

Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Histoire de l'art et archéologie

**Lucien Lévy-Dhurmer,
portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach**

Elodie LE BELLER

Sous la direction de Xavier DERYNG

Mémoire

Master 2 Arts, parcours Histoire et critique des arts

Jury :

Xavier DERYNG,

maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Université Rennes 2

Pierre-Henry FRANGNE,

professeur en esthétique et philosophie de l'art, Université Rennes 2

Juin 2017



AVERTISSEMENT

Ce mémoire a été présenté au jury en deux volumes. Le second contenait l'ensemble du corpus, des illustrations et des annexes, avec les reproductions et les retranscriptions nécessaires.

La diffusion du second volume pose le problème du droit de reproduction des œuvres de Lucien Lévy-Dhurmer et de plusieurs autres artistes, toujours en vigueur. Pour cette raison, nous avons décidé de rendre publique cette version abrégée du mémoire. Le texte y est intégral. Le corpus, les illustrations et les annexes sont présentes sous forme de tables, sans reproductions. Des liens vers les reproductions des œuvres du corpus ont cependant été ajoutés dans la section correspondante.

Les deux volumes du mémoire complet pourront être transmis aux personnes intéressées, en contactant l'auteur à l'adresse suivante : elodie.lebeller@gmail.com

SOMMAIRE

Sommaire.....	1
---------------	---

Remerciements

Introduction générale

Première partie : Rodenbach, modèle et défenseur de Lévy-Dhurmer

Introduction

Chapitre I : La relation sociale entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach

1. Rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach
2. Correspondance entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach
3. Rodenbach, critique d'art

Chapitre II : Les conséquences sur la réception de Lévy-Dhurmer

1. Exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896
2. Réception de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896
3. Réception du *Portrait de Georges Rodenbach* de 1896 à nos jours

Chapitre III : Le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer

1. Portrait d'écrivain
2. Paysage

3. Portrait d'auteur

Conclusion

Deuxième partie : Transposition de l'œuvre de Rodenbach par Lévy-Dhurmer

Introduction

Chapitre I : La transposition chez Lévy-Dhurmer

1. La notion de transposition

2. Un médium privilégié, le pastel

Chapitre II : L'allusion : *Bruges*

1. Présentation de *Bruges*

2. La figure, allusion à la femme en mante

3. Le paysage, allusion à « Bruges-la-Morte »

Chapitre III : L'interprétation : *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*

1. Le portrait de Marguerite Moreno

2. Le portrait de Sœur Gudule

Chapitre IV : L'illustration : illustrations de *Bruges-la-Morte*

1. Un nouveau projet d'illustration de *Bruges-la-Morte*

2. Les illustrations de Lévy-Dhurmer pour *Bruges-la-Morte*

Conclusion

Conclusion générale

Sources et bibliographie

Table du corpus

Table des illustrations

Table des annexes

Table des matières

REMERCIEMENTS

J'adresse mes sincères remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à ce mémoire :

A M. Xavier Deryng, mon directeur de recherche, pour le suivi, la confiance et la liberté accordées à mon projet ;

A. M. Joël Goffin pour son investissement sans égal, ses corrections minutieuses et nos réflexions conjuguées ;

A M. Jean-David Jumeau-Lafond pour sa lecture attentive et son œil exercé ;

A. M. Jean-Louis Meunier pour son implication dans l'étude de la correspondance de Georges Rodenbach ;

A Mmes Ségolène Le Men et Estelle Leutrat pour leur expertise et leur disponibilité ;

A Mme Hélène Jannièrre et M. Pierre-Henry Frangne pour leur suivi, leur regard critique et leurs conseils ;

Aux bibliothécaires et aux documentalistes de nombreuses institutions, en particulier le Musée d'Orsay et les Archives et Musée de la Littérature, pour leur accueil et leur assistance ;

A mes proches, enfin, pour leur patience et leurs encouragements.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Les domaines du mot et de l'image sont comme deux pays qui parlent différentes langues mais qui ont une longue histoire commune de migrations, d'échanges culturels et d'autres formes de relations. »¹

Le mouvement symboliste, par son aspiration à une œuvre d'art totale et sa recherche de correspondances, transgressait les frontières établies entre les arts. Ce décloisonnement, à la fin du XIX^{ème} siècle, encourage celui des disciplines scientifiques qui concourent de nos jours à l'étude de cette époque. Le dialogue permanent entre les artistes et les écrivains symbolistes appelle une perspective pluridisciplinaire comme celle du champ de recherche sur les rapports entre peinture et littérature². Celui-ci recouvre deux types de relations : entre les artistes et les écrivains d'une part, entre les œuvres picturales et littéraires d'autre part. Le premier type se situe au confluent de l'étude des rapports entre peinture et littérature et de l'histoire sociale de l'art, qui permit au milieu du XX^{ème} siècle de dépasser une conception formaliste, autonome et autotélique de l'œuvre d'art en la réintégrant dans la société qui l'avait vue naître³. L'histoire sociale de l'art tente de reconstituer le contexte social et économique déterminant la production et la réception des œuvres d'art. Elle considère par là-

1 MITCHELL William John Thomas, « Word and image », in NELSON Robert S. et SHIFF Richard (éd.), *Critical terms for art history*, Chicago, London, University of Chicago press, 2003, p. 53. [Traduction personnelle : "The domains of word and image are like two countries that speak different languages but that have a long history of mutual migration, cultural exchange, and other forms of intercourse."]

2 VOUILLOUX Bernard, « Langage et arts visuels : Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », 2000 [en ligne]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/118> ; consulté le 5 février 2016 : l'appellation de ce champ de recherche fluctue selon les publications. Nous privilégierons ici l'expression « études des rapports entre peinture et littérature » qui précise les médias qui intéressent notre étude.

3 Pour l'historiographie de l'histoire sociale de l'art, voir : HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2001, pp. 14-40.

même l'artiste comme un acteur social en interaction avec d'autres, en particulier le critique et le marchand d'art, dont elle cherche à définir les rapports. Le second type, reliant les œuvres picturales et littéraires, mobilise de nombreuses disciplines, au premier rang desquelles figurent les histoires de l'art et de la littérature. Les rapports entre l'image et le texte, sous-jacents tout au long de ces histoires, n'ont fait l'objet d'un champ de recherche spécifique et reconnu qu'à partir des années 1960, pour le cas français, avant d'être au cœur de nombreuses publications récentes⁴. Celles-ci analysent l'interaction de l'image et du texte dans des pratiques variées, telles que la transposition, l'illustration, le portrait d'écrivain ou encore la critique d'art. Cette perspective intermédiaire⁵ vise, par leur comparaison, une meilleure connaissance de la spécificité de ces médias autant que de leur corrélation.

Ces deux types de relations entre les domaines pictural et littéraire seront abordés dans notre étude, qui se place au croisement des vies et des œuvres de l'artiste français Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) et de l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-1898). Ce double sujet nous engage dans le champ de recherche sur les rapports entre peinture et littérature. L'appartenance à ce champ implique la pluridisciplinarité de l'objet d'étude, mais pas nécessairement l'interdisciplinarité de la démarche. Nous avons fait le choix contraire d'aborder du seul point de vue de l'histoire de l'art la relation de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach, les autres disciplines n'intervenant dans cette étude que de manière ponctuelle. Ce positionnement implique de nous focaliser sur Lévy-Dhurmer et de considérer Rodenbach comme un personnage omniprésent mais secondaire dans ce mémoire. Elle implique aussi d'analyser exclusivement les œuvres de Lévy-Dhurmer et de réduire la fonction des écrits de Rodenbach à celle de référent. Deux raisons motivent ce positionnement, l'une historique, l'autre scientifique. Premièrement, lors de leur rencontre en 1895, la carrière et l'œuvre de Rodenbach allaient bientôt être interrompus par sa mort, quand ceux de Lévy-Dhurmer ne faisaient que débuter. Seule une étude de ce dernier est donc susceptible de révéler les conséquences professionnelles et artistiques de leur relation. Deuxièmement, l'état de la recherche signale l'abondante littérature dont bénéficie déjà Rodenbach, à l'opposé de celle lacunaire consacrée à Lévy-Dhurmer et que nous entendons compléter.

4 VOUILLOUX Bernard, *op. cit.*

Pour une synthèse des publications de ce champ de recherche dans les années 2000, voir : STEAD Evaghélia, « Littérature, iconographie, illustration », in *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives* (actes de journée d'étude), Paris, Ecole normale supérieure, journée d'étude, 18 novembre 2006. TOMICHE Anna et ZIEGER Karl (dir.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 93-102.

5 MARINIELLO Silvestra, « Médiation et intermédialité », 1999 [en ligne]. Disponible sur : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm> ; consulté le 6 février 2016 : Silvestra Mariniello définit l'intermédialité comme « conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ».

En 1972, M. et Mme Zagorowski faisaient don aux musées français de nombreuses œuvres de Lévy-Dhurmer⁶. Cette donation permit de mettre en lumière un artiste qui, après un silence de vingt ans depuis sa rétrospective de 1952 au Musée des Arts Décoratifs, restait méconnu⁷. Cela donna la matière et l'impulsion nécessaires à l'élaboration d'une nouvelle exposition particulière, la dernière à ce jour : *Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et intimistes en 1900*, présentée en 1973 au Grand Palais⁸. Des études menées la même année par Georges-Henri Dumont, Jacques Foucart, Philippe Jullian ou encore Geneviève Lacambre en sont l'écho et le prolongement⁹. Cette redécouverte de Lévy-Dhurmer coïncide avec la réhabilitation de l'art symboliste qui, après une période d'oubli, est autour de 1970 placé au cœur de nombreuses publications et expositions¹⁰. Lévy-Dhurmer bénéficia de ce nouvel élan de la recherche autant qu'il le nourrit. Il devait toutefois rapidement s'essouffler : depuis lors, les publications et les expositions offrant à Lévy-Dhurmer une place significative sont rares. Par la présentation en 2008 au Musée d'Orsay de douze de ses pastels, *Le Mystère et l'éclat* est une exception¹¹. Aucune nouvelle rétrospective ne lui fut consacrée depuis quarante ans et une monographie lui fait encore défaut. Aujourd'hui, seuls les mémoires d'étudiants¹² et les

6 LACAMBRE Geneviève, « Lucien Lévy-Dhurmer », in *Revue du Louvre et des musées nationaux*, n° 1, mars 1973, pp. 28-29.

7 *Lucien Lévy-Dhurmer*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 9 – 17 novembre 1952.

Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900 (cat. expo), Paris, Grand Palais, 3 mars - 30 avril 1973. Paris, Editions des Musées Nationaux, 1973, p. 5 : la dispersion des œuvres entre les musées du Louvre, du Petit Palais, de Beauvais, de Brest, de Gray, de Pontoise, de Saint-Etienne et de Sète, offrit à Lévy-Dhurmer une visibilité nouvelle en province.

8 *Ibid.*

9 DUMONT Georges-Henri, « Lévy-Dhurmer et la Belgique », in *Revue générale : lettres, arts et sciences humaines*, mai 1973, pp. 97-99.

FOUCART Jacques et LACAMBRE Jean, « Autour de Lévy-Dhurmer », in *Revue du Louvre et des musées nationaux*, n° 1, mars 1973, pp. 63-66.

JULLIAN Philippe, « La Belle Epoque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer », in *Connaissance des arts*, n°253, mars 1973, pp. 72-79.

LACAMBRE Geneviève, *op. cit.*, pp. 27-34.

10 Signalons quelques-unes de ces expositions où était représenté Lévy-Dhurmer :

Esthètes et magiciens : symbolistes des collections parisiennes, Paris, Musée Galliéra, décembre 1970 – janvier 1971.

French symbolist painters : Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers, Londres, Hayward Gallery, 7 juin – 23 juillet 1972, Liverpool, Walker Art Gallery, 9 août – 17 septembre 1972.

El simbolismo en la pintura francesa, Madrid, Museo de Art Contemporáneo, octobre – novembre 1972, Barcelone, Museo de Arte Moderno, décembre 1972.

Le Symbolisme en Europe (cat. expo.), Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975 – janvier 1976, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier – mars 1976, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars – mai 1976, Paris, Grand Palais, mai – juillet 1976.

11 *Le Mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008 – 4 janvier 2009. COGEVAL Guy (dir.), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 2008.

12 BLANCHARD Léa, « Lucien Lévy-Dhurmer et le Maroc : étude d'un carnet de croquis » (mémoire). THOMINE-BERRADA Alice (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2016.

EYCHENIE Séréna, *Lucien Lévy-Dhurmer : la fabrique d'un artiste symboliste* (mémoire). LAGRANGE Marion (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2016.

FLORENTIN Marjorie, *L'œuvre peint de Lucien Lévy-Dhurmer dans les collections publiques françaises* (mémoire). SERIE Pierre (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2011.

études transversales de l'historien de l'art Jean-David Jumeau-Lafond actualisent le discours sur Lévy-Dhurmer. Les commentaires du *Portrait de Georges Rodenbach* par ce dernier sont nombreux¹³. Néanmoins, les efforts de Jean-David Jumeau-Lafond restent un acte isolé. Le silence de la recherche et les mesures de conservation strictes du pastel, qui obligent les musées à laisser la majorité des œuvres de Lévy-Dhurmer dans les réserves, expliquent la faible diffusion actuelle de l'artiste.

La renommée de Rodenbach, à l'inverse, est attestée par de nombreuses publications récentes. Les ouvrages fondamentaux sur Rodenbach restent toutefois anciens : la biographie de Pierre Maes fut d'abord éditée en 1926, coïncidant avec la publication de son œuvre poétique par le *Mercure de France* ainsi qu'avec la pose d'une plaque commémorative¹⁴ ; *L'Esthétique de Georges Rodenbach* d'Anny Bodson-Thomas parut quant à elle en 1942¹⁵. Rodenbach aurait pu, comme Lévy-Dhurmer, souffrir aujourd'hui d'un oubli relatif si ces études n'avaient pas été réactualisées depuis les années 1990, notamment grâce à l'investissement de Paul Gorceix. Celui-ci approfondit l'analyse de *Bruges-la-Morte* et du *Carillonneur*, rédigea une nouvelle biographie de l'écrivain et se concentra sur ses écrits de critique littéraire et artistique¹⁶. Ce travail trouve aujourd'hui son prolongement dans celui de Joël Goffin, commissaire de l'exposition *Georges Rodenbach ou La Légende de Bruges*, auteur du *Secret de Bruges-la-Morte* et éditeur de la production journalistique de

SAGE Déborah, *Les Voyages de Lucien Lévy-Dhurmer* (mémoire). LE MEN Ségolène (dir.), Paris, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.

13 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Symbolismes », in *Le Mystère et l'éclat*, op. cit., p. 130.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », 21 février 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens> ; consulté le 2 octobre 2015.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « La cathédrale symboliste », in *Cathédrales 1789-1914 : un mythe moderne* (cat. expo.), Rouen, Musée des Beaux-Arts, 12 avril – 31 août 2014, Cologne, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, 26 septembre 2014 – 18 janvier 2015. AMIC Sylvain et LE MEN Ségolène (dir.), Rouen, Musées de Rouen, Paris, Somogy, 2014, p. 334.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Portrait ou paysage ? » [en ligne]. Disponible sur : <http://mucri.univ-paris1.fr/portrait-ou-paysage/> ; consulté le 22 octobre 2015.

14 MAES Pierre, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Gembloux, Impr. J. Duculot, 1952 [1926].

RODENBACH Georges, *Œuvres*, I et II, Paris, *Mercure de France*, 1923 et 1925.

ANONYME, « Echos : commémoration de Georges Rodenbach », in *Mercure de France*, n° 613, 1^{er} janvier 1924, p. 280 : la plaque commémorative fut posée sur la façade de l'hôtel particulier de Rodenbach, au 43, boulevard Berthier à Paris.

15 BODSON-THOMAS Anny, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1942.

16 GORCEIX Paul, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique : Bruges-la-Morte et Le carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris, Lettres modernes, 1992.

GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, H. Champion, 2006.

GORCEIX Paul, *Les Essais critiques d'un journaliste*, Paris, H. Champion, 2007.

Rodenbach¹⁷. Lynne Pudles et Anne-Gaëlle Le Flohic ont par ailleurs adopté une démarche similaire à la nôtre en analysant les rapports entre Rodenbach et l'artiste Fernand Khnopff¹⁸.

La relation de Rodenbach et de Lévy-Dhurmer n'a jamais fait l'objet d'une recherche aussi approfondie, son étude se limitant le plus souvent à l'analyse du *Portrait de Georges Rodenbach*. Ce travail reste donc à accomplir. Il doit nous permettre de compléter notre connaissance de Lévy-Dhurmer par la reconstitution de sa relation avec Rodenbach et le constat des conséquences de celle-ci sur sa carrière et son œuvre. Les documents et les données ainsi rassemblées contribueront à l'étude de sa réception¹⁹. La connaissance de Rodenbach bénéficiera aussi de ce travail qui mettra l'accent sur son rôle social de critique d'art. En plus de proposer une lecture nouvelle du *Portrait de Georges Rodenbach*, nous nous concentrerons sur l'analyse d'œuvres méconnues ou inédites de Lévy-Dhurmer. Elles seront pour la première fois rassemblées en un corpus significatif de l'intérêt persistant de l'artiste pour les écrits de Rodenbach.

Lévy-Dhurmer et Rodenbach sont tous deux rattachés au courant symboliste qui constitue la toile de fond de notre étude : celle-ci débute en effet dans les années 1890 où il trouva son expression la plus aigüe. Puisqu'elle vise à comprendre la relation qu'entretenaient Lévy-Dhurmer et Rodenbach, notre étude devrait se restreindre au temps possible de celle-ci, à savoir les trois années séparant leur rencontre en 1895 du décès de Rodenbach en 1898. Or, les références de Lévy-Dhurmer aux écrits de Rodenbach se prolongent jusqu'en 1930 à travers une série d'illustrations de *Bruges-la-Morte*. Les œuvres intéressant notre étude nous

17 *Georges Rodenbach ou La Légende de Bruges* (cat. expo.), Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 24 septembre - 24 décembre 2005. GOFFIN Joël, GORCEIX Paul et JAGO-ANTOINE Véronique, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, [2005].

GOFFIN Joël, *Le Secret de Bruges-la-Morte*, 27 décembre 2014, p. 244 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf> ; consulté le 10 septembre 2015.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach, chroniqueur parisien de la Belle Époque*, 2016 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Chroniqueur-parisien-KBR.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach au Journal de Bruxelles (1888-1895)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/JDB-KBR.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach, correspondant parisien du Journal de Genève (1895)*, 2016 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Gen%C3%A8ve-KBR.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach journaliste du Patriote (1895-1898)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-Patriote.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach au Progrès ou les débuts d'un journaliste (1886-1887)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Progres.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

18 PUDLES Lynne, « Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the dead city », in *The Art bulletin*, n° 4, décembre 1992, pp. 637-654.

LE FLOHIC Anne-Gaëlle, *La représentation de la ville de Bruges chez Fernand Khnopff et Georges Rodenbach* (mémoire). CHEVREL Yves (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000.

19 Sur la réception de Lévy-Dhurmer, voir : EYCHENIE Sérèna, *op. cit.*

obligent ainsi à en élargir le cadre aux années 1895-1930. A l'extension temporelle de notre recherche répond son extension géographique. Alors que Lévy-Dhurmer et Rodenbach vivaient tous les deux à Paris²⁰, la prise en considération de la production tardive de l'artiste entraîne celle de cet autre grand foyer du symbolisme que fut la Belgique. Lévy-Dhurmer séjourna en effet à Bruxelles et à Bruges vers 1928²¹, remplaçant ponctuellement le cadre de Paris, théâtre des principaux événements qui nous intéressent.

Notre corpus, s'il recouvre un cadre chronologique étendu, rassemble un nombre d'œuvres réduit : nous le limitons à celles de Lévy-Dhurmer se référant directement aux écrits de Rodenbach, soit par la reprise d'un thème qui en est caractéristique, soit par la mention explicite du texte source. Au premier cas répondent le *Portrait de Georges Rodenbach* (1895) et *Bruges* (avant 1900), au second *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* (1896) et les dix-huit illustrations de *Bruges-la-Morte* (1930)²². Chacun de ces pastels fera l'objet d'une analyse approfondie. A ce corpus principal s'ajoutent les esquisses préparatoires inédites qui ont pu être retrouvées : un carnet de croquis réalisé à Bruges (entre 1927 et 1930) et un dessin (1931) documentent le projet d'illustration de *Bruges-la-Morte* par Lévy-Dhurmer²³. Nous connaissons trois des pastels originaux utilisés comme illustrations : le *Portrait de Georges Rodenbach, Bruges, effet de neige* (vers 1900) et *Vue de Bruges* (entre 1927 et 1930)²⁴. Un autre pastel intitulé *Bruges*, composant avec *Le Puy* et *Venise* le *Triptyque de la dentelle* (1908), était aussi susceptible d'intégrer ce corpus ; une reproduction fait cependant défaut²⁵. Nous pouvons en revanche y inclure le pastel *Vénus vénale* (avant 1898), que Lévy-Dhurmer dédicaca à Rodenbach²⁶. Notre problématique impose de faire dialoguer ce corpus iconographique avec un corpus textuel, d'abord composé des écrits de Rodenbach. Nous n'en retenons que le roman *Bruges-la-Morte* (1892) et la pièce de théâtre

20 Lévy-Dhurmer vécut au 206, rue de Rivoli, au 46, rue La Rochefoucauld, puis au 3bis, rue Labruyère à partir de 1896, et Rodenbach au n° 2 de la rue Gounod avant de s'installer en 1897 dans son hôtel particulier du 43, boulevard Berthier.

SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, XVII-XVIII, 1893-1898, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2009-2010, pp. 110 et 325.

Georges Rodenbach, carte de visite autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après novembre 1897], 43 boulevard Berthier [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-447bis.

MAES Pierre, *op. cit.*, pp. 230 et 283.

21 Camille Mauclair, carte autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1927], Hôtel Victoria, rue Blaise Desgoffe, Paris. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-349, folio 2.

Autour de Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, p. 44.

22 Cf. corpus 1, 2, 4 et 50-67.

23 Cf. corpus 7-49 et 68.

24 Cf. corpus 5 et 6.

25 Liste des œuvres de Lucien Lévy-Dhurmer entre 1896 et 1910, [vers 1910]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-77.

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 307.

Cf. illustration 30.

26 Cf. corpus 3.

Le Voile (1894), seules œuvres de Rodenbach auxquelles Lévy-Dhurmer se réfère explicitement²⁷. Nous y ajoutons la correspondance entre Lévy-Dhurmer et les époux Rodenbach, ainsi que deux courts textes non datés où les deux hommes renvoient l'un à l'autre : le premier est un commentaire du *Portrait de Georges Rodenbach* par son modèle ; le second, destiné au recueil *144 Zigzags par un peintre* de Lévy-Dhurmer, s'intitule « Rodenbach et le roi des Belges »²⁸.

A partir de ce corpus à la fois pictural et littéraire, nous nous proposons de retracer la relation entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach dans ses deux dimensions : l'une sociale entre un peintre et un écrivain, l'autre artistique entre une œuvre picturale et une œuvre littéraire. La première amènera d'abord à reconstituer les circonstances de la rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach. Nous devons déterminer si leur relation était celle de deux amis, de deux confrères, d'un portraitiste à un modèle ou encore d'un artiste à un critique d'art. Son importance se mesurera à ses conséquences sur la réception de Lévy-Dhurmer, de sa première exposition individuelle et du *Portrait de Georges Rodenbach*. Celui-ci sera regardé en sa qualité de portrait d'écrivain, engageant des attentes spécifiques chez le spectateur que nous devons examiner. Le rapprochement entre les pastels de Lévy-Dhurmer et les écrits de Rodenbach soulèvera des problèmes d'un autre ordre, que nous pouvons regrouper sous celui de la transposition d'une œuvre littéraire en peinture. Une définition de cette notion devra être proposée, avant d'en observer les modalités dans les œuvres de Lévy-Dhurmer composant notre corpus. Nous regarderons leur processus de création afin d'expliquer la démarche de transposition de l'« univers poétique » de Rodenbach, expression que nous empruntons à Yves-Alain Favre pour désigner l'ensemble des thèmes et des motifs récurrents de son œuvre²⁹. Nous devons distinguer, pour chaque cas de transposition, ce qui relève d'un transfert du texte source vers l'image de ce qui constitue un apport original de l'artiste.

Notre positionnement en histoire de l'art ne doit pas nous priver d'utiliser les méthodes d'autres disciplines, dès lors qu'ils nous aident à répondre à ces interrogations. Dans une démarche d'historien, nous dépouillerons les archives afin de reconstituer la rencontre et la relation entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach : leurs fonds d'archives respectifs, localisés au Musée d'Orsay à Paris et aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, offrent des sources premières qui seront régulièrement exploitées³⁰. Les catalogues de salons

27 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892].

RODENBACH Georges, *Le Voile*, Paris, Ollendorff, 1897 [première représentation en 1894].

28 Cf. corpus 69-81.

29 FAVRE Yves Alain, « L'Univers poétique de Rodenbach », in *La Licorne*, n° 12, 1986, pp. 63-73.

30 Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33.

ou d'expositions et les articles de périodiques anciens documenteront par ailleurs la réception de Lévy-Dhurmer. Afin de cerner les enjeux de sa relation avec Rodenbach, nous reprendrons à l'histoire sociale de l'art la notion de « système marchand-critique » établie par Harrison et Cynthia White et à la sociologie de l'art le concept de « champs » de Pierre Bourdieu³¹. L'étude de la réception de Lévy-Dhurmer et du *Portrait de Georges Rodenbach* se fera quant à elle sous l'éclairage de l'esthétique et des notions d'« horizon d'attente » de Hans Robert Jaus et d'« auteur » de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy. En historien de l'art, nous procéderons encore par analyse iconographique, stylistique et technique des œuvres de Lévy-Dhurmer. Ces analyses se fonderont sur les textes de Rodenbach auxquels l'artiste se réfère. Elles mobiliseront d'autres œuvres visuelles (peintures, dessins ou photographies), lorsque celles-ci offriront des points de comparaison révélateurs des modèles de Lévy-Dhurmer.

Les deux dimensions sociale et artistique de la relation entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach nous dicteront notre plan. La première partie de ce mémoire traitera des rapports entre un peintre et un écrivain. Elle en reconstituera la rencontre, avant de définir la nature de leur relation grâce à leur correspondance et d'en relever les conséquences par l'étude de la réception de la première exposition individuelle de Lévy-Dhurmer et du *Portrait de Georges Rodenbach*. La seconde abordera les rapports entre une œuvre picturale et une œuvre littéraire en se confrontant au problème de la transposition, qu'elle présentera de manière théorique avant d'en observer l'application dans trois études de cas, qui relèvent de trois modes de transposition différents : ce seront successivement *Bruges*, *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* et les illustrations de *Bruges-la-Morte*.

Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, sans cote.

31 WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La Carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009.

BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs », in *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, pp. 113-120.

PREMIÈRE PARTIE

Rodenbach, modèle et défenseur de Lévy-Dhurmer

Introduction

La production et la réception d'une œuvre, étudiées par l'histoire sociale de l'art, sont toutes aussi nécessaires à sa compréhension qu'une analyse iconographique ou stylistique³². L'étude de la production de l'œuvre amène à s'interroger sur les conditions culturelles, sociales et matérielles déterminant la création artistique, mobilisant non seulement l'histoire mais aussi la sociologie de l'art³³. L'étude de la réception de l'œuvre porte quant à elle sur sa diffusion matérielle autant que sur sa perception intellectuelle par le public et la critique³⁴. A l'histoire de la réception répondent les histoires du goût, du marché de l'art ou encore de la critique d'art. L'histoire sociale de l'art fait appel à ces différents domaines d'étude, contigus ou imbriqués, afin d'éclairer l'objet fondamental de sa discipline : l'artiste ou l'œuvre d'art. Nous y trouvons le cadre disciplinaire correspondant aux problèmes abordés dans la première partie de notre mémoire. Ce cadre ne fera pas oublier l'intégration globale de notre étude dans le champ de recherche sur les rapports entre peinture et littérature.

Cette première partie vise une définition de la relation entre Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach, et par là-même un rappel des enjeux qui sous-tendent les rapports entre peintres et écrivains à la fin du XIX^{ème} siècle. Déjà examinés par Dario Gamboni dans *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*³⁵, nous prolongeons son travail d'une étude de cas complémentaire. Les questions qu'elle soulève peuvent toutes être articulées autour du *Portrait de Georges Rodenbach* : son contexte de production amène à revenir sur les conditions sociales favorables à la rencontre entre Lévy-Dhurmer et son modèle, ainsi que sur la nature et les enjeux de leur relation. La réception du *Portrait de Georges Rodenbach* interroge quant à elle la visibilité de cette œuvre, sa fortune critique, sa compréhension par le public et la spécificité du portrait d'écrivain. Ces questions nous confronteront aux objets d'étude propres à l'histoire sociale de l'art : carrière des peintres, marché de l'art, critique d'art, fortune critique, etc.

32 CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976, p. 75 : « Le moment de la genèse et le moment de la réception s'imposent à l'histoire sociale de l'art comme deux versants, plus proches qu'on ne le dit. Il n'y a pas de voie royale pour la lecture des œuvres, il ne peut y avoir tout au plus qu'une pluralité de voies préférentielles. [...] Cette lecture devra avant tout opérer sur les deux versants. »

33 HEINICH Nathalie, *op. cit.*, pp. 41-42 : issue de l'histoire sociale de l'art, la sociologie de l'art s'est aujourd'hui constituée en une discipline autonome travaillant sur la société actuelle et puisant dans la sociologie ses méthodes (par exemple l'enquête statistique).

34 GLORIEUX Guillaume, *Histoire de l'art : objets, sources et méthodes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 136.

35 GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

Reportés dans le contexte de la fin du XIX^{ème} siècle, ces objets appellent une démarche d'historien fondée sur l'étude des sources premières. Les fonds Lucien Lévy-Dhurmer au Musée d'Orsay et Georges Rodenbach aux Archives et Musée de la Littérature en conservent les principales³⁶. En premier lieu, la correspondance directe entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach fera l'objet d'une étude complète rendant compte de leurs rapports. D'autres papiers personnels témoigneront de leurs réseaux relationnels. Enfin, le dépouillement de catalogues et de périodiques anciens et le relevé bibliographique des mentions du *Portrait de Georges Rodenbach* montreront la diffusion de l'œuvre de Lévy-Dhurmer à partir de 1896. Les données ainsi réunies seront interprétées à l'aide des concepts élaborés par la sociologie de l'art. Nous suivons là encore la voie ouverte par Dario Gamboni, qui fit appel à la théorie des champs de Pierre Bourdieu dans un ouvrage pourtant positionné, de par son objet d'étude, en histoire de l'art³⁷. Le concept de « champ » de Pierre Bourdieu nous aidera à situer Lévy-Dhurmer et Rodenbach l'un par rapport à l'autre et à définir leurs interactions. Par ailleurs, le « système marchand-critique », observé par Harrison et Cynthia White dans une étude contribuant à l'histoire sociale de l'art du XIX^{ème} siècle³⁸, sera une contextualisation nécessaire. Elle nous aidera à saisir l'importance du rôle de Rodenbach dans la carrière naissante de Lévy-Dhurmer. Notre analyse du *Portrait de Georges Rodenbach* et de sa réception trouvera son fondement théorique dans l'esthétique et non plus dans la sociologie de l'art. Le concept d'« auteur » tel que l'ont défini Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, ainsi que celui d'« horizon d'attente » théorisé par Hans Robert Jauss, guideront notre interprétation du portrait et de la compréhension qu'en a eue son public passé et présent.

Le *Portrait de Georges Rodenbach*, manifestation la plus évidente de la relation entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach, sera par son contexte de production l'occasion d'un retour sur les circonstances de leur rencontre et la nature de leur relation. Celui de sa réception permettra ensuite d'en appréhender les conséquences à court et à long terme sur la carrière et la diffusion de l'œuvre de Lévy-Dhurmer. Enfin, l'analyse directe du *Portrait de Georges Rodenbach* examinera les modalités de création de cette œuvre et la spécificité de la réception d'un portrait d'écrivain.

36 Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, sans cote.

Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33.

37 GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 17 : « L'ambition ultime du travail qu'on va lire est toutefois de contribuer, à l'aide de la théorie des « champs », à une économie des rapports entre les différentes pratiques culturelles. »

38 WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *op. cit.*

Chapitre I

La relation sociale entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach

1. Rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach

Lévy-Dhurmer et Rodenbach en 1895

Le concept de « champ » de Pierre Bourdieu désigne un espace social relativement autonome, défini par des propriétés, des intérêts et des enjeux qui lui sont spécifiques. Sa structure, inconstante, évolue selon les rapports de forces établis entre les individus qui le dominent et ceux qui y prétendent³⁹. Les représentants du champ artistique, par exemple, en élargissent ou rétrécissent les frontières par la reconnaissance ou le rejet de certaines pratiques artistiques ; l'artiste débutant doit donc être légitimé comme tel pour intégrer le champ. Ce concept offre un éclairage intéressant sur les rapports entre artistes et écrivains à la fin du XIX^{ème} siècle, que Dario Gamboni proposa d'appréhender comme l'interaction des champs artistique et littéraire. S'ils sont théoriquement séparés, ces champs sont communicants. Eric Walter distingua au sein du champ littéraire deux types de réseaux de sociabilité : le cercle d'écrivains et le salon mondain⁴⁰. Si le premier renforce les frontières du champ par un débat sur ses règles et ses représentants, le second l'ouvre à une société mixte où les écrivains côtoient notamment des artistes. Leurs activités mondaines aménagent donc un espace de rencontre entre les champs artistique et littéraire. C'est dans ces moments d'échange et ces réseaux relationnels transversaux que nous cherchons le lieu et le moyen de la rencontre entre Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach. Il nous faut pour cela reconstituer l'état de leur carrière et de leurs réseaux relationnels respectifs en 1895, année de leur rencontre⁴¹.

Né à Alger, Lévy-Dhurmer rejoignit Paris vers 1879⁴², quasiment sans ressources selon le témoignage de son élève Edmée de la Rochefoucauld :

39 BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, pp. 113-120.

40 WALTER Eric, « Les auteurs et le champ littéraire », in CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome 2, Le Livre triomphant, 1660-1830, [Paris], Fayard, Promodis, 1990, p. 506.

41 La date est établie à partir de leur correspondance. Cf. première partie, chapitre I, 2.

Les dates-clefs de la vie et de la carrière de Lévy-Dhurmer et Rodenbach sont rassemblées en annexes 1 et 2.

42 LACAMBRE Geneviève, *op. cit.*, p. 27 : la première trace de sa présence à Paris est son entrée à l'Ecole communale supérieure de Dessin et Sculpture, le 21 octobre 1879.

« A l'âge de dix-sept ans, il se promenait encore dans le XVI^e arrondissement, les semelles de ses souliers retenues par une ficelle et se sentant lorgné de haut par les serviteurs des beaux hôtels bourgeois »⁴³.

Cette raison l'empêchant de se consacrer d'emblée à la carrière de peintre qu'il envisageait, Lévy-Dhurmer débuta comme ornemaniste. Cette activité, avant tout alimentaire, lui valut un certain succès : il devint le Directeur des Travaux d'Art de la Manufacture de faïences d'art de Clément Massier à Golfe Juan, qu'il rejoignit de 1887 à 1895, et signait avec ce dernier des céramiques exposées au Salon des Artistes Français⁴⁴. Lévy-Dhurmer, sous le nom de Lucien Lévy, y était déjà présent depuis 1882 avec une porcelaine, et depuis 1884 dans la catégorie des dessins⁴⁵. Il resta pourtant dans l'ombre jusqu'à sa première participation à l'une de ces expositions de groupe indépendantes qui se multipliaient dans le dernier quart du XIX^e siècle. Ces expositions avaient pour objectif une meilleure visibilité des artistes, à l'opposé de l'accumulation aveuglante de tableaux au Salon de la Société des Artistes Français. Ce fut une réussite pour Lévy-Dhurmer : son nom apparut dans la presse spécialisée à partir de l'exposition des « Artistes de l'âme », organisée au Théâtre d'application de la Bodinière, en décembre 1894⁴⁶. Dans l'article de *L'Art et la vie* qui y faisait suite, Gustave Soulier remarquait le premier Lucien Lévy comme une « exception curieuse », nouveau venu parmi des artistes déjà reconnus, et pourtant déjà « en pleine possession de son talent et maître de son idée directrice »⁴⁷. En faisant le choix d'exposer parmi les artistes de l'âme, Lévy-Dhurmer marquait le début de sa carrière de peintre du sceau de l'idéalisme.

Ces mêmes années furent celles du triomphe de Rodenbach à Paris. Issu d'une famille bourgeoise flamande, celui-ci était pourtant destiné à une carrière d'avocat à Gand. Après avoir lutté au sein de la Jeune Belgique⁴⁸ pour le renouveau des lettres belges de langue française, il quitta le barreau et son pays pour exercer la profession d'écrivain en France. Il devint rapidement, avec Emile Verhaeren et Maurice Maeterlinck, l'un des écrivains belges établis à Paris les plus renommés. Son premier séjour parisien d'octobre 1878 à juillet 1879

43 LA ROCHEFOUCAULD Edmée (de), *Flashes*, vol. 1, Paris, Grasset, 1982, n. p.

44 LACAMBRE Geneviève, *op. cit.*, p. 28.

45 SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, tomes XIII-XVII, 1881-1895, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2007-2010.

46 *Les Peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France* (cat. expo.), Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999, Paris, Pavillon des Arts, 19 avril – 2 juillet 2000. JUMEAU-LAFOND Jean-David, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1999, p. 189 : *Exposition d'œuvres restreintes des artistes idéalistes*, Paris, Théâtre d'application de La Bodinière, décembre 1894, accompagnée de la conférence de Gustave Soulier « Les Artistes de l'âme » le 6 décembre.

47 SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », in *L'Art et la vie*, janvier 1895, pp. 23 et 32.

48 *Le Symbolisme en Belgique* (cat. expo.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 mars – 27 juin 2010. DRAGUET Michel, Bruxelles, Fonds Mercator, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, pp. 35-59 : La *Jeune Belgique* est une revue publiée de 1881 à 1897 sous la direction de Max Waller. Son nom désigne, par extension, un mouvement littéraire.

fut aussi son premier succès, avec la parution du recueil poétique *Les Tristesses*⁴⁹. Il s'y installa définitivement en 1888 et, en parallèle d'une activité journalistique au sein du *Figaro* ou encore du *Journal de Bruxelles*, continua à publier des œuvres remarquées par la presse⁵⁰. Si les critiques s'étaient déjà montrés favorables aux poèmes du *Règne du silence* en 1891, ce fut avec la parution de son roman *Bruges-la-Morte* l'année suivante que Rodenbach connut la célébrité⁵¹. Ce succès fut renforcé par celui du *Voile* en 1894, qui fit de Rodenbach le premier écrivain belge à présenter son œuvre au public de la Comédie-Française⁵². La renommée de Rodenbach était donc bien assise en 1895 lorsque celle de Lévy-Dhurmer émettait tout juste son premier écho.

Réseaux relationnels

Une lettre de Rodenbach, envoyée à un destinataire anonyme mais que Lévy-Dhurmer conservait dans ses papiers personnels, évoque le début de leur relation en 1895 :

« Mon cher monsieur

Voulez-vous nous faire le très grand plaisir de venir partager notre déjeuner, mercredi prochain 12 juin, à 1 heure ; tout à fait entre nous – et d'inviter aussi de ma part M. Lévy que j'aurais invité directement si j'avais su son adresse. J'espère que vous serez libre ce jour-là, et lui aussi, car je serai heureux de le revoir mieux et de recauser avec l'esprit fin et artiste qu'il est.

Donc, à mercredi, tous les deux, je l'espère, et que vous m'écriviez un bon oui.

Vôtre

Georges Rodenbach »⁵³

Le préfixe répétitif des verbes « revoir » et « recauser » indique leur rencontre préalable, dont cette lettre est la seule trace. A défaut d'autres sources, nous ne pouvons qu'en imaginer les circonstances. Le destinataire de cette invitation est certainement celui qui introduisit Lévy-Dhurmer auprès de Rodenbach, celui-ci faisant de nouveau appel à son rôle d'intermédiaire en lui confiant un message à l'attention de Lévy-Dhurmer. Ce « tout à fait entre nous », promesse d'intimité, suggère un lien privilégié entre les trois convives. C'est donc parmi les

49 MAES Pierre, *op. cit.*, pp. 49 et 68.

50 *Ibid.*, pp. 161 et 168.

51 RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1891.

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892].

52 RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.*, n. p. : la pièce est jouée pour la première fois à la Comédie-Française le 21 mai 1894.

MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Œuvres*, vol. I, Paris, Mercure de France, 1923, p. XIV.

53 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, [vers le 10 juin 1895], 2 rue Gounod [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-443.

relations communes à Lévy-Dhurmer et Rodenbach qu'il nous faut chercher le destinataire anonyme de cette lettre. Afin que nos propositions d'identification soient les plus pertinentes possibles, nous devons au préalable reconstituer leurs réseaux relationnels.

Le fonds d'archives Lucien Lévy-Dhurmer du Musée d'Orsay apporte les sources nécessaires à une telle tentative : il est riche en correspondances et contient même les carnets d'adresses de l'artiste. Or, le plus souvent sans datation, ces papiers personnels témoignent de liens dont nous ne pouvons pas garantir qu'ils aient été noués dès 1895. Relevons tout de même, dans ces carnets d'adresses, les noms que nous retrouverons dans l'entourage de Rodenbach : Jules Clarétie, Gustave Geffroy, Henri Le Sidaner, Camille Mauclair, Marguerite Moreno et son mari Marcel Schwob⁵⁴. Les correspondances de Lévy-Dhurmer confirment les relations indiquées par les carnets d'adresses (Le Sidaner, Mauclair) ou en ajoutent d'autres : Albert Besnard, Jehan Rictus, Pierre Loti, Joséphin Péladan⁵⁵. Ces derniers noms amènent à remarquer l'étroite connexion entre Lévy-Dhurmer et les écrivains, pour lesquels il fut souvent portraitiste ou illustrateur. Il fut l'un ou l'autre pour Pierre Loti, Camille Mauclair, Edmond Rostand et Renée Vivien⁵⁶. Il rencontra encore Jean Lorrain et Maurice Maeterlinck. Les datations manquent pour préciser ces contacts avec le champ littéraire. A l'inverse, les expositions apportent des repères chronologiques. La liste des « artistes de l'âme » exposant au Théâtre de la Bodinière en 1894 donne ainsi une première idée des confrères avec qui Lévy-Dhurmer aurait pu avoir une relation privilégiée : s'y trouvaient réunis Edmond Aman-Jean, Jean Dampé, André des Gachons, Henri Martin, René Ménard, Alphonse Osbert, Armand Point, Carlos Schwabe, Alexandre Séon et Villé Vallgren⁵⁷.

Plusieurs biographies permettent de cerner avec plus de certitude l'entourage de Rodenbach. Les lettres et les œuvres dédicacées conservées aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles complètent et confirment le tableau peint par Pierre Maes ou Joël Goffin, vaste portrait de groupe où posent tous les protagonistes de l'art et de la littérature fin-

54 Cf. annexe 4.

55 Les sources attestant des relations communes à Lévy-Dhurmer et Rodenbach sont reportées en annexe 3.

56 Cf. illustrations 20, 21, 26, 28 et 29.

MAUCLAIR Camille, *Les Danaïdes*, Paris, Le Livre et l'estampe, 1903 [illustrations d'Albert Besnard, Eugène Carrière, Henri Fantin-Latour, Antonio de La Gandara, Henri Le Sidaner, Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rochegrosse].

ROSTAND Edmond, *La Princesse lointaine*, *La Samaritaine*, Paris, Pierre Laffite, 1911 [illustrations de Auguste-François Gorguet, Lucien Lévy-Dhurmer, Luc-Olivier Merson et Georges Rochegrosse].

VIVIEN Renée, *Les Kitharèdes*, Paris, Lemerre, 1904 [illustrations de Lévy-Dhurmer].

Lévy-Dhurmer réalisa aussi les frontispices des recueils poétiques de Renée Vivien édités par Alphonse Lemerre : *Cendres et poussières* (1903), *Études et préludes* (1903), *Sapho* (1903), *La Dame à la louve* (1904), *Une Femme m'apparut* (1904), *La Vénus des aveugles* (1904), *Evocations* (1905), *A l'heure des mains jointes* (1906).

57 *Les Peintres de l'âme*, op. cit. p. 189.

de-siècle. Les contacts établis dès son premier séjour à Paris en 1878 lui assurèrent une intégration sociale immédiate au moment de s'y installer définitivement en 1888. Il prit place au sein des plus éminents cercles littéraires de l'époque. En 1889, il devint assidu aux mardis de Stéphane Mallarmé, rue de Rome, auxquels étaient aussi conviés Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair ou encore Marcel Schwob⁵⁸. Il rejoignit aussi le « Grenier » d'Edmond de Goncourt où il put croiser Gustave Geffroy ou Jean Lorrain⁵⁹. D'autres écrivains connus de Rodenbach étaient Pierre Loti, Jehan Rictus et Joséphin Péladan, « Sâr » de la Rose-Croix esthétique. On retrouvait aux Salons de la Rose-Croix de nombreux « artistes de l'âme » tels qu'Aman-Jean, Des Gachons, Osbert, Point, Séon et Vallgren, mais aussi Fernand Khnopff⁶⁰. Correspondances, portraits et œuvres dédiées témoignent des contacts entre Rodenbach et le champ artistique, trop nombreux pour être détaillés⁶¹. Relevons seulement ici les peintres que connaissait aussi Lévy-Dhurmer, à savoir Albert Besnard et Henri Le Sidaner, ainsi que le marchand d'art Georges Petit. N'oublions pas, enfin, l'appartenance de Rodenbach au champ théâtral : le *Voile* lui ouvrit en 1894 les portes de la Comédie-Française dont il rencontra l'administrateur (Jules Clarétie), les auteurs (Edmond Rostand partageait avec lui la première de sa pièce) et les acteurs (Marguerite Moreno créait le rôle de Sœur Gudule).

Il émerge de cet ensemble confus de noms des connaissances communes à Lévy-Dhurmer et Rodenbach. En ne retenant que les contacts avérés par des sources premières, une quinzaine de noms coïncident. Du côté du champ artistique, ces noms sont ceux d'Albert Besnard, de Henri Le Sidaner et de Georges Petit ; du côté du champ littéraire, ce sont Jules Clarétie, Gustave Geffroy, Jehan Rictus, Jean Lorrain, Pierre Loti, Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair, Joséphin Péladan, Edmond Rostand et Marcel Schwob, ainsi que sa compagne Marguerite Moreno⁶². Le croisement des réseaux relationnels de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach met ainsi en évidence de nombreux points de contacts, qui prouvent leur appartenance à un même milieu social et la communication des champs artistique et littéraire. Cette liste établie, il nous faut encore la réduire aux relations probablement déjà nouées en 1895 pour identifier un intermédiaire possible entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach. La datation des correspondances faisant souvent défaut, nous avançons les noms de Mauclair et de

58 MAES Pierre, *op. cit.*, p. 188.

PIERRE José, *L'Univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991, p. 155.

59 MAES Pierre, *op. cit.*, p. 192.

60 *Les salons de la Rose-Croix* (cat. expo.), [Paris], [Librairie Nilsson], 1892-1897.

61 Cartels de l'exposition *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges* [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Cartels.pdf> ; consulté le 3 mai 2017 : l'exposition dévoilait au public des lettres ou des œuvres dédiées d'Alix d'Anethan, d'Eugène Carrière, de Jules Chéret, de Claude Monet, de Pierre Puvis de Chavannes, d'Auguste Rodin, de Félicien Rops et de Gustave Vanaise.

62 Cf. annexe 3.

Moreno sur la base de leurs portraits peints et datés par Lévy-Dhurmer en 1896⁶³. Dans un cas comme dans l'autre, leur rencontre avec l'artiste aurait pu avoir lieu l'année précédente : Mauclair rédigea entre janvier et mai 1896 deux critiques favorables sur l'artiste, soutien immédiat et répété qui s'explique peut-être par des échanges antérieurs⁶⁴ ; Moreno, quant à elle, aurait pu lui servir de modèle dès 1895, tous ses portraits n'ayant pu être datés précisément⁶⁵. Si Rodenbach les connaissait tous deux en 1895, rien n'indique cependant l'occasion d'une rencontre entre Rodenbach, Lévy-Dhurmer et Moreno ou Mauclair.

En revanche, les expositions de groupe précédemment citées apportent un cadre plausible à cette rencontre. Leurs vernissages, en particulier, rythmaient le calendrier de la vie mondaine et faisaient se côtoyer les exposants et leur public, composé notamment d'autres artistes et d'écrivains. Il ne fait aucun doute que Rodenbach et Lévy-Dhurmer visitèrent tous deux le salon annuel de la Rose-Croix : le premier rédigea plusieurs articles sur le sujet⁶⁶, le second fut invité à y participer par le Sâr Péladan⁶⁷. S'il refusa, Lévy-Dhurmer ne pouvait qu'être intéressé par la visite d'une exposition rassemblant plusieurs de ses confrères du Théâtre de la Bodinière. Néanmoins, l'absence de sources rattachant Rodenbach aux artistes de l'âme nous empêche de voir en l'un d'eux un intermédiaire possible. Nous pouvons alors proposer pour cadre de la rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach l'exposition de la Société de Pastellistes Français, et pour intermédiaire Albert Besnard. En effet, si Lévy-Dhurmer ne rejoignit la Société de Pastellistes Français qu'en 1897⁶⁸, l'intérêt qu'il partageait avec Rodenbach pour cette technique laisse à penser qu'ils en visitaient tous deux l'exposition annuelle à la galerie Georges Petit⁶⁹. La première édition eut lieu en 1885 et présentait déjà des œuvres de Besnard, que Lévy-Dhurmer aurait donc pu rencontrer en ce lieu, cette année ou les suivantes⁷⁰. Rodenbach et Besnard étaient en outre suffisamment proches pour que ce

63 Cf. corpus 2 et illustration 21.

64 MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », in *Mercure de France*, n° 75, mars 1896, pp. 419-420.

MAUCLAIR Camille, « Les Salons de 1896 », in *La Nouvelle revue*, mai 1896, p. 358.

65 Cf. illustrations 22-25.

66 RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon des Rose+Croix », in *Journal de Bruxelles*, n° 74, 14 mars 1892, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le sar Péladan et la Rose+Croix », in *Journal de Bruxelles*, n° 100, 10 avril 1893, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : quelques salons de peinture », in *Journal de Bruxelles*, n° 105, 13 avril 1894, p. 1.

