figurant sur le négatif ont été retouchées. Sur La Maison du Franc (p. 177) [ill. 10, 11], on voit très clairement sur la plaque d'impression que des points de trame ont été grattés pour souligner la forme de l'arbre et du quai. Plus intéressants sont les faibles contours des arbres qu'une brise fait aller et venir : ils ont été redessinés comme une masse lourde et noire, et les traces du vent sur l'eau ont été grattées pour obtenir un gris plus lisse.

Le ciel pourrait être imprimé en blanc pur, mais dans le livre, il est invariablement gris, avec de très nombreux points de grille. Cela signifie que la gouache rouge et le vernis rouge que l'on trouve sur certains négatifs ont dû y être appliqués après l'impression du roman. Peut-être qu'ici et là, un ciel tacheté a été rendu un peu plus uniforme, plus gris uniforme, en peignant les tirages.

Lorsqu'il y avait plusieurs tirages, Rodenbach semble avoir choisi l'image avec les ombres les plus longues. C'est le cas de la rue aux Laines (p. 85) [ill. 12], où la trouée d'ombres ressemble au Beffroi, et du quai du Rosaire (p. 89), où les ombres couvrent presque tout le quai.

L'examen des négatifs confirme l'harmonie de la sélection, harmonie créée par les opérations directes et indirectes auxquelles ils ont été soumis. Le résultat de tout cela est que, dans ces photographies, nous voyons Bruges à travers les yeux d'Hugues Viane, et que les paysages urbains documentaires se transforment en fiction [ill. 13].

*Traduction de l'anglais [1] : Eddy Bettens
corrigé par Joël Goffin*

Notes

[1] Cet article est une version révisée d'un chapitre de Littérature et Photographie. La Tradition de l'Imaginaire (Royaume Uni et France, 1839-1939), thèse, Paris XII, 1996. Il s'agit également d'une version révisée de The Photograph in Georges Rodenbach' *Bruges-la-Morte*, in: Journal of European Studies vol. 30, 2000, blz. 71-89. L'édition du roman de Rodenbach utilisée est la première édition, publiée en 1892 par Flammarion (Paris).

*[2] Car tout s'y fige, y dure ; et tout s'y perpétue :
Désirs, mouvements d'âme, instantané décor,
Tout ce qui fut, rien qu'un moment, y flotte encor ;
[...] Et l'on voit, dans des yeux qui se croient gais et beaux,
D'anciens amours mirés comme de grands tombeaux !*

(Voyage dans les Yeux, in: Georges Rodenbach, Les Vies encloses, Fasquelle, 1896, p. 146)

[3] [...] *pareilles à des ombres* (p. 132).

[4] [...] *ces gens faits de noir et de blanc* (p. 79). [note du transcripateur : non trouvé]

[5] [...] s'unifie en chemins de silence incolores (p. 80).

[6] *Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise* (p. 80).

[7] *C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse* (pp. 80-83).

[8] *Mélancolie de ces gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel !* (p. 79).

[9] §358. *Sixième règle. Louer aussi les reliques [...].* Sint-Ignatius van Loyola, *Exercices spirituels*.

[10] *C'est là [au Collège jésuite de Sainte-Barbe à Gand] que mon âme, toute jeune, s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la Mort !* (Georges Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1906, p. 220)

[11] Sigmund Freud, *Zwangshandlungen und Religionsübungen* (1907), in: *Sigmund Freud-Studienausgabe*, vol. VII, red. Alexander Mitscherlich et. al., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1973, pp. 13-21.

[12] *Mais il [Hugues Viane] aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers* (p. 4).

[13] L'agence parisienne Roger-Viollet gère les archives de Lévy-Neurdein ; après la fusion du *Premier Monde du Travail* pendant deux mois, ils ont voté l'arrêt de leurs affaires dès l'occupation.

[14] Une impression mortuaire émanait des maisons fermées, des logis clos fenêtres, des yeux brouillés d'agonie, des façades décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe (p. 20).

[15] [...] minute qui abolirait le temps et les réalités (p. 93).

[16] [...] afin que ceux qui nous liront subissent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte (p. 2).

[17] [...] vide sans passants (p. 132).

[18] [...] presque plus la sensation de vivre (p. 16).

[19] *Hélas! nous avons rencontré, en cette saison d'été, une Bruges changée, presque animée, avec du monde dans les rues, de la musique dans ses kiosques. Bruges n'était plus elle.*

Cité dans : Pierre Maes, Georges Rodenbach 1855-1898, Bruxelles / Gembloux, Éditions J. Duculot, 1952, p. 275. Mes courts plans historiques sont un résumé de Maes, p. 272-279.

Dans son roman, Rodenbach capture une ville en voie de disparition, tout comme les photos d'Atget pour Paris.

[20] On trouvera dans la partie II de ma thèse une tentative détaillée de trouver la logique de la sélection, basée sur un examen des négatifs subsistants et des documents pertinents de Lévy-Neurdein (voir note 1, p. 437-537); un résumé donne Note sur les négatifs, dans l'édition Garnier / Flammarion de 1998, pp. 315-319.