67 Cf. annexe 17.

68 SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tome 5, I-M, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2011, p. 1244.

69 Sur l'intérêt de Rodenbach pour le pastel, voir : deuxième partie, chapitre I, 2.

70 SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tome 3, A-CHA, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2011, pp. 260-267 : Albert Besnard participe à l'exposition de la Société de pastellistes français presque chaque année depuis 1885.

dernier lui présente un talent prometteur⁷¹. L'absence de sources, une fois encore, nous empêche de dépasser le stade de l'hypothèse : nous pouvons seulement présenter Albert Besnard comme un intermédiaire possible entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach et proposer de l'identifier au destinataire anonyme de l'invitation à déjeuner de Rodenbach.

2. Correspondance entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach

Présentation du corpus

Cette invitation fut transmise à Lévy-Dhurmer. Il la conserva toute sa vie avec les cinq lettres et cartes qu'il reçut de Rodenbach et qui constituent la totalité de leur correspondance directe conservée au Musée d'Orsay⁷². Notre recherche des réponses de Lévy-Dhurmer dans les collections de plusieurs institutions, en premier lieu les Archives et Musée de la Littérature, n'a pas abouti. Si une conservation en mains privées est envisageable, l'hypothèse la plus probable est celle de leur destruction. En effet, les lettres de Rodenbach sont bien plutôt de courts billets, le plus souvent une invitation ou l'annonce d'une visite. Les réponses de Lévy-Dhurmer, qui existaient puisqu'elles étaient parfois exigées⁷³, devaient, de la même façon, avoir une importance anecdotique. On comprend alors que Rodenbach n'ait eu aucun intérêt à les conserver. A l'inverse, leur conservation par Lévy-Dhurmer révèle la valeur qu'il accordait à cette relation qui avait marqué le début de sa carrière. La correspondance entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach apparaît finalement mince par le faible nombre de pièces qu'elle comprend ainsi que par la brièveté de son contenu. Le chercheur ne trouve là que des indices, qui attestent néanmoins de leur fréquentation assidue.

Parmi ces indices, les dates et les adresses sont de précieux repères chronologiques. Croisés avec le calendrier perpétuel et les déménagements successifs de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach, ils permettent de délimiter temporellement leur relation. Lévy-Dhurmer et le destinataire anonyme du billet ODO 1996-33-443 étaient d'abord invités par Rodenbach à

71 Cf. annexe 3.

72 Cf. corpus 69-74.

73 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après novembre 1897], 43 boulevard Berthier [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-445 : « Un petit mot, s.v.p. pour me dire que nous aurons le plaisir de vous voir. »

Georges Rodenbach, carte de visite autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après novembre 1897], 43 boulevard Berthier [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-447bis : « Cher monsieur, voilà les lignes demandées dont vous seriez bien aimable de me faire renvoyer une épreuve. »

venir déjeuner le mercredi 12 juin 1895⁷⁴. Ils se rencontrèrent donc au printemps 1895, étayant l'hypothèse selon laquelle ils furent présentés l'un à l'autre lors des expositions de la Rose-Croix ou de la Société de Pastellistes Français, qui se tenaient au mois d'avril⁷⁵. Les timbres oblitérés des cartes postales ODO 1996-33-446 et 447 indiquent ensuite les dates du 2 juillet et du 13 octobre 1895⁷⁶. L'adresse de l'hôtel particulier de Rodenbach au 43, boulevard Berthier figure enfin sur les documents ODO 1996-33-445 et 447 bis⁷⁷. Une lettre à Mallarmé situe son déménagement du 2, rue Gounod vers le 43, boulevard Berthier à la fin de l'année 1897⁷⁸ ; ces deux lettres sont donc postérieures. Ainsi datée, la correspondance entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach atteste de leurs contacts réguliers, persistant bien après leur rencontre au printemps 1895, sinon jusqu'à la mort de ce dernier en décembre 1898.

Une seconde correspondance intéressant directement notre étude prolonge encore ces rapports entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach : il s'agit de celle qu'il échangea avec Anna Rodenbach après la mort de son mari. Les Archives et Musée de la Littérature conservent les envois de Lévy-Dhurmer, sans que nous ayons trouvé trace des réponses d'Anna Rodenbach. Ce corpus complémentaire rassemble une carte de visite, une carte pneumatique et trois lettres⁷⁹. La carte de visite indique la présence de Lévy-Dhurmer aux funérailles de Rodenbach le 28 décembre 1898 et la carte pneumatique est oblitérée en date du 5 février 1899⁸⁰. Il nous sera cependant nécessaire de nous attarder sur le contenu des trois dernières lettres avant d'en proposer une datation.

Correspondance entre Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach

74 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, [vers le 10 juin 1895], 2 rue Gounod [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-443.

Le calendrier perpétuel confirme qu'il s'agissait du mercredi 12 juin 1895.

75 SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934)*, tome 3, *op. cit.*, p. 262 : la onzième exposition de la Société de Pastellistes Français ouvrit le 6 avril 1895.

Notice du catalogue du Salon de la Rose-Croix sur le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France [en ligne]. Disponible sur : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32738012d> ; consulté le 22 mai 2017 : le 4^{ème} Salon de la Rose-Croix s'est tenu du 20 mars au 20 avril 1895.

76 Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 2 juillet 1895, [2 rue Gounod, Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-446.

Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 13 octobre 1895, [2 rue Gounod, Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-447.

77 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-445.

Georges Rodenbach, carte de visite autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-447bis.

78 Georges Rodenbach, lettre à Stéphane Mallarmé, novembre 1897, 43 boulevard Berthier [Paris]. Citée dans : RUCHON François (éd.), *op. cit.*, n. p.

79 Cf. corpus 75-79.

80 Lucien Lévy-Dhurmer, carte de visite vierge déposée lors des funérailles de Georges Rodenbach. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3020/75 à 145.

Lucien Lévy-Dhurmer, carte pneumatique autographe signée à Anna Rodenbach, 5 février 1899, [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3021/5.

L'étude du contenu de ces deux corpus de correspondances, quoiqu'elle soit entravée par l'absence des réponses aux lettres retrouvées, doit maintenant nous faire déceler la nature réelle des rapports entretenus entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach. Nous nous concentrons d'abord sur les lettres de Georges Rodenbach. L'estime qu'il avait pour Lévy-Dhurmer transparait dans les compliments qu'il glissa, sans épanchement, dans le corps de celles-ci : « l'esprit fin et artiste qu'il est », « nous irons [...] voir vos belles choses »⁸¹. Le ton de la correspondance était manifestement chaleureux. Plus que le vocabulaire mélioratif, c'est la fréquence de leurs rencontres qui encourage l'hypothèse d'une amitié entre les deux hommes. Toutes les lettres, à l'exception de la carte ODO 1996-33-447bis, fixèrent une date et une heure de rendez-vous entre Rodenbach, Lévy-Dhurmer et ponctuellement d'autres individus. Leur fréquentation était suffisamment assidue pour que Rodenbach prît la peine de rendre une dernière visite à Lévy-Dhurmer avant de s'absenter, comme indiqué dans la lettre ODO 1996-33-444 qu'il conclut en disant : « j'espère que nous ne vous manquerons pas »⁸². Les deux hommes se rencontrèrent ainsi régulièrement du printemps 1895 à l'année 1898.

Les faits rapportés dans ces lettres sont de la première importance, non seulement comme preuves de contacts cordiaux et fréquents entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach, mais surtout comme indices de l'influence de ce dernier sur la carrière de l'artiste. L'intérêt de Rodenbach pour l'œuvre de Lévy-Dhurmer, rendu manifeste par la commande de son portrait, l'incita sans nul doute à faire des démarches en faveur de l'artiste. Cette correspondance en rend compte puisque Rodenbach y révèle par trois fois son rôle d'intermédiaire entre Lévy-Dhurmer et des amateurs d'art. Le premier est le Comte de Nion, curieux d'en voir les peintures et dont Rodenbach précisa entre parenthèses le statut de collaborateur à *L'Echo de Paris*⁸³. Cette indication était peut-être innocente, ou bien nourrissait l'espoir de voir cette entrevue se conclure par une critique favorable de Lévy-Dhurmer dans la presse. Cette visite du Comte de Nion ne semble en tout cas pas avoir abouti, aucun article n'ayant pu être trouvé pour confirmer cette hypothèse. La démarche suivante fut probablement plus concluante : Rodenbach réunit l'artiste et un couple d'amis hollandais autour d'un déjeuner, afin d'arranger la commande d'un portrait⁸⁴. Si celui-ci ne put être retrouvé, faute d'indice quant à

81 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-443.

Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-446.

82 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1895 et 1898], [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-444.

83 *Ibid.* : « Demain vendredi vers 3 ¼ je viendrai vous dire au revoir (car je pars dimanche) et vous amener le Comte de Nion (un écrivain de l'Écho de Paris) et sa femme, qui désirent voir vos peintures. »

84 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-445 : « J'ai un ami, un Hollandais, de passage à Paris, dont la femme est charmante, et qui tous deux admirent votre talent. Ils souhaiteraient un portrait de la jeune femme fait par vous. »

l'identité de ses commanditaires, l'assurance avec laquelle Rodenbach parle de cette affaire laisse peu de doute quant à l'aboutissement de la commande.

La fonction d'intermédiaire de Rodenbach, dans ces deux cas, prête peu à conséquence ; la suivante, en revanche, détermina le cours de la carrière de l'artiste. Dans la lettre ODO 1996-33-447 datée du mois d'octobre 1895, Rodenbach écrivit : « J'aurais à vous donner des renseignements à propos du marchand de tableaux que vous savez, et chez lequel je suis allé hier. »⁸⁵ Ce marchand a été identifié par Geneviève Lacambre comme étant Georges Petit, par association chronologique avec l'exposition individuelle de Lévy-Dhurmer qui devait s'installer dans sa galerie trois mois plus tard⁸⁶. Nous ne pouvons que soutenir cette proposition, nous qui l'avons poussée jusqu'à faire de la galerie Georges Petit un lieu possible de la rencontre entre Albert Besnard, Lévy-Dhurmer et Rodenbach. Nous imaginons comme Geneviève Lacambre que l'écrivain, qui devait connaître personnellement Georges Petit, parla en faveur de l'artiste afin de lui ouvrir les portes de la galerie ; cela donna lieu en effet au projet d'une exposition, rapidement mis en œuvre puisqu'elle ouvrit ses portes le 15 janvier 1896.

Le billet ODO 1996-33-447bis laisse encore penser que Rodenbach utilisa ses propres moyens, à savoir l'écriture, pour soutenir la carrière de Lévy-Dhurmer : « voilà les lignes demandées dont vous seriez bien aimable de me faire renvoyer une épreuve »⁸⁷. Le terme d'« épreuve », qui implique un projet de publication, suggère que Rodenbach exerça sa plume de critique pour soutenir publiquement l'artiste, à la demande de celui-ci. Or, ni les Archives et Musée de la Littérature ni le Musée d'Orsay n'en conservent de version manuscrite ou imprimée. Plus généralement, aucun des textes critiques connus de Rodenbach n'évoque Lévy-Dhurmer, à l'exception de ces courtes lignes :

« J'aime beaucoup le talent de M. Lévy-Dhurmer qui a fait de moi un portrait délicieux où je me vois moi-même comme en songe, dans un recul et un avenir d'années confondus avec ma chère Bruges-la-Morte, à laquelle il me mêla, comme si j'en faisais partie. »

La source de cette citation est inconnue, celle-ci ayant été publiée sans référence en exergue de l'édition posthume de *Bruges-la-Morte* illustrée par Lévy-Dhurmer⁸⁸. Il est possible qu'elle ait été extraite par Camille Mauclair d'une source privée (manuscrits, correspondances), celui-

85 Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-447.

86 LACAMBRE Geneviève, *op. cit.*, p. 29.

L. Lévy-Dhurmer, 15 janvier – 15 février 1896, Paris, Galerie Georges Petit.

87 Georges Rodenbach, carte de visite autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-447bis.

88 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, n. p.

ci ayant participé en tant que préfacier au projet d'édition ; cette citation serait dans ce cas sans rapport avec le texte demandé par Lévy-Dhurmer. Le dépouillement de l'ensemble des revues auxquelles collabora Rodenbach n'ayant pas été possible⁸⁹, il est encore envisageable que le texte évoqué dans le billet ODO 1996-33-447bis soit une critique favorable suite à la participation de Lévy-Dhurmer, en 1898, au salon de la Société nationale des Beaux-Arts ou à l'exposition de la Société de pastellistes français. Il est enfin possible que le texte critique de Rodenbach soit resté à l'état de projet non publié en raison de la mort de l'auteur.

Correspondance entre Lévy-Dhurmer et Anna Rodenbach

Les contacts entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach se poursuivirent en dépit de cette mort prématurée, comme nous le découvrons à la lecture de sa correspondance avec la veuve Rodenbach. La carte de visite conservée par Anna Rodenbach indiquait d'abord la présence de Lévy-Dhurmer aux funérailles de son mari et par là-même l'estime qu'il gardait pour le défunt longtemps après leur rencontre⁹⁰. Leur correspondance fut ensuite motivée par des affaires concernant la mémoire de Rodenbach, que la veuve préservait activement. La première était son don du *Portrait de Georges Rodenbach* au Musée du Luxembourg, officiellement accepté le 3 février 1899⁹¹. Lévy-Dhurmer réagit immédiatement à cette nouvelle en exprimant à Anna Rodenbach sa reconnaissance, dans la carte pneumatique ML 3021 expédiée le 5 février⁹². Le souci qu'avait la veuve de protéger son mari de l'oubli se traduisit encore par les renseignements et les documents qu'elle communiquait aux auteurs d'études posthumes sur Rodenbach. La lettre qu'elle reçut de Camille Mauclair au début de l'année 1899 en témoigne : chargé de publier un article sur l'écrivain dans la *Revue des revues*, il lui demandait pour l'illustrer une photographie du *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer⁹³.

Cette requête est à l'origine d'un nouvel échange de lettres entre Anna Rodenbach et Lévy-Dhurmer, qu'elle dut solliciter pour obtenir cette photographie. Dans sa lettre ML 3041/62, l'artiste l'informe de ses démarches auprès du directeur de la *Revue des revues* pour lui transmettre directement la reproduction ; elle fut en effet imprimée en tête de l'étude de

89 Rodenbach collabora à de nombreuses revues, notamment étrangères, difficilement accessibles (cf. note 99). Nous avons restreint nos recherches aux revues numérisées par la Bibliothèque nationale de France (*Journal du dimanche, Le Gaulois, Le Journal, Le Figaro*), la Bibliothèque royale de Belgique (*Le Progrès, Journal de Bruxelles*) et le quotidien suisse *Le Temps (Journal de Genève)*, ainsi qu'à l'édition des œuvres critiques de Rodenbach par Joël Goffin et Paul Gorceix (cf. notes 16 et 17).

90 Lucien Lévy-Dhurmer, carte de visite, *op. cit.*, ML 3020/75 à 145. Cf. corpus 75.

91 ANONYME, « Echos : A travers Paris », in *Le Figaro*, n° 34, 3 février 1899, p. 1.

92 Lucien Lévy-Dhurmer, carte pneumatique, *op. cit.*, ML 3021/5. Cf. corpus 76.

93 Camille Mauclair, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [entre janvier et février 1899], Marseille. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3019/29. Cf. annexe 18.

Mauclair, parue le 15 février 1899⁹⁴. Cette affaire et la précédente étaient simultanées, celle du Musée du Luxembourg étant rappelée dans le post-scriptum. La lettre ML 3041/63 rend compte d'une affaire différente, plus difficile à identifier et à dater⁹⁵. Elle traite de l'envoi d'un pastel à Bruxelles et de l'accord d'Anna Rodenbach et de Lévy-Dhurmer pour arrêter immédiatement les démarches en cours. L'implication d'Anna Rodenbach laisse supposer que le pastel en question était le *Portrait de Georges Rodenbach*. « Bruxelles » renverrait alors à la galerie des Artistes Français à Bruxelles, où le portrait fut présenté entre décembre 1927 et janvier 1928 lors d'une exposition individuelle de Lévy-Dhurmer⁹⁶. La lettre ML 3041/64 renvoyait probablement à la même affaire, dont Lévy-Dhurmer souhaitait connaître l'avancement⁹⁷. Si notre hypothèse se vérifiait, ces deux dernières lettres dateraient de 1927 et témoigneraient d'une relation entre Lévy-Dhurmer et Anna Rodenbach plus durable que nous le supposions à la découverte de cette correspondance.

3. Rodenbach, critique d'art

Comme beaucoup de ses contemporains, Rodenbach débuta sa carrière d'écrivain en France par une activité de journaliste et de critique d'art. Celle-ci n'était pas seulement alimentaire selon Dario Gamboni, mais nécessaire à l'intégration du champ littéraire par un écrivain débutant – et qui plus est étranger⁹⁸. Les collaborations de Rodenbach à divers périodiques belges ou français, en premier lieu ses « Lettres parisiennes » publiées dans le *Journal de Bruxelles* et ses articles envoyés au *Figaro*, lui apportèrent en effet une première notoriété⁹⁹. Le succès obtenu, Rodenbach aurait pu se consacrer tout entier à sa profession

94 Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [entre janvier et février 1899], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/62. Cf. corpus 77.

MAUCLAIR Camille, « Mouvement littéraire en France et à l'étranger : Georges Rodenbach », in *La Revue des revues*, 15 février 1899, pp. 384-392.

95 Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [1927 ?], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/63. Cf. corpus 78.

96 *Exposition des œuvres du maître Français Lucien Lévy-Dhurmer* (cat. expo.), Bruxelles, Galerie des Artistes Français, 20 décembre 1927 – 3 janvier 1928. [Bruxelles], [Isy Brachot], 1927, n. p. : le n° 50 du catalogue est intitulé « Rodenbach ». Cf. annexe 35 (11).

97 Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [1927 ?], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/64. Cf. corpus 79.

98 GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 71 : « en tant qu'antichambre de la littérature, la critique d'art peut leur permettre non seulement d'exercer et de monnayer leur plume, mais d'accumuler une partie du capital symbolique – notoriété, reconnaissance, « prestige » - nécessaire à l'entrée et au succès dans le champ littéraire. »

99 GORCEIX Paul, *Les Essais critiques d'un journaliste*, *op. cit.*, pp. 23-26 : Rodenbach collabora, entre 1878 et 1898, aux revues *La Paix*, *Journal du dimanche*, *La Flandre libérale*, *La Jeune Belgique*, *La Plage*, *Le Progrès*, *Journal de Bruxelles*, *Journal de Genève*, *Le Patriote*, *Le Gaulois*, *Le Journal*, *Le Figaro*.

d'écrivain ; il poursuivit au contraire son activité journalistique jusqu'en 1898. Une part importante de celle-ci était consacrée à la critique d'art, sous la forme de comptes-rendus de salons et d'expositions ou, plus rarement, d'articles monographiques. Les « Lettres parisiennes » du *Journal de Bruxelles*, dont l'objectif était de donner un aperçu de l'actualité française, s'attardaient sur les salons de la Société des artistes français, de la Société nationale des Beaux-Arts, de la Société de pastellistes français ou encore de la Rose-Croix¹⁰⁰. Ces comptes-rendus, parce qu'ils étaient destinés à un public belge, regardaient en priorité les artistes de cette nationalité, notamment Alix d'Anethan, Fernand Khnopff et Alfred Stevens¹⁰¹. *Le Figaro* accueillit par ailleurs une série d'articles consacrés, cette fois-ci, à des artistes français et rassemblés dans une édition posthume sous le titre de *L'Elite*¹⁰². Ces articles monographiques portaient sur des artistes souvent proches de l'auteur, à savoir : Albert Besnard, Eugène Carrière, Jules Chéret, Claude Monet, Pierre Puvis de Chavannes, Jean-François Raffaëlli, Auguste Rodin et James Abbott McNeill Whistler¹⁰³. Nous ne sommes pas en mesure d'expliquer l'absence de Lévy-Dhurmer parmi ces noms.

Cette production critique, partie intégrante de l'œuvre de Rodenbach, est désormais mieux connue grâce aux travaux de Paul Gorceix et de Joël Goffin. Le premier combina une étude approfondie à une réédition de *L'Elite* dans *Les Essais critiques d'un journaliste* paru en 2007¹⁰⁴. Le second œuvre encore aujourd'hui à la sélection et à la réédition numérique d'articles de Rodenbach¹⁰⁵. Ce sont là de précieuses contributions à l'histoire de la critique d'art et à l'histoire de la littérature, dont elles éclairent d'un jour nouveau l'un des principaux écrivains belges de langue française de la fin du XIX^{ème} siècle.

A la suite de Paul Gorceix et de Joël Goffin, nous nous intéressons à l'activité de critique d'art de Rodenbach. Notre perspective sur cet objet d'étude diffère cependant, ne partant plus de l'histoire de la littérature mais de l'histoire sociale de l'art. Nous n'analysons pas la composante critique de son œuvre d'écrivain, mais ses actes critiques, autrement dit ses

100 RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon de peinture des Champs-Élysées », in *Journal de Bruxelles*, n° 122, 2 mai 1893, pp. 1-2.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon de peinture du Champ de Mars », in *Journal de Bruxelles*, n° 116, 26 avril 1894, pp. 1-2.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 95, 4 avril 1894, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le sar Péladan et la Rose+Croix », *op. cit.*

101 RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon de peinture du Champ de Mars », *op. cit.*

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon des Rose+Croix », *op. cit.*

102 RODENBACH Georges, *L'Elite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*, Paris, Fasquelle, 1899.

103 Cf. note 61.

104 GORCEIX Paul, *Les Essais critiques d'un journaliste*, *op. cit.*

105 Cf. note 17.

actions de critique d'art au sein d'une société sur laquelle il influait. Harrison et Cynthia White constatent l'influence du critique d'art dans *La carrière des peintres au XIXe siècle*, où ils révèlent le passage d'un « système académique » à un « système marchand-critique ». L'Académie ne suffisant plus à répondre à la demande de professionnalisation d'un nombre croissant d'artistes, les auteurs démontrent que la carrière des peintres parisiens de la seconde moitié du XIXème siècle dépendait de deux acteurs-clefs : le critique d'art et le marchand d'art¹⁰⁶. Le premier, par ses écrits et ses actes, engendrait la reconnaissance de l'artiste et par là-même son entrée dans le champ artistique¹⁰⁷. Cette influence nouvelle du critique d'art lui accordait un rôle déterminant au sein du champ artistique, en dépit de son appartenance première au champ littéraire¹⁰⁸. C'est à ce contexte de la fin du XIXème siècle qu'appartiennent Lévy-Dhurmer et Rodenbach ; c'est donc sur la base de cette approche historique et sociologique du critique d'art que nous analysons l'impact de ce dernier sur la carrière de Lévy-Dhurmer.

Les multiples actions de Rodenbach en faveur de l'artiste se résument à une fonction d'intermédiaire plusieurs fois renouvelée : comme nous l'avons vu, il introduisit Lévy-Dhurmer auprès du Comte de Nion et d'un couple d'amis hollandais, amateurs d'art en lesquels nous pouvons voir des clients potentiels. Une autre correspondance nous apprend encore qu'il mit en relation Lévy-Dhurmer et Pierre Loti¹⁰⁹. Dans une lettre adressée au peintre, Loti exprima sa gratitude envers Rodenbach pour le rôle d'« intermédiaire » qu'il joua dans la commande du *Portrait de Pierre Loti* en 1896. On apprend que le projet de ce portrait n'émanait pas du modèle mais de l'artiste, qui put le proposer à Loti seulement après avoir pris contact avec lui par l'entremise de Rodenbach¹¹⁰. Cette première collaboration entre Lévy-Dhurmer et Loti eut des suites, le reste de leur correspondance évoquant un projet d'illustration¹¹¹. L'impact de Rodenbach sur la production débutante de Lévy-Dhurmer fut

106 WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *op. cit.*, p. 100 : « Les marchands reconnurent, encouragèrent et alimentèrent de nouveaux « marchés sociaux » [...]. Mais c'était aux critiques, en conjonction avec les marchands, qu'incombait la difficile tâche d'établir la réputation d'un artiste dans tel ou tel cercle spécifique d'amateurs d'art. Les marchands et les critiques, jadis tributaires du système académique, devenaient de plus en plus nombreux et indépendants. »

107 GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 12 : « En effet, les objets produits par l'artiste [...] n'obtiennent leur statut d'œuvres d'art qu'avec la collaboration d'instances de production de leur valeur (Bourdieu), au premier rang desquels figurent désormais les critiques. »

108 *Ibid.*

109 Cf. annexes 5-8.

110 Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1896], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-333, folio 2 : « Ma nièce m'avait déjà dit la pensée que vous aviez eue de faire mon portrait, mais je n'avais pas osé vous en parler. Je suis très reconnaissant à M. Rodenbach de nous avoir servi d'intermédiaire. »

111 Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1896], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-336, folio 1 : « Mais ce serait une joie pour moi, vous le pensez bien, de voir un des livres qui me touchent de plus près illustré par un des artistes que j'admire le plus ! »

ainsi double : d'une part, il fut le commanditaire de son propre portrait ; d'autre part, il élargit la clientèle de Lévy-Dhurmer en le faisant bénéficier de son réseau relationnel.

L'impact de Rodenbach s'observe aussi sur la diffusion de l'œuvre de Lévy-Dhurmer. En assurant une fonction d'intermédiaire voire de conseiller auprès du marchand d'art Georges Petit, Rodenbach lui offrit l'opportunité d'une première exposition individuelle dans une prestigieuse galerie. Cette reconnaissance par le marché de l'art entraînait celle du champ artistique, Lévy-Dhurmer étant dorénavant connu et légitimé comme peintre. La réception de cette exposition en 1896 est symptomatique de l'efficacité du système marchand-critique, duo ici composé par Petit et Rodenbach. L'étude de cette réception, objet de notre prochain chapitre, en révélera le pouvoir de diffusion et de promotion d'un artiste. Si l'activité de critique d'art de Rodenbach est, à juste titre, considérée comme secondaire dans son œuvre, elle prend une importance exceptionnelle dans notre étude de cas : Rodenbach découvrit un talent et le promut jusqu'à sa reconnaissance complète par les professionnels de l'art. Lévy-Dhurmer put vouloir l'en remercier par le cadeau d'un pastel, *Vénus vénale*, dont la dédicace à Rodenbach atteste une fois encore de leur relation étroite¹¹².

Loti ne précise pas le titre du livre concerné. Le projet n'a pas nécessairement abouti : nous n'avons retrouvé aucune œuvre de Loti illustrée par Lévy-Dhurmer.

112 Cf. corpus 3.

L'œuvre *Vénus vénale* a été repérée par Séréna Eychenié. Voir : EYCHENIE Séréna, *op. cit.*, vol. 2, p. 66.

Chapitre II

Les conséquences sur la réception de Lévy-Dhurmer

1. Exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896

Les apparitions de Lucien Lévy-Dhurmer au Salon de la Société des Artistes Français étaient aussi ponctuelles que discrètes à partir de 1882, n'y exposant chaque fois qu'un dessin ou un pastel. Il en fut même complètement absent entre 1890 et 1894, avant de marquer son retour à Paris en 1895 par la présentation de cinq faïences à reflets métalliques réalisées dans la manufacture de Clément Massier¹¹³. Cela signifie qu'il était inconnu du grand public et même de spectateurs plus initiés. Seule son entrée remarquée parmi les « Artistes de l'âme » au Théâtre de la Bodinière en 1894 put apporter à son œuvre une première résonance dans la presse spécialisée¹¹⁴. Cette absence était, de la part de Lévy-Dhurmer, un choix assumé. C'est Gustave Soulier, rapportant certainement des propos recueillis à l'occasion de l'exposition des « Artistes de l'âme », qui nous renseigne :

« Lucien Lévy a le fier désir de rester ignoré encore pour se révéler en une fois aux fervents de l'Art. C'est donc un nom qu'il faut retenir, en attendant l'exposition qu'il médite de ses œuvres. »¹¹⁵

Lévy-Dhurmer ne voulait se révéler au public qu'au moment d'avoir suffisamment d'œuvres de qualité à soumettre à son jugement. Il travailla dans le secret de son atelier à des œuvres qui devaient être dévoilées comme un ensemble dans le cadre d'une exposition individuelle. L'exposition des « Artistes de l'âme » avait été une introduction nécessaire à ce projet mais ne pouvait suffire à lui ouvrir les portes d'une galerie d'art. L'appui d'une personnalité exerçant son influence sur le champ artistique parisien était impératif pour lancer la carrière de Lévy-Dhurmer : c'est, comme nous l'avons vu, Georges Rodenbach qui le lui apporta. Le soutien du critique d'art était d'autant plus nécessaire que la galerie Georges Petit était prestigieuse : Emile Zola, en la surnommant « les magasins du Louvre de la peinture », exprimait le luxe de sa décoration et l'élégance de sa clientèle¹¹⁶.

113 SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, tomes XIII-XVII, *op. cit.*

114 SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *op. cit.*

115 *Ibid.*, p. 32.

116 ZOLA Emile. Cité dans : MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Editions Louis Audibert, 2007, p. 217.

C'est donc dans ce riche écrin des rues de Sèze et Godot-de-Mauroy que s'ouvrit, du 15 janvier au 15 février 1896, la première exposition particulière de Lévy-Dhurmer¹¹⁷. Il se présentait pour la première fois sous ce nom, peut-être sur le conseil du marchand, afin de se distinguer des nombreux artistes contemporains nommés Lévy. Il se révéla à travers un ensemble de vingt-cinq œuvres majoritairement sinon totalement inédites, dont seize étaient des pastels et seulement cinq des peintures à l'huile¹¹⁸. C'est donc bien comme pastelliste que se présenta Lévy-Dhurmer, ce qui laissait mieux comprendre l'intérêt de Petit pour cet artiste débutant. En effet, Lévy-Dhurmer concordait avec les choix commerciaux de la galerie, qui accueillait depuis 1885 l'exposition annuelle de la Société de pastellistes français¹¹⁹. Parmi les vingt-cinq œuvres de Lévy-Dhurmer était exposé le *Portrait de Georges Rodenbach*. En autorisant son exposition, Rodenbach s'affichait comme le commanditaire d'une œuvre et prenait ainsi publiquement parti pour le peintre. Le choix du *Silence* en frontispice du catalogue de l'exposition, rappelant *Le Règne du silence* de Rodenbach paru en 1891, reliait avec encore un peu plus d'insistance les deux hommes¹²⁰.

Rodenbach permit l'aboutissement d'un projet qui était cependant antérieur à sa rencontre avec l'artiste, comme le révèle le témoignage de Gustave Soulier. Lévy-Dhurmer travailla plusieurs années aux œuvres qui allaient composer son exposition particulière¹²¹. Ce processus de création, long et simultané à sa production de faïences auprès de Clément Massier, explique la maturité de l'ensemble finalement exposé. Celui-ci comprend les œuvres les plus célèbres de l'artiste : en plus du *Portrait de Georges Rodenbach* et du *Silence*, Lévy-Dhurmer présenta *Bourrasque*, *Eve* ou encore *Notre-Dame de Penmarc'h*¹²². Encore aujourd'hui, les publications choisissent prioritairement comme illustrations ces œuvres précoces de Lévy-Dhurmer. L'étude particulière de la réception du *Portrait de Georges Rodenbach* nous en apportera la démonstration.

117 SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934)*, tome 5, *op. cit.*, p. 1244.

118 L. Lévy-Dhurmer (cat. expo.), 15 janvier – 15 février 1896, Paris, Galerie Georges Petit. [Paris], [Georges Petit], 1896, pp. 3-6 : vingt-quatre numéros ont été imprimés et un vingt-cinquième ajouté à la main. Ils comprennent, outre les pastels et les peintures, deux sanguines et deux numéros dont la technique n'est pas indiquée. Cf. annexe 20.

Les œuvres exposées qui ont été retrouvées sont reproduites dans les illustrations 1 à 19.

119 SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934)*, tome 3, *op. cit.*, p. 260.

120 L. Lévy-Dhurmer, *op. cit.* n. p.

RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, *op. cit.*

Cf. annexe 20 et illustration 17.

121 RAMBAUD Yveling, « Petits salons : exposition de M. Lévy-Dhurmer », in *Le Gaulois*, n° 5191, 23 janvier 1896, p. 3 : « M. Lévy-Dhurmer, qui signa seulement pendant les trois dernières années de sa collaboration chez Massier les œuvres sorties de toutes pièces de ses mains, put voyager en Italie. »

122 Cf. corpus 1 et illustrations 3-8, 12, 16 et 17.

2. Réception de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896

Avant celle du *Portrait de Georges Rodenbach*, c'est la réception de l'exposition « Lévy-Dhurmer » chez Georges Petit en 1896 qui doit attirer notre attention. L'objectif d'une telle étude est d'observer ses conséquences sur la diffusion et la promotion de l'œuvre de Lévy-Dhurmer et ainsi de révéler le rôle actif de Rodenbach et de Petit, c'est-à-dire du duo marchand-critique, sur le lancement de sa carrière. Nous en rendrons compte par le recensement des articles de presse et des expositions qui suivirent immédiatement celle de janvier 1896. Le travail de Geneviève Lacambre permet de regrouper plusieurs articles publiés à l'occasion de cette première exposition¹²³. Nous avons élargi ce corpus par un dépouillement automatisé des revues numérisées par la Bibliothèque nationale de France¹²⁴. A ce critère d'accessibilité s'est ajouté un critère de datation : par souci de se concentrer sur les échos directs de cette manifestation dans la presse, nous n'avons pas relevé les articles postérieurs à 1896. Nous avons ainsi pu réunir quatorze comptes-rendus de l'exposition « Lévy-Dhurmer » chez Georges Petit¹²⁵. Cette liste n'est certainement pas exhaustive, de nombreuses autres revues n'ayant pu être dépouillées.

Si réduite soit-elle au premier abord, elle prend toute son ampleur en étant comparée à l'absence complète de Lévy-Dhurmer dans la presse avant 1896, exception faite des quelques lignes rédigées par Gustave Soulier¹²⁶. Son exposition individuelle à la galerie Georges Petit lui apporta une visibilité immédiate et même internationale, comme notre découverte de l'article de Henri Fierens-Gevaert publié dans *L'Indépendance Belge* permet aujourd'hui de l'affirmer¹²⁷. La nationalité de ce périodique nous fait supposer l'implication de Rodenbach dans cette publication ; cette hypothèse est d'autant plus admise que l'auteur s'était déjà servi de ses liens avec le directeur de la revue pour garantir à sa pièce *Le Voile* une publicité favorable¹²⁸. Rodenbach ne pouvait défendre publiquement Lévy-Dhurmer sans que la

123 LACAMBRE Geneviève, *op. cit.*, pp. 28-30.

Autour de Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, p. 43.

124 La bibliothèque numérique Gallica.bnf.fr permet le dépouillement de revues spécialisées (la *Gazette des beaux-arts* et son supplément *La Chronique des arts et de la curiosité*, le *Mercure de France*, *La Plume*, *La Revue blanche*, *La Revue des arts décoratifs*, *La Revue illustrée* etc.) ; mais aussi de quotidiens (*Le Figaro*, *Le Gaulois*, le *Gil Blas*, *Le Journal*, *La Lanterne*, *Le Temps*, etc.).

La bibliothèque numérique de la Bibliothèque royale de Belgique, Belgica.kbr.be, nous laissait la possibilité de compléter ce dépouillement par celui de périodiques belges ouverts sur l'actualité française (*L'Indépendance Belge*, *Journal de Bruxelles*, etc.).

125 Cf. annexes 21-34.

126 SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *op. cit.*

127 FIERENS-GEVAERT Henri, « Chronique artistique de Paris », in *L'Indépendance Belge*, n° 25, 25 janvier 1896, p. 3.

128 MAES Pierre, *op. cit.*, p. 223.

présence de son portrait dans l'exposition ne le fasse accuser de partialité ; il lui fallait donc user d'un tel moyen détourné pour assurer le succès du peintre. Qu'il en usât ou non, il est significatif que l'œuvre de Lévy-Dhurmer se diffusa d'abord en Belgique : sa proximité manifeste avec un écrivain d'origine flamande put encourager la presse belge à s'y intéresser.

Les quatorze comptes-rendus de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » publiés en 1896 forment un corpus homogène, où les critiques exprimées sont généralement similaires. Leur comparaison invite à dissocier leur discours en deux catégories, l'une concentrée sur la tradition, l'autre sur le symbolisme. Tous les auteurs s'attachent en effet à inscrire Lévy-Dhurmer dans la filiation des grands maîtres du passé et à déceler dans ses œuvres l'empreinte de la Renaissance italienne. Le récent voyage du peintre en Italie, l'iconographie religieuse plusieurs fois adoptée (*Les Bergers*, *Vierge de Venise*), le soin apporté au dessin et l'usage de l'or (*Eve*, *Mystère*) justifiaient ce rapprochement avec l'art de la Renaissance, en particulier Sandro Botticelli et Léonard de Vinci¹²⁹. Ce dernier nom revient systématiquement, suggéré par le titre d'un dessin exposé, *Ricordo di Lionardo da Vinci*, qui lui rendait explicitement hommage¹³⁰. L'influence de Léonard aurait été comprise sans cela, car elle imprégna les premières œuvres de Lévy-Dhurmer jusqu'au « pastiche », selon le terme utilisé par Henri Fierens-Gevaert et François Thiébault-Sisson pour les désigner¹³¹. Ses figures féminines furent perçues comme des « visages léonardesques », des « fausses Joconde », empruntant au maître la technique du *sfumato*¹³². Les œuvres soulevèrent d'autres comparaisons : Lévy-Dhurmer fut rapproché des maîtres du Nord (Hans Memling, Hans Holbein le Jeune, Lucas Cranach l'Ancien) et des peintres contemporains qui rencontrèrent comme lui dans la Renaissance italienne un idéal¹³³. Lévy-Dhurmer apparut ainsi aux yeux de plusieurs critiques comme un peintre érudit, nourrissant son art d'une parfaite connaissance des maîtres passés¹³⁴.

129 L'auteur anonyme, A. M., Boyslève, Fierens-Gevaert, Maizeroy, Mauclair, Ourbak et Polak font chacun ce rapprochement.

Cf. illustrations 1, 14, 15, 16, 18.

130 Seuls Eon, Marie et Rambaud ne mentionnent pas Léonard de Vinci.

Lucien Lévy-Dhurmer, *Ricordo di Lionardo da Vinci*, s. d., sanguine sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

131 FIERENS-GEVAERT Henri, *op. cit.*

THIEBAULT-SISSON François, « Choses d'art : Chez Georges Petit, M. Lévy-Dhurmer », in *Le Temps*, n° 12669, 6 février 1896, p. 2.

132 FIERENS-GEVAERT Henri, *op. cit.*

133 Les critiques font référence à Memling (Boyslève), Holbein et Cranach (A. M., Ourbak) pour les peintres nordiques ; à Edmond Aman-Jean (Mauclair, Saunier), Arnold Böcklin (anonyme), Edward Burne-Jones (anonyme, A. M., Ourbak), Gustave Moreau (anonyme, Saunier) et Armand Point (Mauclair) pour les peintres contemporains.

134 Lévy-Dhurmer est décrit comme un « esprit cultivé » (anonyme), « lettré » (Mauclair), « un disciple fervent des vieux maîtres » (Ourbak), marqué par « l'étude des anciens » (Fierens-Gevaert) et les visites du Louvre (Polak, Rambaud).

Lévy-Dhurmer s'inscrivait non seulement dans la tradition de la Renaissance, mais encore dans la tendance contemporaine du symbolisme. Le terme et ses dérivés n'apparaissent que quatre fois, mais c'est bien lui qu'un critique anonyme désigne à travers la « légion toujours grossissante de jeunes peintres, levée par les Burne-Jones, les Gustave Moreau et les Boecklin [*sic*] », à laquelle est rattaché Lévy-Dhurmer¹³⁵. Son exposition au Théâtre de la Bodinière en 1894 le classa inévitablement parmi les « peintres de l'âme », expression par laquelle il est encore désigné en 1896¹³⁶. Félix Polak s'interroge justement sur l'étiquette qui lui convient le mieux : « symboliste, mystique ou romantique »¹³⁷ ? Peintre de l'âme, du rêve, du mystère, « hanté de mysticisme », Lévy-Dhurmer concentrait tous les poncifs du symbolisme, jusqu'à donner l'impression de suivre « la mode du jour » et d'agrémenter ses tableaux d'« artifices un peu puérils » (« cadres », « bijoux », « étoiles », etc.)¹³⁸. Alors que ceux-ci prolongeaient les recherches de Lévy-Dhurmer en céramique, ils furent perçus comme l'erreur d'un peintre débutant. Ils ne gâchaient en rien le potentiel d'un artiste considéré par beaucoup comme prometteur, sinon déjà comme un exemple et un maître¹³⁹. Les critiques, même les plus nuancées, furent unanimement favorables à une exposition qu'ils appréhendèrent comme la « découverte » d'un artiste jusque-là « inconnu »¹⁴⁰. Ils lui assurèrent une réputation immédiate, bientôt constatée par Gustave Soulier :

« Depuis le jour où le peintre Lévy-Dhurmer réunit quelques-unes de ses œuvres dans la Galerie Georges Petit, voilà deux ans, l'attention se trouva soudainement éveillée autour de son nom. Il est, je crois, assez peu d'exemples de réputations ainsi établies du premier coup, aussi fermement et à si bon droit, pour que l'on puisse insister sur les origines de celle-ci. »¹⁴¹

Celle-ci fut encore renforcée par de nouvelles expositions en 1896. Lévy-Dhurmer, qui avait jusque-là gardé ses œuvres dans le secret de son atelier, ne voulut plus manquer une occasion de les montrer au public. Peu après la fermeture de son exposition individuelle à la

135 Les critiques évoquent le « symbolisme » (anonyme) et les « figures symboliques » (Maizeroy) de ses œuvres, se demandent s'il est « symboliste » (Polak, Rambaud) et le rapprochent des artistes représentant ce mouvement (cf. note 133).

136 BOYSLEVE René, « Chroniques : les arts », in *L'Ermitage*, janvier 1896, p. 200.

L'âme est sinon évoquée par Fierens-Gevaert, Maizeroy, Mauclair et Thiebault-Sisson.

137 POLAK Félix, « Exposition Lévy-Dhurmer », in *L'Art et la mode*, 8 février 1896, p. 92.

138 MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », in *Mercure de France*, n° 75, mars 1896, p. 419.

OURBAK F., *op. cit.*

THIEBAULT-SISSON François, *op. cit.*

139 FIERENS-GEVAERT Henri, *op. cit.* : « Souhaitons que son succès soit un encouragement pour les artistes sérieux et modestes, et un exemple utile pour les autres. »

MAIZERROY René, « Petits portraits : L. Lévy-Dhurmer », in *Le Journal*, n° 1210, 20 janvier 1896, p. 1 : « je ne doute pas que Monsieur Lévy-Dhurmer ne soit un des meilleurs peintres de ce déclin du siècle. »

MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », *op. cit.*, p. 419 : « Il faut attendre beaucoup de ce peintre. »

140 Lévy-Dhurmer était pour le public un « nouveau venu » (Boyslève, Mauclair), un « inconnu » (Fierens-Gevaert, Maizeroy, Ourbak) et son exposition une « découverte » (Marie) et une « révélation » (Ourbak).

141 SOULIER Gustave, « Lévy-Dhurmer », in *Art et décoration*, n° 1, janvier 1898, p. 1.

galerie Georges Petit, il réapparut au Théâtre de la Bodinière parmi les Artistes de l'âme, et quelques-mois plus tard au salon de la Société des Artistes Français¹⁴². Si Petit ne devint jamais le marchand attitré de Lévy-Dhurmer, il lui offrit de nouvelles occasions d'exposer ses œuvres dans sa galerie, notamment lors de la 13^{ème} exposition de la Société internationale de peinture et de sculpture en 1896¹⁴³. L'année suivante, Lévy-Dhurmer se présenta pour la première fois à l'exposition annuelle de la Société de pastellistes français, accueillie chez le même marchand¹⁴⁴. On sait qu'une autre opportunité se dessina dans les mêmes années avec une invitation du Sâr Péladan à participer au salon de la Rose-Croix. L'absence de datation engendre deux hypothèses : la première est que l'invitation réagissait à l'exposition des « Artistes de l'âme » en 1894 et visait une participation au salon de 1895. Auquel cas, le refus de Lévy-Dhurmer s'explique par sa volonté de se révéler d'abord au public par une exposition individuelle. La seconde est qu'elle faisait suite à l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896 et concernait alors les derniers salons de 1896 ou 1897¹⁴⁵. Les artistes encore proches de Péladan étaient dans ces années-là décriés selon le témoignage de Fernand Weyl¹⁴⁶ ; en refusant d'exposer parmi eux, Lévy-Dhurmer aurait pu vouloir écarter une publicité préjudiciable à sa carrière.

Quatre expositions et vingt-et-une mentions de Lévy-Dhurmer dans la presse ont ainsi été recensées pour l'année 1896¹⁴⁷. Ces données suffisent à prouver la visibilité nouvelle de

142 *Exposition des Artistes de l'âme*, 22 février – 13 mars 1896, Paris, Théâtre d'application de la Bodinière.

Salon de la Société des Artistes Français, mai - juin 1896, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées.

ANONYME, « Concours et expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 9, 29 février 1896, p. 84.

SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, tome XVIII, *op. cit.*, pp. 110, 244 et 369.

143 *Exposition de la Société internationale de peinture et de sculpture*, mars 1896, Paris, Galerie Georges Petit.

FIDIÈRE Octave, « La Société internationale », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 11, 14 mars 1896, p. 98.

144 *Treizième exposition de la Société de pastellistes français*, ouverture le 1^{er} avril 1897, Paris, Galerie Georges Petit.

SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934)*, tome 5, *op. cit.*, pp. 1244-1245 : Lévy-Dhurmer y exposa presque chaque année de 1897 à 1913.

145 *Les salons de la Rose-Croix* (cat. expo.), [Paris], [Librairie Nilsson], 1892-1897 : le Salon de la Rose-Croix s'est tenu jusqu'en 1897.

146 WEYL Fernand, « Les artistes de l'âme : Lévy-Dhurmer », in *L'Art et la vie*, 1896, p. 121 : « Tous ceux qui, de près ou de loin, touchèrent à la Rose-Croix, doivent lutter sans cesse pour forcer les portes et n'être pas ensuite relégués dans un coin ».

147 Aux quatorze comptes-rendus de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » à la galerie Georges Petit, nous ajoutons les articles suivants :

ANONYME, « Concours et expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 3, 18 janvier 1896, p. 24.

ANONYME, « Les récompenses du Salon des Champs-Élysées », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 23, 13 juin 1896, p. 206.

ANONYME, « Concours et expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 9, 29 février 1896, p. 84.

EON Henry, « Expositions : les peintres de l'âme », in *La Plume*, n° 166, 15 mars 1896, p. 192.

FIDIÈRE Octave, *op. cit.*

MAUCLAIR Camille, « Les Salons de 1896 », in *La Nouvelle revue*, mai 1896, p. 358.

l'artiste après une première exposition individuelle que l'on peut qualifier d'inaugurale. Elle marqua le début véritable de la carrière de Lévy-Dhurmer, son intégration au champ artistique, puisqu'il obtint par la presse la reconnaissance des spécialistes. C'est en 1896 seulement que l'artiste s'appliqua à diffuser son œuvre. Multipliant les expositions, répondant aux sollicitations des critiques d'art, il accorda à Fernand Weyl en 1896 ce qu'il avait refusé à Gustave Soulier en 1894 : une « interview ». En effet, Lévy-Dhurmer accueillit Fernand Weyl dans son atelier afin de lui donner matière à la publication d'un article. Ce fut la première étude monographique de son œuvre, publiée dans *L'Art et la vie* en février 1896¹⁴⁸. Celle de Gabriel Mourey dans *The Studio* lui fit suite en 1897, présentée par Philippe Jullian comme une « consécration internationale » du fait de la notoriété de la revue¹⁴⁹. Léon Thévenin publiait, enfin, *La Renaissance païenne : étude sur Lévy-Dhurmer* en 1898¹⁵⁰.

3. Réception du *Portrait de Georges Rodenbach* de 1896 à nos jours

La réception du *Portrait de Georges Rodenbach* éclaire un peu plus le succès consécutif à la première exposition individuelle de Lévy-Dhurmer. Il était en effet l'une des pièces maîtresses de l'accrochage avant d'être de nouveau exposé au salon de la Société des Artistes Français. Lévy-Dhurmer fut récompensé, à cette occasion, d'une mention honorable¹⁵¹. Son statut de commande privée aurait pu nuire à la diffusion du *Portrait de Georges Rodenbach*. Au contraire, Georges et Anna Rodenbach le partagèrent au public le plus large, l'un en autorisant son accrochage au salon, l'autre en le donnant au Musée du Luxembourg en 1899. Ce don est à l'origine de la présence actuelle de cette œuvre dans les collections publiques françaises. De nombreuses expositions du *Portrait de Georges Rodenbach* n'aurait probablement pas eu lieu sans cela, notamment les expositions universelles de Paris en 1900 et de Gand en 1913. Cette propriété publique offrait l'opportunité de prêts intermuséaux dont le portrait fit plusieurs fois l'objet : il fut présenté à Paris à la Bibliothèque nationale de France en 1936, au Musée des Arts décoratifs en 1946 et 1952, au Musée Galliera en 1970, au Grand Palais en 1973, au Musée du Louvre en 1977, au

WEYL Fernand, *op. cit.*, pp. 120-130.

148 *Ibid.*, pp. 120-130.

149 MOUREY Gabriel, « A dream painter, M. L. Lévy-Dhurmer », in *The Studio*, n° 47, février 1897.

JULLIAN Philippe, « La Belle Epoque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer », *op. cit.*, p. 75.

150 THEVENIN Léon, *La Renaissance païenne : étude sur Lévy-Dhurmer*, Paris, L. Vanier, 1898.

151 SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, tome XVIII, *op. cit.*, pp. X et 244.

Musée national d'art moderne en 1997 et au Musée d'Orsay en 2008. On compte aussi plusieurs prêts internationaux, qui diffusèrent l'œuvre de Lévy-Dhurmer en Angleterre lors de l'exposition *French symbolist painters* en 1972, ainsi qu'en Belgique, en Espagne, aux Pays-Bas et en Allemagne. Si les exigences de conservation du pastel limitent les expositions du *Portrait de Georges Rodenbach*, celles-ci sont donc régulières et d'envergure parfois internationale. Nous en comptons vingt entre 1896 et aujourd'hui¹⁵², en excluant son accrochage parmi les collections permanentes des musées propriétaires (successivement le Musée du Luxembourg, le Musée national d'art moderne, le Musée du Louvre et le Musée d'Orsay). Ces données participent à expliquer la renommée actuelle du *Portrait de Georges Rodenbach* et son omniprésence dans les études consacrées à Lévy-Dhurmer.

Nous avons tenté de recenser toutes les références au *Portrait de Georges Rodenbach* et ses reproductions dans les ouvrages et les articles publiés depuis 1896. La liste ainsi dressée ne prétend pas à être exhaustive, mais à offrir un aperçu de la fortune critique de cette œuvre et, à travers elle, des conséquences à long terme de cette commande de Rodenbach sur la réception de Lévy-Dhurmer. Près de deux cent références ont pu être rassemblées, allant de la simple évocation du portrait par un amateur contemporain de l'artiste à son analyse approfondie par un historien de l'art vivant¹⁵³. Elles ont été réunies en deux graphiques qui tâchent de rendre compte de manière globale et quantitative de la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* de 1896 à nos jours¹⁵⁴. On constate qu'il fut préservé de l'oubli complet par ses expositions récurrentes, qui coïncident sans surprise avec les années où sa présence dans les publications est la plus dense. C'est en 1896, alors qu'il est exposé à deux reprises, que la fortune critique du portrait est la plus importante. Signalé dans neuf des quatorze comptes-rendus de l'exposition de la galerie Georges Petit, il attira plus que toute autre œuvre l'attention des critiques d'art¹⁵⁵. Au total, les quinze mentions connues du portrait dans la presse en 1896 restent un maximum inégalé qui témoigne de son succès immédiat. Les expositions suivantes du *Portrait de Georges Rodenbach* furent l'occasion de nouveaux échos dans les quotidiens ou les revues spécialisées, en particulier en 1899 lorsqu'il intégra le Musée du Luxembourg et en 1973 suite à la rétrospective « Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900 » au Grand Palais. Aucune autre rétrospective n'ayant été organisée depuis, la fortune critique actuelle du *Portrait de Georges Rodenbach* se disperse

152 Cf. annexe 36.

153 Cf. annexe 39.

154 Cf. annexes 37 et 38.

155 Le *Portrait de Georges Rodenbach* fut mentionné par l'auteur anonyme, A. M., Boyslève, Eon, Fierens-Gevaert, Maizeroy, Ourbak, Polak et Rambaud.

dans des publications aux objectifs variés : catalogues d'expositions, ouvrages scientifiques, mémoires monographiques, etc.

Une part importante des références au portrait apparut dans des publications dédiées à Rodenbach, où il n'était plus considéré comme l'œuvre d'un artiste, mais comme un témoignage privilégié sur un écrivain. De telle sorte que la réception de Lévy-Dhurmer fut directement dépendante de celle de Rodenbach : toutes les études sur celui-ci étant susceptibles de citer son portrait, le nom du portraitiste se propageait en même temps que celui du modèle. Une quarantaine d'auteurs ont ainsi associé leurs deux noms dans des études littéraires, certains, comme Camille Mauclair, décidant en outre de le reproduire comme illustration¹⁵⁶. Jusque dans les dictionnaires, c'est le pastel de Lévy-Dhurmer et non les photographies de Nadar, images pourtant les plus exactes possibles de la physionomie du modèle, qui fut sélectionné pour illustrer les notices biographiques de Rodenbach¹⁵⁷. Ce choix trouve sa cause dans la puissance suggestive de ce portrait, évoquant simultanément la physionomie de l'écrivain et son univers poétique. Son analyse au chapitre suivant sera l'occasion de développer et justifier cet argument. Du fait de son intégration au catalogue de plusieurs expositions temporaires, de sa commercialisation sous forme de cartes postales¹⁵⁸ et de cet intérêt que lui ont porté les biographes de Rodenbach, le *Portrait de Georges Rodenbach* est certainement l'œuvre de Lévy-Dhurmer la plus mentionnée et la plus reproduite, c'est-à-dire la plus diffusée et la plus connue du public.

Les citations de cette œuvre par d'autres artistes ont contribué à cette renommée. Nous avons pu recenser sept créations basées sur le modèle du *Portrait de Georges Rodenbach*¹⁵⁹. Œuvres graphiques du début du XXème siècle pour la plupart, elles comprennent un fusain de Jules Gondry (1900), une pointe sèche attribuée à Emile Lequeux (vers 1904), une lithographie d'Etienne Corpet (vers 1906) et un dessin de Charles Doudelet (antérieur à sa mort en 1938)¹⁶⁰. Nous n'avons trouvé aucune reproduction de ces portraits de Rodenbach

156 MAUCLAIR Camille, « Mouvement littéraire en France et à l'étranger : Georges Rodenbach », *op. cit.*, p. 384.

157 BEDIER Joseph (dir.), *Histoire de la littérature française illustrée*, tome II, Paris, Larousse, 1924, p. 321.

COLLECTIF, *Grand Larousse encyclopédique*, tome 9, Ram-Stre, Paris, Larousse, 1964, p. 317.

CASSOU Jean, *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Editions du Club France Loisirs, 1988, p. 207.

158 ANONYME, « Notre concours de célébrités », in *L'Intransigeant*, n° 9725, 1er mars 1907, n. p. : « Lévy-Dhurmer, parfois délicat, parfois violent, est l'auteur de ce Georges Rodenbach [...] que les cartes postales ont répandu dans tout le monde. »

REY Robert, « Les expositions : Lévy-Dhurmer, Lucien Simon, Quizet, Marcel Roche », in *Beaux-Arts*, 1er décembre 1924, p. 316 : « Je crois qu'il n'est pas en France une chambre de jeune étudiant sur la cheminée de laquelle on ne trouvât naguère au moins une carte postale, le portrait de Rodenbach par M. L-D. »

159 Cf. annexe 40.

160 Cf. illustrations 133-136.

réalisés d'après celui de Lévy-Dhurmer, à l'exception du dessin de Jules Gondry. L'intérêt de ce dernier réside dans la liberté prise par rapport au modèle de Lévy-Dhurmer. L'intention de Jules Gondry n'était pas de copier l'œuvre, ce qui fut peut-être le cas de Doudelet, Lequeux et Corpet, mais bien de la citer dans une création indépendante et originale. Gondry emprunta à Lévy-Dhurmer le principe d'un portrait sur fond de paysage urbain. Il modifia par contre certains monuments, préférant par exemple le beffroi de Bruges au clocher de l'église Notre-Dame. Il substitua à l'horizontalité du support la verticalité du portrait traditionnel, au cadrage très resserré un portrait en pied et à l'habit décontracté un costume de ville. Cette distance prise par rapport au modèle de Lévy-Dhurmer se fit au détriment de la fusion suggestive entre Rodenbach et Bruges, ici rompue par l'ajout d'une balustrade le séparant de la ville. A la liste des citations du *Portrait de Georges Rodenbach*, nous devons encore ajouter un médaillon sculpté par Geo Vindevogel, décorant une plaque commémorative de Rodenbach¹⁶¹. Par ailleurs, l'œuvre de Lévy-Dhurmer fut réutilisée par deux artistes inconnus afin de servir de frontispice, respectivement aux romans *En Exil* de Rodenbach et *Dietrich Oberlin* de Jakob Wassermann¹⁶². Enfin, le *Portrait de Georges Rodenbach* inspira deux poètes : Ezra Pound s'y référa dans les *Cantos Pisans* de 1948 et Salvatore Ala lui consacra un poème de son recueil *Straight razor and other poems* paru en 2004¹⁶³.

161 Cf. illustration 137.

162 Cf. illustrations 138-139.

163 POUND Ezra, « Cantos Pisans : LXXX », in *Les Cantos*, Paris, Flammarion, 2013 [1948].

ALA Salvatore, « On a Portrait of George Rodenbach (1855-1898) by Levy-Dhurmer », in *Straight razor and other poems*, s. l. Biblioasis, 2004.

Chapitre III

Le Portrait de Georges Rodenbach par Lévy-Dhurmer

1. Portrait d'écrivain

La commande du portrait

L'étude de la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* a rendu compte de sa notoriété et de sa postérité. Son choix privilégié comme illustration de notices ou d'études sur Rodenbach est d'autant plus remarquable une fois considérée l'existence d'un grand nombre d'autres portraits de l'écrivain à pouvoir satisfaire cet usage. Trente-et-un portraits individuels ont été retrouvés au total, dont dix posthumes¹⁶⁴. Les photographies comptent pour une large part avec treize portraits, des photographies d'enfance à celles de Nadar. Les dix-huit autres sont des représentations graphiques ou picturales de Rodenbach, à l'exception du tombeau réalisé par Charlotte Besnard et d'un médaillon sculpté par Geo Vindevogel. Plusieurs ont été réalisées par des artistes proches de Rodenbach et défendus par ses articles, tels Alix d'Anethan, Albert Besnard, Jean-François Raffaëlli et Alfred Stevens¹⁶⁵. La plupart de ces représentations artistiques relèvent du croquis ou comptent parmi les sept citations du *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer que nous avons relevées au chapitre II¹⁶⁶. Le pastel de Lévy-Dhurmer se distingue donc de cet ensemble comme l'un des portraits de Rodenbach les plus originaux et les plus aboutis.

Le 12 juin 1895, jour du déjeuner entre Lévy-Dhurmer, Rodenbach et leur intermédiaire anonyme, et le 15 janvier 1896, jour de l'inauguration de l'exposition individuelle de Lévy-Dhurmer, sont les deux dates limites entre lesquelles fut réalisé le *Portrait de Georges Rodenbach*. La datation du portrait, restée incertaine jusque dans les publications les plus récentes¹⁶⁷, peut désormais être fixée au second semestre de l'année 1895. En l'absence de sources, les motivations de cette commande doivent être déduites de son contexte. Sa datation coïncide avec la grave pneumonie dont souffrit Rodenbach à partir

164 Nous les avons rassemblés et reproduits dans les illustrations 110-139.

165 Cf. première partie, chapitre I, 3.

166 Cf. première partie, chapitre II, 3.

167 Notice du *Portrait de Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay [en ligne]. Disponible sur : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=18099 ; consulté le 15 septembre 2015 : portrait daté « vers 1895 ».

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « La cathédrale symboliste », in *Cathédrales 1789-1914 : un mythe moderne op. cit.*, p. 334 : portrait daté « vers 1896 ».

de la fin du mois d'octobre 1895¹⁶⁸. Joël Goffin émet pour cette raison l'hypothèse que le *Portrait de Georges Rodenbach* fût commandé à Lévy-Dhurmer afin d'opposer, à la menace d'une mort prochaine, l'immortalisation d'un dernier portrait¹⁶⁹. L'impression morbide et sépulcrale exprimée par plusieurs commentateurs de l'œuvre confirme cette intuition¹⁷⁰.

Une seconde hypothèse peut être avancée, le mois d'octobre 1895 étant aussi la date des démarches faites par Rodenbach auprès de Georges Petit¹⁷¹. Celles-ci concrétisant le projet qu'avait Lévy-Dhurmer d'une exposition individuelle, l'artiste aurait pu proposer à Rodenbach de l'en remercier par la réalisation d'un portrait. La commande du *Portrait de Georges Rodenbach* aurait été, en ce cas, approuvée plutôt qu'impulsée par le modèle. Elle n'en était pas moins, de la part d'un écrivain qui était aussi critique d'art, une marque de reconnaissance du talent de Lévy-Dhurmer. On l'articule donc aisément à ce premier soutien de Rodenbach que fut la sollicitation de Georges Petit. On suppose que Rodenbach découvrit dans l'atelier de l'artiste les œuvres, accumulées depuis plusieurs années, qui allaient être dévoilées en janvier 1896. Plusieurs auraient pu attirer son attention par leurs affinités thématiques avec son univers poétique, en premier lieu *Le Silence*. La prédominance du pastel était un second intérêt commun, plusieurs éléments indiquant le goût prononcé de Rodenbach pour cette technique¹⁷². Cette double affinité était certainement la motivation principale de Rodenbach dans sa défense de Lévy-Dhurmer et son choix comme portraitiste.

La commande du portrait complexifie les rapports entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach tels que nous les avons définis au chapitre I : la relation d'un artiste à un critique d'art se double de celle d'un artiste à son commanditaire, ou d'un portraitiste à son modèle. L'une et l'autre jouaient un rôle déterminant dans la carrière d'un artiste : alors que son intégration au champ artistique dépendait du critique d'art, sa production dépendait du nombre et des critères des commandes qu'il recevait. La subordination de l'artiste à son commanditaire variait toutefois selon le degré d'exigence de ce dernier. Dans notre cas, le résultat final était

168 Anna Rodenbach, lettre à Stéphane Mallarmé, 29 octobre 1895, [2, rue Gounod, Paris]. Citée dans : RUCHON François (éd.), *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et Georges Rodenbach : lettres et textes inédits, 1887-1898*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1949.

MAES Pierre, *op. cit.*, p. 261.

169 GOFFIN Joël, « Portrait de Rodenbach par Lévy-Dhurmer : un lien biographique ? », mai 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Portrait-de-Rodenbach-par-L%C3%A9vy-Dhurmer.pdf> ; consulté le 6 juin 2017.

170 RAMBAUD Yveling, *op. cit.* : « Dans sa morbidité de jeune fille blonde et souffreteuse, le portrait de M. Georges Rodenbach aurait pu se passer du paysage mélancolique de Bruges-la-Morte ».

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », *op. cit.* : « Ces deux figures des lettres contemporaines [Georges Rodenbach et Pierre Loti] sont invoquées comme des spectres ».

171 Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, *op. cit.*, ODO 1996-33-447.

172 Cf. deuxième partie, chapitre I, 2.

un portrait au pastel de Rodenbach devant une vue de Bruges, modeste par ses petites dimensions (35 par 54 centimètres) mais singularisé par son format horizontal. Le choix du pastel et des dimensions était certainement concerté, mais qu'en était-il de la composition ? Rodenbach demanda-t-il à être représenté devant Bruges ou l'idée d'un portrait au format paysage émana-t-elle de Lévy-Dhurmer ? Quelle que fut l'emprise de Rodenbach sur ces choix artistiques, il approuva le résultat. Nous avons déjà découvert en quels termes il parlait de ce « portrait délicieux »¹⁷³, mais l'usage qu'il en fit l'atteste un peu plus. Rodenbach en était assez satisfait pour autoriser par deux fois son exposition publique, ainsi que pour l'accrocher dans son hôtel particulier de telle sorte qu'il serait immanquablement vu de tous les visiteurs. Un témoignage d'Anna Rodenbach nous informe en effet de l'emplacement exact du portrait au 43, boulevard Berthier :

« Les grands paons de la décoration murale de l'escalier montaient avec les visiteurs ; ils s'arrêtaient au premier palier devant le portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte*, peint par Lévy-Dhurmer »¹⁷⁴.

Portrait photographique et portrait peint

En 1895, Rodenbach avait quarante ans. On connaît l'apparence qu'il avait à cet âge grâce aux photographies contemporaines de Nadar. Leur confrontation au pastel de Lévy-Dhurmer est éloquente, car elle laisse voir la précision physiologique avec laquelle Rodenbach fut représenté mais aussi la liberté prise par l'artiste. Nous choisissons, pour la comparaison, une photographie en buste qui se rapproche du cadrage choisi par Lévy-Dhurmer¹⁷⁵. La photographie de Nadar montre un visage peu marqué par le temps, laissant toutefois une impression de maturité et de noblesse due au port de tête. Rodenbach semble au contraire avoir été rajeuni par Lévy-Dhurmer, les traits adoucis sinon effacés grâce, d'une part, à la matière diffuse du pastel et, d'autre part, aux ombres peu appuyées. Le rendu des cheveux est plus blond que le clair-obscur de Nadar ne l'aurait permis, participant à cette même impression juvénile. La posture du modèle accentue l'effet d'ensemble : à l'attitude guindée voulue par Nadar (dos très droit, menton levé et regard porté au loin) s'oppose celle plus naturelle de Lévy-Dhurmer. Le format paysage impose d'accentuer l'horizontale des épaules plutôt que la verticale du dos, dans une posture plus tassée qui fait perdre à

173 RODENBACH Georges. Cité dans : RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, n. p.

Cf. première partie, chapitre I, 2.

174 RODENBACH Anna, « Il y aura demain 25 ans que le poète Rodenbach est mort à Paris », in *Excelsior*, n° 4757, 21 décembre 1923, p. 3.

175 Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1895, pastel sur papier, 36 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Nadar, *Georges Rodenbach*, s. d., photographie, 16,5 x 11 cm, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature. Cf. corpus 1 et illustration 124.

Rodenbach la prestance de son portrait photographique. Au poète fier succède un portrait d'homme plus intime.

Cette sensation d'intimité a plusieurs causes ; le plan rapproché choisi par le portraitiste en est la principale. Il réduit la distance entre le modèle et le spectateur, qui en voit ce qu'il verrait d'un interlocuteur réel, à savoir le visage et le haut des épaules. Meyer Schapiro associait le portrait de profil au pronom grammatical « il » et celui de face au pronom « je », impliquant nécessairement un « tu » adressé au spectateur¹⁷⁶. Le *Portrait de Georges Rodenbach* est l'occasion d'un dialogue avec l'écrivain, ouvert à nous par sa position frontale et son regard, alors qu'il se tient de biais et détourne les yeux face à l'objectif de Nadar. L'impression d'intimité a pour autre cause la tenue décontractée de Rodenbach, détail anecdotique qui illustre pourtant bien les desseins divergents de Lévy-Dhurmer et de Nadar. La photographie met en valeur le mondain, serré dans son gilet d'homme, son haut col et sa cravate. Le pastel révèle, au contraire, un homme émancipé des apparences, qui se montre avec le col de sa chemise ouvert, les cheveux moins coiffés, comme s'il nous accueillait chez lui. La contemporanéité des deux portraits rend d'autant plus remarquable leur opposition. Lévy-Dhurmer fait tomber le masque que chacun porte en société pour montrer Rodenbach non pas tel qu'il était véritablement, car Nadar ne ment pas en nous montrant le mondain, mais tel qu'il était autrement. En abandonnant les codes du portrait tels qu'on les voit chez Nadar, Lévy-Dhurmer voulait atteindre un portrait moins artificiel, quoique ce naturel apparent soit tout aussi construit. Peut-être Lévy-Dhurmer espérait-il trouver, dans cette intimité mise en scène, un naturel dans la posture qui soit le signe d'une sincérité dans les sentiments. Il s'agirait alors de voir se refléter dans la physionomie de l'écrivain sa psychologie, clef de compréhension de son œuvre.

2. Paysage

Le modèle photographique du paysage

La renommée de *Bruges-la-Morte* lia pour toujours le nom de Rodenbach à celui de Bruges. Le roman parut d'abord sous forme de feuilleton dans le *Figaro* du 4 au 14 février 1892, avant d'être publié la même année par Ernest Flammarion. Cette première édition était complétée de deux chapitres, d'un frontispice de Fernand Khnopff et de trente-cinq

176 SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 95.

similigravures reproduisant des photographies de Bruges produites par les maisons Lévy et Neurdein¹⁷⁷. *Bruges-la-Morte* raconte le veuvage de Hugues Viane et son adoration immuable et rituelle des reliques de son épouse troublés par l'apparition de Jane Scott. Il est pris pour la danseuse, en apparence identique à sa « Morte », d'une passion obsessionnelle et fatale qui le mènera au meurtre de ce double illusoire. Le récit se déroule à Bruges, au fil des déambulations de Viane le long des canaux et des rangées de maisons à pignon. Rodenbach emprunta ces images aux souvenirs de sa jeunesse passée en Flandre, berceau que son intégration à la vie parisienne ne fit oublier à personne. Bruges était constitutive de son identité en tant qu'homme, tourné vers ses origines et sa terre natale, mais aussi en tant qu'écrivain, puisant en elles son inspiration¹⁷⁸. Bruges était donc l'indice le plus explicite pour son identification, ce qui motiva son intégration à l'arrière-plan du portrait.

On y voit l'écrivain poser devant une croisée à petits carreaux que Joël Goffin propose d'identifier aux fenêtres d'une maison du Quai des Marbriers¹⁷⁹. Derrière le poète, la fenêtre s'ouvre sur un paysage urbain précisément retranscrit, où chaque monument est identifiable. Nous pouvons reconnaître, à gauche du visage de Rodenbach, le haut clocher de l'église Notre-Dame dominant le pont du Béguinage et, à sa droite, les pignons du Franc de Bruges. Ce dernier monument permet d'identifier le Quai des Marbriers (*Steenhouwersdijk* en néerlandais) et le Quai Vert (*Groenerei*), situés dans le prolongement l'un de l'autre¹⁸⁰. La basilique du Saint-Sang, qui devrait être visible le long du canal, est ici cachée par le visage de Rodenbach. Aussi exacte qu'elle puisse d'abord paraître, cette vue du Quai des Marbriers est un paysage composé et non peint sur le motif, Lévy-Dhurmer n'ayant visité la cité flamande qu'aux alentours de 1928. Il réalisa ce voyage soit à la suite du vernissage de son exposition à la galerie des Artistes Français le 20 décembre 1927, qui le mena à Bruxelles, soit à l'occasion du programme d'illustration de *Bruges-la-Morte* qui lui fut confié avant 1930¹⁸¹. De même que Rodenbach regardait Bruges à travers le filtre de ses souvenirs, Lévy-

177 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892].

BERTRAND Jean-Pierre et GROJNOWSKI Daniel, « Présentation », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 13.

178 GOFFIN Joël, *Le Secret de Bruges-la-Morte, op. cit.*, pp. 12-13 : Rodenbach laissait croire qu'il était né à Bruges. En réalité, il vit le jour à Tournai avant de déménager à Gand, séjournant ponctuellement à Bruges où son père et son grand-père avaient vécu.

179 *Ibid.*, p.244 : Rodenbach aurait pu vouloir par celle-ci rappeler le souvenir de son grand-père Constantin Rodenbach, Vénérable de la loge maçonnique « La Réunion des Amis du Nord » dont cette maison accueillait les tenues.

180 *Ibid.*, p. 14.

181 *Exposition des œuvres du maître Français Lucien Lévy-Dhurmer*, Bruxelles, Galerie des Artistes Français, 20 décembre 1927 – 3 janvier 1928.

Camille Mauclair, carte autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1927], Hôtel Victoria, rue Blaise Desgoffe, Paris. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-349, folio 2.

Dhurmer l'observait encore en 1895 à travers celui de son imagination. Ce fait explique certaines incohérences topographiques, dont seul un observateur familier de la ville pourrait avoir conscience. La première est la représentation du pont à trois arches du Béguinage à proximité du Franc de Bruges, quand les photographies de l'édition originale de *Bruges-la-Morte* montrent un pont à arc unique¹⁸². La seconde est l'insertion du clocher de l'église Notre-Dame, également imperceptible depuis le Quai des Marbriers. Il s'agit peut-être d'une référence au texte de *Bruges-la-Morte* où l'église Notre-Dame est décrite comme étant « toujours au bout de la perspective », signifiant par là sa constante influence sur le protagoniste de *Bruges-la-Morte*¹⁸³.

N'ayant pu réaliser sur le motif des croquis de Bruges, Lévy-Dhurmer devait travailler à partir des trente-cinq photographies de la ville qui illustraient l'édition originale de *Bruges-la-Morte*. Jean-David Jumeau-Lafond parle à cet égard d'une « précision photographique » à l'œuvre dans ce paysage brugeois, d'une « mise au point, saisissante, qui donne à voir la ville dans sa parfaite netteté »¹⁸⁴. Joël Goffin et Lynne Pudles démontrent que Khnopff se servit, de la même manière, de la photographie comme modèle d'une série de paysages de Bruges réalisée autour de 1904¹⁸⁵. Elle donnait plus d'acuité à ses souvenirs d'enfance de la ville, qu'il refusait de revoir afin d'en préserver la vision idéale¹⁸⁶. *Souvenir de Bruges. L'Entrée du béguinage* reprenait au pastel les motifs et le point de vue d'un cliché de Gustave Hermans¹⁸⁷ ; il en respectait jusqu'au noir et blanc photographique par un traitement en camaïeu gris dominant. En revanche, le modèle du frontispice de Khnopff pour *Bruges-la-Morte* n'est pas connu : son point de vue frontal sur le pont du Béguinage n'apparaît dans aucune illustration du roman et les photographies de Gustave Hermans, publiées vers 1900, n'étaient pas encore connues de l'artiste.

C'est la photographie, plutôt que le frontispice de son prédécesseur, que Lévy-Dhurmer semble avoir voulu imiter dans son *Portrait de Georges Rodenbach*. Le pont et la maison adjacente sont en effet vus à partir de la gauche, tels qu'ils le sont dans la

182 Cf. illustrations 13, 20, 28 et 29.

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 81, 129, 173 et 177.

183 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 139.

184 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », *op. cit.*

185 GOFFIN Joël, « Gustave Hermans inspirateur de Fernand Khnopff ? », 2007 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Gustave-Hermans-inspirateur-de-Fernand-Khnopff.pdf> ; consulté le 4 juin 2017.

PUDLES Lynne, *op. cit.*, pp. 637-654.

186 *Ibid.*, pp. 640-641.

187 GOFFIN Joël, « Gustave Hermans inspirateur de Fernand Khnopff ? », *op. cit.*
Cf. illustrations 62 et 63.

photographie n° 11 de *Bruges-la-Morte*. Néanmoins, l'adoption de ce motif très tôt privilégié par Khnopff plutôt que de n'importe quel autre pont inscrit Lévy-Dhurmer dans la filiation de celui-là¹⁸⁸. Le modèle photographique du paysage pourrait être une seconde référence de Lévy-Dhurmer à Khnopff : ce dernier faisait en effet figure de précurseur, dès 1889, pour sa considération de la photographie comme un modèle possible pour le peintre¹⁸⁹. Alors qu'elle était encore contestée dans les années 1890¹⁹⁰, Lévy-Dhurmer assumait à son tour cette position dans le *Portrait de Georges Rodenbach*. La référence à l'écrivain, la technique du pastel, la facture minutieuse et le traitement en camaïeu bleu-gris du portrait autorisent plusieurs autres rapprochements avec l'œuvre de Khnopff. Le camaïeu, chez les deux artistes, s'offre comme l'équivalent pictural du noir et blanc photographique en même temps que de la prose de Rodenbach, qui décrivait avec insistance le gris de « Bruges-la-Morte », « ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres »¹⁹¹. Au moment de représenter la Bruges de Rodenbach, Lévy-Dhurmer aurait pu trouver un modèle dans l'œuvre de Khnopff, qui s'était plusieurs fois livré au même exercice¹⁹². Cela expliquerait cette parenté iconographique et stylistique que l'on observe dans le *Portrait de Georges Rodenbach*.

L'illustration n° 11 de *Bruges-la-Morte* est la seule qui offre une vue du pont du Béguinage à partir de la gauche, montrant le clocher de l'église Notre-Dame mais pas l'entrée du Béguinage. Il n'y a donc pas de doute quant au modèle utilisé par Lévy-Dhurmer pour cette partie de l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*. Le modèle de la moitié droite du paysage est par contre plus difficile à déterminer, car plusieurs photographies auraient pu servir à Lévy-Dhurmer pour représenter le Franc de Bruges. L'identification des lieux représentés atteste que celui-ci apparaît à huit reprises dans la perspective du Quai Vert¹⁹³. Si l'on exclut les photographies où le monument est trop lointain pour être reproduit et celles où le point de vue diffère radicalement de celui choisi par Lévy-Dhurmer, les modèles possibles se restreignent aux photographies n° 9 et 29, aux points de vue presque identiques. Ni l'une ni

188 Le pont du Béguinage est un motif récurrent chez Khnopff. Cf. illustrations 55, 56, 60, 61, 62 et 71.

189 POHLMANN Ulrich, « Le rêve de la beauté, ou la vérité est beauté, beauté vérité : la photographie et le courant symboliste (1890-1914) », in *Paradis perdu : l'Europe symboliste* (cat. expo.), Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 juin – 15 octobre 1995. Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995, p. 436, note n° 41.

Cf. illustrations 58 et 59.

190 POHLMANN Ulrich, *op. cit.*, p. 435-436 : les réponses des artistes à l'étude « L'appareil photo, un ami ou un ennemi de l'art ? » (1893, *The Studio*) n'étaient pas unanimes. Plusieurs symbolistes, parmi lesquels Khnopff, Franz Von Stuck et Edvard Munch, montrèrent pourtant un vif intérêt pour la photographie.

191 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 79.

Cf. deuxième partie, chapitre IV, 2.

192 Cf. illustrations 57, 60 et 61.

Lévy-Dhurmer connaissait au moins le frontispice de *Bruges-la-Morte* et avait pu découvrir d'autres œuvres de l'artiste aux salons de la Rose-Croix.

193 Cf. illustrations 75, 79, 80, 84, 86, 91, 99 et 100.

l'autre ne correspond avec exactitude au *Portrait de Georges Rodenbach*. La multiplicité des photographies du Franc de Bruges, apportant à Lévy-Dhurmer tous les détails nécessaires à sa représentation, lui permit d'imaginer un nouvel angle de vue plus favorable à la composition de son tableau. Lévy-Dhurmer dévia ainsi légèrement sur la gauche le point de vue de la photographie n° 9, afin de déployer les pignons et les tourelles du Franc de Bruges plus horizontalement que sur les photographies n° 9 et 29, où ils étaient comme compressés par l'effet de perspective. Cette modification était nécessaire pour combler le large espace qu'offrait le format paysage du portrait. Outre l'horizontalité de la composition, la nécessité d'articuler la vue du Quai des Marbriers à celle du pont du Béguinage motivait ce changement d'angle. Comme nous l'avons démontré, le paysage urbain sur lequel se détache Rodenbach est construit sur le principe du photomontage à partir des photographies n° 9 et n° 11¹⁹⁴. La difficulté de Lévy-Dhurmer était alors de représenter les deux monuments, en réalité séparés, dans la continuité l'un de l'autre. Il le fit d'une part en ajustant l'angle de vue du Quai des Marbriers, de manière à tracer une oblique le reliant au pont du Béguinage, et d'autre part en réduisant l'échelle de la photographie n° 11 pour en signifier l'éloignement. Il obtenait ainsi la cohérence spatiale qui donnait à son paysage composé l'apparence d'un paysage réel.

La fusion de deux genres

La minutie avec laquelle fut dessiné ce paysage brugeois et son déploiement sur la majeure partie du tableau (approximativement les deux tiers) amène à s'interroger sur l'objectif premier de Lévy-Dhurmer au moment de réaliser le *Portrait de Georges Rodenbach*. Est-ce Rodenbach ou Bruges qu'il voulut représenter ? « Portrait ou paysage ? »¹⁹⁵ C'est la question que se pose Jean-David Jumeau-Lafond en titre de l'une des nombreuses analyses qu'il a fournies de cette œuvre. Il s'interroge dans un autre article, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? »¹⁹⁶, sur le cadrage inhabituel de ce portrait. Il observe une tendance délibérée chez les peintres symbolistes à délaisser le cadrage traditionnel du portrait, à la verticalité induite par celle de la figure humaine, au profit d'un format horizontal caractéristique du genre du paysage. Le *Portrait de Georges Rodenbach* est un exemple majeur mais pas unique de ce retournement. Emile René Ménard et Jacek Malczewski, avec d'autres, illustrent aussi cette fusion des genres du portrait et du paysage¹⁹⁷. Alors que l'œuvre est titrée « portrait », certains choix formels de Lévy-Dhurmer tendent à donner la primauté au paysage : le cadrage, en premier lieu, ainsi que la différence de

194 Cf. illustration 107.

195 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Portrait ou paysage ? », *op. cit.*

196 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », *op. cit.*

197 Cf. illustrations 66 et 68.

traitement entre la figure et la ville. Jean-David Jumeau-Lafond distingue en effet le premier plan, aux traits estompés, et l'arrière-plan, précisément dessiné. Le doux modelé du visage, l'enchevêtrement des cheveux, les contours troubles du veston, tous s'opposent aux éléments d'architecture, aux volumes dessinés avec rigueur et aux contours soulignés d'un trait gris¹⁹⁸.

L'impression d'une figure voilée s'impose, encore accentuée par la texture vaporeuse du pastel. Cependant, faut-il y voir une intention de l'artiste qui demanderait à être interprétée, ou n'est-ce là qu'une conséquence des natures différentes de l'homme fait de chair et de l'architecture faite de pierre ? Le premier, animé, appelle nécessairement un modelé plus fluide que les bâtisses géométriques et statiques d'une ville morte. En outre, deux détails s'opposent à l'impression d'une figure floue exprimée par Jean-David Jumeau-Lafond. Le premier est un trait gris qui cerne la moitié gauche du visage, identique à celui redessinant les contours des architectures¹⁹⁹. Le second est la lumière. Le paysage est naturellement éclairé par un soleil auroral ou crépusculaire, trop bas à l'horizon pour diffuser ses rayons sur les façades du quai. La lumière éclairant la figure, à l'inverse, paraît artificielle : la source en est inconnue et ses rayons se concentrent sur le visage, la croisée et les habits de Rodenbach étant laissés dans l'ombre. Ainsi, tout le tableau s'éteint pour mieux faire ressortir le visage pâle du modèle, dont la moitié gauche est nettement sculptée par la lumière : un trait gris en contourne l'oreille, la joue, le menton ; la paupière est plus rose et bombée ; enfin le souci du détail de Lévy-Dhurmer est tel qu'il en dessine jusqu'aux cils blonds. Autant d'éléments qui seront abandonnés pour la moitié droite plus terne et estompée. Deux impressions entrent alors en contradiction, celle d'un paysage canalisant notre regard par son détail photographique et celle d'un modèle mis en valeur par une lumière vive. Ce serait négliger l'ambivalence chère aux symbolistes que de donner la primauté à l'une ou l'autre dans une œuvre fondée sur la dualité. Nous pouvons seulement en déduire, après Jean-David Jumeau-Lafond, qu'il s'agit bien là d'un renvoi réciproque entre le portrait et le paysage²⁰⁰. La fusion des deux genres crée un jeu de miroir infini et complexe qui ouvre un vaste faisceau d'interprétations possibles. Il s'agit maintenant d'en développer les plus pertinentes.

La déduction minimale que nous avons tirée de l'ajout d'une vue de Bruges est qu'elle aide à l'identification de Rodenbach, dans un milieu parisien où ses origines flamandes le caractérisent. C'est pourquoi Lévy-Dhurmer assimila l'homme à la ville, et ce par la fusion

198 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Portrait ou paysage ? », *op. cit.* : « la mise au point, saisissante, qui donne à voir la ville dans sa parfaite netteté tandis que le poète, au premier plan, est tout simplement... flou. »

199 Le fait qu'il soit tracé au-dessus de la moustache prouve qu'il ne s'agit pas là d'une esquisse préparatoire qui disparaîtrait à la surface du pastel, mais bien d'un dessin volontaire.

200 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de *sens* ? », *op. cit.*

visuelle de la figure et du paysage. Si le visage de Rodenbach se détache nettement, son veston trouble et inconsistant laisse transparaître le canal situé derrière lui. Jean-David Jumeau-Lafond insista sur l'impression fantomatique que lui laissait, pour cette raison, le *Portrait de Georges Rodenbach*²⁰¹. L'harmonie des couleurs participe, avec cette fusion formelle, à faire comprendre Rodenbach et Bruges comme étant indissociables et même consubstantiels. Les tons uniformément ternes, respectant le plus souvent un camaïeu gris-bleu qui touche aussi bien la figure que le paysage, expriment par la couleur une essence commune à l'homme et à la ville. Celle-ci serait de l'ordre d'un « caractère » flamand, associé aux couleurs froides. La description contemporaine de Rodenbach par Paul et Victor Margueritte, que Pierre Maes présentait comme analogue au pastel de Lévy-Dhurmer, exprime cette association :

« La tête, en pleine valeur, se détachait, dans le triste jour gris, altière et fine, avec ce teint à peine animé de rose, comme de l'albâtre où une lueur transparaît, ces cheveux si blonds, légers, comme moussus, la moustache railleuse un peu, le front très haut, et ces yeux bleus et gris – le miroir du ciel natal – ces yeux si profonds et si lointains, couleur des canaux que si longtemps ils reflétèrent, couleur d'eau terne et de ciel vif. »²⁰²

Les portraits dressés par les frères Margueritte et Lévy-Dhurmer s'accordent à appliquer à Rodenbach une même couleur bleu-gris, à laquelle les écrivains donnèrent autant d'importance que le peintre. Lévy-Dhurmer montrait comme eux un intérêt appuyé pour les yeux, auxquels il attribua une teinte identique au ciel et au canal.

L'assimilation de la figure et de la ville suggère un second niveau d'interprétation. Nous pouvons voir dans cette représentation de Bruges non plus un paysage réel mais un paysage mental, ou « paysage état d'âme » selon l'expression de Henri-Frédéric Amiel²⁰³. Cette notion s'accorde parfaitement à la pensée de Rodenbach pour qui « toute cité est un état d'âme »²⁰⁴. L'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*, selon cette interprétation, n'est pas une vue de la ville de Bruges mais un écran où projeter l'intériorité du modèle. L'œuvre se compose alors comme un double portrait où les composantes psychique et physique du modèle sont distinguées sur deux plans. Le paysage constitue un portrait symbolique et

201 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de *sens* ? », *op. cit.* : « Ces deux figures des lettres contemporaines [Georges Rodenbach et Pierre Loti] sont invoquées comme des spectres qui tenteraient de s'accrocher à leur propre matérialisation : leur présence-absence rappelle irrésistiblement l'idée d'une apparition spirite. »

L'impression fantomatique est moins évidente dans le *Portrait de Pierre Loti*, où ne sont pas mis en œuvre les mêmes effets de transparence.

202 MARGUERITTE Paul et Victor, « Georges Rodenbach », in *L'Echo de Paris*, n° 6996, 26 juillet 1903, p. 1.

203 JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de *sens* ? », *op. cit.*

204 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, É. Flammarion, [1892], p. 143.

intérieur quand la représentation du modèle est mimétique et extérieure. Le paysage rend sensible le tempérament de Rodenbach, ses pensées mais surtout ses souvenirs ; il est une réminiscence de la Bruges parcourue dans son enfance. Le fait qu'il s'agisse d'un paysage composé s'accorde à cette idée d'une représentation mentale de la ville. Cependant, sa précision photographique contredit l'hypothèse d'une remémoration, qui appellerait une représentation plus confuse de Bruges, altérée par l'oubli. Un troisième niveau d'interprétation doit donc être maintenant proposé à partir de cette compréhension du paysage comme projection mentale.

3. Portrait d'auteur

L'écrivain et l'auteur

En faisant redécouvrir par ses œuvres la cité flamande, Rodenbach imposait à ses lecteurs une vision poétique de la ville. Le public parisien ne s'imaginait pas la Bruges réelle, soucieuse de sortir de sa léthargie par l'aménagement d'un nouveau port, mais bien la ville fictive de *Bruges-la-Morte*²⁰⁵. Lévy-Dhurmer, parce qu'il n'avait pas encore visité Bruges, ne la connaissait qu'au travers du roman. Il composa donc à partir de cette représentation littéraire de la ville morte celle picturale qu'il se proposait d'ajouter au *Portrait de Georges Rodenbach*. Son arrière-plan peut ainsi être interprété comme une projection de l'œuvre de Rodenbach, une évocation de sa vision anthropomorphisée d'une Bruges « mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux »²⁰⁶. Or, la physionomie de cette ville faite personnage est moins décrite par le roman que montrée par ses illustrations photographiques. L'« Avertissement » dont Rodenbach fait précéder *Bruges-la-Morte* donne à celles-ci une place et une fonction au sein du roman : elles doivent provoquer l'empathie du lecteur en lui faisant ressentir l'emprise permanente de la ville sur Viane²⁰⁷. Les illustrations de *Bruges-la-Morte* acquièrent un statut exceptionnel pour leur époque : elles ne sont pas des

205 EDWARDS Paul, *op. cit.*, p. 45 : « Les photos [illustrant *Bruges-la-Morte*] ne sont pas là pour rappeler Bruges à ceux qui l'ont visitée. Le roman ne situe pas la ville dans son contexte économique ou dans sa contemporanéité, mais dans un passé indéfinissable. [...] Rodenbach écrivait *Bruges-la-Morte* pendant que s'élaborait le concours pour la constitution de Bruges-Port-de-Mer, conclu en juin 1894. »

206 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 19-20.

RODENBACH Georges, « Avertissement », in *Ibid.*, p. I : « Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. »

207 *Ibid.*, p. II : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages [...], afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville ».

annexes contingentes mais des composantes inhérentes au roman. En les reprenant comme modèles de son paysage brugeois, Lévy-Dhurmer introduisait dans son œuvre de véritables fragments de *Bruges-la-Morte*. L'intermédiaire de la photographie modifie le statut du *Portrait de Georges Rodenbach* : son arrière-plan est moins une transposition du texte de *Bruges-la-Morte* que de ses illustrations. La référence littéraire reste cependant tout aussi explicite. Or, si le paysage du *Portrait de Georges Rodenbach* représente *Bruges-la-Morte*, ne serait-ce pas l'auteur plutôt que l'homme que voulut figurer Lévy-Dhurmer ?

Nous prendrons ici le terme d' « auteur » dans le sens que lui donnent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans leur essai commun *Iconographie de l'auteur*²⁰⁸. Ils y distinguent en préambule l'ouvrier de l'ouvrage (individu physique, extérieur à l'ouvrage qu'il produit), autrement dit l'écrivain, et l'auteur de l'œuvre (abstraction sans visage, inhérent à l'œuvre par qui il est engendré)²⁰⁹. L'auteur est le caractère de l'œuvre, au sens de ce qu'elle a de plus singulier et distinctif²¹⁰. Au fil de la lecture, les mots imposent à l'esprit du lecteur une « constellation d'images »²¹¹ constitutive de ce caractère de l'œuvre. L'auteur est la figure qui émane de cette lecture, il est l'image la plus puissante et complexe de cette constellation, celle qui contient toutes les autres. L'auteur est insaisissable car inconstant, en continuelle métamorphose selon que tel ou tel autre passage du texte domine l'imagination et la mémoire du lecteur. Quoique nous ne puissions pas le saisir, c'est pourtant lui que nos yeux cherchent dans un portrait d'écrivain. Sur le visage de l'écrivain (l'ouvrier), nous espérons voir se mirer l'auteur (l'œuvre). *Iconographie de l'auteur* se confronte à ce paradoxe d'un auteur invisible et pourtant recherché : « Jamais personne ne pourra regarder le portrait du signataire d'une œuvre sans y scruter la présence de l'auteur. »²¹² Cette exigence de reconnaissance qui obsède le spectateur impose au portraitiste de donner à l'auteur la physionomie qui lui manque en le rendant perceptible à travers les traits de l'écrivain. Le portraitiste « cherche à éteindre dans la personne la teneur personnelle du visage pour y faire affleurer l'œuvre »²¹³. Cette conclusion permet à Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, en seconde partie de leur essai, d'analyser quatorze portraits d'écrivains en tâchant d'y déterminer ce qui évoque l'auteur plutôt que l'écrivain, l'œuvre plutôt que l'homme. Nous pouvons faire de même pour le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer.

208 FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Editions Galilée, 2005.

209 *Ibid.*, p. 10.

210 *Ibid.*, p. 18 : le caractère est « la marque propre, distinctive, l'empreinte originale et *sui generis* » de l'œuvre.

211 *Ibid.*, p. 28.

212 *Ibid.*, p. 13.

213 *Ibid.*, p. 27.

Le portrait, nous disent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, peut être « un signal ou un ensemble de signaux vers l'œuvre »²¹⁴. Le contexte artistique de notre étude nous autorise à substituer à ce terme de « signal » celui de « symbole », désignant pour le symbolisme une forme sensible renvoyant à une réalité idéale²¹⁵. Le portrait est cette forme sensible, relais nécessaire vers l'idée de l'auteur. Quels sont alors, dans *Le Portrait de Georges Rodenbach*, les symboles évocateurs de l'auteur ? Le visage ne semble pas pouvoir en être : ses traits sont les principaux garants de l'identification de l'écrivain et ne peuvent guère renvoyer à autre chose qu'à la physionomie concrète de celui-ci. Le costume, en revanche, est souvent utilisé dans les portraits pour enrichir leur signification²¹⁶. Le costume de Rodenbach interpelle justement par son opposition aux autres portraits de l'écrivain et demande à être interprété. Le costume bourgeois observé dans les photographies de Nadar est celui de l'individu en société, quand la tenue plus négligée du pastel de Lévy-Dhurmer est celle de l'homme dans son intimité. Or, l'intimité est un thème *caractéristique*, au sens où l'entendent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, de l'œuvre de Rodenbach²¹⁷. Le costume du modèle est donc un premier élément constitutif de cet auteur que nous recherchons.

Si le potentiel symbolique de la figure est entravé par sa fonction identificatrice, ça n'est pas le cas du paysage. Un tiers du pastel suffisait à Lévy-Dhurmer pour représenter l'écrivain, deux tiers lui restaient pour symboliser l'auteur. Nous avons déjà avancé l'hypothèse que le paysage du *Portrait de Georges Rodenbach* représente *Bruges-la-Morte* par le biais de ses illustrations photographiques, qui constituent donc le symbole du roman. L'arrière-plan du portrait se révèle être, pour l'artiste et le spectateur, un écran où projeter la constellation d'images émanant de sa lecture. Dans *Bruges-la-Morte*, l'apparition de l'auteur n'est pas tant stimulée par les mots que par les photographies, qui imposent à la mémoire du lecteur des images plus permanentes et plus stables que celles de l'imagination. La notion d'auteur permet ainsi de mieux comprendre ce qui fait la force du *Portrait de Georges Rodenbach*. Lévy-Dhurmer y reproduisit des motifs qui, par leur répétition sur de nombreuses illustrations de *Bruges-la-Morte*, se sont le plus profondément ancrées dans la mémoire du

214 *Ibid.*, p. 33.

215 MOREAS Jean, « Le Symbolisme », in *Le Figaro : Supplément littéraire du dimanche*, n° 38, 18 septembre 1886, p. 150 : « la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible ».

216 Nous pourrions le constater dans notre étude du portrait de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*. Cf. deuxième partie, chapitre III.

217 Retenons deux œuvres particulièrement représentatives de ce thème récurrent :

RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, *op. cit.*, pp. 3-38 : dix-sept poèmes sont regroupés sous le titre « La Vie des chambres ».

RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.* : la pièce se concentre sur le moment de vie commune entre Sœur Gudule et Jean.

lecteur : le pont du Béguinage et le Franc de Bruges. Par l'emprunt assumé de ce premier motif à Khnopff, Lévy-Dhurmer intégrait au *Portrait de Georges Rodenbach* l'image la plus mémorable de *Bruges-la-Morte*, c'est-à-dire la plus puissamment évocatrice de l'auteur : son frontispice.

L'horizon d'attente du Portrait de Georges Rodenbach

En détaillant au chapitre précédant la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach*, nous avons principalement traité de sa réception dans sa dimension quantitative. Nous abordons désormais une autre face du problème en regardant comment l'œuvre fut comprise par ses observateurs. Notre objectif est de vérifier que notre interprétation du *Portrait de Georges Rodenbach* comme portrait d'auteur corresponde à la réception du public contemporain de sa création. Le concept d'« horizon d'attente », théorisé par Hans Robert Jauss, est dans cette tentative un instrument incontournable. Jauss le définit comme un « système de références » établi par l'expérience préalable du public et qui conditionne son appréhension d'une œuvre²¹⁸. Dans le cas du *Portrait de Georges Rodenbach*, l'horizon d'attente du public était déterminé par trois facteurs : la tradition du portrait d'écrivain, la connaissance de *Bruges-la-Morte* et la comparaison du portrait à l'apparence réelle de Rodenbach et de Bruges²¹⁹. La tradition du portrait d'écrivain ne figurait pas celui-ci comme un individu lambda mais le caractérisait par sa profession, habituant les spectateurs à faire le lien entre l'homme et son œuvre²²⁰. La connaissance de *Bruges-la-Morte* permettait ensuite au public parisien de comprendre la référence qui y était faite dans le *Portrait de Georges Rodenbach* et de le regarder à travers le filtre de l'univers poétique de l'écrivain. Enfin, la comparaison du portrait à la physionomie non rajeunie de Rodenbach et à la topographie réelle de Bruges, pour les quelques spectateurs qui les connaissaient, rendait évidente aux yeux de ces derniers la dimension fictionnelle et symbolique du *Portrait de Georges Rodenbach*. C'est à partir de ces différents critères constitutifs de l'horizon d'attente que fut reçu le portrait au moment de sa création.

218 JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 49 et 259 : cette expérience du public peut être l'expérience littéraire des œuvres qu'il a déjà lues, l'expérience historique et sociale du contexte dans lequel il évolue, ou encore l'expérience individuelle de ce qu'il a vécu.

219 *Ibid*, p. 49 : l'horizon d'attente « résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »

220 DURAND Pascal, « De Nadar à Dornac », in *CONTEXTES*, n° 14, 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5933> ; consulté le 10 novembre 2015 : l'écrivain est représenté avec les attributs de sa profession (plume, livre, attitude réflexive etc.), phénomène visible dans les nombreux portraits photographiques d'écrivains au XIX^{ème} siècle.

L'horizon d'attente se mesure selon Jauss « à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique »²²¹, c'est donc dans les critiques contemporaines du *Portrait de Georges Rodenbach*, déjà présentées, que nous pouvons le saisir. Cinq des comptes-rendus de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896 assimilèrent l'arrière-plan du portrait à *Bruges-la-Morte*²²². A la même époque, Achille Segard disait de ce portrait que « l'œuvre du poète se reflète dans sa physionomie »²²³. Anna Rodenbach elle-même n'y voyait pas son mari défunt mais un « portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte* »²²⁴. Ces quelques témoignages rendent compte de la réception de l'œuvre par le public de l'époque. Ils confirment la thèse de Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, selon laquelle tous les observateurs cherchent à superposer au portrait de l'écrivain l'image de l'auteur. En se référant explicitement à *Bruges-la-Morte*, Lévy-Dhurmer anticipait cette projection de l'œuvre de Rodenbach sur son portrait. Lévy-Dhurmer sut ainsi satisfaire l'horizon d'attente des spectateurs de toutes les époques en représentant l'essence éternelle de l'auteur, imaginée par tous les lecteurs de *Bruges-la-Morte*, derrière l'apparence éphémère de l'homme, connue de ses seuls contemporains²²⁵. Il assura ainsi au *Portrait de Georges Rodenbach* un succès atemporel qui justifie sa fortune critique de 1896 à nos jours.

221 JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 53.

222 ANONYME, « Petites expositions », *op. cit.* : « le Portrait de M. Georges Rodenbach vaut surtout par un arrangement habile et par l'évocation, dans les fonds, d'une Bruges-la-Morte encadrant la figure du poète ».

EON Henry, « Expositions : M. Lévy-Dhurmer », *op. cit.* : « C'est bien à M. Lévy-Dhurmer qu'il convenait aussi d'évoquer, dans la perspective de Bruges-la-Morte, la physionomie blonde et pensive de Georges Rodenbach ».

MAIZEROY René, « Les artistes nouveaux : L. Lévy-Dhurmer », *op. cit.* : « la figure délicate, rêveuse du poète Rodenbach qui se détache harmonieusement sur une calme vision de Bruges-la-Morte ».

OURBAK F., *op. cit.* : « Laissons donc M. Lévy-Dhurmer décorateur [...] pour admirer sans réserve ses portraits d'abord : [...] celui de Rodenbach, dans un décor de Bruges la morte, si suggestif »

RAMBAUD Yveling, *op. cit.* : « le portrait de M. Georges Rodenbach aurait pu se passer du paysage mélancolique de Bruges-la-Morte, aperçu par la baie de la fenêtre ouverte ».

223 SEGARD Achille, « Lévy-Dhurmer », in *Revue illustrée*, n° 1, 15 décembre 1899, n. p.

224 RODENBACH Anna, *op. cit.*

225 MICHON Pierre, *Corps du Roi*, Lagrasse, Editions Verdier, 2002, p. 13 : Pierre Michon attribuait à Samuel Beckett, dans l'étude d'un portrait qu'en fit le photographe Lutfi Özkök, les deux corps du roi : le premier immortel et sacré, corps éternel de l'Auteur, le second mortel et fonctionnel, « défroque » éphémère de l'homme.

Conclusion

Les événements entourant la production et la réception du *Portrait de Georges Rodenbach* nous ont permis de définir la relation entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach. Notre tentative de reconstitution de leurs réseaux relationnels démontre leur appartenance à une même société mondaine qui permettait leur rencontre. Les membres des champs artistique et littéraire se côtoyaient à l'occasion d'événements mondains tels que les salons, fait qui motiva notre hypothèse de l'exposition de la Société de Pastellistes Français comme cadre de la rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach. L'étude de leur correspondance dévoilait une certaine intimité en attestant de visites fréquentes et de contacts persistants entre les deux hommes, se prolongeant bien au-delà de la création du *Portrait de Georges Rodenbach*. Cette correspondance apporta des datations précises concernant leur rencontre au printemps 1895, leur relation jusqu'en 1898, et la réalisation du *Portrait de Georges Rodenbach* au second semestre de l'année 1895. Quoique lacunaire, elle rendait compte de liens non seulement amicaux mais aussi professionnels. En se faisant l'intermédiaire entre Lévy-Dhurmer et des marchands ou des clients (notamment Georges Petit et Pierre Loti), Rodenbach se dévoilait comme le défenseur d'un jeune talent. La relation du portraitiste à son modèle se trouvait doublée de celle d'un artiste à un critique d'art. Les enjeux étaient de première importance pour la carrière de Lévy-Dhurmer : le soutien de Rodenbach lui apporta une visibilité immédiate par l'organisation d'une première exposition individuelle à la Galerie Georges Petit en 1896. Nous avons qualifié celle-ci d'inaugurale pour deux raisons : d'abord, elle révélait un premier ensemble d'œuvres inédites de l'artiste ; ensuite, elle marquait l'intégration de Lévy-Dhurmer au champ artistique par la double reconnaissance du marché de l'art (à travers Georges Petit) et de la critique française et internationale. Cette exposition est le début d'une large diffusion de l'œuvre de Lévy-Dhurmer, dont la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* nous a donné un aperçu.

Le *Portrait de Georges Rodenbach* représentait, en même temps que la physionomie de l'écrivain, l'auteur de *Bruges-la-Morte* à travers un paysage brugeois composé d'après les illustrations du roman. Le transfert, vers la technique du pastel, de photographies considérées par Rodenbach comme une composante indissociable de *Bruges-la-Morte* fait du *Portrait de Georges Rodenbach* un cas manifeste de transposition d'une œuvre littéraire en peinture. L'application de la transposition à un portrait d'écrivain satisfait l'horizon d'attente des spectateurs, marqué par leur exigence de reconnaissance de l'auteur, c'est-à-dire de l'œuvre.

L'efficacité et la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* résultent ainsi paradoxalement de son paysage et de la référence littéraire associée. Nous avons repéré, dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer, d'autres cas de transposition de textes de Rodenbach au pastel. Les modalités exactes de leur processus de création font l'objet de notre deuxième partie.

DEUXIÈME PARTIE

Transposition de l'œuvre de Rodenbach par Lévy-Dhurmer

Introduction

La seconde partie de ce mémoire poursuit notre travail sur les rapports entre la peinture et la littérature tout en déplaçant son objet d'étude : après avoir étudié la relation sociale de Lucien Lévy-Dhurmer et de Georges Rodenbach, nous regardons désormais la relation artistique de leurs œuvres, et à travers elle le problème de la transposition. S'agissant d'un objet d'étude intermédial, plusieurs points de vue peuvent être adoptés. Sans prétendre à présenter toutes les disciplines intéressées par les rapports entre le texte et l'image, nous pouvons tenter d'esquisser les contours des principales. Tout d'abord, au sein de l'histoire de l'art, l'iconographie fonde son analyse des œuvres visuelles sur la connaissance des textes auxquels elles se rapportent²²⁶. Les études cinématographiques et théâtrales, en se confrontant au problème de l'adaptation filmique et de la mise en scène d'œuvres littéraires, exigent elles aussi une lecture parallèle du texte et de l'image, un passage constant du lisible au visible²²⁷. Réciproquement, la littérature comparée, dont l'objectif premier était la comparaison des littératures de différentes nationalités, a depuis élargi son champ d'investigation à l'ensemble des arts pour les étudier dans leur rapport aux textes²²⁸. L'esthétique comparée, n'étant pas dévolue à un médium en particulier, adopte quant à elle un point de vue plus général sur tous les arts : elle en dépasse la matérialité hétérogène pour mieux dégager des principes communs sous-jacents²²⁹. Enfin, la sémiologie apporte une réponse à cette recherche d'un système commun aux arts en concevant l'image comme un système de signes équivalant celui du texte, basé comme lui sur un modèle linguistique²³⁰. Toutes ces disciplines sont susceptibles de concourir d'un point de vue théorique ou méthodologique à notre étude ; c'est cependant en historien de l'art que nous nous positionnons une fois de plus, par volonté de focaliser notre étude sur les pastels de Lévy-Dhurmer.

La notion de transposition doit nous aider à comprendre le processus de création et la signification de trois œuvres de Lévy-Dhurmer, choisies pour leur référence à *Bruges-la-Morte* et au *Voile* de Rodenbach : *Bruges, Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de*

226 PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, [Paris], Gallimard, 1967.

227 HUTCHEON Linda et O'FLYNN Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Oxon, Routledge, 2013.

228 *Literature and the other arts* (actes de congrès), IX^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Innsbruck, 1979. KONSTANTINOVIC Zoran, SCHER Steven P. et WEISSTEIN Ulrich (éd.), Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981.

229 SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

230 LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique*, [Paris], Gallimard, 1973.

Georges Rodenbach et les illustrations de *Bruges-la-Morte*. Nous questionnerons d'abord la terminologie à adopter pour parler de ces œuvres et la pertinence du choix du pastel pour leur transposition visuelle. Leurs analyses successives interrogeront les modalités du processus de transposition chez Lévy-Dhurmer : seront examinés les éléments transférés du texte vers l'image ainsi que le degré de dépendance ou d'émancipation de Lévy-Dhurmer par rapport aux écrits de Rodenbach.

La réponse à ces interrogations exige en préambule une mise au point théorique sur le procédé de la transposition. En l'absence de terminologie fixe permettant d'en parler de manière univoque, nous devons avant tout établir et définir le vocabulaire qui sera utilisé tout au long de notre étude. Nous proposerons en même temps une typologie non exhaustive de la transposition, dont l'objectif est de nommer, clarifier et distinguer plusieurs modes de création, qui manifestent autant de rapports de l'image au texte²³¹. L'analyse iconographique, stylistique et technique de chaque pastel de Lévy-Dhurmer sera l'occasion d'une étude de cas détaillée sur le type de transposition qui y est mis en œuvre. Le texte de Rodenbach identifié comme source sera dans cette analyse un point de comparaison constant, dans une observation parallèle des œuvres de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach. Des rapprochements précis entre les images et des extraits de textes seront effectués.

Nous débiterons donc par une mise au point théorique, terminologique et typologique sur la notion de transposition. Elle sera accompagnée d'un développement sur l'adéquation de la technique du pastel à transposer, en particulier, l'univers poétique de Rodenbach. Ce double propos trouvera son application dans l'analyse successive de *Bruges*, de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* et des illustrations de *Bruges-la-Morte*. L'ordre de ces analyses visera à rendre compte d'une référence de plus en plus assumée de Lévy-Dhurmer aux textes de Rodenbach.

231 ROUSSET Jean, *Passages, échanges et transpositions*, [Paris], José Corti, 1990, pp. 135-152 : Jean Rousset proposa, de la même manière, une typologie des rapports entre texte et image. La transposition en était cependant exclue, la typologie se limitant aux « iconotextes », combinaisons des deux systèmes verbal et visuel (calligrammes, emblèmes, bande dessinée, etc.).

Chapitre I

La transposition chez Lévy-Dhurmer

1. La notion de transposition

Proposition de terminologie

D'emblée, le problème de la terminologie se pose : doit-on parler de « transposition » ? La définition et l'usage de ce terme ne sont pas unanimes. Les publications sur les rapports entre texte et image, dans leur nombre et leur diversité, trahissent l'absence de terminologie fixe et univoque pour parler de problèmes similaires aux nôtres²³². Le besoin se fait pourtant sentir d'un terme pour désigner de manière générale les transferts d'un art à l'autre, si souvent constatés. Nous avons décidé d'adopter pour cela le terme de « transposition », qui doit être défini puis justifié. « Transposition » indique par l'étymologie de son préfixe « trans » la traversée d'une limite. Benoît Tane la présente comme le passage d'un espace à un autre, cet espace étant celui métaphorique du domaine artistique²³³. W. J. T. Mitchell, en exergue de notre mémoire, comparait les arts à des pays aux langages différents²³⁴ : la transposition est la traversée de leurs frontières. Le fondement de la transposition ne réside pas dans l'élément transféré d'un art à l'autre, cet élément étant indifféremment à caractère thématique, stylistique ou technique, extrait d'une œuvre précise ou du domaine artistique dans son ensemble. Son fondement réside plutôt dans le mode de transfert, doublement désigné comme « répétition avec variation » par Linda Hutcheon²³⁵. Cela signifie que la transposition combine l'imitation d'un référent initial à l'invention d'une représentation originale. La transposition se mesure à l'écart entre les deux²³⁶ : elle implique de regarder ce qui est pris au premier autant que ce qui est ajouté par la seconde. Nous

232 LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 24 : « Pour évoquer l'opération qui a lieu [entre le texte et l'image] on utilise également les termes suivants : translation, illustration, équivalence, remplacement de l'original, transmutation, commerce, dialogue, conversion. »

233 TANE Benoît, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) » [en ligne]. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=697> ; consulté le 8 février 2017.

234 MITCHELL William John Thomas, « Word and image », in NELSON Robert S. et SHIFF Richard, *op. cit.*, p. 53.

235 HUTCHEON Linda et O'FLYNN Siobhan, *op. cit.*, p. 8.

236 BERTHET Dominique, « Appropriation et singularité », in *Recherches en esthétique*, n° 2, septembre 1996, p. 7 : « L'appropriation renvoie ainsi à l'espace qui sépare le référent de l'œuvre et elle se questionne en tant que démarche. »

définissons ainsi la transposition comme le processus ou le produit d'une création basée sur le transfert volontaire et inventif d'un élément extrait d'un médium pour être utilisé dans un autre.

Plusieurs raisons justifient de privilégier le terme « transposition » à ses synonymes « appropriation » ou « adaptation ». La première est qu'il se situe à mi-chemin entre l'acception trop large de l'appropriation (dans laquelle le référent peut être n'importe quel élément du monde)²³⁷ ou trop restrictive de l'adaptation (qui exige une œuvre de référence déterminée)²³⁸. « Transposition » satisfait notre besoin d'un terme désignant spécifiquement un transfert intermédial mais pas exclusivement celui d'une œuvre précise. Sa pertinence dans le contexte symboliste de notre étude justifie encore la préférence qui lui est accordée ici : le terme était en effet déjà employé par Joris-Karl Huysmans à propos d'Odilon Redon²³⁹. « Transposition » concilie ainsi l'approche des contemporains de Lévy-Dhurmer et celle des chercheurs actuels, qui sont nombreux à l'avoir adopté avant nous. Les études littéraires nomment déjà « transposition d'art » un texte créé à partir d'une œuvre d'art visuelle²⁴⁰. Il semble donc approprié d'utiliser le même mot pour parler de la relation de nature identique, simplement inversée, entre une œuvre visuelle et le texte auquel elle se réfère. C'est pourquoi nous parlerons, à la suite de Liliane Louvel dans *Le Tiers pictural*, de « transposition intermédiaire »²⁴¹. L'adjectif permet d'indiquer le médium de destination, en distinguant la transposition littéraire (un texte créé à partir d'une image) de la transposition picturale (une image créée à partir d'un texte).

Proposition de typologie

La transposition englobe des transferts entre les arts qui peuvent se manifester en des formes et à des degrés très divers. Les spécificités de chaque cas de transposition appellent un terme plus pertinent qu'un autre. Nous nous proposons pour cette raison de décliner la transposition picturale en plusieurs types et d'ainsi fixer une terminologie que nous savons non-exhaustive et provisoire. Cette typologie fut établie à partir des différences constatées entre les transpositions des textes de Rodenbach par Lévy-Dhurmer. Nous la présentons désormais au lecteur afin qu'il saisisse plus immédiatement leur spécificité et l'évolution de

237 *Ibid.*, pp. 7-10.

NELSON Robert S., « Appropriation », in NELSON Robert S. et SHIFF Richard (éd.), *op. cit.*, pp. 162-172.

238 HUTCHEON Linda et O'FLYNN Siobhan, *op. cit.*, p. 8.

239 HUYSMANS Joris-Karl. Cité dans : GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 104 : « C'est, en effet, une véritable transposition d'un art dans un autre. »

240 KELLEY David, « Transpositions », in COLLIER Peter et LETHBRIDGE Robert (éd.), *Artistic relations : Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1994, pp. 178-191.

241 LOUVEL Liliane, *op. cit.*, p. 62.

leur rapport au texte. Il trouvera ainsi dans chaque analyse une étude de cas associée à un type de transposition. Notre typologie étant élaborée à partir des œuvres de notre corpus et à destination de leur analyse, sa pertinence n'est garantie que dans le cadre de ce mémoire.

Le premier type de transposition observé est celui que nous proposons d'appeler « allusion », en appliquant à la peinture un terme déjà utilisé en théorie littéraire. Le rapport de l'œuvre finale au texte source y est le plus distant, la référence à celui-ci étant implicite et indirecte : l'œuvre source n'est jamais nommée mais évoquée à travers l'élément qui en a été extrait (une idée, un motif, une structure, etc.). Le transfert doit être suffisamment évident pour apparaître à ceux qui connaissent le texte source. L'allusion se présente alors comme le sous-entendu d'un artiste adressé à des spectateurs initiés²⁴². L'allusion fonctionne sur le principe de la suggestion et conserve une part d'ambiguïté, deux caractéristiques qui expliquent l'intérêt d'un symboliste comme Lévy-Dhurmer pour ce mode de transposition²⁴³. *Bruges*, nous le verrons, est en effet une allusion au roman *Bruges-la-Morte*, qui lui sert de base sans toutefois être explicitement nommé.

Le second type de transposition observé chez Lévy-Dhurmer est celui que nous appelons « interprétation ». Le terme d'« adaptation » pourrait aussi lui convenir en cela qu'il exige, comme celle-ci, une mention explicite de l'œuvre source. Mais l'interprétation désigne, avec plus de précision que l'adaptation, un double rapport au texte. D'une part, l'artiste tente de discerner l'intention de l'écrivain et de la retransmettre dans un mode d'expression différent. D'autre part, il ajoute au texte une signification personnelle qui s'exprime dès la sélection des éléments à transférer, celle-ci donnant de l'importance à tel aspect du texte plutôt qu'à tel autre. L'artiste se présente comme le lecteur de l'œuvre dont il s'inspire, cherchant à faire correspondre la pensée de l'écrivain et sa sensibilité propre²⁴⁴. A la suite de Hans Robert Jauss, nous pouvons parler de l'interprétation comme de la fusion entre deux horizons d'attente, celui induit par l'œuvre elle-même et celui du lecteur²⁴⁵. Dans le portrait de

242 *Ibid.*, pp. 233-234 : « On le voit, la question [de l'allusion] est bien une question de réception, un problème de connaissance plus ou moins partagée, subjective. »

243 LOUVEL Liliane, *op. cit.*, pp. 226-240.

SOURIAU Etienne, « Allusion », in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, pp. 86-87.

Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Allusion » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/allusion> ; consulté le 2 mai 2017.

244 SOURIAU Etienne, « Interprète », in *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 396-398.

Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Interprétation » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/interpretation> ; consulté le 2 mai 2017.

245 JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 259 : « Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre ».

Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach se trouveront réunis les critères de l'interprétation, à savoir la désignation explicite de l'œuvre source, le respect de l'intention de l'écrivain et la proposition d'une lecture personnelle.

Nous proposons de placer sous le terme plus largement établi d'« illustration » le type de transposition où le rapport de l'image au texte est le plus resserré. Une fois de plus, la mention de l'œuvre de référence est exigée. Le respect de l'intention de l'écrivain est généralement recherché, l'une des fonctions de l'illustration étant, selon son étymologie, de rendre le texte plus intelligible²⁴⁶. Par ailleurs, le transfert est souvent celui du contenu du texte (personnages, lieux, actions, etc.). Ces deux dernières observations ont cependant été maintes fois contredites par une pratique de l'illustration moins littérale. Plus que le rapport sémantique du texte et de l'image, c'est leur articulation matérielle qui semble de fait caractériser l'illustration : texte et image sont combinés au sein d'un livre sur deux pages mises en regard, ainsi que dans l'esprit du lecteur-spectateur qui les parcourt simultanément²⁴⁷. Ce dialogue doublement sémantique et matériel apparaîtra dans les dix-huit pastels insérés par Lévy-Dhurmer entre les pages de *Bruges-la-Morte*.

Enfin, la première partie de notre étude a mis en évidence un quatrième type de transposition possible : le portrait d'écrivain. Comme nous l'avons expliqué, celui-ci appelle à être associé à l'œuvre littéraire du modèle pour satisfaire l'horizon d'attente des spectateurs ; il est donc propice à l'exercice de la transposition. Nous pourrions même dire, en prolongeant la pensée de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, que tout portrait d'écrivain aspire à être une représentation de l'auteur, c'est-à-dire une transposition de son œuvre²⁴⁸. Le *Portrait de Georges Rodenbach* nous apparut ainsi comme une transposition picturale de *Bruges-la-Morte*, la référence à cette œuvre précise étant explicitée par l'usage que fit Lévy-Dhurmer de ses illustrations photographiques. Le cas n'est pas unique dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer : il se renouvelle, sur le modèle du premier, avec le *Portrait de Pierre Loti*²⁴⁹. Le paysage d'Istanbul, à l'arrière-plan, transpose au pastel le décor des romans *Aziyadé* et *Fantôme d'Orient*²⁵⁰. Deux portraits de Renée Vivien procèdent encore par transposition, cette fois-ci

246 SOURIAU Etienne, « Illustration », in *Vocabulaire d'esthétique, op. cit.*, pp. 855-856.

Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Illustration » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/illustration> ; consulté le 2 mai 2017.

247 LE MEN Ségolène, « Introduction : iconographie et illustration », in CARACCILO Maria Teresa et LE MEN Ségolène, *L'Illustration : essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 9-17.

248 Cf. première partie, chapitre III, 3.

249 Cf. illustration 20.

250 LOTI Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.

LOTI Pierre, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

Autour de Lévy-Dhurmer, op. cit., p. 49 : Lévy-Dhurmer évoque dans des notes manuscrites sur le *Portrait de Pierre Loti* le personnage éponyme d'*Aziyadé* et son compagnon Achmet. Il lui donna cependant comme sous-

non pas d'une œuvre précise, mais d'un thème et d'un motif caractéristiques de son œuvre de poétesse. Le premier portrait, connu seulement par la gravure, la représente devant un paysage marin²⁵¹. Tama Lea Engelking proposa de l'identifier comme l'île de Lesbos et même, plus précisément, comme la falaise de laquelle se serait jetée Sapho ; serait ainsi évoqué l'amour saphique, thème majeur de l'œuvre de Vivien²⁵². Lévy-Dhurmer disposa encore dans ses mains un bouquet de violettes, « fleurs dont elle ne se séparait jamais » selon le mot du peintre et que l'on retrouve dans ses poèmes²⁵³. Le second *Portrait de Renée Vivien*, révélé en 2016 grâce à son legs au Musée d'Orsay, montre en arrière-plan un paysage similaire²⁵⁴. Les pigments violets de la robe, du ciel et de son reflet sur la mer dominant et se substituent à la représentation des fleurs emblématiques du modèle.

2. Un médium privilégié, le pastel

Propriétés techniques du pastel

Les transpositions picturales de Lévy-Dhurmer présentent des propriétés suffisamment différentes pour être dissociées en quatre types. Elles ont aussi un dénominateur commun : le pastel. Cette technique fut chaque fois privilégiée pour transposer en peinture l'univers poétique de Rodenbach, pour des raisons que nous voulons désormais examiner. Cette justification exige un développement préalable sur les propriétés et les effets plastiques du pastel tendre²⁵⁵, qui doivent être détaillés afin de révéler ceux qui ont motivé ce choix technique. Trois éléments entrent dans la composition des pastels tendres, fabriqués sous la forme de bâtonnets : les pigments, la charge et l'agglutinant. La charge, de couleur blanche, nuance la couleur de base des pigments : le ton est d'autant plus clair que la proportion de charge blanche est importante. Chaque couleur est ainsi déclinée en plusieurs tonalités, du ton plein où le pigment domine en quantité et garde sa pureté, au ton le plus pâle où la charge est la plus visible. A chaque ton correspond un bâtonnet, cette technique permettant difficilement les mélanges de pigments sur le support. L'agglomération des pigments ferait en effet perdre au pastel sa texture aérienne, obligeant l'artiste à posséder un riche nuancier pour moduler ses

titre « Fantôme d'Orient », du nom de la nouvelle qui fit suite à *Aziyadé*.

251 Cf. illustration 29.

252 ENGELKING Tama Lea, « Renée Vivien and the Ladies of the Lake », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n^{os}3-4, 2002, p. 367.

253 Lucien Lévy-Dhurmer, « Renée Vivien », brouillon autographe pour *144 Zigzags par un peintre*. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-83, folio 55.

254 Cf. illustration 28.

255 Lévy-Dhurmer utilise toujours du pastel tendre, ou sec, à distinguer du pastel à l'huile, ou gras.

couleurs. L'agglutinant est le composant nécessaire à la tenue des pigments et de la charge sous forme de bâtonnet. La proportion d'agglutinant permet de moduler la dureté du bâtonnet, afin qu'il soit suffisamment ferme après séchage pour être manipulé tout en restant friable, de telle façon que les pigments se détachent et s'appliquent aisément sur le support. Celui-ci nécessite un papier granuleux, dont le relief puisse arracher au bâtonnet sa poudre. Pour que les pigments pénètrent dans les pores du papier, le pastelliste les presse au doigt ou à l'estompe (rouleau de peau ou de papier). Ce travail scelle les particules entre elles et sur le support tout en fondant les couleurs en de subtils dégradés. Les détails peuvent ensuite être réalisés à l'aide d'un pastel plus dur, au trait plus précis, et les rehauts par hachures.

Le pastel convient bien aux factures légères, aux camaïeux et aux tonalités douces et nuancées. Toutefois le pastelliste peut aussi procéder par écrasement et superposition des couches pigmentaires afin de tirer parti de la rare intensité colorée que préserve cette technique. Cette intensité est obtenue en dépit d'une texture mate caractéristique : chaque particule déposée réfléchit la lumière dans une direction différente, empêchant tout effet de brillance. L'application d'un fixatif peut nuire à cette matité ; elle est pourtant nécessaire afin de maintenir les particules entre elles et dans les pores du papier. La pulvérulence du pastel est sa force autant que sa fragilité : les pigments, posés presque sans liant sur le support, gardent une intensité inégalable mais sont susceptibles de tomber aux moindres frottements et chocs. Deux autres facteurs de dégradation des pastels sont l'humidité et la lumière : l'humidité parce qu'elle provoque des moisissures et l'agglomération des particules, la lumière parce qu'elle altère les pigments qui n'en sont protégés ni par le liant ni par une couche finale de vernis. Par conséquent, les pastels exigent des mesures de conservation particulièrement strictes qui limitent leur exposition publique²⁵⁶.

Adéquation du pastel à l'univers poétique de Rodenbach

Les propriétés du pastel le rendent particulièrement adapté aux rendus d'atmosphère. Nous ne retiendrons ici que les phénomènes atmosphériques caractérisant « Bruges-la-Morte », à savoir le crépuscule, le brouillard, la poussière et le gris, afin de démontrer l'adéquation du pastel à représenter le climat de la ville morte. Tout d'abord, le crépuscule rythme le roman *Bruges-la-Morte*. On y dénombre quarante mentions du « soir », du

256 Sur la technique du pastel, voir :

BURNS Théa et SAUNIER Philippe, *L'Art du pastel*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, pp. 369-375.

CABEZAS Hervé, CORRIGAN Caroline, LEGRAND Pomme et alii, *L'Art du pastel : l'essence même de la couleur*, [Boulogne], Beaux-Arts éditions, 2008, pp. 10-18.

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, [Paris], Belin, 2005, pp. 566-568.

RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 201.

« crépuscule » ou encore des « fins d'après-midi », qui éclairent constamment Bruges d'une lumière déclinante²⁵⁷. Le pastel, par sa nature pulvérulente, sa déclinaison préalable en différentes tonalités et sa technique de l'estompe, est particulièrement adapté aux camaïeux et aux dégradés qui satisfont la représentation du crépuscule, à la lumière changeante et aux couleurs nuancées. De plus, la matité du pastel tendre aboutit à une couleur sans éclat, propre aux demi-teintes et aux atmosphères dites « entre chien et loup ». Le pastel est donc la technique adaptée à la transposition picturale de l'atmosphère crépusculaire de *Bruges-la-Morte*.

Angelica Rieger, dans son article « Ecritures brumeuses et visions brouillées dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », souligna par ailleurs la présence active des phénomènes météorologiques dans le roman. Elle se concentra sur celle du brouillard et des météores analogues (la brume et la bruine), dont le champ sémantique est décliné à travers la totalité du texte²⁵⁸. Le climat de Bruges est de plus en plus pressant, « bruine fréquente des fins d'automne » dans les premières pages du roman, pluies devenues « incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effilochent en bruines » dans les dernières²⁵⁹. Ces phénomènes sont anthropomorphisés par le moyen de verbes d'action et c'est par leur intervention que Bruges agit sur Viane. Les effets visuels du pastel sont analogues à ceux du brouillard qui pèse sur « Bruges-la-Morte » : les fondus travaillés à l'estompe rendent les formes floues, la lumière diffuse, les couleurs éteintes et mates. La couche picturale est composée de pigments à peine attachés au support, à l'image de la brume formée par une infinité de particules en suspension au-dessus du sol. Par conséquent, le pastel permet mieux que toute autre technique de rendre compte du climat de *Bruges-la-Morte*, son brouillard plastique suffisant à représenter le brouillard naturel de la ville.

Une variante de la brume se trouve dans l'évocation répétée de la « poussière ». Le terme revient sept fois dans *Bruges-la-Morte*, le plus souvent comme symbole du temps et trace de son passage²⁶⁰. La poussière est plusieurs fois associée aux affaires de la Morte,

257 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 1, 2, 4, 13, 15, 20, 23, 31, 32, 36, 38, 49, 58, 64, 71, 72, 103, 119, 125, 131, 135, 138, 144, 148, 151, 161, 164, 171, 172, 176 et 183.

258 RIEGER Angelica, « Ecritures brumeuses et visions brouillées dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », in BECKER Karin et LEPLATRE Olivier (dir.), *La Brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, 2014, pp. 261-278 : Angelica Rieger relève seize occurrences en cumulant les termes « brouillard », « se brouiller », « brouillé », « brouillamini », « embrouillant », « brume », « embrumé », « bruine » et « bruiner ». Elle y ajoute les dix-huit occurrences de « gris » et les seize occurrences d'« ombre » et « assombrissant », conséquences directes des phénomènes météorologiques.

259 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 13 et 172.

260 *Ibid.*, pp. 4, 8, 24, 83, 94, 151, 167.

Ibid., p. 83 : « la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse. »

d'abord enlevée au quotidien par égard pour celles-ci, ensuite accumulée lorsque Hugues Viane se détourne de son deuil²⁶¹. Elle se dépose « sur tout »²⁶², sur les salons de la maison du quai du Rosaire et sur la ville entière. La poudre du pastel est seule capable de matérialiser cette pulvéulence de « Bruges-la-Morte », exprimée par le double champ sémantique de la brume et de la poussière. En évoquant « un pastel sans verre dont la poussière s'évapore », Rodenbach énonce lui-même cette association²⁶³. Il la reprend dans *Le Mirage*, réécriture dramatique de *Bruges-la-Morte*, en définissant le pastel comme de la « poussière de couleur »²⁶⁴.

L'atmosphère de « Bruges-la-Morte » a pour dernière propriété la couleur grise. Le gris de la ville résulte du crépuscule, du brouillard et de la poussière, qui ont tous trois pour effet d'atténuer la lumière et les couleurs :

« 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. »²⁶⁵

Il faut pour rendre cette monochromie de la ville un médium graphique, où, contrairement aux techniques picturales, la couleur tient une place secondaire. Fernand Khnopff le comprit et utilisa, dans ses transpositions de l'œuvre de Rodenbach, différentes techniques graphiques (crayon, encre, pastel)²⁶⁶. Le pastel, parce qu'il est une technique hybride relevant à la fois du dessin et de la peinture, satisfait cette exigence par les camaïeux subtils qu'il permet. Le pastel apparaît ainsi comme le médium adapté à une transposition thématique de *Bruges-la-Morte*, c'est-à-dire à la représentation du crépuscule, du brouillard, de la poussière et de la monochromie caractérisant l'atmosphère de Bruges.

Peut-être permet-il encore une transposition d'ordre stylistique, en offrant un équivalent plastique aux techniques d'écriture de Rodenbach. Anny Bodson-Thomas, dans *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, parle à son propos d'un « procédé impressionniste », qui ne décrit pas directement l'objet par un vocabulaire univoque et concret, mais le suggère au contraire par l'emploi de termes imprécis et abstraits²⁶⁷. Ce procédé fut sans cesse repris par

261 *Ibid.*, pp. 8 et 167.

262 *Ibid.*, p. 83.

263 *Ibid.*, p. 24.

264 RODENBACH Georges, *Le Mirage*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 39.

265 *Ibid.*, p. 80.

Cf. deuxième partie, chapitre IV, 2.

266 Cf. illustrations 57, 60 et 61.

267 BODSON-THOMAS Anny, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 136.

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 79 : par exemple, en évoquant la « mélancolie de ce gris des rues de Bruges », Rodenbach insista sur le sentiment (« mélancolie ») puis sur la sensation (« gris ») afin de mettre à distance la réalité matérielle de la ville.

Rodenbach, aussi bien en poésie qu'en prose, dans l'objectif de révéler non l'objet mais l'impression subjective de l'auteur. Nous proposons d'assimiler cette écriture dite « impressionniste » de Rodenbach au flou formel du pastel. Chaque procédé est spécifique à son médium et ne saurait être utilisé dans un autre. Cependant, certaines analogies dans leur fonctionnement et leur effet sur le lecteur ou le spectateur poussent à les considérer comme équivalents et justifient d'employer l'un en substitut de l'autre. En effet, le pastel procède comme l'écriture impressionniste par suggestion. Le réel n'est pas montré directement mais à travers un flou formel qui, de même que l'imprécision du vocabulaire, rend la représentation ambiguë. C'est alors au spectateur de reconstituer mentalement la représentation, à partir des indices donnés par l'artiste. Ces analogies sont le symptôme d'une esthétique symboliste qui transcende le cloisonnement des arts : chaque médium a cherché dans ses ressources propres le moyen de suggérer plutôt que de dire. Si ce rapprochement avec le procédé d'écriture impressionniste n'a certainement pas motivé le choix du pastel pour transposer l'œuvre de Rodenbach, il en accroît encore la pertinence.

Le pastel dans l'œuvre de Rodenbach

L'intérêt de Rodenbach pour la technique du pastel se manifesta tôt dans ses critiques artistiques, avec les comptes-rendus de l'exposition annuelle de la Société de pastellistes français publiés dans le *Journal de Bruxelles*²⁶⁸. Rodenbach apporta à plusieurs pastellistes son soutien de critique d'art, notamment Albert Besnard, Jeanne Jacquemin et Fernand Khnopff, en plus de Lévy-Dhurmer²⁶⁹. Par ailleurs, la collection personnelle de Rodenbach comprenait au moins cinq pastels : le *Portrait de Constantin Rodenbach* par Alix d'Anethan, une œuvre non identifiée de Jules Chéret, *Le Cœur de l'eau* de Jacquemin, ainsi que le *Portrait de Georges Rodenbach* et *Vénus vénale* de Lévy-Dhurmer²⁷⁰.

268 RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes français », in *Journal de Bruxelles*, n°107, 16 avril 1888, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 119, 29 avril 1889, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : les pastellistes français », in *Journal de Bruxelles*, n° 99, 9 avril 1890, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 95, 4 avril 1892, p. 1.

269 Cf. première partie, chapitre I, 3.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : une peintresse symboliste », in *Journal de Bruxelles*, n° 37, 6 février 1893, p. 1.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Un chef d'œuvre retrouvé : *Le Cœur de l'eau* de Jeanne Jacquemin », 9 décembre 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.latribunedelart.com/un-chef-d-oeuvre-retrouve-le-coeur-de-l-eau-de-jeanne-jacquemin#nh3> ; consulté le 14 juin 2016.

270 Cf. corpus 1 et 3 et illustration 54.

Cartels de l'exposition *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges* [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Cartels.pdf> ; consulté le 3 mai 2017.

Dans l'œuvre poétique de Rodenbach, le pastel est déjà évoqué en 1885 dans plusieurs poèmes de *La Jeunesse blanche*²⁷¹. Mais c'est en 1892 que le pastel devint un composant essentiel de l'univers poétique de Rodenbach en étant intégré au décor de *Bruges-la-Morte*, à travers l'un des portraits de la Morte réalisé dans cette technique²⁷². Rodenbach conféra au pastel une valeur sacrée en l'associant à ce portrait, objet de vénération. Il lui donna même une importance narrative dans *Bruges-la-Morte*, sa profanation par Jane Scott annonçant le sacrilège ultime de la chevelure et préparant ainsi le meurtre final :

« [Jane] examinait, indiscreète... Elle aperçut des portraits çà et là, sur la muraille, sur les guéridons; c'étaient le pastel, les photographies de la morte. [...] Et elle prit un des portraits. Hugues qui l'épiait, avec un malaise de la voir circuler là, éprouva soudain une vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l'atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte. »²⁷³

La technique du pastel est évoquée à quatre reprises dans *Bruges-la-Morte* et réapparaît dans *Le Mirage* qui en est l'adaptation théâtrale²⁷⁴. Alors que le portrait au pastel de la Morte était, dans le roman, mélangé à d'autres portraits photographiques d'égale valeur²⁷⁵, Rodenbach concentra le propos de la première scène de la pièce sur le pastel. *Le Mirage* débute sur le bris de la vitre protégeant le portrait au pastel, intégré à la scénographie. Barbe exprime à Sœur Rosalie sa crainte de la réaction de son maître Hugues, « car, de tous les portraits de la morte qui sont ici, c'est celui auquel monsieur tient le plus. »²⁷⁶ Cela est confirmé à la scène V par la réprimande du maître :

« Barbe, ne touchez jamais plus aux portraits... Pensez, si la vitre s'était fendue autrement !... Un pastel ! Vous n'y connaissez rien... Mais c'est une poussière de couleur... Elle tient à peine. Le visage aurait pu se défaire entièrement. Et je ne l'aurais plus vu. Et ç'aurait été comme si ma morte mourait encore une fois... »²⁷⁷

GUILLEMOT Maurice, « La vie littéraire : Les Vies encloses, par G. Rodenbach », in *Gil Blas*, n° 5971, 24 mars 1896, p. 2.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Un chef d'œuvre retrouvé : *Le Cœur de l'eau* de Jeanne Jacquemin », *op. cit.* 271 RODENBACH Georges, « La Prière », in *La Jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886, pp. 19-20.

RODENBACH Georges, « Ses yeux », in *Ibid.*, p. 48.

RODENBACH Georges, « Béguinage flamand », in *Ibid.*, pp. 83-86.

272 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 88 : « il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : [...] au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait ».

273 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 215-216.

274 *Ibid.*, pp. 24, 28, 88, 215.

RODENBACH Georges, *Le Mirage*, *op. cit.*, p. 31 : « Au mur de gauche, un grand portrait de femme, au pastel. »

275 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 213 : « c'étaient le pastel, les photographies de la morte. »

276 RODENBACH Georges, *Le Mirage*, *op. cit.*, p. 32.

277 *Ibid.*, p. 39.

Dans *Le Mirage* comme dans ses autres textes, Rodenbach évoquait en même temps que l'œuvre au pastel son verre protecteur, souvent brisé²⁷⁸. Cette particularité est mieux comprise en regard de son œuvre poétique, dont le verre, sous toutes ses formes (fenêtre, aquarium, miroir, etc.), fut une source d'inspiration constante²⁷⁹. Le verre intéressait Rodenbach comme médium entre deux niveaux de réalité mais aussi, lorsqu'allié au pastel, comme rappel de sa fragilité. Ainsi que Hugues l'exprime dans *Le Mirage*, la dégradation d'un portrait au pastel sonne comme une deuxième mort, celle du souvenir dont il était le support nécessaire. Rodenbach utilisa plusieurs fois la fragilité du pastel comme métaphore de l'effacement du souvenir²⁸⁰. D'une manière indirecte, il reconnut ainsi la légitimité de ce médium à transposer visuellement son œuvre, qui est dans son ensemble une réminiscence de sa Flandre natale.

Rodenbach admit l'association entre son univers poétique et l'art du pastel : il la mit lui-même en œuvre, comme nous l'avons vu, dans *Bruges-la-Morte* et *Le Mirage*. La photographie bénéficiait de faveurs similaires puisqu'il l'intégra au roman à travers ses illustrations et les autres portraits de la Morte²⁸¹. Néanmoins, les références à la photographie et au pastel avaient deux motivations différentes : Rodenbach retrouva dans la photographie l'immobilité et le noir et blanc de la ville morte et grise, et dans le pastel l'imprécision du brouillard, de son écriture et de ses souvenirs. Sensible à ses qualités plastiques et à son potentiel symbolique, Rodenbach comprit que le pastel était le médium adéquat pour transposer son univers poétique. C'est pourquoi il commanda à Lévy-Dhurmer, à la spécialité de pastelliste déjà établie, la réalisation de son portrait. Lévy-Dhurmer suivit la voie indiquée par Rodenbach en optant de nouveau pour ce médium chaque fois qu'il voulut transposer *Bruges-la-Morte* ou *Le Voile*. Ce choix technique respectait en même temps l'intention de Rodenbach et l'identité artistique de Lévy-Dhurmer, dans une harmonie entre deux sensibilités qui est l'idéal de toute transposition.

278 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 24 et 88.

RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, op. cit., pp. 29 et 168.

279 RODENBACH Georges, *Les Vies encloses*, Paris, Fasquelle, 1896 : le verre apparaît comme un thème majeur dans les trois sections intitulées « Aquarium mental », « Le soir dans les vitres » et « Les malades aux fenêtres ».

280 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 24 : « Mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore »

RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, op. cit., p. 168 : « Combien de souvenirs qui sont des pastels nus, / Portraits évaporés dont se brisa le verre »

281 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 88-91 : « là, une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leurs fiançailles ; [...] ici, sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline. ».

Le cas de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach est révélateur de l'intuition de toute une génération. De nombreux artistes de la fin du XIX^{ème} siècle ont vu comme eux dans le pastel un médium privilégié, seul capable d'exprimer en image leur sensibilité et leur imaginaire symbolistes. Après cet âge d'or que représentait le XVIII^{ème} siècle de Quentin de la Tour et de Rosalba Carriera, la production de pastels se fit très discrète jusque dans les années 1830, avant d'être pleinement réhabilitée dans les années 1870 par des peintres liés à l'impressionnisme (Mary Cassatt, Edgar Degas ou James Abbott McNeill Whistler). Le développement de l'art du pastel dans cette seconde moitié du XIX^{ème} siècle s'explique notamment par les progrès techniques qui bénéficièrent au support, au fixatif et aux pigments²⁸². Les expérimentations audacieuses d'un Degas à partir de pastels industriels renouvelèrent la pratique de cet art quand les portraits mondains de Jacques-Emile Blanche ou Paul-César Helleu la diffusèrent. La génération d'artistes actifs dans les années 1890 acheva un siècle de réinvention continue du pastel en lui faisant prendre une ultime orientation idéaliste²⁸³. La pratique du pastel n'est pas l'affaire de quelques peintres isolés, mais un élan collectif illustré par un nombre insoupçonné d'artistes rattachés au courant symboliste. Le pastel devint la spécialité de quelques-uns : nous avons choisi Lévy-Dhurmer comme artiste exemplaire de ce phénomène qui touche aussi Albert Besnard, William Degouve de Nuncques, Jeanne Jacquemin, Odilon Redon ou encore Stanislaw Wyspianski.

282 Au cours du XIX^{ème} siècle, des supports plus résistants sont fabriqués, la pulvérisation du fixatif se développe et le nuancier des artistes s'enrichit grâce à la production de nouveaux pigments et à l'invention des couleurs d'aniline (aux pigments organiques de synthèse), dont la première fut brevetée en 1856.

BURNS Théa et SAUNIER Philippe, *op. cit.*, p. 373.

PEREGO François, *op. cit.*, pp. 315 et 567.

283 Sur l'histoire du pastel et le renouveau de sa pratique au XIX^{ème} siècle, voir :

BURNS Théa et SAUNIER Philippe, *op. cit.*

Le Mystère et l'éclat, op. cit.

PRENANT Stéphanie, *Le renouveau du pastel entre 1870 et 1914, à partir de l'étude des collections muséales françaises* (thèse). WAT Pierre (dir.), Paris, Université Paris 1, [en cours de préparation].

Chapitre II

L'allusion : *Bruges*

1. Présentation de *Bruges*

Au type de l'allusion, mode de transposition où le rapport de l'image au texte est le plus distant, nous avons associé *Bruges*²⁸⁴. Cette étude de cas est l'occasion de découvrir une œuvre de Lucien Lévy-Dhurmer révélée en 2004 à l'occasion de son transfert d'une collection privée à une autre. Les publications sur cette œuvre se réduisent aux catalogues de la vente aux enchères de Pierre Bergé & Associés correspondante et de l'exposition *Symbolisme : sortilèges de l'eau* où elle était présentée, ainsi qu'à ses mentions dans les mémoires de Séréna Eychenié et Déborah Sage²⁸⁵. La fiche technique de l'œuvre dans le catalogue de Pierre Bergé & Associés nous apporte les informations nécessaires à notre étude : nous savons que *Bruges* fut réalisé au pastel sur un support vertical mesurant 70 par 50 cm, auquel Lévy-Dhurmer ajouta un imposant cadre en noyer mouluré et sculpté de sa main²⁸⁶. L'œuvre se vit attribuer la date de 1892, non sur la base d'une inscription autographe, mais par rapprochement entre son thème brugeois et la première édition de *Bruges-la-Morte*. Or, la signature en bas à gauche du pastel trahit l'erreur de cette datation : nous lisons nettement « Lévy-Dhurmer », du nom que l'artiste adopta à partir de 1896 seulement. *Bruges* est donc plus tardive que les publications ne l'indiquent, quoique probablement antérieure à 1900 : Lévy-Dhurmer n'y a pas encore adopté la facture pointilliste et la palette lumineuse qui caractériseront son art au XX^e siècle. Des reproductions de qualité insuffisantes ne nous permettent pas de plus long développement sur la matérialité de *Bruges*. Pour cette raison, notre analyse se restreint principalement au plan iconographique en se proposant d'identifier le sujet de l'œuvre à l'aide des textes de Rodenbach.

284 Lucien Lévy-Dhurmer, *Bruges*, entre 1896 et 1900 (?), pastel, 70 x 50 cm, collection particulière. Cf. corpus 4.

285 *Tableaux des XIX^e et XX^e siècles* (cat. vente), Pierre Bergé & Associés, Genève, Hôtel d'Angleterre, jeudi 13 mai 2004. Paris, Pierre Bergé & Associés, 2004, p. 22.

Symbolisme : sortilèges de l'eau (cat. expo.), Lens, Fondation Pierre Arnaud, 3 février – 21 mai 2017, Namur, Musée Félicien Rops, 26 juin – 24 septembre 2017. Lausanne, Favre, Lens, Fondation Pierre Arnaud, 2017, p. 107.

EYCHENIE Séréna, *op. cit.*, pp. 15, 43 et 44.

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 419.

286 *Tableaux des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 22.

La nature du support n'est pas précisée ; les habitudes de Lévy-Dhurmer nous font supposer qu'il s'agit d'un pastel sur papier.

Bruges représente, dans un cadre orné de feuilles et de fleurs de pavot, une femme en buste et de trois quarts, debout devant un paysage. Elle est vêtue d'une mante noire et encapuchonnée, obstruant plus de la moitié du paysage derrière la grande masse noire de ses habits. Sa capuche relevée projette une ombre légère sur son visage tourné vers le spectateur. Ses yeux cernés et son dos courbé trahissent sans exagération son âge avancé. Une balustrade en fer forgé sépare cette femme d'un plan d'eau indiquant qu'elle se situe sur un pont, en écho à un second, arqué et en pierre, visible à l'arrière-plan. Dans ce paysage aquatique, verdoyant et vide de toute autre présence humaine, un arbre cache partiellement une maison à pignon, dont les fenêtres à petits carreaux se reflètent dans l'eau. Le centre de la ville de Bruges, comme l'indique le titre, est suggéré derrière les arbres à l'arrière-plan par un clocher se détachant sur un ciel irisé de nuées jaunes, reflétant la lumière de l'aurore ou du crépuscule. Ces représentations de la figure humaine et du paysage doivent toutes deux être interprétées sur la base de *Bruges-la-Morte*. Le titre du pastel suffit à justifier ce rapprochement : à partir du succès du roman, le public parisien associait le nom de Bruges à celui de Rodenbach. Le titre que Lévy-Dhurmer donna à son pastel suffisait donc à faire de *Bruges* une allusion à *Bruges-la-Morte* : la référence était implicite mais comprise par le public contemporain. Notre objectif est désormais de déceler ce qui tient de l'imitation et de l'invention dans cette transposition picturale de *Bruges-la-Morte*. Nous allons pour cela analyser séparément la figure et le paysage, chacun se rapportant différemment au texte.

2. La figure, allusion à la femme en mante

Identification de la femme en mante

Nous avons défini la transposition comme le transfert d'un élément d'une œuvre ou d'un art vers un autre. L'élément ici transféré est un personnage récurrent dans l'œuvre de Rodenbach et notamment dans *Bruges-la-Morte* : la femme en mante. La fascination des artistes pour Bruges, impulsée par le succès du roman²⁸⁷, plaça ce personnage au cœur de nombreuses représentations de la ville. *Bruges* est un exemple de cette nouvelle tendance iconographique. Ce motif apparut aussi de manière récurrente chez Xavier Mellery, Henri Le Sidaner et surtout Georges de Feure²⁸⁸. La mante constituait pour ce dernier artiste, proche de

287 DORBEC Prosper, « La sensibilité picturale chez Sainte-Beuve », in *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1920, p. 75 : « l'exemple du livre et des poésies de Georges Rodenbach sur « Bruges la Morte » faisait apparaître à nos expositions tant de rues et d'allées silencieuses avoisinant les béguinages. »

288 Cf. illustrations 65 et 67.

l'art nouveau, une forme intéressante, que des courbes et un aplat noir suffisaient à dessiner. Il sut exploiter la sinuosité et le contraste offerts par un tel motif dans *Béguines à Bruges* en 1898, avant de le décliner dans la série de gravures *Bruges mystique et sensuelle* en 1899²⁸⁹.

Cette iconographie de la femme en mante doit être interprétée sur la base du roman *Bruges-la-Morte*, duquel elle est tirée. La mante est, dans *Bruges-la-Morte*, associée à trois figures féminines différentes, qui sont trois identifications possibles de celle peinte par Lévy-Dhurmer dans *Bruges*. La première fut laissée anonyme par Rodenbach, qui l'évoqua toujours en groupe : ces vieilles femmes en mante comptaient parmi les derniers habitants d'une ville morte sinon désertée. Rodenbach les plaçait toujours près d'un sanctuaire pour exprimer, à travers elles, la profonde piété du peuple de Bruges :

« [Hugues] subissait la contagion de ce silence épars, de ce vide sans passants - à peine quelques vieilles, en mante noire, la tête sous le capuchon, qui, pareilles à des ombres, s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang. »²⁹⁰

Seule l'une de ces femmes porte un nom : il s'agit de Barbe, la servante de Hugues Viane. Comme elles, Barbe est caractérisée par son âge, sa piété et la mante qu'elle revêt à plusieurs reprises. Toujours dénommée « la vieille Barbe » ou « la vieille servante »²⁹¹, ses actes quotidiens et son aspiration à entrer au béguinage expriment sa ferveur religieuse :

« Surtout par ce matin de mars adolescent, elle exultait de s'acheminer vers son cher Béguinage, d'un pas encore alerte, dans sa grande mante noire à capuchon, oscillant comme une cloche. »²⁹²

La béguine est justement, après elle, la troisième figure féminine de *Bruges-la-Morte* à porter une mante, qui est l'une des composantes de son costume. La béguine est une religieuse particulière aux pays du Nord, vivant en communauté mais prononçant des vœux temporaires²⁹³. Personnage typique de la Flandre, elle est un motif récurrent dans *Bruges-la-Morte* et, plus généralement, dans l'œuvre de Rodenbach qui lui consacra un recueil de nouvelles intitulé *Musée de béguines*²⁹⁴. Nous la rencontrerons de nouveau dans notre analyse de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, la protagoniste du *Voile*

289 Cf. illustrations 42 et 43-52.

290 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 132.

Ibid., p. 155 : « Hugues aimait encore, en ses crises de mysticisme, aller s'ensevelir dans le silence de la petite chapelle de Jérusalem. C'est là surtout que se dirigeaient, au couchant, les femmes en mante... »

291 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 7, 12, 63, 94, 95, 103, 108, 113, 115, 120, 167, 197, 200, 204.

292 *Ibid.*, p. 104.

293 GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *op. cit.*, p. 156.

294 RODENBACH Georges, *Musée de béguines*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1894.

étant elle aussi une béguine. Ces trois figures féminines, la femme du peuple anonyme, Barbe et la béguine, sont toutes des modèles possibles de la femme représentée dans *Bruges*, qui en respecte le costume et l'âge. Nous écartons cependant la première, trop effacée et ponctuelle dans le roman pour motiver une telle attention de la part de Lévy-Dhurmer. Nous excluons aussi la dernière, dont le voile blanc composant son vêtement de religieuse aurait dû apparaître sous le capuchon noir. Par conséquent, la meilleure identification nous semble être celle de la servante Barbe. Les illustrations de l'édition originale de *Bruges-la-Morte* ne figurant aucun personnage, Lévy-Dhurmer aurait pu vouloir proposer dans *Bruges* un portrait sans précédent de celle-là.

Allégorie de « Bruges-la-Morte »

L'orientation verticale du support de *Bruges* et sa composition, qui réserve presque deux tiers à la représentation de la figure humaine, confortent l'hypothèse d'un portrait. Or, le titre, dont la fonction est généralement celle d'identifier le sujet, indique que le pastel de Lévy-Dhurmer est moins un portrait de Barbe qu'une allégorie de Bruges. Lévy-Dhurmer respecta la tradition de l'allégorie en optant pour une personnification féminine, qu'il devait choisir parmi les suggestions de *Bruges-la-Morte*, source principale sinon unique de sa représentation. Barbe se distinguait en effet comme la figure féminine la plus pertinente : la Morte et Jane Scott, étrangères à la ville²⁹⁵, ne pouvaient l'incarner ; les habitantes de Bruges et les béguines restaient quant à elles trop secondaires et indéfinies dans le roman. Barbe est au contraire une locale, une « vieille servante flamande »²⁹⁶ précisément caractérisée par Rodenbach de manière à refléter la ville. Barbe personnifie la piété mais aussi l'âge de Bruges, cité médiévale dont chaque composant (murs, quais, façades, etc.) est qualifié par Rodenbach de « vieux »²⁹⁷. Lévy-Dhurmer, en les identifiant dans son pastel, pouvait rendre plus manifeste une correspondance déjà exprimée par les descriptions analogues de Barbe et de Bruges.

La ville qu'incarne la vieille servante n'est cependant pas tant Bruges que « Bruges-la-Morte ». Plusieurs éléments indiquent que l'intention de Lévy-Dhurmer était moins de proposer une allégorie de la ville réelle que de la ville fictive : le support choisi pour l'allégorie, à savoir le personnage fictif de Barbe, est une première indication en ce sens. Une seconde est apportée par le paysage, lui aussi imaginaire comme nous le verrons par la suite.

295 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 2 et 51 : Hugues Viane s'établit à Bruges après la mort de sa femme et Jane Scott réside à Lille.

296 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 12.

297 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 20, 32, 38 et 39 : « vieux murs », « vieux quais », « vieille ville », « vieilles façades ».

La troisième est le cadre du pastel, orné de fleurs de pavot symbolisant le rêve²⁹⁸. Les pavots appellent une interprétation onirique de *Bruges*, fidèle à celle qui s'impose à la lecture de *Bruges-la-Morte*, roman à caractère fantastique²⁹⁹. Rodenbach voulait faire de la ville un « personnage »³⁰⁰. Lévy-Dhurmer appliqua au sens littéral ce que lui suggérait l'« Avertissement » de Rodenbach en faisant de la ville deux portraits très différents, à travers *Bruges* et le *Portrait de Georges Rodenbach* : dans l'un, « Bruges-la-Morte » s'incarna en une vieille femme vêtue d'une mante ; dans l'autre, elle prit les traits de son auteur³⁰¹. Lévy-Dhurmer prolongea ainsi l'intention de Rodenbach en transposant, en plus du motif de la vieille femme en mante et du personnage de Barbe, l'idée d'une personnification de la ville morte.

Au constat des emprunts de Lévy-Dhurmer à *Bruges-la-Morte* doit succéder celui de ses apports personnels. Le premier est l'importance conférée au personnage de Barbe, si l'identification de la femme de *Bruges* que nous avons proposée est juste. La servante, à la place secondaire dans le roman, est au contraire mise littéralement au premier plan par Lévy-Dhurmer. Ce basculement témoigne d'une relecture personnelle de *Bruges-la-Morte*, la sensibilité de l'artiste ayant motivé sa concentration sur ce personnage plutôt qu'un autre. Les autres innovations de Lévy-Dhurmer résident dans son choix d'une représentation allégorique. Celle-ci rejoint, nous l'avons dit, l'anthropomorphisation de la ville par Rodenbach, qui restait cependant métaphorique dans le roman. Les photographies étaient là pour rappeler que la ville était bien faite de pierre et d'eau, et non de chair et de sang. *Bruges*, au contraire, pousse plus loin l'idée de l'anthropomorphisation en l'appliquant littéralement. Or, ce prolongement extrême du texte de référence peut aussi être considéré comme une prise de distance par rapport à celui-ci. Par ailleurs, le choix du genre pictural de l'allégorie est un choix spécifiquement visuel et sur lequel le texte n'a que peu d'emprise. C'est déjà, de la part de Lévy-Dhurmer, l'affirmation de sa singularité artistique : le genre de l'allégorie fut en effet caractéristique de sa production dans les années 1890, illustré par des œuvres intitulées *Mélancolie*, *Mystère* ou *Nocturne*, idées qui toutes s'incarnèrent en de semblables figures féminines³⁰². C'est dans ce croisement entre le thème littéraire de la ville morte et la tradition picturale de l'allégorie que réside l'originalité de *Bruges*, peut-être unique dans sa tentative de

298 *Tableaux des XIXe et XXe siècles*, op. cit., p. 22.

299 GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, op. cit., pp. 138-142.

300 RODENBACH Georges, « Avertissement », op. cit., p. I.

301 Cf. première partie, chapitre III, 3.

302 On peut aussi citer une autre allégorie de ville : *Florence*. Cf. illustrations 13, 18, 31 et 32.

représenter la ville flamande sous l'aspect d'une figure féminine. Regardons maintenant si le paysage associé à celle-ci procède d'un mode de transposition aussi inventif.

3. Le paysage, allusion à « Bruges-la-Morte »

Lévy-Dhurmer, comme son public, fut un lecteur de Rodenbach marqué par son évocation d'une ville morte. Il fut d'autant plus réceptif à la vision poétisée de Bruges qu'il ne découvrit la ville réelle qu'entre 1927 et 1930. Les descriptions et les illustrations de *Bruges-la-Morte* conditionnèrent l'imaginaire du peintre de telle sorte qu'il se représenta Bruges en termes de canaux, de ponts, de maisons à pignon et de clochers, quatre motifs répétés par Rodenbach et que Lévy-Dhurmer combina ici en une seule image. Ce transfert non seulement du thème de Bruges mais encore de motifs extraits de l'univers poétique de Rodenbach pouvait être remarqué par tous les spectateurs de *Bruges* qui avaient aussi été les lecteurs du roman. L'identification de l'arrière-plan comme paysage brugeois ne faisait donc aucun doute pour le public contemporain. La localisation amenée par le titre était superflue et l'absence de référence explicite à Rodenbach ne faisait pas obstacle à la compréhension de l'allusion.

Les motifs qui composent le paysage de *Bruges* n'ont pas été transposés directement du texte vers le pastel, mais par l'intermédiaire des illustrations de *Bruges-la-Morte*. Leur sélection semble avoir été motivée, consciemment ou non, par leur récurrence dans le roman, garante d'une représentation de la ville identifiable par le public. Lévy-Dhurmer emprunta ainsi à *Bruges-la-Morte* la vue de la maison adjacente au pont du Béguinage, visible sur le frontispice de Fernand Khnopff et plusieurs photographies³⁰³. La photographie n° 2 lui dicta sa composition³⁰⁴ : il représenta à droite la maison cachée par un arbre et reflétée dans l'eau, à gauche un pont dans l'axe duquel se dressait un clocher. Cependant, l'arrière-plan de *Bruges* n'est pas une copie servile de la photographie, puisque Lévy-Dhurmer déplaça certains éléments (il rapprocha le tronc de la maison) et en ajouta d'autres (il inventa un nouveau pont au premier-plan, en reprenant une balustrade visible sur plusieurs photographies). La répétition de l'œuvre source et l'invention d'une représentation originale s'équilibrèrent ainsi par la reprise de motifs précis mais agencés d'une nouvelle manière.

303 Cf. illustrations 72, 73 et 82.

304 Cf. illustration 73.

Le même procédé de transposition a déjà été observé dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, dont *Bruges* reconduit plusieurs principes³⁰⁵. Dans les deux cas, Lévy-Dhurmer proposa un paysage brugeois imaginaire, ne renvoyant pas à la ville réelle mais à sa vision poétisée nommée « Bruges-la-Morte ». Ce paysage n'était pas réalisé d'après nature mais d'après les illustrations du roman, modèle dont Lévy-Dhurmer fit chaque fois un usage très libre en le considérant comme un simple outil dans la création d'une nouvelle représentation. Attentif à l'« Avertissement » de Rodenbach, Lévy-Dhurmer comprit que le texte et ses illustrations étaient deux faces complémentaires d'une même œuvre et que les secondes pouvaient en faciliter la transposition picturale. Lévy-Dhurmer n'avait plus à opérer le renversement complexe du texte intelligible à l'image sensible, mais simplement à transposer les motifs d'un médium visuel (le dessin ou la photographie) à un autre (le pastel). L'écart entre deux modes distincts de réception d'une œuvre d'art était réduit à celui de deux techniques artistiques convoquant le même sens de la vue. De plus, le programme d'illustration de *Bruges-la-Morte* ayant été approuvé par Rodenbach, leur intermédiaire facilitait la transposition picturale du roman tout en respectant l'intention de l'écrivain. Lévy-Dhurmer reconduisit ainsi dans *Bruges* les modalités d'une transposition picturale de *Bruges-la-Morte* déjà expérimentées en 1895. La fusion des genres du portrait et du paysage, la référence à Khnopff et l'usage de la photographie inscrivent *Bruges* dans le prolongement direct du *Portrait de Georges Rodenbach*.

305 Cf. première partie, chapitre III, 2.

Chapitre III

L'interprétation : *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*

1. Le portrait de Marguerite Moreno

Présentation de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*

Notre seconde étude d'un cas de transposition picturale, renvoyant au type de l'interprétation, dépasse le stade de l'allusion par une référence cette fois-ci explicite à une œuvre de Georges Rodenbach. Celle-ci est mentionnée dès le titre : *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, en plus de l'être dans l'œuvre elle-même, dans un cartouche où l'on peut lire cette dédicace de l'artiste à son modèle : « à l'Unique interprète du Voile / Lévy-Dhurmer / 1896 »³⁰⁶. Cette dédicace confirme que le portrait, depuis resté dans une collection particulière, était destiné à Marguerite Moreno. Il fut probablement commandé par celle-ci, à moins qu'il ne s'agisse là d'un hommage rendu par Lévy-Dhurmer à une comédienne qu'il admirait. L'inscription est complétée par une seconde, « MORENO », en lettres capitales dorées de part et d'autre du visage du modèle. Son portrait fut réalisé en 1896, peu après celui de Rodenbach dont il reprend la technique (le pastel), le support (le papier) et le format réduit (56 x 36 cm), prenant cette fois-ci une orientation verticale traditionnelle. La date de création, si elle n'était connue de la main de l'artiste, paraîtrait trop tardive. En effet, la première représentation du *Voile* eut lieu le 21 mai 1894 à la Comédie-Française³⁰⁷.

Le décalage du portrait de Marguerite Moreno avec l'évènement qui en est à l'origine est trop important pour ne pas être interrogé. On peut supposer que le succès du *Portrait de Georges Rodenbach* encouragea Lévy-Dhurmer à reconduire une fois de plus son travail sur l'univers poétique de l'écrivain. Il choisit une œuvre qui n'avait pas entièrement perdu son actualité, puisque les représentations du *Voile* se poursuivirent jusqu'en 1896³⁰⁸. Un court texte de Lévy-Dhurmer, « Rodenbach et le roi des Belges », qui devait être assemblé avec

306 Lucien Lévy-Dhurmer, *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, 1896, pastel sur papier, 56 x 35 cm, collection particulière. Cf. corpus 2.

Les Peintres de l'âme, op. cit., p. 90.

307 RODENBACH Georges, *Le Voile*, op. cit., n. p.

308 MAES Pierre, op. cit., p. 226.

d'autres en un recueil intitulé *144 Zigzags par un peintre*, témoigne de l'une de ces représentations. Lévy-Dhurmer y rapporte que le roi des Belges, Léopold II, venu féliciter Rodenbach pour sa pièce, l'informa qu'il venait de dépenser des millions pour faire revivre sa « Bruges-la-Morte »³⁰⁹. Lévy-Dhurmer n'assista pas à la scène : elle dut lui être racontée par Rodenbach ou Marguerite Moreno, qui la rapporta aussi dans ses mémoires³¹⁰. Le commentaire que Lévy-Dhurmer glissa dans son manuscrit sur la pièce et l'interprétation de la comédienne prouve cependant qu'il assista à la mise en scène du *Voile*. Sa connaissance du texte ne pouvait de toute façon passer que par sa représentation théâtrale, le texte n'ayant été publié qu'en 1897³¹¹. Pour cette raison, nous associerons à cette édition originale d'autres sources primaires : articles de presse, témoignages et photographies, par lesquels nous reconstituerons la mise en scène du *Voile* telle que dût la voir Lévy-Dhurmer. C'est là un préambule essentiel à l'analyse de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, avant d'expliquer l'intérêt que porta Lévy-Dhurmer à ce drame et d'en analyser les modalités de transposition.

Scénographie du *Voile*

Rodenbach, ainsi qu'il se présentait lui-même, n'était ni romancier ni dramaturge mais poète³¹². Ses pièces de théâtre sont rares en effet, réduites au nombre de quatre : entre *Le Pour et le contre* et *La Petite veuve*, deux essais de jeunesse, et *Le Mirage* paru seulement à titre posthume, *Le Voile* en est la principale³¹³. Ce drame, en un acte rédigé en vers, montre la vie solitaire de Jean perturbée par l'arrivée de Sœur Gudule. La béguine, venue vivre un temps chez lui afin de veiller sa tante mourante, le fascine par le mystère de sa chevelure, entièrement dissimulée sous sa cornette. L'intrigue du *Voile* trouve son origine dans un souvenir d'enfance de Rodenbach, troublé comme Jean par la chevelure invisible puis révélée d'une béguine s'occupant de sa sœur malade³¹⁴. *Le Voile*, soumis au comité de lecture de la Comédie-Française en 1893 et accepté à l'unanimité, fut la première pièce d'un écrivain belge à en intégrer le répertoire³¹⁵. En dépit de ce premier accueil très favorable, le témoignage de Marguerite Moreno rend compte de la genèse conflictuelle du *Voile*³¹⁶. Jules Clarétie,

309 Lucien Lévy-Dhurmer, « Rodenbach et le roi des Belges », brouillon autographe pour *144 Zigzags par un peintre*. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-83, folio 31. Cf. corpus 81.

310 MORENO Marguerite, *op. cit.*, p. 70.

311 RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.*

312 LE ROY Edmond, « Le Voile », in *Le Journal*, n° 599, 19 mai 1894, p. 2 : « Auteur dramatique, moi ! Cela m'a paru extraordinaire. Non, je suis tout simplement un poète ».

313 MAES Pierre, *op. cit.*, p. 215 : *Le Pour et le contre* paraît en 1879 et *La Petite veuve* en 1884.

RODENBACH Georges, *Le Mirage*, *op. cit.*

314 HURET Jules, « Les Dessous du Voile », in *Le Figaro*, n° 146, 26 mai 1894, p. 2.

315 MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Œuvres*, *op. cit.*, p. XIV.

316 MORENO Marguerite, *op. cit.*, pp. 67-71.

administrateur de l'institution et tenant du drame bourgeois français, avait une vision de la pièce incompatible avec celle de son auteur, représentant après Maurice Maeterlinck du théâtre symboliste étranger. Ce désaccord s'exprima à travers des choix de comédiens différents, symptômes de deux conceptions divergentes des personnages. Jules Clarétie proposa, pour incarner Sœur Gudule, l'aimable et souriante Blanche Barretta ; Rodenbach imposa la figure peut-être plus grave de Marguerite Moreno. S'il avait d'abord songé à Sarah Bernhardt qui déclina le rôle³¹⁷, Rodenbach ne choisit pas Moreno par dépit : il la présenta comme destinée à prononcer ses vers et menaça, selon le témoignage de l'actrice, de retirer sa pièce si elle n'en était l'interprète³¹⁸. Jules Clarétie céda à toutes les exigences de Rodenbach, qui n'était prêt à aucun compromis quant à la mise en scène du *Voile*³¹⁹. Rodenbach s'imposa comme le metteur en scène de sa propre pièce en donnant des directives précises sur sa scénographie. Il l'avait pensée avec une grande minutie, considérant sans aucun doute la représentation scénique comme le prolongement indissociable du texte, nécessaire à lui donner toute sa portée.

Les intentions de Rodenbach concernant les décors nous sont d'abord parvenues grâce aux didascalies publiées dans l'édition originale de 1897. Rodenbach voulut reconstituer la salle à manger d'un intérieur bourgeois flamand, avec un haut plafond, de longs rideaux blancs aux fenêtres à petits carreaux, un poêle allumé, une horloge ancienne et, au centre de la scène, une table dressée³²⁰. Avec un souci du détail évident, il ajouta un carreau de dentellière « authentique » importé exprès de Bruges, indice par lequel les spectateurs pouvaient situer l'intrigue dans cette ville³²¹. L'authenticité était le maître-mot de son projet de mise en scène, répété dans ses entretiens avec les journalistes et sa correspondance, et c'est dans ce dessein qu'il traita les décors et les costumes³²². Rodenbach voulut par ailleurs reconstituer tout un

317 Sarah Bernhardt, lettre autographe signée à Georges Rodenbach, s. l., s. d. Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3032/20.

318 RODENBACH Georges. Cité dans : LE ROY Edmond, *op. cit.*, p. 2 : « Mlle Moreno [...] comprend toutes les nuances de la poésie, de ma poésie surtout, car j'estime qu'en même temps que certains poètes, naissent certaines tragédiennes dont ce sera la mission de dire leurs vers. »

319 GONCOURT Edmond et Jules de. Cités dans : GOFFIN Joël, « Les mentions de Georges Rodenbach par Jules de Goncourt : Journal des Goncourt » [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Goncourt.pdf> ; consulté le 3 juin 2017 : « C'est un hasard, ajoute [Rodenbach], qui lui a fait faire du théâtre, qu'il n'en fera sans doute plus, et qu'alors il aime mieux ne pas être joué, que d'être joué avec une interprétation, qui n'est pas dans ses vues. »

320 RODENBACH Georges, *Le Voile, op. cit.*, p. 7.

321 *Ibid.*, p. 23 : « Et elle va s'asseoir vers la cheminée, recommençant à travailler carreau de dentellière. »

RODENBACH Georges. Cité dans : ANONYME, « Ce qui se passe : échos de Paris », *op. cit.*, p. 1 : « il y aura un carreau de dentellière, authentique aussi, que m'a envoyé la supérieure du couvent des Apostolines où se fabrique le précieux point qu'on appelle la dentelle de Bruges ».

322 RODENBACH Georges. Cité dans : ANONYME, « Ce qui se passe : échos de Paris », in *Le Gaulois*, n° 5181, 20 mai 1894, p. 1 : « nous avons fait venir de Bruges un costume de béguine authentique [...] et il y aura un carreau de dentellière, authentique aussi ».

environnement sonore, la majorité des didascalies indiquant le bruit des cloches, de la sonnette de la porte ou encore de l'horloge³²³. Tous ces sont étaient destinés à retentir dans le silence de la maison pour le rendre plus sensible encore.

Le costume de Sœur Gudule fut traité avec le même souci d'authenticité que les décors. Nous le connaissons grâce à la photographie³²⁴. Le manuscrit d'une conférence de Rodenbach sur *Le Voile*, croisé à sa correspondance avec le peintre belge Alexandre Marcette, permettent de retracer le projet de ce costume unique³²⁵. Rodenbach voulut le commander à un drapier de Bruges, chargé par les béguines de réaliser leurs costumes. L'utilisation d'un véritable habit de religieuse sur scène aurait paru à celui-ci immorale, et le drapier refusa la commande par suspicion envers l'usage qu'il en serait fait. Rodenbach se tourna alors vers Alexandre Marcette afin de demander à son épouse, couturière à Gand, de réaliser le costume. La précision de la commande indique l'importance que lui attribuait Rodenbach. Il exigea un costume « authentique » et « complet », dont il déclina point par point les composantes :

« 1° la tunique, qui est, je crois, de drap gros bleu,
2° la mante qu'elles mettent pour sortir,
3° la cornette, très exactement coupée sur le patron des leurs, et épinglée
comme elles la mettent,
4° chapelet — le crucifix qu'elles ont au corsage,
5° Une paire de leurs souliers.
Enfin une photographie de béguine quelconque, qui puisse aider la comédienne
à s'habiller ; surtout à disposer sa cornette. »³²⁶

RODENBACH Georges. Cité dans : BODSON-THOMAS Anny, « Quelques lettres inédites de Georges Rodenbach au sujet du *Voile* », in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, n° 2, octobre 1944, pp. 50-52 : « Il me faudrait donc un costume de béguine de Flandre, non pas fantaisiste, mais authentique » ; « C'est bien un costume *authentique*, et non pas fantaisiste qu'il me faut. »

323 RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.*, pp. 7, 14, 18, 25, 32 et 40.

324 Cf. illustrations 108 et 109.

325 MAES Pierre, *op. cit.*, p. 220.

BODSON-THOMAS Anny, « Quelques lettres inédites de Georges Rodenbach au sujet du *Voile* », *op. cit.*, pp. 49-54.

326 *Ibid.*, p. 51.

Les témoignages de Rodenbach et de la fille des époux Marcette confirmèrent l'aboutissement de cette commande³²⁷. Le costume des béguines de Gand fut reproduit dans ses moindres détails, avec l'exact tissu, l'exacte coupe de l'original. Exceptionnel par sa nature, la présentation sur scène d'une béguine n'ayant certainement eu aucun antécédent à la Comédie-Française, il le fut aussi par sa qualité d'exécution. Cette singularité put susciter la curiosité de Lévy-Dhurmer, qui l'intégra à son portrait de Marguerite Moreno. Le choix des comédiens et des costumes visaient à donner corps aux personnages tels que les avaient imaginés Rodenbach. Pour achever cette incarnation, il donna des indications de jeu aux comédiens. Le texte imposait à Marguerite Moreno de garder la voix « égale » et « douce » que prêtait Jean à Sœur Gudule³²⁸. La douceur et la pureté naturelles de son timbre encouragèrent justement Rodenbach dans son choix de la comédienne³²⁹. Le jeu des interprètes, voulu comme « sobre et mesuré », devait encore être assez subtil pour rendre à peine perceptible l'amour naissant entre Sœur Gudule et Jean³³⁰.

Intérêt de Lévy-Dhurmer pour le *Voile* et Marguerite Moreno

L'implication de l'auteur dans la mise en scène garantissait une grande cohérence entre le texte et la scénographie du *Voile*. La réception de la pièce donna raison à Rodenbach quant au choix de Marguerite Moreno : son interprétation fut largement saluée dans la presse, notamment par Edmond Le Roy et Francisque Sarcey³³¹. *Le Voile* fit assez de bruit pour être remarqué par Lévy-Dhurmer³³². Rodenbach présentait lui-même sa pièce comme un « chapitre de *Bruges-la-Morte* », roman qui avait déjà motivé deux transpositions picturales par Lévy-Dhurmer en 1892 et 1895³³³. *Le Voile* et *Bruges-la-Morte* sont en effet tous deux l'histoire d'une obsession, celle de Jean et de Hugues Viane pour un idéal féminin dont ils subissent chacun, à la fin du récit, la désillusion. L'univers poétique de Rodenbach constituant « un

327 *Ibid.*, p. 50.

RODENBACH Georges. Cité dans : MAES Pierre, *op. cit.*, p. 220.

328 RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.*, pp. 8 et 37.

329 SARCEY Francisque, « Chronique théâtrale », in *Le Temps*, n° 12054, 28 mai 1894, p. 2 : « La voix est, chez elle, d'une douceur pénétrante, c'est un souffle qui caresse. »

330 MORENO Marguerite, *op. cit.*, p. 68.

331 LE ROY Edmond, *op. cit.*, p. 2 : « Le public, avec lui [Rodenbach], pensera que nulle mieux que Mlle Moreno ne pouvait remplir ce rôle de béguine flamande »

SARCEY Francisque, *op. cit.*, p. 2 : « Elle a une diction d'une netteté rare ; son succès personnel a été considérable. »

332 La pièce fit même scandale pour avoir été sifflée lors de sa troisième représentation, quand les autres furent couronnées de succès. La rumeur d'une cabale de Jules Clarétie contre Rodenbach ou de comédiennes de la Comédie-Française contre Moreno se propagea dans la presse.

HURET Jules, *op. cit.*, pp. 1-2.

SARCEY Francisque, *op. cit.*, p. 2.

333 RODENBACH Georges. Cité dans : LE ROY Edmond, *op. cit.*, p. 2 : « Car le *Voile* ne fait que continuer mes livres. C'est un chapitre de *Bruges-la-Morte*, une partie du *Règne du silence*, c'est-à-dire qu'il y a des cloches, de la pluie aux vitres, du mysticisme dans l'air. »

monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes », on constate sans étonnement l'intérêt de Lévy-Dhurmer pour une seconde œuvre de Rodenbach³³⁴.

Le Voile, plus que *Bruges-la-Morte*, se situe au croisement de thèmes travaillés parallèlement par Rodenbach et Lévy-Dhurmer. En particulier, celui du voile apparaît comme un point de contact entre leurs deux œuvres : le voilement permet de suggérer plutôt que de montrer, selon un principe fondamental de l'art et de la littérature symbolistes³³⁵. Cette dualité du voilement et du dévoilement est au cœur du *Voile* de Rodenbach. Ce motif se retrouve avec insistance chez Lévy-Dhurmer, qui autour de 1896 couvrait régulièrement ses figures féminines d'un voile, d'un foulard ou d'un capuchon, ainsi qu'on peut le voir dans *Silence* ou *Mystère*³³⁶. La chevelure, justement parce qu'elle se dérobe au regard, accroît sa puissance de fascination. Le thème de la chevelure répond donc à celui du voile, auquel il s'oppose. *Le Voile* repose sur l'antinomie entre deux archétypes féminins : la sainte, idéal préservé par un voile dissimulant une réalité toujours décevante, et la femme, dont la chevelure lâche trahit la nature humaine, terrestre et imparfaite. Alors que le voile est associé à la Vierge, la chevelure – généralement rousse – est l'attribut de la femme fatale. Ces deux types, dissociés dans *Le Voile*, le sont encore dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer : aux allégories du *Silence* et du *Mystère* s'opposent *Salomé* ou *Eve* ; à la représentation de Marguerite Moreno en Sœur Gudule s'oppose son portrait en bacchante³³⁷.

Le travail de Rodenbach et de Lévy-Dhurmer sur des types féminins identiques explique leur admiration partagée pour Marguerite Moreno, en laquelle ils rencontrèrent celui de la sainte. Les critiques contemporains reconnurent dans la physionomie de Moreno cette figure céleste recherchée par Rodenbach et Lévy-Dhurmer : « il fallait qu'elle existât pour personnifier les rêves de Rodenbach et être peinte par Lévy-Dhurmer »³³⁸. Pour cette raison, ce premier destina à la jeune Moreno, comédienne pourtant débutante, le rôle de Sœur Gudule. Ce fut la première création notable de Marguerite Moreno et celle qui allait déterminer le cours de sa carrière³³⁹. L'admiration qu'elle suscita chez les symbolistes est

334 LAUDE Patrick. Cité dans : BALES Richard, « Introduction », in RODENBACH Georges, *Le Voile. Le Mirage, op. cit.*, p. VIII.

335 MALLARME Stéphane. Cité dans : LOUVEL Liliane, *op. cit.*, p. 233 : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. »

336 Cf. illustrations 17 et 18.

337 Cf. corpus 2 et illustrations 16, 17, 18, 22 et 33.

338 ANONYME, « Médaillons : Mademoiselle Marguerite Moreno », in *Revue d'art dramatique*, novembre 1896, p. 552.

339 MORENO Marguerite, *op. cit.*, p. 69 : Moreno se présente comme une « débutante » au moment où la choisit Rodenbach.

illustrée par les multiples portraits de la comédienne, réalisés par des artistes qui tous exposèrent sous le sceau de l'idéalisme au Théâtre de la Bodinière en 1894 : Edmond Aman-Jean, Jean Dampt et Lévy-Dhurmer³⁴⁰. Ce dernier, avec cinq portraits identifiés comme ceux de Marguerite Moreno, est le plus représentatif du pouvoir de fascination de la comédienne³⁴¹. Le texte « Rodenbach ou le roi des Belges » de Lévy-Dhurmer exprime l'impression que lui laissa son interprétation de Sœur Gudule : « on donnait ce soir-là « le Voile », une pièce délicieuse où Moreno, la fine fantaisiste, montrait une délicatesse émouvante. »³⁴²

L'ovale parfait du visage pâle de Marguerite Moreno, redessiné par des mèches de cheveux lisses, au nez droit très allongé et aux lèvres presque pincées, tels qu'on les voit dans un autre portrait par Joseph Granié³⁴³, semblent avoir été pour Lévy-Dhurmer les caractères de la beauté idéale. A tel point qu'il les déclina dans la majeure partie de ses représentations féminines : *Silence*, *Mystère*, *Florence*, *Mélancolie* et tant d'autres œuvres semblent être les multiples variations du visage de Moreno³⁴⁴. Gustave Soulier avait conscience, en 1898, que « la plus grande part de ses tableaux [était] inspirée par la même tête de femme »³⁴⁵ ; nous pouvons supposer que ce modèle premier n'était autre que la jeune comédienne. Lévy-Dhurmer réalisa une étude minutieuse de cette physionomie idéale dans *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, où il la revêtit du costume de Sœur Gudule. Tous ses choix plastiques concourraient à mettre en valeur le visage serein de son modèle, au sourire à peine perceptible. Le premier était celui d'un portrait en buste, par lequel resserrer le cadrage sur celui-ci. Le second était celui de la frontalité, par laquelle Lévy-Dhurmer souligna la régularité et la symétrie du visage, avec d'autant plus de rigueur que la coiffe de béguine lui permettait de dessiner un ovale parfait. La verticalité et le format très étiré du support renforçaient par ailleurs la silhouette élancée et le visage fin de Moreno. La nécessité de s'adapter à ce cadre obligea peut-être même le peintre à exagérer l'allongement du nez et l'abaissement des épaules. La composition fut cependant équilibrée et stabilisée par la forte horizontalité d'un parapet en bois sur le bord inférieur de l'œuvre, où Lévy-Dhurmer plaça le cartouche portant sa dédicace. Ce repoussoir, unique indice de profondeur, ne suffisait pas à

MORENO Marguerite. Citée dans : CHIRAT Raymond, *La Vie de Marguerite Moreno (1871-1948)*, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p. 22 : « Le grande succès que j'eus dans *Le Voile* me classe dans des rôles d'où le comique et le naturel sont inéluctablement bannis ; on me donnait à dire tous les « à-propos », à jouer toutes les apparitions. Je n'étais guère qu'une entité. »

340 Cf. illustrations 38, 39 et 41.

341 Cf. corpus 2 et illustrations 22-25.

342 Lucien Lévy-Dhurmer, « Rodenbach et le roi des Belges », *op. cit.* Cf. corpus 81.

343 Cf. illustration 53.

344 Cf. illustrations 17, 18, 32 et 33.

345 SOULIER Gustave, « Lévy-Dhurmer », *op. cit.*, p. 10.

contrer l'impression de planéité due à la légèreté des modelés et au fond uniforme, que Fagus et Raitif de la Bretonne exprimèrent en comparant tous deux le portrait à une « hostie »³⁴⁶. Cette métaphore avait le triple atout de souligner le thème religieux du pastel, sa planéité et la pâleur du modèle. Lévy-Dhurmer fit le choix d'une palette restreinte jouant moins sur la variété que sur le contraste afin de valoriser la partie centrale du portrait : le bleu foncé de la tunique de béguine et le gris anthracite du fond parsemé de grains mordorés intensifiaient ainsi le voile blanc et la carnation beige de Moreno. Les seuls tons chauds utilisés, à l'exception de l'or parcimonieux de l'arrière-plan, furent limités à l'ovale de son visage qu'ils rendaient d'autant plus lumineux. Enfin, la facture de Lévy-Dhurmer, précise malgré la pulvérulence du pastel, indique le soin apporté au traitement du visage. Une photographie de Marguerite Moreno en Sœur Gudule permet de mesurer l'exactitude de cette représentation, tant du point de vue de la physionomie de la comédienne que du costume de béguine³⁴⁷.

2. Le portrait de Sœur Gudule

Portrait ou transposition ?

Tout indique que *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* est un portrait : son identification par le titre, l'inscription de l'arrière-plan et la dédicace, la composition traditionnelle au format vertical et au cadrage resserré sur une figure centrale et l'attention minutieuse de l'artiste à valoriser la physionomie réelle de son modèle. Néanmoins, comme c'était déjà le cas dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, Lévy-Dhurmer voulut dépasser le genre du portrait en doublant son œuvre d'un second niveau d'interprétation. De la même manière que le *Portrait de Georges Rodenbach* était aussi une transposition de *Bruges-la-Morte*, *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile* est à la fois un portrait et la transposition d'un texte littéraire. La profession de comédienne du modèle crée une charnière entre ces deux interprétations : figure ambiguë entre réalité et fiction, elle est simultanément la femme Marguerite Moreno et le personnage Sœur Gudule. Plusieurs éléments tendent à montrer que l'intention de Lévy-Dhurmer était bien de réaliser un portrait double où serait aussi représentée Sœur Gudule, c'est-à-dire de proposer une transposition

346 RAITIF DE LA BRETONNE, « Pall-mall semaine », in *Le Journal*, n° 1266, 16 mars 1896, p. 2 : « cette face d'hostie jaunie embéguinée de linges ».

FAGUS Félicien. Cité dans : *Les Peintres de l'âme*, op. cit., p. 90 : « Le buste de Melle Moreno [...] s'étale mat et blanc, tout en surface, ainsi qu'une hostie ».

347 Cf. illustrations 108-109.

picturale du *Voile*. Les plus évidents sont les références revendiquées à la pièce, à travers l'ajout d'une dédicace et le choix de faire porter au modèle son costume de scène. De plus, cette proposition d'un portrait de comédienne doublé de celui du personnage qu'elle interpréta sur scène n'est pas un fait unique dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer : il représenta de la même manière Suzanne Reichenberg, sociétaire de la Comédie-Française, dans son rôle d'Ophélie³⁴⁸. Les portraits de comédiennes étaient l'occasion de revisiter une tradition iconographique, que ce soit celle chrétienne de la sainte avec Marguerite Moreno, ou celle fin-de-siècle d'Ophélie avec Suzanne Reichenberg. Nous pouvons en déduire que Lévy-Dhurmer n'était pas tant intéressé par ses modèles que par les personnages qu'elles pouvaient incarner ; il voulut plutôt peindre Sœur Gudule que Marguerite Moreno.

Après avoir décidé de représenter Sœur Gudule, Lévy-Dhurmer devait encore choisir entre les deux faces du personnage distinguées dans *Le Voile* : la sainte dont le voile protégea le mystère et la sacralité, ou la femme dont la chevelure lâche trahit l'imperfection :

« La soeur Gudule aussi, pour l'avoir vue enfin
Vraiment femme, sans sa cornette en linge fin,
Les cheveux libérés, dans la toute-évidence
Physique — maintenant je connais leur nuance !
Or mon amour, fait de mystère, d'inconnu,
Meurt du voile levé, des cheveux mis à nu...
Ce que j'aimais n'est plus, car la soeur n'est plus elle !
D'une forme précise, au lieu qu'incorporelle !
Je la vois ce qu'elle est ; ne la retrouvant plus
Comme l'imaginait mon amour de reclus,
Et sans plus son halo de linge en auréole ! »³⁴⁹

Lévy-Dhurmer opta sans ambiguïté pour la sainte, représentant la chevelure complètement dissimulée sous une coiffe intacte. Là débutait le processus de transposition, qui exige de la part des artistes une sélection dans les données fournies par le texte, toutes ne pouvant être

348 Cf. illustration 27.

Les Peintres de l'âme, op. cit., p. 93 : Suzanne Reichenberg créa le rôle d'Ophélie dans *Hamlet* d'Alexandre Dumas, mis en scène en 1886.

349 RODENBACH Georges, *Le Voile, op. cit.*, pp. 40-41.

synthétisées en une image unique. Débutait en même temps la démarche d'interprétation de Lévy-Dhurmer, telle que nous l'avons définie au chapitre I. L'interprétation se joue dans la lecture que fait l'artiste de l'œuvre source, lecture qui dépend autant de ce que propose le texte que de ce que le lecteur espère y trouver. Lévy-Dhurmer, au moment de sélectionner les éléments du texte qu'il souhaitait transférer vers un autre médium, regarda en priorité ceux qui correspondaient à sa sensibilité particulière. L'artiste ne retint du *Voile* que ce qui nourrissait sa quête symboliste de l'idéal, à savoir une figure de sainte. Il s'agit bien là d'une interprétation : Lévy-Dhurmer interpréta *Le Voile* comme une apologie de l'idéal, quand il aurait pu y lire au contraire sa condamnation, l'amour de la sainte conduisant fatalement, à la fin de la pièce, à la désillusion.

L'intermédiaire de la scénographie et du texte du *Voile*

Lévy-Dhurmer et Rodenbach aspiraient tous deux à un même idéal féminin. Cet idéal devait pouvoir être saisi par les sens, auxquels les symbolistes donnaient une fonction médiatrice entre le matériel et l'idéal³⁵⁰. C'est pourquoi Rodenbach insista dans les répliques du *Voile* sur la voix de Sœur Gudule et dans la mise en scène sur son apparence. Dans le texte, Jean et Barbe évoquaient cette voix à neuf reprises, la qualifiant de douce, d'égale, de froide, de glaciale, d'inhumaine et de céleste³⁵¹. Dans la représentation théâtrale, Moreno devenait Sœur Gudule par son costume, élément visuel puissant, graphique par sa coupe simple et son contraste entre le noir et le blanc. Rodenbach s'était ainsi servi de l'ouïe et de la vue pour incarner son idéal. Or, le médium pictural de Lévy-Dhurmer ne permettait pas à celui-ci de tirer profit des indications sonores de Rodenbach, mais seulement de celles visuelles. La transposition du *Voile* au pastel s'est donc faite par l'intermédiaire de sa mise en scène : celle-ci offrait à l'artiste un référent visuel infallible puisque dicté par Rodenbach lui-même, qui lui assurait de créer une image conforme à l'imaginaire de l'écrivain.

L'incarnation de Sœur Gudule, c'est-à-dire de l'idéal de la sainte, découlait principalement de deux choix scéniques : celui de l'interprète et celui du costume. Rodenbach, en imposant Marguerite Moreno pour créer ce rôle, attribua en même temps un visage à Sœur Gudule. Les traits du personnage furent calqués sur ceux de la comédienne, à jamais fusionnés dans l'esprit des spectateurs de la pièce. Lévy-Dhurmer, qui aurait pu chercher un autre modèle, respecta la décision du dramaturge en donnant lui aussi à Sœur Gudule le visage de Moreno. De la même manière, il respecta le costume choisi par

350 MOREAS Jean, *op. cit.*, p. 150.

351 RODENBACH Georges, *Le Voile*, *op. cit.*, pp. 8, 9, 14 et 37.

Rodenbach pour la représentation théâtrale. Ces deux éléments, transférés sans déformation par Lévy-Dhurmer, témoignent de sa volonté d'une transposition fidèle à l'œuvre source. L'interprétation implique en effet le souci des intentions de l'auteur, cherchées et respectées tout en les faisant dialoguer avec celles de l'artiste. La transposition du *Voile* passait ici par l'intermédiaire de sa mise en scène. Celle-ci était elle-même une transposition, celle d'un texte en spectacle que les études théâtrales nomment « adaptation ». Le passage du texte à l'image était ainsi déjà accompli, facilitant, comme la photographie l'avait fait pour *Bruges* et le *Portrait de Georges Rodenbach*, le processus de transposition picturale.

Néanmoins, la scénographie et la photographie n'ont dans ces œuvres qu'une fonction d'intermédiaire : elles ne se substituent en aucun cas aux textes de Rodenbach, qui sont les véritables objets de la transposition. La référence au texte est la constante de toute transposition. Les descriptions de Sœur Gudule, aussi essentielles à la construction du personnage que son interprète ou son costume, devaient nécessairement être prises en considération par Lévy-Dhurmer. Il conjugua, dans sa tentative de peindre le portrait de Sœur Gudule, les indications scénographiques et textuelles - les dialogues n'étaient cependant connus que sous leur forme oralisée, Lévy-Dhurmer n'ayant pas eu accès au texte du *Voile* publié l'année suivante. Il comprit ainsi, grâce aux impressions exprimées par Jean et Barbe, la valeur sacrée que Rodenbach conférait au personnage. Sœur Gudule n'était pas seulement une béguine mais une « sainte »³⁵², une âme entrée au Paradis après la mort de son enveloppe terrestre, un être céleste et bienheureux³⁵³. Le caractère surnaturel de la religieuse est explicité par Barbe, troublée par sa voix « où rien d'humain, rien de vivant ne s'intercale », « qui parle comme regarde une statue »³⁵⁴. Sœur Gudule perdit tous les attributs de la femme terrestre : la vie (« vous êtes déjà comme un peu mortes »), le mouvement (« elle ne marche pas ; on dirait qu'elle ondule »), le sentiment (« Et ce calme ! n'avoir que la peur du démon ») et le corps (« son corps fin / à peine sexuel, presque d'un séraphin »)³⁵⁵. Le costume et le jeu de l'interprète ne suffisaient pas à en transcender l'humanité ; les répliques étaient nécessaires pour que soit comprise la véritable nature du personnage créé par Rodenbach. Lévy-Dhurmer voulut à son tour exprimer la sacralité de Sœur Gudule, en puisant dans le texte le caractère d'immobilité et d'impassibilité de sa représentation du personnage. L'inexpressivité de la

352 *Ibid.*, pp. 27 et 36.

353 *Ibid.*, pp. 23-24 : La Sœur : « C'est comme si déjà nous étions dans l'enceinte / Du paradis, auprès des saints et des élus »

Jean : « Oui ! vous êtes déjà comme un peu mortes ! »

La Sœur : « Comme / Au ciel ! »

354 *Ibid.*, p. 8.

355 *Ibid.*, pp. 9, 23, 24 et 36.

béguine, aux traits à peine étirés en un sourire subtil, traduit une béatitude proprement céleste. Lévy-Dhurmer dépassa toutefois cette transposition littérale en exprimant la nature idéale de Sœur Gudule par des moyens spécifiquement picturaux.

Lévy-Dhurmer aurait pu pour cela suivre les modèles indiqués par Rodenbach dans *Le Voile*, à savoir le style gothique et le vitrail, évoqués dans cette description métaphorique de Sœur Gudule : « L'air gothique un peu ; l'air d'une sainte / Descendue un matin d'une verrière peinte. »³⁵⁶ Lévy-Dhurmer semble pourtant avoir trouvé son modèle ailleurs, dans un art dont la fonction était de rendre sensible le divin : l'icône³⁵⁷. Cette référence ne fut pas empruntée à l'univers poétique de Rodenbach ; il s'agit au contraire d'un apport personnel de l'artiste qui se révèle très pertinent en regard du texte. *Le Voile*, comme les icônes, visait à manifester le sacré à travers une œuvre littéraire ou artistique. Si la grande érudition de Lévy-Dhurmer nous assure qu'il connaissait et maîtrisait les codes de cette tradition iconographique, aucune source ne nous permet de cibler plus précisément les œuvres, la zone géographique ou l'époque qui auraient pu l'inspirer. Cela n'entrave en rien notre analyse, les codes des icônes byzantines du VI^{ème} siècle ayant été reconduits des siècles durant à travers de nombreux pays, s'exprimant encore dans la peinture russe au XV^{ème} siècle. Les icônes présentent généralement la composition suivante : le personnage sacré (le Christ, la Vierge, un saint) est représenté en buste, d'un point de vue frontal, sur fond doré. Son corps est immobile et son visage impassible, aux yeux fixés sur le spectateur, aux sourcils courbes, au nez allongé et à la bouche fine, le tout peint de manière stylisée avec un très faible modelé. Toutes ces caractéristiques participent à visualiser la divinité du personnage. La sérénité et l'hiératisme sont les signes de sa béatitude. Les indices de sensibilité et de matérialité sont effacés : les organes des sens sont amincis, la chair perd son volume et sa consistance. La figure est placée hors du temps et de l'espace par un fond uni, dont l'or symbolise la lumière divine³⁵⁸. La figure et l'espace illusionnistes sont ainsi remplacés par une image bidimensionnelle qui tend à l'abstraction. En effet, si la mimésis suffit à représenter un objet appartenant au monde terrestre, seule l'abstraction et le symbole conviennent à un objet céleste que les sens ne peuvent saisir. Il est certain que l'art de l'icône servit de modèle à Lévy-Dhurmer dans sa réalisation du portrait de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile*. Il reprit tous les codes que nous venons de relever, à l'exception de la stylisation de la figure humaine. Le portrait de Sœur Gudule évoque les icônes par sa frontalité, son hiératisme, son inexpressivité, la

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁵⁷ VELMANS Tania, *L'Art de l'icône*, [Paris], Citadelles & Mazenod, 2013, p. 15 : les théologiens considéraient l'icône comme « un pont entre l'homme et Dieu », « une présence palpable du surnaturel ».

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 48-55.

faiblesse de son modelé, l'or qui parsème son fond et même par certains de ses traits (un nez droit et long, une bouche fine). Si Lévy-Dhurmer reprit le style des icônes, il dut aussi en emprunter la symbolique : toutes ces caractéristiques doivent être comprises comme des symboles de la nature sacrée de la protagoniste du *Voile*. Lévy-Dhurmer représenta par le biais de symboles visuels ce que Rodenbach exprima par les mots.

L'intermédiaire des références picturales de Rodenbach

Rodenbach ne fit aucune référence directe à l'histoire de l'art dans *Le Voile*, exceptions faites de celles seulement métaphoriques à l'art gothique et au vitrail. C'est pourquoi Lévy-Dhurmer dut chercher les suggestions indirectes que pouvait receler la pièce : la sainteté de Sœur Gudule l'orienta vers la tradition de l'icône. La connaissance qu'avait Lévy-Dhurmer de *Bruges-la-Morte* lui ouvrait une deuxième piste : les références artistiques multipliées dans le roman lui suggéraient d'autres modèles possibles pour la réalisation du portrait de Sœur Gudule. La transposition n'avait plus alors pour seul objet *Le Voile*, mais encore l'univers poétique de Rodenbach dans son ensemble. Les déambulations de Hugues Viane le menaient en des lieux chargés d'art dont les descriptions imposaient celle des œuvres qui y étaient visibles³⁵⁹. Des techniques très variées étaient ainsi évoquées dans *Bruges-la-Morte* : la peinture, l'estampe, le fusain, le vitrail, la sculpture, l'ébénisterie et l'orfèvrerie, auxquelles il faut ajouter la photographie et le pastel rattachés aux portraits de la Morte³⁶⁰.

Rodenbach désigna par ailleurs des ensembles d'artistes (les « Primitifs » et les « artistes de Flandre ») avant de nommer individuellement certains maîtres, en premier lieu Hans Memling et Jan Van Eyck, mentionnés chacun à deux reprises³⁶¹. La châsse de Sainte-Ursule de Memling fit même l'objet d'une *ekphrasis* au sein du roman, placée en regard de sa reproduction photographique dans l'édition originale de *Bruges-la-Morte*³⁶². Crayer, Erasmus Quellinus, Pourbus, Seghers et Van Orley furent en outre désignés par leur seul patronyme, l'intention de Rodenbach étant peut-être d'évoquer certaines dynasties

359 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 151 et 155 : sont mentionnés la cathédrale Saint-Sauveur et l'hôpital Saint-Jean (aujourd'hui le Musée Memling).

360 *Ibid.*, p. 32 : « substituant une estampe fraîche à celle qui pâlisait ».

Ibid., p. 80 : « d'autres sont noires, fusains sévères, eaux-fortes brûlées dont les encres y remédient ».

Ibid., p. 112 : « Le soleil traversait les vitraux. ».

Ibid., p. 112 : « les stalles, en double rang de boiseries sculptées ».

Ibid., p. 152 : « des triptyques et des retables ».

Ibid., p. 156 : « la célèbre châsse de sainte Ursule, telle qu'une petite chapelle gothique en or ».

Ibid., p. 209 : « des piédestaux avec des statues ».

Ibid., p. 215 : « c'étaient le pastel, les photographies de la morte ».

361 *Ibid.*, pp. 3, 108, 155, 160, 210.

362 *Ibid.*, pp. 156-160.

L'*ekphrasis* est la description d'une œuvre d'art, souvent prétexte à un travail stylistique qui fait de cette description même une œuvre littéraire.

d'artistes flamands de la Renaissance dans leur ensemble plutôt que leurs membres particuliers³⁶³. *Bruges-la-Morte* insistait donc sur la glorieuse histoire artistique de la Flandre, retracée jusqu'à la période contemporaine par l'intégration, dans les illustrations de l'édition originale, du *Petit béguinage de Gand* de Louis Tytgadt, une huile sur toile datée de 1886³⁶⁴. C'est plus particulièrement l'histoire artistique de Bruges que le roman valorisait en faisant appel à des personnalités marquantes de la ville : Frans Pourbus l'Ancien naquit à Bruges, Hans Memling, Pieter Pourbus et Jan Van Eyck y moururent. Ces références aux primitifs flamands sont essentielles dans *Bruges-la-Morte*, au point que Paul Gorceix parle à leur propos de transposition. Elles participent selon lui à rendre le caractère fantastique de la ville morte, les représentations artistiques se substituant à l'observation de la réalité³⁶⁵.

L'admiration de Rodenbach pour Memling et Van Eyck est sensible tout au long de *Bruges-la-Morte*, par le texte qui les mentionne et par les illustrations qui en montrent l'œuvre ou l'effigie. L'illustration n° 26 est en effet une reproduction de la châsse de Sainte-Ursule et les n° 27 et n° 32 des photographies de la place Jan Van Eyck, au centre de laquelle se dresse la statue du peintre³⁶⁶. C'est donc dans l'œuvre de portraitiste de ces deux représentants majeurs des Primitifs flamands que nous cherchons d'autres modèles possibles pour la représentation de Sœur Gudule, comme Lévy-Dhurmer dut le faire au moment de concevoir cette dernière. La majeure partie des portraits de Van Eyck et de Memling, principal portraitiste de Bruges dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, respectent des codes identiques : le modèle est représenté en buste, vu de trois quarts et se détachant sur un fond sombre et uniforme. La spécificité de ces portraits tient de l'individualisation des traits du modèle, allant jusqu'au détail des imperfections de la peau comme les rides ou les boutons³⁶⁷. Les portraits de Van Eyck et de Memling se voulaient une représentation exacte de leur modèle, excluant toute idéalisation. Cette tradition flamande du portrait individuel put orienter les choix stylistiques de Lévy-Dhurmer dans *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*. Lévy-Dhurmer se souciait de réaliser une transposition respectueuse du

363 *Ibid.*, p. 152.

364 Cf. illustration 89.

FONTAINE Xavier, « La photographie non identifiée de *Bruges-la-Morte* », 2013 [en ligne]. Disponible sur : <http://phlit.org/press/?p=1721> ; consulté le 18 mai 2017.

365 GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *op. cit.*, pp. 145-146 : « l'auteur utilise les réminiscences artistiques dans le sens d'une dynamique déréalisante. A la représentation de la réalité, il juxtapose et substitue le souvenir pictural des Primitifs flamands [...]. Cette technique narrative de transposition alimente de nombreuses descriptions, qui ponctuent le récit. »

366 Cf. illustrations 97, 98 et 103.

367 SAUSSET Damien, *L'ABCdaire de Van Eyck*, Paris, Flammarion, 2002, p. 92.

Les Portraits de Memling (cat. expo.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 15 février – 15 mai 2005, Bruges, Groeningemuseum, 7 juin – 4 septembre 2005, New York, Frick Collection, 6 octobre – 31 décembre 2005. BORCHERT Till-Holger, *Gand*, Amsterdam, Ludion, 2005, pp. 56-57 et 93.

propos de l'œuvre source et des intentions de son auteur, comme son respect des descriptions textuelles et du costume scénique de Sœur Gudule l'ont précédemment attesté. L'attachement de l'artiste à l'univers poétique de Rodenbach devait inmanquablement aboutir à l'assimilation de la culture visuelle³⁶⁸ de ce dernier, c'est-à-dire à la sélection dans la tradition picturale flamande de modèles utiles à sa transposition. C'est pourquoi l'on retrouve, dans son portrait de Sœur Gudule, ce traitement minutieux et exact du visage et ce fond neutre et sombre caractéristiques du portrait flamand.

Lévy-Dhurmer ajouta même au premier plan un parapet, élément repoussoir visible sur plusieurs portraits de Memling et de Van Eyck, mais aussi chez des peintres italiens contemporains comme Antonello de Messine. Ce dernier avait l'habitude d'ajouter sur le bord inférieur de ses portraits un parapet et un cartouche en trompe-l'œil portant sa signature. Ce détail ouvre une piste alternative à notre recherche des modèles ayant nourri la création du portrait de Sœur Gudule. Ce cartouche devint un élément suffisamment caractéristique de l'œuvre d'Antonello de Messine pour que celui ajouté au pastel de Lévy-Dhurmer puisse être emprunté au maître italien. Rappelons ici, pour justifier ce rapprochement, que Lévy-Dhurmer séjourna en Italie peu avant d'exposer, en 1896 chez Georges Petit, des œuvres où l'empreinte de la Renaissance italienne était assumée³⁶⁹. *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, réalisé la même année, peut être rattaché à cette partie de la production de Lévy-Dhurmer. Or, Antonello de Messine est justement connu pour avoir diffusé dans l'Italie du *Quattrocento* les recherches techniques et stylistiques des Primitifs flamands³⁷⁰. Son célèbre *Portrait d'homme*, dit *Le Condottiere*, conservé au Musée du Louvre manifeste la circulation du modèle flamand par sa technique de la peinture à l'huile, sa vue de trois quarts face, son traitement individualisé du visage, son fond noir et son parapet avec cartouche³⁷¹. L'exemple d'Antonello de Messine permettait à Lévy-Dhurmer de concilier la culture flamande de Rodenbach avec ses propres références artistiques italiennes. Pour cette raison, il est un modèle possible du portrait de Sœur Gudule.

Les rapprochements successifs que nous avons effectués entre *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile*, les icônes byzantines, les Primitifs flamands et la Renaissance italienne nous permettent désormais de constater l'érudition de Lévy-Dhurmer et la multiplicité de ses

368 Nous entendons par « culture visuelle » l'ensemble des images perçues par un individu dans le passé et qui influencent sa perception du monde dans le présent. Dans le cas de Rodenbach, sa culture visuelle flamande est principalement constituée des paysages et des œuvres d'art de Flandre dont il a souvenir.

369 Cf. première partie, chapitre II, 1.

370 WRIGHT Joanne, « Antonello da Messina : the origins of his style and technique », in *Art history*, vol. 1, n° 1, mars 1980, pp. 41-52.

371 Cf. illustration 69.

références. Aucune influence dominante ne peut être soulignée, son portrait de Marguerite Moreno en Sœur Gudule résultant au contraire du syncrétisme de différents modèles artistiques, les uns personnels, les autres suggérés par Rodenbach. L'arrière-plan de l'œuvre le montre en mélangeant l'or de l'icône à l'ombre des portraits flamands. Lévy-Dhurmer ne s'oublia pas dans ces renvois constants à l'histoire de l'art : il adopta de nouveau la technique du pastel qui lui était caractéristique, afin de compenser des emprunts trop évidents à la tradition par une facture plus personnelle. Lévy-Dhurmer proposa ainsi une icône moderne, où la physionomie illusionniste du portrait flamand s'unit à la symbolique religieuse de l'icône et à la technique symboliste du pastel.

Les critiques de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* confirment l'analyse que nous en avons proposée : Jacques Sorrèze comparait l'œuvre à une icône, Achille Segard à « une vierge de Memling », et Colette y percevait un « italianisme touchant »³⁷². C'est cependant le rapprochement avec l'art des Primitifs flamands qui marqua le plus la réception du portrait de Sœur Gudule, réitéré par ce commentaire anonyme du portrait de Marguerite Moreno :

« Elle restera toujours sœur Gudule, la très délicieuse et la très troublante béguine, dont la robe sombre était comme illuminée par le visage au pur profil de médaille et par ses longues mains comme les géniaux primitifs en donneraient aux madones en prière. »³⁷³

A ces commentaires directs de l'œuvre, nous devons ajouter les critiques de l'exposition individuelle de l'artiste en 1896 que nous avons déjà étudiées : bien qu'elles visaient des œuvres différentes, plusieurs évoquaient de la même manière la Renaissance du Nord, et notamment Memling³⁷⁴. C'est là une singularité de la réception de l'œuvre de Lévy-Dhurmer, exacerbée dans celle de *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile*. Les commentateurs firent régulièrement appel à des références artistiques flamandes qui ne correspondaient pas au répertoire formel de Lévy-Dhurmer, constitué lors de son voyage en Italie et non en Flandre. Nous observons ainsi l'assimilation, par la critique contemporaine, des modèles de Lévy-Dhurmer à la culture visuelle de Rodenbach. Alors que l'origine algérienne, l'apprentissage

372 SORREZE Jacques, « Artistes contemporains : L. Lévy-Dhurmer », in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 10 avril 1900, p. 127.

SEGARD Achille, *op. cit.*, n. p.

COLETTE. Citée dans *Les Peintres de l'âme, op. cit.*, p. 90.

Ibid. : Jean-David Jumeau-Lafond parle lui aussi d' « icône », d' « art byzantin » et de « Primitifs ».

373 ANONYME. Cité dans : CHIRAT Raymond, *op. cit.*, p. 21 : cette citation, quoiqu'elle s'éloigne de la représentation de Lévy-Dhurmer où les mains sont invisibles, est bien présentée comme une description de celle-ci par Raymond Chirat.

SARCEY Francisque, *op. cit.*, p. 2 : Sarcey compare encore le portrait à « une vierge du moyen âge ».

374 Cf. première partie, chapitre II, 2.

italien et le thème orientaliste de nombreuses œuvres de Lévy-Dhurmer le désignaient comme un artiste du sud, le public le perçut comme un peintre du nord. On devine une fois de plus combien le *Portrait de Georges Rodenbach* fut déterminant pour la réception de l'œuvre de Lévy-Dhurmer après 1896.

Chapitre IV

L'illustration : illustrations de *Bruges-la-Morte*

1. Un nouveau projet d'illustration de *Bruges-la-Morte*

Rodenbach et l'illustration

Le dernier type de transposition picturale qui nous intéresse est le plus facilement identifiable, du fait de la juxtaposition matérielle du texte et de l'image : il s'agit de l'illustration. L'édition originale de *Bruges-la-Morte* (Flammarion, 1892) posait déjà la question du rapport de Georges Rodenbach à l'illustration, question que nous devons renouveler en préambule de notre analyse de sa réédition illustrée par Lucien Lévy-Dhurmer (Javal & Bourdeaux, 1930). Avant même de présenter cette réédition, un retour sur la première publication du roman doit nous permettre de mieux cerner la position de Rodenbach au sujet de l'illustration de ses œuvres et d'ainsi mieux juger la pertinence de la proposition de Lévy-Dhurmer. La brièveté de *Bruges-la-Morte*, que l'on pouvait au mieux considérer comme une longue nouvelle, entravait sa publication sous forme de roman. Deux solutions permirent de dépasser cet obstacle : la rédaction par Rodenbach de deux chapitres supplémentaires (les chapitres VI et XI) et la reproduction de trente-cinq illustrations en pleine page. Ces deux ajouts autorisaient à publier sous l'appellation « roman », revendiquée en frontispice, un ouvrage atteignant désormais deux-cent vingt-trois pages³⁷⁵. Les archives de Flammarion n'ayant pas été retrouvées, l'édition originale de *Bruges-la-Morte* n'est pas suffisamment documentée pour pouvoir rendre compte en détail de ce projet d'illustration. Cependant, ces données quantitatives suffisent à comprendre qu'il répondait avant tout à un impératif éditorial, nous laissant supposer que la proposition émanât de Flammarion plutôt que de Rodenbach.

Ces enjeux commerciaux ne doivent pas minimiser l'intérêt historique et esthétique de l'illustration photographique de *Bruges-la-Morte*. Le choix aurait pu être fait de confier à Fernand Khnopff, en même temps que la réalisation du frontispice, celle de l'ensemble des illustrations. A l'inverse, Flammarion et Rodenbach se décidèrent en faveur de la

375 GROJNOWSKI Daniel, « L'Invention du récit-photo : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892) », in MONCOND'HUY Dominique et MOURIER-CASILE Pascaline (dir.), *L'Image génératrice de textes de fiction*, Poitiers, UFR Langues littératures, 1996, p. 130.

photographie. Trente-cinq clichés furent sélectionnés parmi les centaines de vues de Bruges que contenaient les catalogues à destination touristique des maisons Lévy et Neurdein³⁷⁶. Le manque de sources ne nous permet pas de définir l'implication de Rodenbach dans le choix de ces photographies ; il joua au minimum un rôle passif en acceptant les propositions de l'éditeur, même si leur cohérence avec le texte suggère qu'il prît une part plus active au projet³⁷⁷. Les vues de Bruges animées de passants furent évitées afin de suggérer au lecteur la désertion de la ville morte et la solitude des errances de Hugues Viane³⁷⁸. La récurrence et l'obsession qui marquaient ces promenades furent exprimées par la répétition des mêmes motifs sur plusieurs photographies. La sélection des illustrations de *Bruges-la-Morte* était donc en elle-même signifiante. Pour renforcer leur pertinence, les photographies furent ensuite recadrées et retouchées, ainsi que l'a démontré Paul Edwards³⁷⁹. Cette seconde étape atteste que Flammarion et Rodenbach avaient certaines attentes auxquelles ils entendaient soumettre cette iconographie préexistante. Ces retouches effacèrent notamment tous les nuages d'un ciel voulu comme uniformément gris et immuable, à l'image de la ville dépeinte par Rodenbach³⁸⁰. Il en résulte que les photographies sont d'une part réalistes, par des prises de vue de lieux réels et identifiés de Bruges³⁸¹, et d'autre part fantastiques, le travail de sélection et de retouche aboutissant à la vision erronée d'une ville déserte, grise et pétrifiée. Ce double caractère de l'illustration photographique convenait à celui du roman : Paul Gorceix démontra que *Bruges-la-Morte* pouvait se lire à la fois comme un « discours réaliste et positiviste » et un « discours psycho-pathologique, occultiste et symboliste »³⁸².

Bien que l'illustration photographique d'une œuvre littéraire restât marginale en 1892, *Bruges-la-Morte* n'était pas sans antécédent³⁸³. Sa nouveauté ne résidait pas tant dans le choix de la photographie que dans le rôle que Rodenbach attribuait à celle-ci dans l'« Avertissement » ajouté en préface du roman :

376 BERTRAND Jean-Pierre et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, p. 317.

377 EDWARDS Paul, *op. cit.*, p. 47 : « Il est probable que le choix final des illustrations et tout ce qui concerne leur présentation fut déterminé par Rodenbach, si forte est leur correspondance avec le texte. »

378 BERTRAND Jean-Pierre et GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, p. 317.

379 EDWARDS Paul, *op. cit.*, pp. 48-52.

380 *Ibid.*, p. 39 : « Sans nuages ni vaguelettes, la durée semble s'éterniser. »

FONTAINE Xavier, *op. cit.*, p. 5.

381 EDWARDS Paul, *op. cit.*, p. 47 : les clichés des maisons Lévy et Neurdein étaient légendés.

382 GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *op. cit.*, p. 134.

383 VON AMELUNXEN Hubertus, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle », in *Romantisme*, n° 47, 1985, pp. 85 et 89 : jusqu'aux années 1880, la photographie illustrait majoritairement des publications documentaires.

« Il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages [...], afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville »³⁸⁴.

Les photographies renforçaient la narration en faisant comprendre « la Ville comme un personnage essentiel »³⁸⁵ du roman, dont la présence suggestive déterminait les actes de Hugues Viane et l'avancement du récit. Elles engendraient aussi l'empathie du lecteur qui se trouvait, comme Viane, menacé par « l'ombre des hautes tours »³⁸⁶. Rodenbach défendait dans son « Avertissement » une conception active de l'illustration. Il opposait à l'illustration traditionnellement graphique et descriptive, c'est-à-dire répétant sous une forme visuelle les descriptions textuelles, celle photographique et narrative de l'édition originale de *Bruges-la-Morte*. C'est pourquoi Daniel Grojnowski présente celle-ci comme « l'invention du récit-photo »³⁸⁷. De nombreuses études ont déjà démontré l'importance de *Bruges-la-Morte* dans l'histoire de la photographie pour le caractère expérimental de ce « dispositif photo-littéraire », ainsi que propose de le nommer Véronique Henninger³⁸⁸. Rodenbach innova par sa création d'une œuvre hybride, d'un « nouveau mode d'expression » où le texte et les photographies collaboraient à la narration³⁸⁹.

Si l'implication de Rodenbach dans la sélection des photographies est incertaine, son « Avertissement » certifie qu'il les approuva jusqu'à les assimiler comme une partie intégrante de son œuvre. Par conséquent, nous envisageons ce projet d'édition comme étant représentatif de la position de Rodenbach concernant l'illustration de ses œuvres. Il en ressort avant toute autre chose une volonté expérimentale qui accorde une grande liberté à celle-ci. Rodenbach ne concevait pas l'illustration comme devant être la représentation visuelle des passages descriptifs ou narratifs du texte. Au contraire, en réponse à une enquête du *Mercur de France* sur l'illustration photographique, Rodenbach déprécia une pratique de d'illustration qui entravait l'imagination du lecteur en lui donnant à voir les personnages³⁹⁰. Excluant toute

384 RODENBACH Georges, « Avertissement », *op. cit.*, p. II.

385 *Ibid.*, p. I.

386 *Ibid.*, p. II.

EDWARDS Paul, *op. cit.*, pp. 43-44 : l'omniprésence des tours est rendue sensible par les illustrations, le beffroi et la cathédrale Saint-Sauveur figurant chacun sur treize des trente-cinq photographies et l'église Notre-Dame sur cinq d'entre elles.

387 GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, p. 127.

388 HENNINGER Véronique, « Le dispositif photo-littéraire : texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », in *Romantisme*, n° 169, juillet 2015, pp. 111-132.

Cf. notes 378-391.

389 FONTAINE Xavier, *op. cit.*, p. 1.

390 RODENBACH Georges. Cité dans : GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, n. p. : « un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêver. »

Cette enquête publiée en 1898 pouvait paraître nier le projet éditorial de *Bruges-la-Morte*, que Rodenbach ne mentionna pas malgré sa pertinence dans le débat. En réalité, cette citation condamne une illustration descriptive

répétition littérale du texte par l'image, il accepta même, dans *Bruges-la-Morte*, trois situations de décalage entre ceux-là : la substitution (la photographie remplaçait le lieu du récit par l'image d'un autre similaire), l'adjonction (elle représentait un lieu qui n'était pas mentionné dans le texte) et la suppression (elle ne montrait pas certains lieux-clefs du roman)³⁹¹. Rodenbach reconnaissait donc l'indépendance de l'illustration. Cette prise de distance ne devait toutefois pas se faire au détriment d'un rapport d'analogie exigé dans *Bruges-la-Morte* : l'atmosphère des photographies, obtenue après un travail de sélection, de recadrage et de retouche, devait refléter celle du roman. A mi-chemin entre l'inventivité de l'illustration et sa répétition du texte se trouve un idéal de complémentarité entre l'auteur et l'illustrateur.

Deux autres cas d'illustration dans l'œuvre de Rodenbach confirment cette vision et son désir d'expérimenter de nouveaux rapports entre le texte et l'image. Il s'agit des *Tombeaux* et des *Vierges*, deux nouvelles publiées avec des gravures de James Pitcairn-Knowles et József Rippl-Rónai en 1895³⁹². Il n'est plus question ici d'un texte littéraire illustré *a posteriori*, mais de deux œuvres pensées dans leur hybridité. *Les Tombeaux* et *Les Vierges* furent conçus comme une collaboration entre un artiste et un écrivain où s'inversait la relation traditionnellement établie entre les deux : Rodenbach dut écrire ses nouvelles d'après les gravures de Pitcairn-Knowles et Rippl-Rónai, adossant le rôle exceptionnel d'« écrivain-illustrateur » ou d'« illustrateur textuel »³⁹³. L'absence de terminologie établie manifeste bien le caractère expérimental du rapport de Rodenbach à l'illustration, annoncé par *Bruges-la-Morte* et confirmé par *Les Tombeaux* et *Les Vierges*.

Le projet par Rodenbach d'une seconde édition illustrée

Ces œuvres témoignent de l'intérêt de Rodenbach pour la pratique de l'illustration, confirmée par le projet qu'avait l'écrivain d'une seconde édition illustrée de *Bruges-la-Morte*. Ce projet, que la mort prématurée de Rodenbach empêcha d'aboutir, nous est connu grâce à deux lettres se référant probablement à une édition unique. Dans la première lettre, adressée à l'éditeur anonyme, Rodenbach donne son autorisation pour « un tirage de luxe de *Bruges-la-*

(au sens que nous lui avons donné en note 390) et non pas photographique.

391 HENNINGER Véronique, *op. cit.*, p. 116.

392 RODENBACH Georges, *Les Tombeaux*, Paris, Chamerot et Renouard, 1895 [gravures de James Pitcairn-Knowles].

RODENBACH Georges, *Les Vierges*, Paris, Chamerot et Renouard, 1895 [gravures de József Rippl-Rónai].

DESSY Clément, *Les Ecrivains et les Nabis*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 89-92.

393 *Ibid.*, p. 91.

Morte – moyennant 300 francs de droits d’auteur pour un tirage qui ne dépassera pas 200 »³⁹⁴.

Dans la seconde, Rodenbach explique au peintre Henri Le Sidaner le projet :

« Un jeune éditeur voudrait débiter avec cet ouvrage d’art et m’a consulté sur mes goûts quant à l’illustration. J’aime beaucoup votre compréhension de Bruges. Cet ouvrage sera tiré à un nombre restreint d’exemplaires et fait aussi un peu pour moi : je vous ai nommé. »³⁹⁵

Avant de commenter cette proposition de Le Sidaner pour illustrer *Bruges-la-Morte*, revenons sur la pertinence d’un tel projet. L’édition originale de 1892 a déjà prouvé l’intérêt commercial et esthétique d’une illustration de ce roman. Le texte, après sa première diffusion dans le *Figaro*, fut repensé en vue d’être combiné à une suite photographique. Par conséquent, toutes les éditions ultérieures de *Bruges-la-Morte* devaient être illustrées, ce complément visuel étant dorénavant considéré comme une partie intégrante de l’œuvre. L’« Avertissement » de Rodenbach, impossible à supprimer sans amputer l’ouvrage de l’explication nécessaire de l’auteur, ne manquait pas de le rappeler. A cet impératif s’ajoute l’hybridité générique du roman, dans lequel Stéphane Mallarmé voyait aussi un poème en prose³⁹⁶. Rodenbach minimisa la narration romanesque au profit de métaphores poétiques, détournement qui rendait *Bruges-la-Morte* particulièrement adaptée à un programme d’illustration. La difficulté de synthétiser en une image une action étendue dans le temps ne se posait plus dans le cas de *Bruges-la-Morte* : l’illustrateur pouvait concentrer sa représentation sur l’atmosphère atemporelle recherchée par Rodenbach dans le thème de la ville morte et s’inspirer des métaphores souvent visuelles que lui suggérait le poète.

Toutes ces raisons justifient un nouveau projet d’édition illustrée de *Bruges-la-Morte*, mais pas encore le remplacement de la photographie par une illustration graphique ou picturale. Le dessin de Fernand Khnopff en frontispice ainsi que les reproductions photographiques de la *Châsse de Sainte Ursule* de Hans Memling et du *Petit béguinage de Gand* de Louis Tytgadt orientaient déjà la suite d’illustrations de 1892 en ce sens³⁹⁷. Le texte l’appuyait par ses références insistantes à l’histoire de la peinture flamande et aux techniques du pastel, du fusain et de l’eau-forte³⁹⁸. Ces arguments sont toutefois insuffisants, la

394 Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, s. d., [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 2923. Cf. annexe 19.

395 Georges Rodenbach, lettre à Henri Le Sidaner, 1898. Citée dans : *Henri Le Sidaner : 1862-1939* (cat. expo.), Liège, *op. cit.*, p. 31.

396 Stéphane Mallarmé, lettre à Georges Rodenbach, 28 juin [1892], Paris. Citée dans : RUCHON François (éd.), *op. cit.*, n. p. : « j’apprécie en ce livre le poème, infini par soi mais littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés. [...] Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème ».

397 Cf. illustrations 89 et 97.

398 Cf. notes 363-366.

photographie étant elle-même mentionnée à plusieurs reprises dans le roman. Nous supposons que la raison de son abandon au profit du dessin ou de la peinture réside surtout dans le caractère réaliste de la photographie, telle qu'elle était encore perçue à la fin du XIX^{ème} siècle³⁹⁹. Les photographies documentaires des maisons Lévy et Neurdein imposaient à la vue la Bruges réelle ; à l'inverse, une illustration graphique ou picturale offrait la possibilité de visualiser une Bruges de pure imagination, de même nature que la « Bruges-la-Morte » décrite par Rodenbach. Cette alternative avait peut-être déjà été envisagée en 1892 et rejetée par volonté de publier le roman au plus vite⁴⁰⁰. Si la contradiction entre un roman symboliste et son illustration réaliste fut pleinement assumée par Flammarion et Rodenbach, une réédition de *Bruges-la-Morte* était l'occasion d'explorer un autre mode d'illustration, plus attendu mais aussi plus cohérent.

Rodenbach aurait pu confier ce projet à Khnopff ou à Lévy-Dhurmer, dont les œuvres comptaient plusieurs représentations de Bruges. Il se tourna pourtant vers le peintre intimiste Henri Le Sidaner⁴⁰¹. Sur le conseil de Camille Mauclair, Le Sidaner découvrit Bruges en juillet 1898 et en rapporta une première série de toiles bientôt complétée par deux nouveaux séjours prolongés dans la ville⁴⁰². Nous trouvons dans les critiques de Camille Mauclair et Emile Verhaeren les caractéristiques qui plurent certainement à Rodenbach : alors que Mauclair analysait la couleur pâle et nuancée, la lumière éteinte et diffuse de ces toiles brugeoises, Verhaeren désignait leur « monotonie » et leur « silence »⁴⁰³. Mauclair présenta même l'artiste comme le « Rodenbach du pinceau »⁴⁰⁴, du fait de ses affinités évidentes avec l'univers poétique de Rodenbach. *Le Quai* est représentatif de la première série de toiles de 1898 et donc de cette « compréhension de Bruges » qui amena l'écrivain à proposer Le

399 MERKI Charles. Cité dans : EDWARDS Paul, *op. cit.*, p. 35 : « [L'illustration photographique de *Bruges-la-Morte*] est une interprétation de fait, une réalité brutale qui s'interpose maladroitemment, gêne et violente le rêve ».

400 Seuls quelques mois séparent la publication de *Bruges-la-Morte* par le *Figaro* et par Flammarion. Le *Figaro* apporta au roman une grande publicité dont Flammarion voulut certainement profiter avant qu'elle ne s'essouffle.

401 MAUCLAIR Camille, « Les intimistes, in *Un siècle de peinture française : 1820-1920*, Paris, Payot, 1930, pp. 149-163 : le groupe des intimistes, défendu et théorisé par Camille Mauclair, fondait ses représentations de l'homme et de la nature sur le sentiment afin d'exprimer « la poésie latente des choses » quotidiennes. Mauclair incluait dans ce groupe Le Sidaner, selon lui le plus intéressant, Ernest Laurent, Emile-René Ménard mais encore Lévy-Dhurmer. A mi-chemin entre l'impressionnisme et l'idéalisme, Le Sidaner joignait les recherches luministes du premier à la profondeur psychologique du second, dans des paysages urbains souvent crépusculaires.

402 FARINAUX-LE SIDANER Yann, *Le Sidaner : l'œuvre peint et gravé*, [Monaco], André Sauret, 1989, p. 28.

403 *Henri Le Sidaner : 1862-1939* (cat. expo.), Liège, *op. cit.*, p. 53.

Emile Verhaeren : poète et passeur d'art (cat. expo.), Saint-Cloud, Musée des Avelines, 15 octobre 2015 – 6 mars 2016. LE BAIL Emmanuelle et TAMBURINI Nicole (dir.), Saint-Cloud, Musée des Avelines, 2015, p. 67.

404 *Henri Le Sidaner* (cat. expo.), Paris, Galerie Georges Petit et Gilbert Jeune, 1928. MAUCLAIR Camille, Paris, Galerie Georges Petit et Gilbert Jeune, 1928, p. 27 : « Je songeais souvent qu'il manquait à Bruges son Rodenbach du pinceau, et à mes yeux ce devait être Le Sidaner. »

Sidaner comme illustrateur de son roman⁴⁰⁵. A son tour, Le Sidaner représenta Bruges sous l'aspect d'une ville morte, désertée par la figure humaine et éteinte par l'ombre crépusculaire. Comme Rodenbach, il donna une importance exceptionnelle aux reflets aquatiques en leur consacrant la moitié de la toile. Il exprima visuellement la pétrification de la ville, que Rodenbach figeait dans un état atemporel⁴⁰⁶, par une composition statique et frontale. Il résulte de celle-ci une impression d'austérité, plusieurs fois associée par Rodenbach à la rigueur morale et à la piété des habitants de Bruges, et encore accentuée par une palette restreinte et terne⁴⁰⁷. Celle-là, composés de tons bruns modulés du vert olive au rouge brique, tend à la monochromie justement recherchée par Rodenbach à travers le gris uniforme de la ville. Tous ces éléments font de Le Sidaner un illustrateur légitime pour l'œuvre de Rodenbach.

Attribution du projet à Lévy-Dhurmer

La mort de l'écrivain interrompit le projet d'un livre d'art tiré de *Bruges-la-Morte*. Si l'idée d'une collaboration avec Le Sidaner fut définitivement écartée, l'abandon du projet éditorial ne devait être que temporaire, Anna Rodenbach ayant elle-même le désir de voir paraître une édition bibliophilique des œuvres de son mari⁴⁰⁸. Si aucune source n'autorise à parler d'une collaboration entre Anna Rodenbach et Javal et Bourdeaux, la réédition en 1930 de *Bruges-la-Morte* s'accordait à cette volonté. L'impression d'un exemplaire hors commerce à son nom témoigne de la considération des éditeurs envers la veuve de l'écrivain, dont ils sollicitèrent peut-être l'opinion⁴⁰⁹. Consultée sur le choix de l'illustrateur, Anna Rodenbach aurait certainement approuvé celui de Lévy-Dhurmer avec qui elle était restée en contact après la mort de son mari⁴¹⁰.

Une seconde personne aurait pu influencer sur ce choix : Camille Mauclair, l'un des premiers défenseurs de l'artiste⁴¹¹. Les deux amis se retrouvèrent à l'occasion de l'exposition

405 Cf. illustration 64.

406 Le terme « éternité » et ses dérivés (éterniser, éternisé, éternel, éternellement) apparaissent à douze reprises. RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 8, 40, 59, 62, 68, 79, 83, 93, 152, 160, 163.

407 *Ibid.*, pp. 67-68, 139 et 160.

408 Adolphe Van Bever, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, s. d., Paris. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3047/20 : Anna Rodenbach contacta dans ce dessein l'éditeur Adolphe Van Bever, sans que cette démarche aboutisse (nous n'avons trouvé aucune œuvre de Rodenbach éditée par lui).

409 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLB 187, n. p. : « Exemplaire imprimé pour Madame Georges Rodenbach ». Cf. annexe 42 (2).

L'implication d'Anna Rodenbach dans la gestion des affaires concernant son mari après la mort de celui-ci autorise une telle hypothèse.

410 Cf. première partie, chapitre I, 2.

411 Cf. première partie, chapitre II, 2.

individuelle de Lévy-Dhurmer à la galerie des Artistes Français de Bruxelles, du 20 décembre 1927 au 3 janvier 1928 : Lévy-Dhurmer fit appel à Mauclair pour écrire la préface du catalogue de l'exposition⁴¹². Prenant place en Belgique et présentant le *Portrait de Georges Rodenbach*, cette exposition rappelait doublement les liens qui unissaient Lévy-Dhurmer à l'écrivain. Son succès explique en partie que le nom de Lévy-Dhurmer se soit imposé pour illustrer *Bruges-la-Morte* en 1930, les deux projets étant chronologiquement très proches⁴¹³. L'hypothèse est étayée par le double rôle de Mauclair, à la fois préfacier du catalogue de l'exposition bruxelloise et de la réédition de *Bruges-la-Morte*⁴¹⁴. S'il attribua le choix de l'illustrateur aux éditeurs, il l'appuya certainement et l'approuva dans sa préface comme un choix « juste et heureux »⁴¹⁵. Il ne faut pas négliger le poids de la réception du *Portrait de Georges Rodenbach* sur cette décision éditoriale : particulièrement favorable dans les années 1920, elle continuait à publier côte à côte les noms de Rodenbach et de Lévy-Dhurmer⁴¹⁶. Leur association s'imposa d'elle-même aux éditeurs grâce au souvenir persistant de cette œuvre. La préface de Mauclair, par laquelle il légitima Lévy-Dhurmer dans son rôle d'illustrateur, l'exprime avec clarté : « mieux que personne, il était préparé à une telle tâche, parce qu'il a connu Rodenbach et en a fait un portrait qui associera dans l'avenir leurs deux noms »⁴¹⁷. Le *Portrait de Georges Rodenbach* était l'argument premier de Mauclair dans la défense de Lévy-Dhurmer : parce qu'il y avait pénétré l'âme de son modèle, Lévy-Dhurmer avait ensuite pu deviner ses attentes quant à l'illustration de *Bruges-la-Morte*⁴¹⁸.

La commande de Javal et Bourdeaux fut l'occasion pour Lévy-Dhurmer d'un séjour à Bruges, certifié par le carnet de croquis qu'il y emporta. L'inscription de l'artiste sur sa couverture, « Croquis Bruges-la-Morte et titres pastels », atteste que ce voyage était destiné à préparer les illustrations du roman⁴¹⁹. Si sa date exacte n'est pas connue, il fut soit simultanément

412 Cf. annexes 9-16 et 35.

413 DUMONT Georges-Henri, *op. cit.*, p. 98 : Georges-Henri Dumont va jusqu'à affirmer que Lévy-Dhurmer obtint la commande d'illustration à l'occasion de cette exposition bruxelloise.

414 Cf. annexes 35 et 43.

415 MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. XII-XIII : « On jugera par les pages si colorées, si harmonieuses, si évocatrices, de M. Lévy-Dhurmer, combien le choix des éditeurs de ce beau livre a été juste et heureux. »

416 Les mentions du *Portrait de Georges Rodenbach* se multiplient dans les années 1920, notamment à l'occasion de son exposition au cercle interallié en 1922 et de l'exposition individuelle de Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit en 1924. Cf. annexe 38.

417 MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. XI.

418 *Ibid.*, p. XII : « Ayant une intuition si aigüe de l'âme de Rodenbach, M. Lévy-Dhurmer a pu deviner le fond de sa pensée et le désir que l'écrivain eut certainement eu, en osant illustrer un tel roman sans y montrer une figure humaine ».

419 Cf. corpus 6-48.

Le carnet nous est connu grâce à ses reproductions dans le mémoire de Déborah Sage, que nous a communiqué Mme Ségolène Le Men. Voir : SAGE Déborah, *op. cit.*, pp. 394-416.

au séjour de l'artiste à Bruxelles pour son exposition en 1927-1928, soit directement postérieur. Les quarante-trois folios du carnet de Lévy-Dhurmer montrent des croquis réalisés au crayon bleu, rehaussés de pastel blanc, avec une grande rapidité d'exécution. Quelques-uns se distinguent par des indications manuscrites de couleurs ou des rehauts complémentaires au pastel jaune, vert ou ocre rouge⁴²⁰. Plusieurs peuvent être considérés comme des esquisses préparatoires puisque nous y reconnaissons la composition de treize des dix-huit illustrations de *Bruges-la-Morte*⁴²¹. A l'inverse des paysages composés de *Bruges* ou du *Portrait de Georges Rodenbach*, il semble que la majorité des illustrations de *Bruges-la-Morte* aient été réalisées d'après nature en respectant les impressions premières de l'artiste.

Lévy-Dhurmer aurait pu rechercher dans la ville les points de vue des illustrations photographiques de *Bruges-la-Morte*. Le cas ne se rencontre pourtant qu'au croquis n° 40, qui montre la même perspective sur le Quai du Rosaire que la photographie n° 35 de *Bruges-la-Morte*⁴²². Les croquis n° 10 et n° 15 représentent également des lieux identiques aux photographies n° 7 et n° 19, mais s'en éloignent par des points de vue différents⁴²³. Lévy-Dhurmer se concentra sur des motifs marqués d'un intérêt plus personnel, comme le pont Saint-Boniface ou la porte Maréchale, qui ne figuraient pas dans le roman⁴²⁴. Un autre attira son attention : la femme en mante ou la béguine, présente sur douze folios dont plusieurs la déclinaient en de multiples variations⁴²⁵. Lévy-Dhurmer revenait ainsi aux origines de son travail de transposition de l'œuvre de Rodenbach, par la redécouverte du motif central de *Bruges*. L'intérêt de Lévy-Dhurmer pour la femme en mante se manifeste par sa récurrence dans le carnet de croquis mais encore par un dessin inédit envoyé par l'artiste à l'éditeur, M. Bourdeaux, en 1931. Cette datation tardive mais autographe rend son statut ambigu, la lettre qui y était jointe laissant croire qu'il s'agissait d'une esquisse préparatoire pour une illustration, alors que l'ouvrage était déjà publié⁴²⁶. Lévy-Dhurmer y représente une femme en

420 Cf. corpus 9, 13-16, 18, 23, 27, 29, 30, 32-34, 36-38.

SAGE Déborah, *op. cit.*, pp. 394-416.

421 Cf. annexe 47.

422 Cf. corpus 46 et illustration 106.

423 Cf. corpus 16 et 22 et illustrations 78 et 90.

424 Cf. corpus 34 et 46.

425 Cf. corpus 10-13, 19, 20, 22, 25, 26, 29-31.

426 Lucien Lévy-Dhurmer, sans titre (Pont Saint-Boniface), 1931, plume et crayon sur papier, dimensions inconnues, collection particulière. Cf. corpus 68.

Lucien Lévy-Dhurmer, lettre à M. Bourdeaux, [1931]. Cité dans : « [Symbolisme] Rodenbach / Lévy-Dhurmer (ill.) Bruges-la-Morte 1/15 Japon + Dessin », annonce de vente [en ligne]. Disponible sur : <http://www.ebay.fr/itm/symbolisme-rodenbach-levy-dhurmer-ill-bruges-la-morte-1-15-japon-dessin-/172277953977?hash=item281c90f5b9:g:-6YAAOSw0fhXjguW> ; consulté le 22 août 2016 : « Monsieur Bourdeaux / J'ai encore fait cela, mais sans enthousiasme. Si je pouvais vous voir et causer un moment, je serai bien content. / Meilleur souvenir ».

mante devant le pont Saint-Boniface, combinant en une image deux motifs dominant son carnet de croquis brugeois.

2. Les illustrations de Lévy-Dhurmer pour *Bruges-la-Morte*

Présentation du programme d'illustration

L'édition posthume de *Bruges-la-Morte* qui nous intéresse était destinée à une commercialisation limitée qui explique aujourd'hui sa rareté. Huit exemplaires ont été retracés grâce à leur vente en ligne ou aux enchères. Un autre exemplaire privé est celui de M. Jean-David Jumeau-Lafond. Enfin, trois exemplaires publics furent localisés à la médiathèque centrale de Montpellier, à la médiathèque municipale de Roubaix et aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles⁴²⁷. Ce dernier, ayant appartenu à Anna Rodenbach, est dans cette étude notre exemplaire de référence⁴²⁸ : il est en effet le plus complet, regroupant les cinq états de la suite d'illustration de Lévy-Dhurmer⁴²⁹. Cette édition de *Bruges-la-Morte* fut conçue par Javal et Bourdeaux comme un livre d'art, ce qui motiva la limitation de son tirage à quelques exemplaires hors commerce et à cent soixante-dix exemplaires numérotés, les quinze premiers imprimés sur Japon impérial, les autres sur Vélin d'Arches⁴³⁰. Ces matériaux de qualité et le soin généralement apporté à l'édition (grand format de trente-trois centimètres de hauteur, étui cartonné), à la police de caractères (des capitales Baskerville) et aux ornements du texte (illustrations de Lévy-Dhurmer, lettrines d'Alfred Prota, emblèmes, cadres) indiquent le luxe de cette édition. La suite d'illustrations de Lévy-Dhurmer est composée de dix-huit pastels gravés à l'aquatinte par Lorrain puis imprimés en couleurs au repérage par Adolphe Valcke⁴³¹. Ils représentent majoritairement des paysages de Bruges. Leur importance dans ce projet d'édition s'exprime quantitativement : imprimées en cinq états pour les quinze exemplaires sur Japon impérial (état en couleurs définitif, en couleurs avec remarques, en bleu, en vert et en bistre), elles forment quatre-vingt-dix planches hors texte.

427 Cf. annexe 41.

428 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLB 187.

429 Cf. annexes 44 et 45.

Nous excluons de notre analyse l'état avec remarques, celles-ci ayant pu être dessinées par le graveur et non Lévy-Dhurmer.

430 Cf. annexe 42 (3).

431 Cf. annexe 42 (4).

NEIL, « Bruges-the-dead », 2 mai 2008 [en ligne]. Disponible sur : <http://adventuresintheprinttrade.blogspot.fr/2008/05/bruges-dead.html> ; consulté le 6 avril 2017.

Ce choix d'une impression hors texte est selon Alain-Marie Bassy symptomatique d'une pratique contemporaine de l'illustration, telle qu'il la définit dans son article « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes »⁴³². A partir du XVIIIème siècle, le texte et ses illustrations constituent deux discours parallèles ayant chacun une structure différente, l'illustration se fondant sur un « système de l'image » qui lui est spécifique, indépendant du système linguistique du texte. Cette conception de l'illustration comme discours parallèle mais indépendant justifie qu'elle soit physiquement détachée du texte en étant imprimée séparément⁴³³. Les planches hors texte sont mobiles et donc interchangeable, d'autant plus lorsqu'elles ne sont pas numérotées comme on le constate dans cette édition de *Bruges-la-Morte*. L'absence de numérotation est une absence d'ordre qui autorise le lecteur à intervertir les illustrations. Cela implique d'une part que leur signification est dissociée de leur sens de lecture, et d'autre part qu'elles entretiennent un rapport aléatoire avec le texte, ne se référant pas à une citation précise en regard de laquelle elles seraient placées.

Or, aucune source n'indique que ces choix éditoriaux répondaient à une volonté de Lévy-Dhurmer, ni que celui-ci conçut son programme d'illustration sans envisager aucun ordre. En outre, l'analyse des illustrations de *Bruges-la-Morte* serait incomplète si leur structure d'ensemble ne pouvait être confrontée à celle du texte, c'est-à-dire si leur enchaînement ne pouvait être comparé à la progression du récit. Pour ces deux raisons, il est impératif de prendre en considération l'ordre dans lequel les illustrations étaient placées au moment de leur première diffusion. Une difficulté apparaît ici, en regard des différents exemplaires de *Bruges-la-Morte* que nous avons retrouvés. Les planches ont bien été interverties par les lecteurs et chaque exemplaire les présente désormais dans un ordre différent. Il nous a fallu comparer un maximum de ces suites afin d'en reconstituer l'agencement originel. Nous avons, pour chaque illustration, déterminé la position à laquelle elle revenait le plus fréquemment et renuméroté l'ensemble en fonction de nos conclusions⁴³⁴. Les états en couleurs définitifs des exemplaires conservés à Bruxelles et Roubaix, laissés intacts, constituent désormais l'ordre de référence des illustrations de *Bruges-la-Morte*.

La suite d'illustrations est, à quelques exceptions près, un ensemble de paysages urbains de Bruges. L'architecture de la ville domine par la représentation de maisons

432 BASSY Alain-Marie, « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », in *Semiotica*, vol. 11, n° 4, 1974, pp. 297-334.

433 *Ibid.*, pp. 299-305 : A cette conception contemporaine s'oppose une conception ancienne, où le discours de l'illustration prolonge celui du texte et se fonde sur une même structure linguistique. L'assemblage fixe du texte et de l'illustration est alors nécessaire pour garantir au lecteur une perception continue de ces deux parties d'un énoncé unique.

434 Cf. annexe 46.

anonymes ou, le plus souvent, de monuments identifiables. Grâce à l'identification des lieux proposée par Joël Goffin, que nous avons tenté de confirmer et de compléter par un repérage sur place des points de vue utilisés, nous pouvons reconnaître la cathédrale Saint-Sauveur (illustration n° 2), le Beffroi (n° 5), le Franc de Bruges (n° 6), le pont Saint-Boniface (n° 7), la porte Maréchale (n° 9) ou encore la chapelle Saint-Basile de la basilique du Saint-Sang (n° 11)⁴³⁵. L'église Notre-Dame apparaît aussi plusieurs fois à l'horizon (illustrations n° 1, 12, 15, 17). Beaucoup plus exceptionnels sont les paysages naturels observés en périphérie de la vieille ville (illustrations n° 4, 9 et 10) et les intérieurs d'édifices religieux (n° 11). Les figures humaines et animales se raréfient ; les plus récurrentes sont les béguines (illustrations n° 8 et 11), le Christ (n° 11 et 16) et les cygnes (n° 3, 12 et 14), auxquels s'ajoutent les apparitions uniques de Georges Rodenbach (n° 1), de la Morte (n° 17) et des corneilles (n° 2)⁴³⁶.

Une lumière faible ou rasante, indice d'une heure vespérale, voile l'ensemble de ces représentations. Elle est le dénominateur commun de compositions hétérogènes, réalistes ou fantaisistes, hivernales ou printanières, rapprochées ou panoramiques. Celles-ci se mélangent sans logique apparente, laissant d'abord supposer que la suite d'illustration était conçue pour être interchangeable. Treize des dix-huit illustrations furent composées, nous l'avons vu, d'après le carnet de croquis de Bruges, c'est-à-dire d'après nature - exception faite de l'illustration n° 18, présente dans le carnet mais fictive. Afin de les compléter, Lévy-Dhurmer réalisa deux dessins d'imagination (illustrations n° 14 et 18) et emprunta les compositions d'œuvres antérieures (n° 1 et 6). C'est le cas de *Bruges, effet de neige*, un pastel réalisé vers 1900, et du *Portrait de Georges Rodenbach*, sélectionné comme illustration liminaire⁴³⁷. Cette mixité ferait craindre un manque de cohérence dans la suite d'illustrations. L'ensemble est cependant unifié par le travail plastique du peintre, qui modifia la facture et les couleurs des compositions antérieures pour les accorder aux nouvelles.

Le décalage inévitable entre le pastel original de Lévy-Dhurmer et l'illustration, altérée par le travail de gravure de Lorrain et celui d'impression de Valcke, fausse toute tentative d'analyse plastique. La différence de couleurs entre *Vue de Bruges* et l'illustration n°

435 GOFFIN Joël, *Le Secret de Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 227.

Georges Rodenbach ou La Légende de Bruges, op.cit., p. 55.

436 Lucien Lévy-Dhurmer, dix-huit illustrations, entre 1927 et 1930, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisées. In : RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930. Cf. corpus 50-67.

437 Lucien Lévy-Dhurmer, *Bruges, effet de neige*, vers 1900, pastel sur papier, 53 x 42 cm, collection particulière. Cf. corpus 1 et 5.

7 correspondante nous met en garde⁴³⁸. Certaines remarques à considérer avec prudence peuvent néanmoins être avancées. La comparaison des deux versions de *Bruges, effet de neige* vers 1900 et 1930 rend compte de l'évolution stylistique de Lévy-Dhurmer entre ces deux dates. L'application lisse et imperceptible du pastel en 1900 laisse la place à une facture néo-impressionniste, qui substitue au flou de l'estompe la vibration d'une touche décomposée. En outre, la palette s'enrichit et s'intensifie en 1930 : les camaïeux de brun terne et de gris froid sont remplacés par des points ou des hachures empruntant à l'ensemble du cercle chromatique. Des teintes parfois assez rares, comme des violets et des roses, se rencontrent en des harmonies singulières par la nature et le nombre des coloris adoptés. Ces observations sont généralisables à l'ensemble des illustrations, qui présentent une grande unité stylistique. L'illustration de *Bruges-la-Morte* était donc l'occasion pour Lévy-Dhurmer d'initier ou de poursuivre ses expérimentations plastiques, sans sacrifier à l'esthétique de Rodenbach la singularité de son style.

Le rapport sémantique de l'image au texte

Pour cette raison, les pastels de Lévy-Dhurmer sont autant d'œuvres autonomes, appréciables pour leurs seules qualités plastiques. Ils ont cependant été associés à un texte dont nous devons, à notre tour, les rapprocher. Nous proposerons, pour chaque représentation, la citation de *Bruges-la-Morte* qui correspond le mieux à son iconographie. Nous reprendrons ainsi de manière plus systématique et complète le travail de Déborah Sage, qui avait relié avec pertinence certaines illustrations et croquis de Bruges de Lévy-Dhurmer à des citations de *Bruges-la-Morte*⁴³⁹. Nous commençons avec le portrait liminaire de Rodenbach (illustration n° 1). Suivant immédiatement la préface de Mauclair, le lecteur découvre le *Portrait de Georges Rodenbach* après en avoir lu cette description :

« Je revois, sur le décor du Quai vert et des nobles pignons du Franc, le visage de mon ami, son teint rose de Flamand, la blondeur miellée de ses cheveux et de sa moustache soyeuse, ses prunelles bleues »⁴⁴⁰.

Son rattachement à la préface attribue au portrait une fonction documentaire qui le sépare de la suite d'illustrations. La véritable illustration liminaire du roman est alors celle représentant la cathédrale Saint-Sauveur entourée d'oiseaux (illustration n° 2). Disposée avant le début du texte, elle en évoque pourtant une citation précise :

438 Lucien Lévy-Dhurmer, *Vue de Bruges*, entre 1927 et 1930, pastel sur papier, 50 x 39,5 cm, collection particulière. Cf. corpus 6 et 56.

439 SAGE Déborah, *op. cit.*, pp. 64-77.

Nos associations entre le texte et les illustrations sont reprises en annexe 47.

440 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. XI-XII. Cf. corpus 50.

« Les cloches persuadaient, d'abord amicales, de bon conseil ; mais bientôt inapitoyées, le gourmandant - visibles et sensibles pour ainsi dire autour de lui, comme les corneilles autour des tours »⁴⁴¹.

La fonction de cette illustration liminaire est d'introduire l'atmosphère sombre qui domine le texte et les pastels. L'ombre des tours de la ville menace constamment Hugues Viane, ce dont rendent compte des occurrences répétées dans le roman : « Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme » ; « les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre » ; « le poids de l'ombre des tours était trop lourd »⁴⁴². Ce sont autant de références possibles pour l'illustration de Lévy-Dhurmer, qui réduisit la cathédrale Saint-Sauveur à une masse sombre. Afin de faire sentir la pesante présence des tours au lecteur, Lévy-Dhurmer la lui imposa dès le début du livre. Texte et illustration s'ouvrent sur une atmosphère crépusculaire : « Le jour déclinait. »⁴⁴³ Celle-ci se prolonge par la représentation de deux cygnes nageant dans l'ombre portée des maisons sur le canal (illustration n° 3). Le chapitre premier où elle est intégrée fait connaître au lecteur les errances vespérales de Viane le long des quais de Bruges. Le protagoniste ne sort qu'aux dernières lignes du chapitre, placées en regard de l'illustration qui leur fait écho par une lumière crépusculaire, un canal et des irrégularités discrètes sur le plan d'eau, perceptibles comme les éclaboussures de la pluie :

« Il se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner [...], petite pluie verticale qui [...] hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé »⁴⁴⁴.

Ces promenades rythment le roman par leur répétition. Renouvelées au chapitre II, Viane s'éloigne cette fois-ci des quais pour rejoindre la banlieue « de verdure et de moulins »⁴⁴⁵, représentée par Lévy-Dhurmer à travers une étendue d'eau, un moulin et des peupliers jaunés et dénudés par l'automne (illustration n° 4) :

« Il longea le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers. [...] Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles »⁴⁴⁶.

441 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 103.

Cf. corpus 51.

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 71.

442 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 12, 42 et 113.

443 *Ibid.*, p. 1.

444 *Ibid.*, p. 8.

Cf. corpus 52.

445 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 39.

446 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 11-12.

Cf. corpus 53.

SAGE Déborah, *op. cit.*, pp. 75-76.

L'ombre des tours s'impose ensuite une fois de plus avec celle du Beffroi, dont le cadran rehaussé de jaune se détache sur un ciel presque tout à fait nocturne (illustration n° 5). L'image est empruntée à Rodenbach et placée en évidence face à la citation dont elle est inspirée :

« Ils avaient atteint maintenant les rues marchandes, le centre de la ville, la Grand'Place où la Tour des Halles, immense et noire, se défendait contre la nuit envahissante avec le bouclier d'or de son cadran. »⁴⁴⁷

La représentation du Franc de Bruges sous la neige (illustration n° 6) ne permettait pas une analogie aussi évidente avec le texte. Parce qu'elle reprend la composition antérieure de *Bruges, effet de neige* qui n'avait pas été conçue comme une illustration, son lien au texte se limite à l'évocation de l'hiver qui s'installe au chapitre IV où elle est insérée :

« Les yeux, comme des phalènes, ont tout oublié : les angles noirs, les vitres froides, la pluie, au dehors, et l'hiver, les carillons sonnant la mort de l'heure — pour ne plus papillonner que dans le cercle étroit de la lampe ! »⁴⁴⁸

L'heure vespérale est une constante qui unifie la suite d'illustrations. On la retrouve dans la représentation crépusculaire du pont Saint-Boniface (illustration n° 7). Le chapitre V renouvelle la déambulation de Viane à la fois par cette illustration et la citation correspondante :

« Comme, à présent, elles lui furent moins douloureuses, ces promenades au crépuscule ! Il traversait la ville, les ponts centenaires, les quais mortuaires au long desquels l'eau soupire. »⁴⁴⁹

Nous avons déjà noté, lors de notre analyse de *Bruges*, la récurrence des femmes en mante dans *Bruges-la-Morte*. Deux d'entre elles, passant dans une rue de la ville, (illustration n° 8), ont pourtant été introduites dans le chapitre VI où ce motif est absent. Il nous faut chercher dans un autre la citation qui corresponde le mieux à l'illustration proposée par Lévy-Dhurmer :

« A peine quelques vieilles, en mante noire, la tête sous le capuchon, qui, pareilles à des ombres, s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang. »⁴⁵⁰

447 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 24.

Cf. corpus 54.

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 70.

448 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 37-38.

Cf. corpus 5 et 55.

449 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 45-46.

Cf. corpus 56.

450 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 83-84.

Cf. corpus 57.

Le décalage spatial entre l'illustration et son référent textuel n'empêche pas à leur association d'être satisfaisante d'un point de vue sémantique : en les figurant de dos, de telle sorte que la mante soit seule visible, Lévy-Dhurmer transformait bien les personnages en ombres. Un tel décalage spatial est susceptible de se renouveler dans l'édition qui nous intéresse. Il ne suffit pas à expliquer la représentation crépusculaire de la porte Maréchale (illustration n° 9) associée au chapitre VII, sans référent textuel explicite puisqu'aucune des portes de la ville n'est mentionnée dans *Bruges-la-Morte*. La parenté entre cette image et le texte se limite au paysage de banlieue verdoyant et crépusculaire, situé à proximité de la maison de Jane où se tient l'action principale du chapitre VII. Il était en effet précisé, au chapitre V, qu' « Hugues installa Jane dans une maison riante qu'il avait louée pour elle au long d'une promenade qui aboutit à des banlieues de verdure et de moulins. »⁴⁵¹ L'illustration n° 9 rappelle cette localisation, ou bien évoque sous la forme d'un paysage mental les sentiments de Viane :

« Son amour d'autrefois [...], Jane le lui avait rendu ; il le retrouvait et le voyait en elle, comme on voit, dans l'eau, la lune décalquée, toute pareille. Or, jusqu'ici, nulle ride, nul frisson sous un vent mauvais qui atténuaît l'intégrité de ce reflet. »⁴⁵²

Ce début du chapitre VII agit pour le lecteur de *Bruges-la-Morte* comme une respiration, par le soulagement éphémère des tourments de Viane. Il en est de même pour l'illustration, la plus solaire de la suite. Elle nous montre une nature paisible où, sur une étendue d'eau lisse, le reflet du soleil se substitue à « la lune décalquée » de Rodenbach, peut-être librement inspiré de cette citation. Le lecteur parcourt ensuite un autre paysage naturel en suivant la marche de la servante Barbe près du Lac d'Amour. Il découvre l'image d'un saule pleureur courbé sur le lac et ses nénuphars (illustration n° 10), peu après avoir lu la description de cet environnement printanier :

« Ce faubourg déjà rustique où verdoient les sites choisis du Minnewater — le lac d'amour, [...] et là, devant cet étang qui somnole, les nénuphars comme des cœurs de premières communiantes, les rives gazonnées pleines de fleurettes, les grands arbres »⁴⁵³.

Le contraste est fort avec la représentation austère qui y succède, celle d'une femme en prière devant le Christ aux outrages de la chapelle Saint-Basile (illustration n° 11). L'image

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 69.

451 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 39.

Cf. corpus 58.

452 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 55.

453 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 67.

Cf. corpus 59.

est là-encore en décalage par rapport à son texte de référence, extrait du chapitre suivant. La correspondance est pourtant manifeste, quoique Lévy-Dhurmer ait préféré une autre chapelle à celle décrite par Rodenbach :

« Hugues aimait encore, en ses crises de mysticisme, à aller s'ensevelir dans le silence de la petite chapelle de Jérusalem. [...] Tout au fond, dans cette chapelle édifiée pour l'adoration des plaies du Sauveur, un Christ grandeur nature [...]. Les femmes en mante allumaient de petits cierges »⁴⁵⁴.

Cette illustration n°11 est l'unique scène d'intérieur de la suite. Ce sont encore les promenades extérieures de Viane qui déterminent les trois images suivantes. La première, par son canal, ses cygnes et l'ombre de l'église Notre-Dame à l'horizon (illustration n° 12), retient les mêmes motifs que la citation placée en regard :

« Leçon de silence venue des canaux immobiles, à qui leur calme vaut la présence de nobles cygnes ; [...] conseil surtout de piété et d'austérité tombant des hauts clochers de Notre-Dame et de Saint-Sauveur, toujours au bout de la perspective. »⁴⁵⁵

L'abandon soudain par Lévy-Dhurmer de la perspective atmosphérique, utilisée dans les autres paysages de *Bruges-la-Morte*, au profit d'une perspective linéaire aux lignes de fuite très appuyées, ne laisse aucun doute quant au texte de référence de l'illustration n° 12. Celui de l'illustration suivante, resserrant son cadrage sur deux maisons à pignon (illustration n° 13), est plus ambigu. Si le détail d'une fenêtre éclairée invite à identifier la maison de Jane, devant laquelle « [Viane] connut [...], la veille en plein vent jusque tard dans la nuit devant une fenêtre éclairée »⁴⁵⁶, l'image complète plus probablement cette description de Bruges qui lui fait face :

« Les architectures, les maisons aux airs de cloîtres, les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches, affluait vers Hugues un exemple de piété et d'austérité »⁴⁵⁷.

Les errances de Viane étaient accompagnées des cygnes, motifs récurrents du texte de *Bruges-la-Morte* et de ses illustrations. Après deux apparitions aux chapitres I et X, ils reviennent au nombre de sept dans le chapitre XII (illustration n° 14). Le cadrage est cette fois-ci resserré sur leur groupe, accordant au motif une importance égale à celle dont il

454 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 96-97.
Cf. corpus 60.

455 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 88.
Cf. corpus 61.

456 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 108-109.

457 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. 99-100.
Cf. corpus 62.

bénéficie dans le texte de ce même chapitre. La représentation de Lévy-Dhurmer suit de très près la description du chant du cygne, présage funeste du dénouement de *Bruges-la-Morte* :

« Les cygnes, si calmes et blancs d'ordinaire, s'effarèrent, éraillant la moire du canal, impressionnables, fiévreux, autour d'un des leurs qui battait des ailes et, s'y appuyant, se levait sur l'eau »⁴⁵⁸.

Entre ce chapitre XII et le suivant prend place le paysage crépusculaire et brumeux du quai du Rosaire (illustration n° 15). Son texte de référence se situe indifféremment dans l'un ou l'autre. Au chapitre XII, un climat de « neige fondue, boues, ciels brouillés, fin d'hiver »⁴⁵⁹ motiverait la représentation de phénomènes atmosphériques qui y a lieu. Au chapitre XIII, l'envie de Jane « d'aller un jour dans la maison de Hugues, cette vaste et antique maison du quai du Rosaire »⁴⁶⁰, expliquerait la localisation du point de vue, bien que la maison du Rosaire soit hors cadre. Aux deux chapitres suivants, dénués d'images, succède le chapitre final de *Bruges-la-Morte*, le plus richement illustré du roman. Il comprend d'abord une représentation du portement de croix du Christ (illustration n° 16), qu'un rapprochement avec le texte permet d'identifier comme une reconstitution de la Passion lors de la Procession du Saint-Sang à Bruges. Lévy-Dhurmer se concentra sur des motifs absents de sa longue description par Rodenbach, tels que le Christ, Sainte Véronique ou encore les lampes de procession. Lévy-Dhurmer n'emprunta au texte que la fumée bleue de l'encens :

« Alors s'entendit le cliquetis des encensoirs. La fumée bleue roula des volutes plus proches ; toutes les clochettes s'unirent en un grésil plus sonore, qui cuivra l'air. »⁴⁶¹

La référence à un passage précis du roman est assumée tout en donnant lieu à une représentation personnelle et inventive. Le cas se répète avec la scène suivante, celle du meurtre de Jane. Le dédoublement d'un profil féminin (illustration n° 17) est le moyen visuel trouvé par Lévy-Dhurmer pour rendre sensible la fusion finale de la Morte et de Jane :

« Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua, plus l'une de l'autre — unique visage de son amour. »⁴⁶²

458 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 115.
Cf. corpus 63.

SAGE Déborah, *op. cit.*, p. 73.

459 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 110.
Cf. corpus 64.

460 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 118.

461 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 136.
Cf. corpus 65.

462 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 142.
Cf. corpus 66.

Lévy-Dhurmer reprit les codes de l'iconographie d'Ophélie, la noyée d'*Hamlet* de Shakespeare, en faisant reposer leur visage sur un lac ou un canal de Bruges. Il se faisait ainsi héritier du frontispice de Khnopff pour l'édition originale de *Bruges-la-Morte*, mais peut-être aussi de *La Morte* de Willy Schlobach⁴⁶³. L'illustration n° 17 synthétise en fait une double référence au texte de *Bruges-la-Morte*, combinant à la première citation cette mention d'Ophélie, faite au début du roman :

« Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. »⁴⁶⁴

La suite d'illustrations se conclut ensuite, comme le roman, par la sonnerie des cloches (illustration n° 18). La découverte de cette représentation succède immédiatement à la lecture des dernières lignes de *Bruges-la-Morte* :

« Et Hugues continûment répétait : [...] : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air — est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe? — d'effeuiller languissamment des fleurs de fer! »⁴⁶⁵

Le rapport spatial de l'image au texte

Le développement précédent permet de tirer plusieurs conclusions sur le mode de transposition de *Bruges-la-Morte* et, en premier lieu, sur le rapport spatial des illustrations à leurs référents textuels. Le roman, divisé en quinze chapitres, contient dix-huit pastels de Lévy-Dhurmer. Si trois d'entre eux ont été rejetées hors du texte de Rodenbach, disposés avant ou après celui-ci, le corps du roman ne respecte pourtant pas l'association systématique d'un chapitre et d'une illustration que l'on aurait pu attendre : alors que les chapitres XIII et XIV ne contiennent aucune image, une illustration supplémentaire fut insérée entre les chapitres XII et XIII ainsi qu'au sein du chapitre XV. Le contenu des chapitres non illustrés apporte des éléments d'explication. Les chapitres XIII et XIV, focalisés respectivement sur Jane et Barbe, contrarient d'abord la volonté manifeste de Lévy-Dhurmer d'exclure de son programme d'illustration les personnages de *Bruges-la-Morte*. Par ailleurs, le chapitre XIII est le plus court du roman, ses quatre pages étant largement en deçà de la moyenne de dix pages

463 Cf. illustrations 70 et 71.

La parenté entre l'illustration n° 17 de Lévy-Dhurmer et *La Morte* de Schlobach est à la fois d'ordre iconographique (Morte représentée en Ophélie, pont et tours dans la brume à l'arrière-plan) et technique (pastel, couleurs nuancées, facture hachurée).

464 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 11.

465 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. 146.

Cf. corpus 67.

par chapitre que l'on a pu comptabiliser dans l'édition originale⁴⁶⁶. Il ne donne pas assez de matière à l'illustrateur, contrairement aux quinze pages composant le chapitre XV, suffisamment long et dense pour accueillir deux illustrations renvoyant à des scènes différentes. La répartition des illustrations s'adapte ainsi à l'importance des chapitres. Elle s'accorde aussi à leur rythme, d'abord ralenti par les descriptions avant que la narration s'accélère à la fin du roman. Alors que les promenades crépusculaires de Viane, leitmotivs du texte mais aussi des illustrations qui s'y réfèrent, scandent régulièrement *Bruges-la-Morte* du premier au douzième chapitre, les incidents se multiplient au chapitre XV en même temps que les illustrations⁴⁶⁷. Texte et images vont ainsi crescendo, à l'unisson, vers le meurtre paroxysmique.

Nous observons par ailleurs que l'illustration, sauf quelques exceptions, est placée vers le centre du chapitre auquel elle a été attribuée. Ce positionnement n'est apparemment pas déterminé par son texte de référence, celui-ci étant indifféremment situé face à l'illustration (illustrations n° 3, 5, 12, 13 et 18), avant (n° 1, 4, 10 et 15), après (n° 6, 7, 14, 16 et 17), voire dans un autre chapitre (n° 2, 8, 9 et 11). Si les représentations sont généralement intégrées dans le chapitre qui contient leur texte source, celles placées en regard de la citation correspondante sont rares. Le décalage spatial de certaines illustrations par rapport à leur référent textuel s'oppose à l'hypothèse que la progression du texte déterminerait l'enchaînement des images. Les illustrations, qui reprennent à *Bruges-la-Morte* ses motifs les plus récurrents (tours, canaux, cygnes, peupliers, etc.), se révèlent même dans une certaine mesure interchangeable. En effet, si elles ont pu être rattachées à une citation précise, les paysages brugeois qu'elles représentent pourraient servir de cadre aux promenades de Viane dans plusieurs autres chapitres. La relation entre texte et image serait moins pertinente dans le détail, sans que la cohérence globale de la suite ne se perde. Le choix fait par les éditeurs Javal et Bourdeaux d'illustrations hors texte non numérotées répondait peut-être à cette particularité du programme d'illustration qu'avait conçu Lévy-Dhurmer.

L'identification des dix-huit pastels de Lévy-Dhurmer comme transpositions de *Bruges-la-Morte* ne fait aucun doute : d'une part, ils respectent la jonction matérielle du texte et de l'image exigée par le type de l'illustration ; d'autre part, nous avons trouvé, pour chacun, une citation correspondante. Il ne s'agit pas seulement, ici, d'un transfert thématique. La

466 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892] : cette moyenne fut établie à partir des pages de texte uniquement, en excluant les pages blanches et les photographies.

467 Au chapitre XV, Jane arrive en retard, se querelle avec Viane au sujet de la procession, regarde avec ironie les portraits de la Morte, s'empare de la chevelure sacrée, avant d'être étranglée par Viane.

transposition est le plus souvent littérale par la représentation visuelle d'une phrase ou d'un mot précis employés par Rodenbach. Ces détails sont des points de passage entre le texte et l'image ; ils nous ont permis de déterminer avec certitude les référents textuels de la majorité des illustrations⁴⁶⁸. Cependant, le renvoi au texte reste parfois indirect, dans le cas d'un éloignement spatial entre l'illustration et la citation, ou implicite, dans le cas d'une faible corrélation entre leurs motifs respectifs. Dans plusieurs cas, nous pouvons même parler d'un détournement du texte par l'image, chaque fois que Lévy-Dhurmer remplaça les lieux et les scènes du roman sur lesquels il se basait par d'autres motifs, étrangers au texte d'origine. Il introduisit par exemple dans *Bruges-la-Morte* le pont Saint-Boniface, la Porte Maréchale, la chapelle Saint-Basile et la Passion du Christ (illustrations n° 7, 9, 11 et 16). Ces ajouts personnels de Lévy-Dhurmer rendent compte de la liberté de son travail d'illustrateur, basé explicitement sur le texte de *Bruges-la-Morte* sans jamais se laisser entraver par celui-ci. L'ordre des illustrations choisi par Lévy-Dhurmer confirme cette approche : il suivit généralement mais pas systématiquement le déroulement du récit, acceptant celui-ci comme guide mais le rejetant comme contrainte. Lévy-Dhurmer trouvait ainsi l'équilibre entre la répétition et l'invention que nous avons placé au fondement du processus de transposition.

Illustrations photographiques et picturales

Nous avons considéré l'édition originale de *Bruges-la-Morte* comme représentative de la position de Rodenbach concernant l'illustration de son roman. Du fait de la nouveauté de l'illustration photographique qu'elle proposait, elle était une référence par rapport à laquelle toutes les éditions suivantes devaient se positionner. Il importe donc de confronter le programme d'illustration de 1892 approuvé par l'écrivain à celui proposé en 1930 par Lévy-Dhurmer. Constatons d'abord que les lieux de Bruges représentés par les photographies de Lévy et Neurdein étaient suffisamment nombreux pour que plusieurs d'entre eux réapparaissent inévitablement dans les pastels, comme la cathédrale Saint-Sauveur ou le Franc de Bruges (illustrations n° 2 et 6). Cependant, Lévy-Dhurmer se distinguait chaque fois des photographies par l'adoption de points de vue ou de cadrages différents. Ainsi le Franc de Bruges n'était plus vu depuis le Quai Vert, mais depuis le pont donnant sur le marché aux poissons ; la basilique du Saint-Sang non plus de l'extérieur, mais depuis la chapelle Saint-Basile. Le plus souvent, Lévy-Dhurmer évita de reprendre aux photographies leurs décors, imposant à l'encontre du texte et des illustrations originelles de *Bruges-la-Morte* un répertoire de motifs personnel, élaboré au cours de son séjour à Bruges. Il privilégia là-encore le pont

468 Cf. annexe 47.

Saint-Boniface, la porte Maréchale ou les cygnes (illustrations n° 7, 9 et 14). Il est en cela significatif que le pont du béguinage, répété en frontispice et sur quatre photographies en 1892, ait été exclu du programme d'illustration de 1930. En ne réempruntant pas ce motif emblématique de l'édition originale, comme il l'avait fait dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, Lévy-Dhurmer s'écartait délibérément de son premier modèle.

Le positionnement de Lévy-Dhurmer à l'encontre du programme d'illustration de 1892 doit cependant être nuancé. Il comprit peut-être que l'idée qu'avait Rodenbach de l'illustration de son roman se révélait dans ce premier projet auquel il avait collaboré. Il est probable que Lévy-Dhurmer, soucieux de respecter les intentions de l'écrivain, considéra à son tour l'édition originale de *Bruges-la-Morte* comme un modèle, à suivre mais surtout à dépasser. Rejetant comme elle la figuration des personnages du roman, il en renouvela l'iconographie par la répétition de paysages urbains brugeois. Les différences de motifs et de traitement ne modifiaient en rien le concept unique qui sous-tendait les deux programmes d'illustration : il s'agissait chaque fois de reproduire les décors actifs de Bruges afin de faire comprendre l'influence qu'ils exerçaient sur les protagonistes. La suppression de l'« Avertissement » de Rodenbach par Javal et Bourdeaux en 1930 est dommageable en cela qu'il n'avait pas perdu sa pertinence et aurait expliqué, de la même façon, le rôle des pastels de Lévy-Dhurmer. Nous avons vu que cet « Avertissement » attribuait aux illustrations la fonction de rendre sensible l'atmosphère de Bruges qui déterminait le déroulement du récit et de refléter l'état d'âme de Viane. Hubertus von Amelunxen en vint à parler d'une « esthétique atmosphérique » à propos des photographies de 1892⁴⁶⁹, expression que nous proposons d'appliquer aux pastels de Lévy-Dhurmer.

A l'exception de certaines compositions se référant à une scène déterminée du récit, la majorité des illustrations de 1930 rend moins compte des actions successives du roman que de l'atmosphère de « Bruges-la-Morte ». Si plusieurs d'entre elles ont été rapprochées des promenades crépusculaires de Viane, elles ne montrent pas l'acte de promenade mais seulement la ville tamisée par la lumière du soleil couchant. Photographies et pastels « deviennent la vision de Hugues Viane »⁴⁷⁰, représentant la ville telle qu'elle était perçue par lui. Cette esthétique atmosphérique laisse une grande liberté quant à l'ordre des illustrations, qui ne risquent pas de contrarier la chronologie du récit sur laquelle elles ne sont pas fondées. C'est pourquoi la lecture n'est pas troublée par le décalage spatial entre le texte et les

469 VON AMELUNXEN Hubertus, *op. cit.*, p. 93.

470 EDWARDS Paul, *op. cit.*, p. 37.

photographies que Véronique Henninger a pu constater dans son analyse⁴⁷¹. Nous avons, à notre tour, observé un pareil décalage dans l'édition de 1930, dont le mode d'impression offrait la possibilité d'invertir les illustrations. Le problème de l'ordre des pastels de Lévy-Dhurmer qui s'est posé à nous est en réalité inhérent à l'esthétique atmosphérique de la suite, héritée du premier programme d'illustration de *Bruges-la-Morte*. Cette conception atmosphérique de l'illustration est l'un des apports majeurs de l'édition originale du roman. Son renouvellement par Lévy-Dhurmer en 1930 peut donc être considéré comme un transfert de la photographie vers le pastel. Un tel emprunt répète un mode de transposition déjà observé dans *Bruges* et le *Portrait de Georges Rodenbach*. Lévy-Dhurmer fonda chaque fois son travail de transposition sur le modèle des photographies de *Bruges-la-Morte*, intermédiaires visuels qui facilitaient le passage du texte à l'image par l'exemple d'une illustration possible du roman de Rodenbach.

Tout en respectant le modèle photographique qu'il pensait représentatif de la volonté de l'écrivain, Lévy-Dhurmer sut le dépasser en imposant une vision originale de *Bruges-la-Morte*. Ce sont les choix plastiques de Lévy-Dhurmer qui expriment le plus ostensiblement sa prise de distance par rapport au texte et aux illustrations photographiques du roman. Rodenbach, à travers de nombreuses descriptions très visuelles de la ville morte, laissa une large place aux indications de couleurs. Il dépeignit des paysages urbains couverts par la brume et la pluie qui jetaient un voile gris immuable sur Bruges : l'adjectif « gris » est répété tout au long du roman à dix-neuf reprises⁴⁷², sans tenir compte des termes généralement associés (« blanc », « noir », « incolore », « cendre », « poussière »). Le sixième chapitre lui est pour une grande part consacré :

« Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! [...] Car partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini : les unes sont d'un badigeon vert pâle ou de briques fanées rejointoyées de blanc ; mais, tout à côté, d'autres sont noires, fusains sévères, eaux-fortes brûlées dont les encres y remédient, compensent les tons voisins un peu clairs ; et, de l'ensemble, c'est quand même du gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais. »⁴⁷³

Ce chapitre exprime la décoloration de la ville. Les couleurs intègrent *Bruges-la-Morte* seulement pour mieux décrire leur extinction. Elles sont sinon reléguées aux marges de la

471 HENNINGER Véronique, *op. cit.*, p. 119.

EDWARDS Paul, *op. cit.*, pp. 37-38 : Paul Edwards constatait lui-même ce décalage, insistant cependant sur la proximité généralement établie entre chaque photographie et la citation associée.

472 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 2, 4, 15, 79, 80, 83, 132, 138, 167, 180, 195.

473 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], pp. 79-80.

ville, à la banlieue, ou restreintes à des événements éphémères tels que le spectacle de *Robert le Diable* ou la procession du Saint-Sang⁴⁷⁴. A l'inverse de la couleur associée au bruit, au mouvement et à la foule, seul le gris convient au silence, à la pétrification et à la solitude d'une ville morte. L'esthétique de *Bruges-la-Morte* se fonde sur cette dichotomie : la ville se définit par la négation de la vie et de la couleur⁴⁷⁵. Par conséquent, le gris est l'attribut premier de « Bruges-la-Morte », élue « plus grande des Villes Grises »⁴⁷⁶. L'une des raisons du choix de la photographie par Flammarion et Rodenbach tenait de son adéquation à visualiser le gris de la ville. Ce modèle d'une iconographie en noir et blanc, parce qu'il répondait aux descriptions de Rodenbach, fut même reconduit à chaque réédition illustrée, composée soit de photographies, soit de dessins⁴⁷⁷.

Le choix de la technique du pastel et d'une palette très riche positionnait Lévy-Dhurmer hors, sinon contre cette tradition de la monochromie installée dès l'édition originale de *Bruges-la-Morte* et qu'il était le premier à rompre. La couleur était la préoccupation première de l'artiste dès le début de son projet d'illustration, comme en témoignent les rehauts et les annotations de couleurs dans son carnet de croquis de Bruges⁴⁷⁸. Le croquis n° 23, presque entièrement recouvert de pastel, est l'exemple le plus abouti de cette attention première à la couleur⁴⁷⁹. La suite d'illustrations de *Bruges-la-Morte* respecte cette volonté initiale de paysages brugeois richement colorés. Alors que la temporalité majoritairement hivernale du roman imposait une lumière éteinte et des couleurs ternes, Lévy-Dhurmer les contredisait par la représentation de paysages printaniers et rehaussait même ses compositions les plus sombres de tonalités vives : le cadran doré et les cierges allumés des illustrations n° 5 et 11 en témoignent. De la même manière, la lumière crépusculaire, loin de ternir ces représentations, encouragea au contraire Lévy-Dhurmer à exacerber les contrastes de couleurs

474 *Ibid.*, p. 107 : « Un commencement de verdure printanière donnait à la banlieue un air de campagne. »

Ibid., p. 48 : « Il ne la reconnut pas parmi les chanteuses, ni non plus parmi les choristes, fardées et peintes comme des poupées de bois. »

Ibid., p. 211 : « L'évêque parut, mitre en tête, sous un dais, portant la châsse — une petite cathédrale en or, surmontée d'une coupole où, parmi mille camées, diamants, émeraudes, améthystes, émaux, topazes, perles fines, songe l'unique rubis possédé du Saint-Sang. »

475 LE FLOHIC Anne-Gaëlle, *op. cit.*, pp. 34 et 72 : « L'esthétique mise en place par Rodenbach et Khnopff est celle d'une ville anémiée, vidée de son sang comme une morte ».

476 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], p. 79.

477 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892] [dessin de Fernand Khnopff et photographies de Lévy et Neurdein].

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Librairie L. Carteret et Cie, 1900 [dessins de Henri Paillard].

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1904] [photographie de Camu et dessins de H. Delavelle].

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1910] [dessins sur photographies de Marin Baldo].

478 Cf. corpus 7-49.

479 Cf. corpus 29.

complémentaires, en particulier dans les illustrations n° 4, 7, 15 et 16. De telles illustrations s'opposaient délibérément au gris uniforme de la ville décrite par Rodenbach et montrée par les photographies. Cette transgression de la couleur, apport le plus audacieux de Lévy-Dhurmer à l'illustration de *Bruges-la-Morte*, sonne comme la revendication d'un peintre qui ne se pense pas comme un illustrateur mais comme un créateur, disposant en parallèle d'un roman une suite de pastels considérée comme indépendante. Les dix-huit compositions de Lévy-Dhurmer sont des illustrations, impulsées par le texte, s'y référant explicitement, positionnées en regard ; mais elles sont aussi le support et l'expression d'une recherche picturale individuelle qui en fait, aussi et surtout, une création originale.

Conclusion

Notre corpus d'œuvres de Lucien Lévy-Dhurmer se référant à Georges Rodenbach est uniformisé par la technique du pastel, associée par l'un et l'autre à l'univers poétique de l'écrivain. Il présente cependant une variété intéressante pour l'étude de la transposition comme mode de création. A partir de quatre œuvres, nous avons pu distinguer quatre types de transposition picturale, c'est-à-dire quatre rapports différents de l'image à son texte de référence. La transposition, dans un portrait comme celui de Rodenbach, complète d'abord la représentation physionomique de l'écrivain d'une évocation de son œuvre ; celle-ci satisfait la recherche de l'auteur qui détermine sa réception par le public. Dans l'allusion, comme dans *Bruges*, la transposition est suggestive : la référence reste implicite, sans mention directe de l'œuvre source, mais est pourtant comprise par un public connaisseur. Une référence au contraire explicite permet à l'artiste de se présenter comme lecteur de l'œuvre source, articulant dans son interprétation de celle-ci - en l'occurrence *Le Voile* dans le portrait de Marguerite Moreno en Sœur Gudule - sa sensibilité personnelle à l'intention présumée de l'écrivain. Enfin, la transposition est un processus à la fois matériel et intellectuel dans le cas d'un programme d'illustration, comme celui de *Bruges-la-Morte* par Lévy-Dhurmer, par la jonction physique et la correspondance sémantique entre le texte et l'image. Ces quatre types de transposition déclinent le rapport de l'image au texte, du plus distant dans le portrait d'écrivain et l'allusion où l'œuvre source n'est pas nommée, au plus proche dans l'illustration où ils sont positionnés en regard l'un de l'autre.

Rappelons qu'il ne s'agit là que d'une proposition terminologique et typologique, qui vise à rendre compte du processus de création des œuvres de Lévy-Dhurmer ici convoquées. Toute tentative de classification a ses limites ; il faut donc considérer ces types de transposition comme des catégories ouvertes et accepter, dans certains cas, leur superposition. Le *Portrait de Georges Rodenbach*, par exemple, répond à la fois au type du portrait d'écrivain et de l'allusion, par la référence implicite mais comprise qui y est faite à *Bruges-la-Morte*. De la même manière, les dix-huit pastels intégrés dans l'édition posthume du roman en sont à la fois l'illustration et l'interprétation, Lévy-Dhurmer respectant l'intention de l'écrivain par une esthétique atmosphérique tout en apportant une vision originale et colorée de la ville morte. Cette tension entre la répétition du texte source et l'invention d'une représentation neuve est une constante observée dans chaque transposition étudiée. Une autre

est l'emploi d'un intermédiaire visuel facilitant le passage du texte à l'image, comme la référence à un artiste, la photographie ou la scénographie.

Les transpositions de *Bruges-la-Morte* et du *Voile* par Lévy-Dhurmer apparaissent comme exemplaires d'un phénomène touchant l'ensemble du mouvement symboliste. Dans leur tentative de décloisonnement des arts, artistes et écrivains symbolistes trouvèrent dans la transposition un mode de création privilégié. La référence à un autre art n'était chez eux, comme chez Lévy-Dhurmer, qu'un point de départ dans la création d'une œuvre originale. Si notre typologie de la transposition a été élaborée à partir de l'œuvre de Lévy-Dhurmer et sans prétendre à dépasser le cadre de son analyse, il est possible, pour cette raison, qu'elle soit applicable à des œuvres contemporaines. Un corpus plus large de transpositions picturales autour des années 1890, comprenant par exemple Fernand Khnopff, Odilon Redon, Carlos Schwabe ou Mikhaïl Vroubel, permettrait d'en vérifier la pertinence.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le Portrait de Georges Rodenbach fut le point de départ d'une étude qui devait mettre en évidence des liens pour certains insoupçonnés entre Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach. A l'origine de ce portrait se trouve leur rencontre, permise par les activités mondaines communes aux champs artistique et littéraire. La relation d'un artiste à son modèle fut rapidement doublée de celle d'un artiste à un critique d'art. Alors que les études littéraires se concentrent sur la production écrite du critique d'art, la sociologie de l'art l'appréhende comme un acteur social en interaction avec d'autres. Tout en nous inscrivant dans la lignée de Paul Gorceix et de Joël Goffin qui valorisèrent l'activité journalistique de Rodenbach⁴⁸⁰, nous avons adopté ce regard alternatif de la sociologie. Notre objectif était de mettre au jour non plus les écrits mais les actes critiques de Rodenbach, à savoir sa défense de Lévy-Dhurmer auprès des galeries, de la presse et des clients. Le rôle de Rodenbach peut se résumer à celui d'intermédiaire, dont la carrière débutante de Lévy-Dhurmer devait directement dépendre. Le principal enjeu de leur relation réside dans la visibilité soudaine et internationale de l'artiste en 1896, suite à une première exposition individuelle favorisée par son défenseur. Celle-ci fait date comme la reconnaissance de Lévy-Dhurmer par le marché et la critique d'art et ainsi comme son entrée dans le champ artistique.

Le cas de Lévy-Dhurmer est en cela représentatif du « système marchand-critique » dont la carrière des peintres dépendait à la fin du XIX^{ème} siècle, selon Harrison et Cynthia White⁴⁸¹. Alors que Lévy-Dhurmer était accepté au salon de la Société des Artistes Français et y participait, il privilégia dès 1894 les expositions de groupe indépendantes en se joignant aux « Artistes de l'âme » du Théâtre de la Bodinière. Il y trouvait, comme ses contemporains, un mode de diffusion et de légitimation alternatif à celui du salon officiel, qui ne suffisait plus à

480 Cf. notes 16 et 17.

481 WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *op. cit.*

faire carrière⁴⁸². Comme eux, il avait besoin du double concours d'un critique et d'un marchand d'art (en l'occurrence Rodenbach et Georges Petit) pour exposer son travail, établir sa réputation et s'assurer une clientèle⁴⁸³. Les interventions de Rodenbach en faveur de Lévy-Dhurmer sont toutes aussi représentatives de ce contexte. Dario Gamboni décrit en effet le « rôle multiple d'intermédiaire, de démarcheur ou de garant [que les écrivains] peuvent jouer auprès de leurs collègues, des rédacteurs ou directeurs de revue, des éditeurs, des collectionneurs, des marchands »⁴⁸⁴, rôle qui fut celui de Rodenbach. Dario Gamboni souligne en même temps l'importance des réseaux relationnels, qui lient entre eux les acteurs du système marchand-critique et déterminent en conséquence son fonctionnement⁴⁸⁵.

La première exposition individuelle de Lévy-Dhurmer dévoilait son *Portrait de Georges Rodenbach*, dont l'importante fortune critique nous laisse mesurer la portée encore actuelle de sa relation avec le modèle. Nous avons tenté d'expliquer le succès de cette œuvre par sa satisfaction de l'horizon d'attente des spectateurs d'hier et d'aujourd'hui. Ceux-ci retrouvaient dans le paysage composé d'après les photographies de *Bruges-la-Morte* les images constitutives de l'« auteur », systématiquement recherché dans un portrait d'écrivain selon la théorie de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy⁴⁸⁶. Le *Portrait de Georges Rodenbach* détermina durablement notre appréhension de Lévy-Dhurmer comme de Rodenbach, en cela qu'il est sans nul doute l'œuvre la plus diffusée du premier et l'une des représentations les plus connues du second. Il relie encore aujourd'hui leurs deux noms, ainsi que l'avait prédit Camille Mauclair⁴⁸⁷, et motiva l'étude que nous avons menée.

La production de Lévy-Dhurmer témoigne, d'une autre manière, de sa relation avec Rodenbach. Relation non plus humaine mais artistique, elle relève d'une sensibilité commune qui poussa Lévy-Dhurmer à s'intéresser aux écrits de Rodenbach et à les intégrer à son processus de création. Les quatre transpositions qu'il proposa de *Bruges-la-Morte* et du *Voile* entretenaient un rapport spécifique avec leur texte de référence, qui justifiait la typologie élaborée pour rendre compte de leurs différences. Ils avaient cependant pour dénominateur commun le rapport dialectique entre le texte source et sa transposition. La tension entre

482 GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 51 : « Les nombreuses associations qui se créent spontanément visent d'abord à permettre à leurs membres de trouver par le biais d'expositions un débouché que le Salon, encombré et contrôlé plus ou moins directement par l'Académie des Beaux-Arts, ne peut ou ne veut pas leur fournir. »

483 WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *op. cit.* p. 100.

484 GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 79.

485 *Ibid.*

486 FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *op. cit.*

487 MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, p. XI : « [Lévy-Dhurmer] a connu Rodenbach et en a fait un portrait qui associera dans l'avenir leurs deux noms ».

dépendance et émancipation, entre imitation et invention, entre référence textuelle et imaginaire personnel, fusionnait en une image unique les univers artistique et poétique de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach. Le texte devait être l'impulsion première d'une création originale mais jamais une entrave à l'imagination de l'artiste. Cette pratique de la transposition est conforme aux rapports ambivalents entre les champs artistique et littéraire dans les années 1890 : tout en œuvrant pour le décloisonnement des arts par la multiplication des transferts intermédiaux, les artistes de cette génération dénonçaient, avec Paul Gauguin, le « régime de l'homme de lettres »⁴⁸⁸. La lutte contre l'hégémonie de la littérature passait par une pratique libre de la transposition, qui donnait souvent plus d'importance à l'expression de l'artiste qu'à l'intention de l'écrivain. Les illustrations de Lévy-Dhurmer pour *Bruges-la-Morte* en sont un exemple manifeste : elles transgressaient, par la couleur, la représentation canonique d'une ville morte et grise imposée par Rodenbach. On observe une approche similaire de la transposition comme transformation voire transgression du texte source chez des artistes contemporains, notamment Alfred Kubin et Odilon Redon⁴⁸⁹. Elle pourrait être encore constatée dans une étude transversale au corpus élargi, synthétisant les observations faites à partir de ces cas particuliers.

Le processus de la transposition situe l'œuvre de Lévy-Dhurmer au croisement de tous les arts : il transposa en céramique les chorégraphies de Loïe Fuller et en peinture les compositions musicales de Ludwig Van Beethoven, de Claude Debussy ou de Gabriel Fauré⁴⁹⁰. Dans les œuvres de notre corpus, ce qui devait être un dialogue entre la peinture et la littérature s'est révélé plus complexe. Dans *Bruges*, le *Portrait de Georges Rodenbach* et les illustrations de *Bruges-la-Morte*, ce dialogue impliquait aussi la photographie, ainsi que l'œuvre graphique de Fernand Khnopff dans les deux premiers cas. Dans *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, il combinait la peinture ancienne et contemporaine, la littérature et la scénographie. Là se situe la singularité de la démarche de Lévy-Dhurmer : la transposition du texte en image n'était pas directe mais passait chaque fois

488 GAUGUIN Paul. Cité dans : GAMBONI Dario, *op. cit.*, p. 231.

Ibid., pp. 229-243.

489 BACHLEITNER Norbert, « Alfred Kubin illustrateur de Poe et Nerval », in *Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations* (actes de colloques), Mulhouse, colloque international, 13 - 14 juin 2003. VEDRINE Hélène (dir.), Paris, éditions Kimé, 2005, p. 118 : « On constate une certaine subversion de l'illustration [...]. Artiste fantastique lui-même, Kubin applique un programme d'illustration par transformation du texte, qui ne restreint pas sa propre créativité. »

DESTREE Jules, cité dans : GAMBONI Dario, *op. cit.*, pp. 178-179 : « Redon, s'il paraît s'assujettir à l'une ou l'autre phrase de l'œuvre que son crayon commente, n'en exprime, en vérité, ni la lettre ni l'esprit ; et la plupart du temps ses planches n'ont qu'un rapport éloigné et très artificiel avec le texte soulignant. »

490 Cf. illustrations 34-37.

par un intermédiaire visuel. Celui-ci pouvait être une référence artistique, une illustration photographique ou une mise en scène théâtrale. L'artiste trouva cet intermédiaire dans l'œuvre même de Rodenbach qui, en pensant l'illustration de *Bruges-la-Morte* et la scénographie du *Voile*, se les approprias comme une partie intégrante de son roman et de sa pièce. Cet intermédiaire garantissait à Lévy-Dhurmer de respecter les intentions de l'écrivain tout en facilitant le passage du lisible au visible, déjà accompli par un autre médium. Cette particularité laisse penser que l'œuvre de Rodenbach était singulièrement adaptée à l'exercice de la transposition, du fait des outils que l'écrivain laissait, probablement inconsciemment, à la disposition des artistes. A ces intermédiaires s'ajoute le texte lui-même, qui par ses descriptions fortement visuelles donnait de nouvelles indications aux peintres ; nous l'avons constaté à propos de l'évocation répétée du gris de « Bruges-la-Morte ». Paul Gorceix parle à ce sujet de la « sensibilité picturale de Rodenbach » et du « chromatisme de son écriture », qui laisse une large place aux indications de couleurs et de lumière⁴⁹¹. Cette « picturalité »⁴⁹² des textes de Rodenbach expliquerait le nombre et la pertinence des transpositions de Lévy-Dhurmer.

Aucune source ne nous permet de juger de la réception de *Bruges* et des illustrations de *Bruges-la-Morte* (à l'exception de la préface élogieuse de Camille Mauclair⁴⁹³). Le *Portrait de Georges Rodenbach et Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach* étaient en revanche considérées comme des transpositions réussies, compte tenu des commentaires favorables que nous avons pu en retrouver. La critique exprima cette fusion des univers artistique et poétique de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach qui est le propre de la transposition. Achille Segard assimila *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile* « à un poème de Georges Rodenbach »⁴⁹⁴. Il associa encore les cultures visuelles de Lévy-Dhurmer et de Rodenbach, pourtant opposées par l'origine méridionale du premier et celle nordique du second, en comparant Moreno à « une vierge de Memling »⁴⁹⁵. Le rapprochement de leurs œuvres, imposé par la large diffusion du *Portrait de Georges Rodenbach*, est rendu plus manifeste encore par ce propos de Martin Gale, publié en 1899 : « Pauvre Rodenbach ! Le Lévy-Dhurmer de la poésie... »⁴⁹⁶ Cette citation étonne par l'inversion qui y est opérée : alors que la transposition se fit exclusivement du texte vers la peinture, Rodenbach est placé second

491 GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *op. cit.*, pp. 34 et 42.

492 LOUVEL Liliane, *op. cit.*, p. 110.

493 Cf. annexe 43.

494 SEGARD Achille, *op. cit.*, n. p.

495 *Ibid.*

496 GALE Martin, « La vie qui passe : le carnet des heures », in *La Presse*, 12 décembre 1899, p. 2.

par rapport au référent qu'est Lévy-Dhurmer. Cela indique une fois de plus le fort impact du *Portrait de Georges Rodenbach* sur la réception de l'écrivain.

La relation sociale et artistique entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach apparaît finalement symptomatique des rapports entre la peinture et la littérature à la fin du XIX^{ème} siècle. Elle l'est d'abord par l'influence de Rodenbach sur la carrière débutante de Lévy-Dhurmer, révélatrice de la dépendance des artistes envers un système marchand-critique dominant. Elle l'est aussi par le dialogue qu'elle instaure entre la peinture, la littérature, la photographie et la scénographie, suivant l'aspiration de son époque à une œuvre d'art totale qui les réunisse. La prédilection pour la technique du pastel et la reconsidération de la photographie comme modèle possible pour le peintre sont encore d'autres caractéristiques observées dans l'œuvre de Lévy-Dhurmer. Elles reflètent les préoccupations de l'art symboliste en général et pourraient faire chacune l'objet d'une étude transversale approfondie, dans laquelle Lévy-Dhurmer serait intégré à titre d'exemple⁴⁹⁷. Le large cadre chronologique de notre corpus rend l'artiste encore exemplaire des prolongements du symbolisme au siècle suivant. Ce corpus montrait que Lévy-Dhurmer, placé dès 1894 sous le sceau des peintres de l'âme, poursuivait en 1930 cette orientation par sa transposition de *Bruges-la-Morte*, roman incontournable du symbolisme littéraire. Lévy-Dhurmer appartenait ainsi, avec William Degouve de Nuncques, Lucien Guirand de Scevola, Edgard Maxence et de nombreux autres, à une génération d'artistes symbolistes qui, nés à partir des années 1860, débutèrent leur carrière dans les années 1890 seulement⁴⁹⁸. Ils la poursuivirent jusqu'au milieu du siècle suivant. Pourtant exactement contemporains des figures tutélaires des avant-gardes, telles que Vassily Kandinsky ou Henri Matisse⁴⁹⁹, l'histoire de l'art les étudie généralement comme des artistes du XIX^{ème} siècle. Cela implique de nier une grande partie de leur production, mais encore la diversité des pratiques artistiques coexistant au début du XX^{ème} siècle. La reconsidération de ce discours entraînerait celle du symbolisme et de sa chronologie, qui non seulement anticipe certaines pratiques des avant-gardes mais continue de s'exprimer en parallèle de celles-ci.

497 Ce travail a déjà été initié :

Le Mystère et l'éclat, op. cit.

PRENANT Stéphanie, *Le renouveau du pastel entre 1870 et 1914, à partir de l'étude des collections muséales françaises* (thèse). WAT Pierre (dir.), Paris, Université Paris 1, [en cours de préparation].

Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIX^e siècle (cat. expo.), Bruxelles, Palais des beaux-arts, 27 février - 16 mai 2004. HOOGHE Alain d' (dir.), Anvers, Fonds Mercator, Bruxelles, Palais des beaux-arts, Milan, 5 continents, 2004.

MOUSSET-BECOUBE Chloé, *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique* (thèse). SAULE-SORBE Hélène (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2014.

498 Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) ; William Degouve de Nuncques (1867-1935) ; Lucien Guirand de Scevola (1871-1950) ; Edgard Maxence (1871-1954).

499 Vassily Kandinsky (1866-1944) ; Henri Matisse (1869-1954).

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Sources

Œuvre de Georges Rodenbach

Ouvrages

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Librairie L. Carteret et Cie, 1900.

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1904].

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1910].

RODENBACH Georges, *L'Elite : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs*, Paris, Fasquelle, 1899.

RODENBACH Georges, *La Jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886.

RODENBACH Georges, *Le Mirage*, Paris, Ollendorff, 1901.

RODENBACH Georges, *Musée de béguines*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1894.

RODENBACH Georges, *Œuvres*, I et II, Paris, Mercure de France, 1923 et 1925.

RODENBACH Georges, *Le Règne du silence*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1891.

RODENBACH Georges, *Les Tombeaux*, Paris, Chamerot et Renouard, 1895.

RODENBACH Georges, *Les Vierges*, Paris, Chamerot et Renouard, 1895.

RODENBACH Georges, *Les Vies encloses*, Paris, Fasquelle, 1896.

Articles

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach, chroniqueur parisien de la Belle Époque*, 2016 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Chroniqueur-parisien-KBR.pdf> ; consulté 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach au Journal de Bruxelles (1888-1895)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/JDB-KBR.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach, correspondant parisien du Journal de Genève (1895)*, 2016 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Gen%C3%A8ve-KBR.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach journaliste du Patriote (1895-1898)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-Patriote.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

GOFFIN Joël (éd.), *Georges Rodenbach au Progrès ou les débuts d'un journaliste (1886-1887)*, 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Progres.pdf> ; consulté le 19 février 2017.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes français », in *Journal de Bruxelles*, n°107, 16 avril 1888, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 119, 29 avril 1889, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 95, 4 avril 1892, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : exposition des pastellistes », in *Journal de Bruxelles*, n° 95, 4 avril 1894, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon de peinture du Champ de Mars », in *Journal de Bruxelles*, n° 116, 26 avril 1894, pp. 1-2.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon des Rose+Croix », in *Journal de Bruxelles*, n° 74, 14 mars 1892, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le salon de peinture des Champs-Élysées », in *Journal de Bruxelles*, n° 122, 2 mai 1893, pp. 1-2.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : le sar Péladan et la Rose+Croix », in *Journal de Bruxelles*, n° 100, 10 avril 1893, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : les pastellistes français », in *Journal de Bruxelles*, n° 99, 9 avril 1890, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : quelques salons de peinture », in *Journal de Bruxelles*, n° 105, 13 avril 1894, p. 1.

RODENBACH Georges, « Lettres parisiennes : une peintresse symboliste », in *Journal de Bruxelles*, n° 37, 6 février 1893, p. 1.

Archives

Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33

Albert Besnard, carte autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, s. d., s. l. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-133.

Camille Mauclair, six lettres et deux cartes autographes signées à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1927 et 1929], [Bruges, Grasse, Paris, etc.]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-348 à 356.

Dossier d'artiste de Lucien Lévy-Dhurmer, Paris, Musée d'Orsay, n° 35866.

Dossier d'œuvre du *Portrait de Georges Rodenbach*, Paris, Musée d'Orsay, RF 39677.

Henri Le Sidaner, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après 1927], Bormes-les-Mimosas. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-327.

Joséphin Péladan, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1892 et 1897], 41 boulevard Buchet [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-409.

Liste des œuvres de Lucien Lévy-Dhurmer entre 1896 et 1910, [vers 1910]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-77.

Lucien Lévy-Dhurmer, carnets d'adresses, 26 feuilles volantes avec des listes de noms, enveloppes et billets, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-88.

Lucien Lévy-Dhurmer, notes manuscrites sur son séjour chez Pierre Loti, 30 août – 3 septembre 1896, [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-1.

Lucien Lévy-Dhurmer, « Renée Vivien », brouillon autographe pour 144 Zigzags par un peintre. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-83, folio 55.

Lucien Lévy-Dhurmer, « Rodenbach et le roi des Belges », brouillon autographe pour *144 Zigzags par un peintre*. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-83, folio 31.

Pierre Loti, quatre lettres autographes signées à Lucien Lévy-Dhurmer, [1896 et après], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-333 à 336.

Renée Vivien, quatre lettres autographes signées à Lucien Lévy-Dhurmer, [avant 1909], [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-484 à 487.

**Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections
Georges Rodenbach, sans cote**

Adolphe Van Bever, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, s. d., Paris. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3047/20.

Camille Mauclair, dédicace autographe signée à Georges Rodenbach, in MAUCLAIR Camille, *Couronne de clarté : roman féérique*, Paris, Paul Ollendorff, 1895. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLA 01998.

Camille Mauclair, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [entre janvier et février 1899], Marseille. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3019/29.

Georges Rodenbach, dédicace autographe signée à Emile Verhaeren, in RODENBACH Georges, *Les Vies encloses*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1896. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, FS16 00911.

Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, s. d., [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 2923.

Gustave Geffroy, dédicace autographe signée à Georges Rodenbach, in GEFFROY Gustave, *L'Enfermé*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLA 01942.

Jean Lorrain, dédicace autographe signée à Georges Rodenbach, in LORRAIN Jean, *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier, Fasquelle, 1893. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLA 01985.

Joséphin Péladan, lettre autographe signée à Georges Rodenbach, 26 mai 1898, Bruges. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3044/17.

Marcel Schwob, dédicace autographe signée à Georges Rodenbach, in SCHWOB Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, Léon Chailley, 1894. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLA 02161.

Maurice Maeterlinck, lettre autographe signée à Georges Rodenbach, 18 mai 1882, Gand. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, FS12 00154/0248.

Sarah Bernhardt, lettre autographe signée à Georges Rodenbach, s. l., s. d. Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3032/20.

Autres archives

BODSON-THOMAS Anny, « Quelques lettres inédites de Georges Rodenbach au sujet du Voile », in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, n° 2, octobre 1944, pp. 49-54.

Georges Rodenbach, lettre à Henri Le Sidaner, 1898. Citée dans : *Henri Le Sidaner : 1862-1939* (cat. expo.), Liège, Musée d'art moderne et contemporain, 6 septembre – 17 novembre 1996, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 3 décembre 1996 – 8 mars 1997, Limoux, Musée Petiet, 3 décembre – 8 mars 1997, Laren, Singer Museum, 23 mars – 22 juin 1997. COUSTOLS Catherine, [s. l.], [s. n.], 1996, p. 31.

Georges Rodenbach, lettre à Jehan Rictus, s. d., s. l. Paris, Bibliothèque nationale de France, papiers de Jehan Rictus, NAF 24570.

Lucien Lévy-Dhurmer, lettres à Jehan Rictus, s. d., s. l. Paris, Bibliothèque nationale de France, papiers de Jehan Rictus, NAF 24565.

Lucien Lévy-Dhurmer, lettre à M. Bourdeaux, [1931], s. l., collection particulière.

RUCHON François (éd.), *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et Georges Rodenbach : lettres et textes inédits, 1887-1898*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1949.

Sources imprimées

Ouvrages

GOFFIN Joël, « Les mentions de Georges Rodenbach par Jules de Goncourt : Journal des Goncourt » [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Goncourt.pdf> ; consulté le 3 juin 2017.

LA ROCHEFOUCAULD Edmée (de), *Flashes*, vol. 1, Paris, Grasset, 1982.

LEVY-DHURMER Lucien, *Les Mères pendant la guerre*, Paris, Devambeiz, 1917.

MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. I-XIII.

MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Œuvres*, vol. I, Paris, Mercure de France, 1923, pp. V-XXIII.

MAUCLAIR Camille, *Un siècle de peinture française : 1820-1920*, Paris, Payot, 1930.

MORENO Marguerite, *Souvenirs de ma vie*, Paris, Phébus, 2002.

THEVENIN Léon, *La Renaissance païenne : étude sur Lévy-Dhurmer*, Paris, L. Vanier, 1898.

Catalogues de salon, d'exposition et de vente

DUGNAT Gaité, *Les Catalogues des salons de la Société nationale des Beaux-Arts*, II-IV, 1896-1910, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2001-2004.

Exposition des œuvres du maître Français Lucien Lévy-Dhurmer (cat. expo.), Bruxelles, Galerie des Artistes Français, 20 décembre 1927 – 3 janvier 1928. [Bruxelles], [Isy Brachot], 1927.

Henri Le Sidaner (cat. expo.), Paris, Galerie Georges Petit et Gilbert Jeune, 1928.

MAUCLAIR Camille, Paris, Galerie Georges Petit et Gilbert Jeune, 1928.

L. Lévy-Dhurmer (cat. expo.), 15 janvier – 15 février 1896, Paris, Galerie Georges Petit. [Paris], [Georges Petit], 1896.

Les salons de la Rose-Croix (cat. expo.), [Paris], [Librairie Nilsson], 1892-1897.

SANCHEZ Pierre, *Les Catalogues des salons*, tomes XIII-XVIII, 1881-1898, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2007-2010.

SANCHEZ Pierre, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tomes 3-5, A-M, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2011.

Tableaux des XIXe et XXe siècles (cat. vente), Pierre Bergé & Associés, Genève, Hôtel d'Angleterre, jeudi 13 mai 2004. Paris, Pierre Bergé & Associés, 2004.

Périodiques

ANONYME, « Ce qui se passe : échos de Paris », in *Le Gaulois*, n° 5181, 20 mai 1894, p. 1.

ANONYME, « Concours et expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 3, 18 janvier 1896, p. 24.

ANONYME, « Concours et expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 9, 29 février 1896, p. 84.

ANONYME, « Echos : A travers Paris », in *Le Figaro*, n° 34, 3 février 1899, p. 1.

ANONYME, « Echos : commémoration de Georges Rodenbach », in *Mercure de France*, n° 613, 1er janvier 1924, p. 280

ANONYME, « Médaillons : Mademoiselle Marguerite Moreno », in *Revue d'art dramatique*, novembre 1896, p. 552.

ANONYME, « Notre concours de célébrités », in *L'Intransigeant*, n° 9725, 1er mars 1907, n. p.

ANONYME, « Petites expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 4, 25 janvier 1896, pp. 26-27.

ANONYME, « Les récompenses du Salon des Champs-Élysées », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 23, 13 juin 1896, p. 206.

BOYSLEVE René, « Chroniques : les arts », in *L'Ermitage*, janvier 1896, p. 200.

DORBEC Prosper, « La sensibilité picturale chez Sainte-Beuve », in *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1920, p. 75.

EON Henry, « Expositions : M. Lévy-Dhurmer », in *La Plume*, n° 163, 1er février 1896, p. 132.

EON Henry, « Expositions : les peintres de l'âme », in *La Plume*, n° 166, 15 mars 1896, p. 192.

FIDIÈRE Octave, « La Société internationale », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 11, 14 mars 1896, p. 98.

FIERENS-GEVAERT Henri, « Chronique artistique de Paris », in *L'Indépendance Belge*, n° 25, 25 janvier 1896, p. 3.

GALE Martin, « La vie qui passe : le carnet des heures », in *La Presse*, 12 décembre 1899, p. 2.

HURET Jules, « Les Dessous du Voile », in *Le Figaro*, n° 146, 26 mai 1894, p. 2.

KEYZER Frances, « Modern French pastellists : L. Lévy-Dhurmer », in *The Studio*, 15 février 1906, pp. 144-150.

LE ROY Edmond, « Le Voile », in *Le Journal*, n° 599, 19 mai 1894, p. 2.

MAIZEROY René, « Les artistes nouveaux : L. Lévy-Dhurmer », in *Gil Blas*, n° 5913, 26 janvier 1896, p. 1.

MAIZEROY René, « Petits portraits : L. Lévy-Dhurmer », in *Le Journal*, n° 1210, 20 janvier 1896, p. 1.

MARGUERITTE Paul et Victor, « Georges Rodenbach », in *L'Echo de Paris*, n° 6996, 26 juillet 1903, p. 1.

MARIE, « Les petits salons : lettre parisienne », in *La Grande dame*, n° 38, 1^{er} février 1896, p. 88.

MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », in *Mercure de France*, n° 75, mars 1896, pp. 418-419.

MAUCLAIR Camille, « Mouvement littéraire en France et à l'étranger : Georges Rodenbach », in *La Revue des revues*, 15 février 1899, pp. 384-392.

MAUCLAIR Camille, « Les Salons de 1896 », in *La Nouvelle revue*, mai 1896, p. 358.

MAUCLAIR Camille, « Sur la peinture dite littéraire », in *Eventail*, 18 décembre 1927, n. p.

MOREAS Jean, « Le Symbolisme », in *Le Figaro : Supplément littéraire du dimanche*, n° 38, 18 septembre 1886, pp. 150-151.

MOUREY Gabriel, « A dream painter, M. L. Lévy-Dhurmer », in *The Studio*, n° 47, février 1897.

OURBAK F., « Causerie d'art : L. Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit », in *La Lanterne*, n° 6855, 28 janvier 1896, p. 2.

POLAK Félix, « Exposition Lévy-Dhurmer », in *L'Art et la mode*, 8 février 1896, pp. 90-92.

RAITIF DE LA BRETONNE, « Pall-mall semaine », in *Le Journal*, n° 1266, 16 mars 1896, p. 2.

RAMBAUD Yveling, « Petits salons : exposition de M. Lévy-Dhurmer », in *Le Gaulois*, n° 5191, 23 janvier 1896, p. 3.

REY Robert, « Les expositions : Lévy-Dhurmer, Lucien Simon, Quizet, Marcel Roche », in *Beaux-Arts*, 1er décembre 1924, pp. 316-317.

RODENBACH Anna, « Il y aura demain 25 ans que le poète Rodenbach est mort à Paris », in *Excelsior*, n° 4757, 21 décembre 1923, p. 3.

SARCEY Francisque, « Chronique théâtrale », in *Le Temps*, n° 12054, 28 mai 1894, p. 2.

SAUNIER Charles, « Beaux-Arts – Petits salons : Lévy-Dhurmer », in *Revue encyclopédique*, 18 février 1896, p. 97.

SEGARD Achille, « Lévy-Dhurmer », in *Revue illustrée*, n° 1, 15 décembre 1899, n. p.

SORREZE Jacques, « Artistes contemporains : L. Lévy-Dhurmer », in *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 10 avril 1900, pp. 120-130.

SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », in *L'Art et la vie*, janvier 1895, pp. 22-34.

SOULIER Gustave, « Lévy-Dhurmer », in *Art et décoration*, n° 1, janvier 1898, pp. 1-12.

THIEBAULT-SISSON François, « Choses d'art : Chez Georges Petit, M. Lévy-Dhurmer », in *Le Temps*, n° 12669, 6 février 1896, p. 2.

WEYL Fernand, « Les artistes de l'âme : Lévy-Dhurmer », in *L'Art et la vie*, 1896, pp. 120-130.

Bibliographie

Mouvement symboliste

Ouvrages et travaux universitaires

ALCOY Rosa, « *I primi lumi* de la pintura simbolista i 1900. De Giotto a Hodler », in *L'Art médiéval en joc*, Barcelone, Universitat de Barcelona Edicions, 2016, pp. 21-76.

BERG Christian, *L'Automne des idées : Symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, Louvain, Paris, Walpole, Peeters, 2013.

CASSOU Jean, *Encyclopédie du symbolisme*, Paris, Editions du Club France Loisirs, 1988.

DE CROES Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1987.

DRAGUET Michel, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, [Paris], Flammarion, [Gand], Snoeck-Ducaju, 1995.

GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997.

JULLIAN Philippe, *Esthètes et magiciens : l'art fin de siècle*, Paris, Librairie académique Perrin, 1969.

JULLIAN Philippe, *Les Symbolistes*, Neuchatel, Editions Ides et Calendes, 1973.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « D'un automne de la civilisation à une peinture de l'automne : les artistes symbolistes et le brouillard », in MONTANDON Alain (dir.), *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, pp. 175-186.

LEVEQUE Jean-Jacques, *Les Années de la Belle Epoque : 1890-1914*, Courbevoie, ACR, 1991.

MOUSSET-BECOUCZE Chloé, *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique* (thèse). SAULE-SORBE Hélène (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2014.

PIERRE José, *L'Univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991.

Catalogues d'exposition

Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIXe siècle (cat. expo.), Bruxelles, Palais des beaux-arts, 27 février - 16 mai 2004. HOOGHE Alain d' (dir.), Anvers, Fonds Mercator, Bruxelles, Palais des beaux-arts, Milan, 5 continents, 2004.

El simbolismo en la pintura francesa (cat. expo.), Madrid, Museo de Art Contemporáneo, octobre – novembre 1972, Barcelone, Museo de Arte Moderno, décembre 1972. LACAMBRE Geneviève (dir.), Madrid, ARO Artes graficas, [1972].

Esthètes et magiciens : symbolistes des collections parisiennes (cat. expo.), Paris, Musée Galliera, décembre 1970 – janvier 1971. JULLIAN Philippe, Paris, Presses artistiques, [1970].

Fernand Khnopff, 1858 – 1921 (cat. expo.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 janvier – 9 mai 2004, Salzbourg, Museum der Moderne, 15 juin – 29 août 2004, Boston, McMullen museum of art, 19 septembre – 5 décembre 2004. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.

French symbolist painters : Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers (cat. expo.), Londres, Hayward Gallery, 7 juin – 23 juillet 1972, Liverpool, Walker Art Gallery, 9 août – 17 septembre 1972. BOWNESS Alan, LACAMBRE Geneviève et STEVENS MaryAnne, Londres, Arts Council, 1972.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « La cathédrale symboliste », in *Cathédrales 1789-1914 : un mythe moderne* (cat. expo.), Rouen, Musée des Beaux-Arts, 12 avril – 31 août 2014, Cologne, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, 26 septembre 2014 – 18 janvier 2015. AMIC Sylvain et LE MEN Ségolène (dir.), Rouen, Musées de Rouen, Paris, Somogy, 2014.

Paradis perdus : l'Europe symboliste (cat. expo.), Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 juin – 15 octobre 1995. Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995.

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau : les relations artistiques entre la France et la Belgique (1848-1914) (cat. expo.), Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 mars – 14 juillet 1997, Gand, Musée des Beaux-Arts, 6 septembre – 14 décembre 1997. HOOZEE Robert et PINGEOT Anne (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

Les Peintres de l'âme, le Symbolisme idéaliste en France (cat. expo.), Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999, Paris, Pavillon des Arts, 19 avril – 2 juillet 2000. JUMEAU-LAFOND Jean-David, Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1999.

Les Peintres du rêve en Bretagne : autour des symbolistes et des Nabis du musée (cat. expo.), Brest, Musée des Beaux-Arts, 27 octobre 2006 – 31 janvier 2007. Brest, Musée des Beaux-Arts de Brest, 2006.

Le Symbolisme en Belgique (cat. expo.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 mars – 27 juin 2010. DRAGUET Michel, Bruxelles, Fonds Mercator, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.

Le Symbolisme en Europe (cat. expo.), Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975 – janvier 1976, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier – mars 1976, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars – mai 1976, Paris, Grand Palais, mai – juillet 1976. HOFSTATTER Hans Helmut, LACAMBRE Geneviève et RUSSOLI Franco, Paris, Editions des musées nationaux, 1975.

Symbolisme : sortilèges de l'eau (cat. expo.), Lens, Fondation Pierre Arnaud, 3 février – 21 mai 2017, Namur, Musée Félicien Rops, 26 juin – 24 septembre 2017. Lausanne, Favre, Lens, Fondation Pierre Arnaud, 2017.

Articles

GOFFIN Joël, « Gustave Hermans inspirateur de Fernand Khnopff ? », 2007 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Gustave-Hermans-inspirateur-de-Fernand-Khnopff.pdf> ; consulté le 4 juin 2017.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Jeanne Jacquemin, peintre et égérie symboliste », in *Revue de l'art*, n°141, septembre 2003, pp. 57-78.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », 21 février 2012 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens> ; consulté le 2 octobre 2015.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Portrait ou paysage ? » [en ligne]. Disponible sur : <http://mucri.univ-paris1.fr/portrait-ou-paysage/> ; consulté le 22 octobre 2015.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Un chef d'œuvre retrouvé : *Le Cœur de l'eau* de Jeanne Jacquemin », 9 décembre 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.latribunedelart.com/un-chef-d-oeuvre-retrouve-le-coeur-de-l-eau-de-jeanne-jacquemin#nh3> ; consulté le 14 juin 2016.

Peinture et littérature

Ouvrages et travaux universitaires

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.

CARACCILO Maria Teresa et LE MEN Ségolène, *L'illustration : essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999.

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, tomes 1 à 4, [Paris], Fayard, Promodis, 1989-1991.

COLLIER Peter et LETHBRIDGE Robert (éd.), *Artistic relations : Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1994.

DESSY Clément, *Les Ecrivains et les Nabis*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

ERGAL Yves-Michel et FINCK Michèle (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014.

FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Editions Galilée, 2005.

GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

GLORIEUX Guillaume, *Histoire de l'art : objets, sources et méthodes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2001.

HUTCHEON Linda et O'FLYNN Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Oxon, Routledge, 2013.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Literature and the other arts (actes de congrès), IXe congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Innsbruck, 1979. KONSTANTINOVIC Zoran, SCHER Steven P. et WEISSTEIN Ulrich (éd.), Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981.

Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations (actes de colloques), Mulhouse, colloque international, 13 - 14 juin 2003. VEDRINE Hélène (dir.), Paris, éditions Kimé, 2005.

LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique*, [Paris], Gallimard, 1973.

LOUVEL Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Editions Louis Audibert, 2007.

MELOT Michel, *L'Illustration : histoire d'un art*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1984.

MICHON Pierre, *Corps du Roi*, Lagrasse, Editions Verdier, 2002.

MORIZOT Jacques et POUIVET Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, A. Colin, 2012.

NELSON Robert S. et SHIFF Richard (éd.), *Critical terms for art history*, Chicago, London, University of Chicago press, 2003.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie : Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, [Paris], Gallimard, 1967.

ROUSSET Jean, *Passages, échanges et transpositions*, [Paris], José Corti, 1990.

SCHAPIRO Meyer, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000.

SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

STEAD Evanghélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

STEAD Evanghélia, « Littérature, iconographie, illustration », in *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives* (actes de journée d'étude), Paris, Ecole normale supérieure, journée d'étude, 18 novembre 2006. TOMICHE Anna et ZIEGER Karl (dir.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 93-102.

WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La Carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009.

Articles

BASSY Alain-Marie, « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », in *Semiotica*, vol. 11, n° 4, 1974, pp. 297-334.

BERTHET Dominique, « Appropriation et singularité », in *Recherches en esthétique*, n° 2, septembre 1996, pp. 7-10.

BERTRAND Jean-Pierre, « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », in *COntEXTES*, 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5910> ; consulté le 10 novembre 2015.

BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs », in *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, pp. 113-120.

CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 6, décembre 1976, pp. 63-75.

DEWEZ Nausicaa et MARTENS David, « Iconographies de l'écrivain : du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre », in *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009, pp. 11-23.

DURAND Pascal, « De Nadar à Dornac », in *COntEXTES*, n° 14, 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5933> ; consulté le 10 novembre 2015.

MARINIELLO Silvestra, « Médiation et intermédialité », 1999 [en ligne]. Disponible sur : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm> ; consulté le 6 février 2016.

OST Isabelle, « Regard d'auteur, regard d'aveugle : l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture », in *Interférences littéraires*, 2009 [en ligne]. Disponible sur : <http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il2ost.pdf> ; consulté le 15 novembre 2015.

TANE Benoît, « L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) » [en ligne]. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/?id=697> ; consulté le 8 février 2017.

VON AMELUNXEN Hubertus, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXème siècle », in *Romantisme*, n° 47, 1985, pp. 85-96.

VOUILLOUX Bernard, « Langage et arts visuels : Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », 2000 [en ligne]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/118> ; consulté le 5 février 2016.

Lucien Lévy-Dhurmer

Ouvrages et travaux universitaires

BARBE Françoise et DUCLOS Clarisse, *Le Portrait chez Lévy-Dhurmer* (mémoire).

DORIVAL Bernard (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 1981-1982.

BLANCHARD Léa, « Lucien Lévy-Dhurmer et le Maroc : étude d'un carnet de croquis » (mémoire). THOMINE-BERRADA Alice (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2016.

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 8, Köster-Maganda, Paris, Gründ, 1999.

EYCHENIE Séréna, *Lucien Lévy-Dhurmer : la fabrique d'un artiste symboliste* (mémoire).

LAGRANGE Marion (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2016.

FLORENTIN Marjorie, *L'œuvre peint de Lucien Lévy-Dhurmer dans les collections publiques françaises* (mémoire). SERIE Pierre (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2011.

SAGE Déborah, *Les Voyages de Lucien Lévy-Dhurmer* (mémoire). LE MEN Ségolène (dir.), Paris, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.

Catalogues d'exposition

Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900 (cat. expo), Paris, Grand Palais, 3 mars - 30 avril 1973. Paris, Editions des Musées Nationaux, 1973.

Articles

ANONYME, « Autour de Lévy-Dhurmer : Visionnaires et Intimistes en 1900 », in *Le Petit journal des grandes expositions*, 1973.

Commentaire du *Portrait de Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay [en ligne]. Disponible sur : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/portrait-de-georges-rodenbach-9.html?no_cache=1 ; consulté le 15 septembre 2015.

DUMONT Georges-Henri, « Lévy-Dhurmer et la Belgique », in *Revue générale : lettres, arts et sciences humaines*, mai 1973, pp. 97-99.

FOUCART Jacques et LACAMBRE Jean, « Autour de Lévy-Dhurmer », in *Revue du Louvre et des musées nationaux*, n° 1, mars 1973, pp. 63-66.

JULLIAN Philippe, « La Belle Epoque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer », in *Connaissance des arts*, n°253, mars 1973, pp. 72-79.

LACAMBRE Geneviève, « Lucien Lévy-Dhurmer », in *Revue du Louvre et des musées nationaux*, n° 1, mars 1973, pp. 27-34.

NEIL, « Bruges-the-dead », 2 mai 2008 [en ligne]. Disponible sur : <http://adventuresintheprinttrade.blogspot.fr/2008/05/bruges-dead.html> ; consulté le 6 avril 2017.

OLDENBROKE, « Lucien Lévy-Dhurmer », 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.artistsinpastel.com/2014/10/lucien-levy-dhurmer.html> ; consulté le 19 février 2017.

PEIGNOT Jérôme, « Lévy-Dhurmer exposé à Paris », in *Gazette de Lausanne : La Gazette littéraire*, n°70, 24-25 mars 1973.

RHEIMS Francine, « Lévy-Dhurmer précurseur du design », in [revue inconnue], 6 mars 1975, n. p.

SCOTT Barbara, « Lévy-Dhurmer, a decorative artist of the 1900s », in *Apollo*, n°135, mai 1973, p. 530.

Georges Rodenbach

Ouvrages et travaux universitaires

BALES Richard, « Introduction », in RODENBACH Georges, *Le Voile. Le Mirage*, Exeter, University of Exeter Press, 1999.

BERTRAND Jean-Pierre et GROJNOWSKI Daniel, « Présentation », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 8-44.

BERTRAND Jean-Pierre (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.

BERTRAND Jean-Pierre, « Rodenbach en éclaircur : « Lettres parisiennes », 1878-1879 », in *France-Belgique (1848-1914) : affinités-ambiguïtés* (actes de colloque), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 7-9 mai 1996. QUAGHEBEUR Marc et SAVY Nicole (dir.), Bruxelles, Labor, 1997, pp. 303-313.

BODSON-THOMAS Anny, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1942.

EDWARDS Paul, « L'illustration photographique de Bruges-la-Morte et les archives Lévy-Neurdein », in *Soleil noir : Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 33-53.

GOFFIN Joël, *Le Secret de Bruges-la-Morte*, 27 décembre 2014 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf> ; consulté le 10 septembre 2015.

GORCEIX Paul, *Les Essais critiques d'un journaliste*, Paris, H. Champion, 2007.

GORCEIX Paul, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique : Bruges-la-Morte et Le carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris, Lettres modernes, 1992.

GORCEIX Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, H. Champion, 2006.

GROJNOWSKI Daniel, « L'Invention du récit-photo : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892) », in MONCOND'HUY Dominique et MOURIER-CASILE Pascaline (dir.), *L'Image génératrice de textes de fiction*, Poitiers, UFR Langues littératures, 1996, pp. 127-137.

LE FLOHIC Anne-Gaëlle, *La représentation de la ville de Bruges chez Fernand Khnopff et Georges Rodenbach* (mémoire). CHEVREL Yves (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000.

MAES Pierre, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Gembloux, Impr. J. Duculot, 1952 [1926].

MALINOWSKI Wieslaw, « Conjonction du littéraire et du pictural dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », in SABOURIN Lise (dir.), *Conversation entre les muses*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006.

MOSLEY Philip (éd.), *Georges Rodenbach : critical essays*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1996.

ORTEL Philippe, « Trois dispositifs photo-littéraires : l'exemple symboliste », in LOUVEL Liliane, MEAUX Danièle et MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 17-35.

RIEGER Angelica, « Ecritures brumeuses et visions brouillées dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach », in BECKER Karin et LEPLATRE Olivier (dir.), *La Brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, 2014, pp. 261-278.

Catalogues d'exposition

Georges Rodenbach ou La Légende de Bruges (cat. expo.), Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 24 septembre - 24 décembre 2005. GOFFIN Joël, GORCEIX Paul et JAGO-ANTOINE Véronique, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, [2005].

Articles

FAVRE Yves Alain, « L'Univers poétique de Rodenbach », in *La Licorne*, n° 12, 1986, pp. 63-73.

FONTAINE Xavier, « La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte », 2013 [en ligne]. Disponible sur : <http://phlit.org/press/?p=1721> ; consulté le 18 mai 2017.

GOFFIN Joël, « Portrait de Rodenbach par Lévy-Dhurmer : un lien biographique ? », mai 2017 [en ligne]. Disponible sur : <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Portrait-de-Rodenbach-par-L%C3%A9vy-Dhurmer.pdf> ; consulté le 6 juin 2017.

HENNINGER Véronique, « Le dispositif photo-littéraire : texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », in *Romantisme*, n° 169, juillet 2015, pp. 111-132.

PUDLES Lynne, « Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the dead city », in *The Art bulletin*, n° 4, décembre 1992, pp. 637-654.

Compléments

Ouvrages et travaux universitaires

BURNS Théa et SAUNIER Philippe, *L'Art du pastel*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

CABEZAS Hervé, CORRIGAN Caroline, LEGRAND Pomme *et alii*, *L'Art du pastel : l'essence même de la couleur*, [Boulogne], Beaux-Arts éditions, 2008.

CHIRAT Raymond, *La Vie de Marguerite Moreno (1871-1948)*, Monaco, Editions du Rocher, 2003.

CUZIN Jean-Pierre et LACLOTTE Michel (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1999.

FARINAUX-LE SIDANER Yann, *Le Sidaner : l'œuvre peint et gravé*, [Monaco], André Sauret, 1989.

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, [Paris], Belin, 2005.

PRENANT Stéphanie, *Le renouveau du pastel entre 1870 et 1914, à partir de l'étude des collections muséales françaises* (thèse). WAT Pierre (dir.), Paris, Université Paris 1, [en cours de préparation].

RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

SAUSSET Damien, *L'ABCdaire de Van Eyck*, Paris, Flammarion, 2002.

VELMANS Tania, *L'Art de l'icône*, [Paris], Citadelles & Mazenod, 2013.

VERMEERSCH Valentin (dir.), *Bruges et l'Europe*, Paris, Albin Michel, Anvers, Fonds Mercator, 1992.

Catalogues d'exposition

Bruges et la Renaissance : de Memling à Pourbus (cat. expo.), Bruges, Memlingmuseum, Oud Sint-Janshospitaal, 15 août – 6 décembre 1998. [Gand], Ludon, Paris, Flammarion, [Bruges], Stichting Kunstboek, 1998.

Emile Verhaeren : poète et passeur d'art (cat. expo.), Saint-Cloud, Musée des Avelines, 15 octobre 2015 – 6 mars 2016. LE BAIL Emmanuelle et TAMBURINI Nicole (dir.), Saint-Cloud, Musée des Avelines, 2015.

Henri Le Sidaner : 1862-1939 (cat. expo.), Liège, Musée d'art moderne et contemporain, 6 septembre – 17 novembre 1996, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 3 décembre 1996 – 8 mars 1997, Limoux, Musée Petiet, 3 décembre – 8 mars 1997, Laren, Singer Museum, 23 mars – 22 juin 1997. COUSTOLS Catherine, [s. l.], [s. n.], 1996.

Le Mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay, Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008 – 4 janvier 2009. COGEVAL Guy (dir.), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 2008.

Les Portraits de Memling (cat. expo.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 15 février – 15 mai 2005, Bruges, Groeningemuseum, 7 juin – 4 septembre 2005, New York, Frick Collection, 6 octobre – 31 décembre 2005. BORCHERT Till-Holger, Gand, Amsterdam, Ludion, 2005.

Articles

ENGELKING Tama Lea, « Renée Vivien and the Ladies of the Lake », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n^{os}3-4, 2002, pp. 363-380.

WRIGHT Joanne, « Antonello da Messina : the origins of his style and technique », in *Art history*, vol. 1, n^o 1, mars 1980, pp. 41-52.

TABLE DU CORPUS

Corpus 1 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1895, pastel sur papier, 36 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Reproduction : Notice du *Portrait de Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay [en ligne].

Disponible sur : [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=18099)

[no_cache=1&nnumid=18099](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=18099) ; consulté le 30 mai 2017.

Corpus 2 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Marguerite Moreno dans le rôle du Voile de Georges Rodenbach*, 1896, pastel sur papier, 56 x 35 cm, collection particulière.

Reproduction : Disponible sur : [http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/-WpHXwg3dDYg/UZbq8zWE9nI/AAAAAAAAAI8/D4gKL6mcxfQ/s1600/1352744902-marguerite-moreno-en-el-velo-de-georges-rodenbach.jpeg)

[WpHXwg3dDYg/UZbq8zWE9nI/AAAAAAAAAI8/D4gKL6mcxfQ/s1600/1352744902-marguerite-moreno-en-el-velo-de-georges-rodenbach.jpeg](http://3.bp.blogspot.com/-WpHXwg3dDYg/UZbq8zWE9nI/AAAAAAAAAI8/D4gKL6mcxfQ/s1600/1352744902-marguerite-moreno-en-el-velo-de-georges-rodenbach.jpeg) ; consulté le 2 juin 2017.

Corpus 3 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Vénus vénale*, avant 1898, pastel sur papier, 43 x 28 cm, collection particulière.

Reproduction : « Vénus vénale », annonce de vente [en ligne]. Disponible sur : <http://www.artnet.com/artists/lucien-l%C3%A9vy-dhurmer/v%C3%A9nus-v%C3%A9nale-9XISDUc17uLRVz77NlyX9w2> ; consulté le 20 juin 2017.

Corpus 4 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bruges*, entre 1896 et 1900 (?), pastel, 70 x 50 cm, collection particulière.

Reproduction : « Bruges », annonce de vente [en ligne]. Disponible sur : <http://www.artnet.com/artists/lucien-l%C3%A9vy-dhurmer/bruges-esIqM9RT3H6M0ob2X8Q8MA2> ; consulté le 23 septembre 2017.

Corpus 5 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bruges, effet de neige*, vers 1900, pastel sur papier, 53 x 42 cm, collection particulière.

Reproduction : Disponible sur : [http://4.bp.blogspot.com/-CaSpYXPPPEU/VT_bn18GBhI/AAAAAAAAAExY/-anhWBaO3fk/s1600/Lucien%2BL%C3%A9vy-Dhurmer%2B-%2BBruelas%2C%2Bsob%2Bo%2Befeito%2Bda%2Bneve%2B\(1900\).jpg](http://4.bp.blogspot.com/-CaSpYXPPPEU/VT_bn18GBhI/AAAAAAAAAExY/-anhWBaO3fk/s1600/Lucien%2BL%C3%A9vy-Dhurmer%2B-%2BBruelas%2C%2Bsob%2Bo%2Befeito%2Bda%2Bneve%2B(1900).jpg) ; consulté le 24 septembre 2017.

Corpus 6 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Vue de Bruges*, entre 1927 et 1930, pastel sur papier, 50 x 39,5 cm, collection particulière.

Reproduction : « Lot 528 : Lucien Lévy-Dhurmer, *Vue de Bruges* », annonce de vente « British and continental pictures », Londres, Sotheby's, 21 janvier 2004 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/british-and-continental-pictures-w04700/lot.528.html> ; consulté le 2 juin 2017.

Corpus 7 - Lucien Lévy-Dhurmer, « Croquis Bruges-la-Morte et titres pastels », entre 1927 et 1930, carnet de croquis, crayon bleu et pastel, 35 x 25,5 cm, 43 folios, collection de Geneviève Lacambre, croquis n° 1.

Corpus 8 - *Id.*, croquis n° 2.

Corpus 9 - *Id.*, croquis n° 3.

Corpus 10 - *Id.*, croquis n° 4.

Corpus 11 - *Id.*, croquis n° 5.

Corpus 12 - *Id.*, croquis n° 6.

Corpus 13 - *Id.*, croquis n° 7.

Corpus 14 - *Id.*, croquis n° 8.

Corpus 15 - *Id.*, croquis n° 9.

Corpus 16 - *Id.*, croquis n° 10.

Corpus 17 - *Id.*, croquis n° 11.

Corpus 18 - *Id.*, croquis n° 12.

Corpus 19 - *Id.*, croquis n° 13.

Corpus 20 - *Id.*, croquis n° 14.

Corpus 21 - *Id.*, croquis n° 15.

Corpus 22 - *Id.*, croquis n° 16.

Corpus 23 - *Id.*, croquis n° 17.

Corpus 24 - *Id.*, croquis n° 18.

Corpus 25 - *Id.*, croquis n° 19.

Corpus 26 - *Id.*, croquis n° 20.

Corpus 27 - *Id.*, croquis n° 21.

Corpus 28 - *Id.*, croquis n° 22.

Corpus 29 - *Id.*, croquis n° 23.

Corpus 30 - *Id.*, croquis n° 24.
Corpus 31 - *Id.*, croquis n° 25.
Corpus 32 - *Id.*, croquis n° 26.
Corpus 33 - *Id.*, croquis n° 27.
Corpus 34 - *Id.*, croquis n° 28.
Corpus 35 - *Id.*, croquis n° 29.
Corpus 36 - *Id.*, croquis n° 30.
Corpus 37 - *Id.*, croquis n° 31.
Corpus 38 - *Id.*, croquis n° 32.
Corpus 39 - *Id.*, croquis n° 33.
Corpus 40 - *Id.*, croquis n° 34.
Corpus 41 - *Id.*, croquis n° 35.
Corpus 42 - *Id.*, croquis n° 36.
Corpus 43 - *Id.*, croquis n° 37.
Corpus 44 - *Id.*, croquis n° 38.
Corpus 45 - *Id.*, croquis n° 39.
Corpus 46 - *Id.*, croquis n° 40.
Corpus 47 - *Id.*, croquis n° 41.
Corpus 48 - *Id.*, croquis n° 42.
Corpus 49 - *Id.*, croquis n° 43.

Reproductions : SAGE Déborah, *Les Voyages de Lucien Lévy-Dhurmer* (mémoire). LE MEN Ségolène (dir.), Paris, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2011, pp. 394-416.

Corpus 50 - Lucien Lévy-Dhurmer, dix-huit illustrations, entre 1927 et 1930, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisées. In : RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, MLB 187, illustration n° 1 (portrait de Georges Rodenbach).
Corpus 51 - *Id.*, illustration n° 2 (cathédrale Saint-Sauveur).
Corpus 52 - *Id.*, illustration n° 3 (deux cygnes sur un canal).
Corpus 53 - *Id.*, illustration n° 4 (peupliers).
Corpus 54 - *Id.*, illustration n° 5 (Beffroi).
Corpus 55 - *Id.*, illustration n° 6 (Franc de Bruges).
Corpus 56 - *Id.*, illustration n° 7 (Pont Saint-Boniface).
Corpus 57 - *Id.*, illustration n° 8 (femmes en mante).
Corpus 58 - *Id.*, illustration n° 9 (Porte Maréchale).

- Corpus 59 - *Id.*, illustration n° 10 (arbre et nénuphars sur le Lac d'Amour).
- Corpus 60 - *Id.*, illustration n° 11 (Christ aux outrages de la chapelle Saint-Basile).
- Corpus 61 - *Id.*, illustration n° 12 (trois cygnes près du pont Saint-Jean).
- Corpus 62 - *Id.*, illustration n° 13 (maisons à pignon).
- Corpus 63 - *Id.*, illustration n° 14 (sept cygnes).
- Corpus 64 - *Id.*, illustration n° 15 (Quai du Rosaire, beffroi et chapelle du Saint-Sang).
- Corpus 65 - *Id.*, illustration n° 16 (portement de croix lors de la Procession du Saint-Sang).
- Corpus 66 - *Id.*, illustration n° 17 (La Morte en Ophélie).
- Corpus 67 - *Id.*, illustration n° 18 (cloches).

Reproductions : Annonce de vente [en ligne]. Disponible sur : http://www.idburyprints.com/index.php?page=simple_search.php&page1=1&keyword=1%E9vy-dhurmer&artist=&subject=&medium=&style=&sign=&price=&sort=&ord= ; consulté le 24 septembre 2017.

Corpus 68 - Lucien Lévy-Dhurmer, sans titre (Pont Saint-Boniface), 1931, plume et crayon sur papier, dimensions inconnues, collection particulière.

Reproduction : « [Symbolisme] Rodenbach / Lévy-Dhurmer (ill.) Bruges-la-Morte 1/15 Japon + Dessin », annonce de vente [en ligne]. Disponible sur : <http://www.ebay.fr/itm/symbolisme-rodenbach-levy-dhurmer-ill-bruges-la-morte-1-15-japon-dessin-/172277953977?hash=item281c90f5b9:g:-6YAAOSw0fhXjguW> ; consulté le 22 août 2016.

Corpus 69 - Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, [vers le 10 juin 1895], 2 rue Gounod [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-443.

Corpus 70 - Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1895 et 1898], [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-444.

Corpus 71 - Georges Rodenbach, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après novembre 1897], 43 boulevard Berthier [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-445.

Corpus 72 - Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 2 juillet 1895, [2 rue Gounod, Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-446, recto.

Corpus 73 - Georges Rodenbach, carte postale autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 13 octobre 1895, [2 rue Gounod, Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-447.

Corpus 74 - Georges Rodenbach, carte de visite autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [après novembre 1897], 43 boulevard Berthier [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-447bis.

Corpus 75 - Lucien Lévy-Dhurmer, carte de visite vierge déposée lors des funérailles de Georges Rodenbach. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3020/75 à 145.

Corpus 76 - Lucien Lévy-Dhurmer, carte pneumatique autographe signée à Anna Rodenbach, 5 février 1899, [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3021/5.

Corpus 77 - Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [entre janvier et février 1899], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/62.

Corpus 78 - Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [1927 ?], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/63.

Corpus 79 - Lucien Lévy-Dhurmer, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [1927 ?], [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3041/64.

Corpus 80 - Georges Rodenbach, commentaire du *Portrait de Georges Rodenbach*, s. d. In : RODENBACH Georges, Bruges-la-Morte, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, n. p.

Corpus 81 - Lucien Lévy-Dhurmer, « Rodenbach et le roi des Belges », brouillon autographe pour *144 Zigzags par un peintre*. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-83, folio 31.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Les Bergers*, avant 1896, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 2 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Crépuscule*, avant 1896, pastel sur papier, 57,5 x 34 cm, non localisé.

Illustration 3 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bourrasque*, vers 1895, pastel sur papier, 40 x 48 cm, collection particulière.

Illustration 4 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bourrasque*, 1897, pastel sur papier, 38 x 44 cm, collection particulière.

Illustration 5 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bourrasque*, 1896, huile sur toile, 33 x 55 cm, collection particulière.

Illustration 6 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Etude pour la Bourrasque*, 1896, pastel sur papier, 42 x 62,7 cm, Brest, Musée des beaux-arts.

Illustration 7 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bourrasque*, vers 1895, huile sur toile, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 8 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Bourrasque*, vers 1895, aquarelle et gouache sur papier, 33 x 54 cm, collection particulière.

Illustration 9 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Mlle V. Sardou*, avant 1896, pastel sur papier, 48,5 x 37 cm, collection particulière (?).

Illustration 10 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Raillerie*, avant 1896, crayon et pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 11 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Mystère de Cérès*, ou *Fêtes de Cérès*, avant 1896, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 12 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Notre-Dame de Penmarc'h*, 1896, huile sur toile, 41 x 33 cm, Quimper, Musée des beaux-arts.

Illustration 13 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Nocturne*, avant 1896, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 14 - Lucien Lévy-Dhurmer, *L'Hiver* ou *L'Explorateur perdu*, 1896, pastel sur papier, 59 x 38 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 15 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Vierge de Venise*, ou *Maternité*, avant 1896, huile sur toile, 51 x 49 cm, collection particulière.

Illustration 16 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Vierge de Venise*, ou *Maternité*, vers 1895, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 17 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Eve*, 1896, pastel, gouache et rehauts d'or sur papier, 49 x 46 cm, collection particulière.

Illustration 18 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Silence*, 1895, pastel sur papier, 54 x 29 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 19 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Mystère*, ou *Femme à la médaille*, 1896, pastel et rehauts d'or sur papier, 54 x 29 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 20 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Il était une fois une princesse...*, 1896, huile et rehauts d'or sur toile, 41 x 33,5 cm, collection particulière.

Illustration 21 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Pierre Loti*, ou *Fantôme d'Orient*, 1896, pastel sur papier, 42,4 x 56,4 cm, Bayonne, Musée basque.

Illustration 22 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Camille Mauclair*, 1896, pastel sur papier, 48 x 34 cm, collection particulière.

Illustration 23 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Marguerite Moreno*, s. d., pastel sur carton, 62 x 49 cm, collection particulière.

Illustration 24 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Marguerite Moreno*, s. d., pastel sur papier, 42,5 x 38,5 cm, collection particulière.

Illustration 25 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait présumé de Marguerite Moreno*, s. d., huile sur toile, 65,5 x 36 cm, collection particulière.

Illustration 26 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Marguerite Moreno*, ou *La Fiancée d'automne*, vers 1896, huile sur panneau, 34,2 x 21,5 cm, Barnard Castle, Bowes Museum.

Illustration 27 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait d'Edmond Rostand*, vers 1910, pastel sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 28 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Suzanne Reichenberg*, ou *Ophélie*, 1900, pastel sur papier, 45,5 x 65 cm, collection particulière.

Illustration 29 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Renée Vivien*, vers 1902, pastel sur papier, 55,5 x 45,0 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 30 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Portrait de Renée Vivien*, [vers 1902], pastel sur papier, dimensions inconnues, Wiesbaden, collection de Ferdinand Neess.

Illustration 31 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Le Puy (La Dentelle)*, vers 1904, pastel, 61 x 60 cm, non localisé.

Illustration 32 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Florence*, vers 1898, pastel sur papier, 53 x 45 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 33 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Mélancolie*, 1896, pastel sur papier, 57,5 x 34 cm, collection particulière.

Illustration 34 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Salomé*, 1896, pastel sur papier, 43,5 x 50 cm, collection particulière.

Illustration 35 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Plat* (d'après Loïe Fuller), vers 1895, grès lustré, 49,5 x 49,5 cm, collection particulière.

Illustration 36 - Lucien Lévy-Dhurmer, *L'Appassionata* (d'après Ludwig van Beethoven), vers 1906, pastel sur papier, 48 x 62,9 cm, Paris, Petit Palais.

Illustration 37 - Lucien Lévy-Dhurmer, *L'Après-midi d'un faune* (d'après Claude Debussy), s. d., technique inconnue, dimensions inconnues, collection particulière.

Illustration 38 - Lucien Lévy-Dhurmer, *Les Roses d'Ispahan* (d'après Gabriel Fauré), vers 1907, pastel sur papier, 48,5 x 63,5 cm, collection particulière.

Illustration 39 - Edmond Aman-Jean, *Mademoiselle Moreno, de la Comédie Française*, vers 1897, lithographie sur papier, 47,5 x 38,2 cm, Philadelphie, Museum of Art.

Illustration 40 - Edmond Aman-Jean, *Mademoiselle Moreno, de la Comédie Française*, 1897, lithographie sur papier, 34 x 37,1 cm, Williamstown, Clark Art Institute.

Illustration 41 - Albert Besnard, *Portrait d'Anna Rodenbach*, s. d., huile sur toile, Toulon, Musée d'Art.

Illustration 42 - Jean Dampé, *Buste de Marguerite Moreno*, s. d., marbre, 53 cm de hauteur, Dijon, Musée des beaux-arts.

Illustration 43 - Georges de Feure, *Béguines à Bruges*, 1898, mezzotinte sur papier vergé, 58,4 x 46 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

Illustration 44 - Georges de Feure, *Bruges mystique et sensuelle*, 1899, dix lithographies sur papier vergé, 43,7 x 63,6 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum, lithographie n° 1.

Illustration 45 - *Id.*, lithographie n° 2.

Illustration 46 - *Id.*, lithographie n° 3.

Illustration 47 - *Id.*, lithographie n° 4.

Illustration 48 - *Id.*, lithographie n° 5.

Illustration 49 - *Id.*, lithographie n° 6.

Illustration 50 - *Id.*, lithographie n° 7.

Illustration 51 - *Id.*, lithographie n° 8.

Illustration 52 - *Id.*, lithographie n° 9.

Illustration 53 - *Id.*, lithographie n° 10.

Illustration 54 - Joseph Granié, *Marguerite Moreno*, vers 1899, huile sur bois, 56 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay.

Illustration 55 - Jeanne Jacquemin, *Le Cœur de l'eau*, 1892, pastel sur papier, 45 x 38,5 cm, Tournai, Musée de Folklore.

Illustration 56 - Fernand Khnopff, *Avec Grégoire le Roy. Mon cœur pleure d'autrefois*, 1889, crayon de couleurs et craie blanche sur papier, 25 x 14,2 cm, collection particulière.

Illustration 57 - Fernand Khnopff, *Avec Grégoire le Roy. Mon cœur pleure d'autrefois*, 1889, crayon et crayon de couleurs sur papier, 14,5 x 9 cm, collection particulière.

Illustration 58 - Fernand Khnopff, *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte*, 1889, pastel et encre sur papier, 26 x 16 cm, collection particulière.

Illustration 59 - Fernand Khnopff, *Memories*, 1889, pastel sur papier, 127 x 200 cm, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Illustration 60 - Fernand Khnopff, études pour *Memories*, vers 1888, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 61 - Fernand Khnopff, *Bruges-la-Morte*, 1892, crayon et encre de Chine sur carton, 10 x 15,5 cm, collection particulière.

Illustration 62 - Fernand Khnopff, *Bruges-la-Morte*, 1892, crayon et crayon de couleurs sur papier, 8,5 x 12,3 cm, collection particulière

Illustration 63 - Fernand Khnopff, *Souvenir de Bruges. L'Entrée du béguinage*, 1904, pastel sur papier, 27 x 43,5 cm, New York, Hearn Family Trust.

Illustration 64 - Gustave Hermans, *Begijnhof*, vers 1900, photographie, dimensions inconnues, Anvers, Foto Museum. In : RUYS Christoph, *Bruges, portrait d'une ville, 1847-1918*, Aalst, Ludion, 2002, p. 86.

Illustration 65 - Henri Le Sidaner, *Le Quai. Bruges*, 1898, huile sur toile, 70 x 100 cm, Bruges, Groeningemuseum.

Illustration 66 - Henri Le Sidaner, *Béguinage avec vieilles femmes. Bruges*, vers 1899, 19 x 31 cm, crayon et pastel sur papier, collection particulière.

Illustration 67 - Jacek Malczewski, *Portrait de Waclac Karczewski*, 1906, huile sur toile, 64,5 x 81 cm, Varsovie, Musée national.

Illustration 68 - Xavier Mellery, *Béguines en prière*, s. d., encre de Chine et lavis sur papier, 14,3 x 21,9 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Illustration 69 - Emile René Ménard, *Portrait de Charles Cottet*, 1896, huile sur toile, 65 x 83 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Illustration 70 - Antonello de Messine, *Portrait d'homme*, ou *Le Condottiere*, 1475, huile sur bois, 36 x 30 cm, Paris, Musée du Louvre.

Illustration 71 - Willy Schlobach, *La Morte*, 1890, pastel sur papier, 62 x 138 cm, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Illustration 72 - Fernand Khnopff, *Bruges-la-Morte*, 1892, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé. In : RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], n. p.

Illustration 73 - Maisons Lévy et Neurdein, vue de Bruges, s. d., photographie, dimensions inconnues, non localisée. Reproduction en similigravure, in : RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892], illustration n° 1, p. 1 (Pont du Béguinage).

Illustration 74 - *Id.*, illustration n° 2, p. 5 (Pont du Béguinage).

Illustration 75 - *Id.*, illustration n° 3, p. 9 (Quai du Rosaire et Beffroi).

Illustration 76 - *Id.*, illustration n° 4, p. 17 (Quai Vert).

Illustration 77 - *Id.*, illustration n° 5, p. 25 (Cathédrale du Saint-Sauveur).

Illustration 78 - *Id.*, illustration n° 6, p. 33 (Quai du Rosaire et église Notre-Dame).

Illustration 79 - *Id.*, illustration n° 7, p. 41 (Beffroi).

Illustration 80 - *Id.*, illustration n° 8, p. 45 (Quai Vert).

Illustration 81 - *Id.*, illustration n° 9, p. 53 (Quai Vert).

Illustration 82 - *Id.*, illustration n° 10, p. 65 (Porte Sainte-Croix).

Illustration 83 - *Id.*, illustration n° 11, p. 69 (Pont du Béguinage et église Notre-Dame).

Illustration 84 - *Id.*, illustration n° 12, p. 73 (Rue des Pierres et cathédrale du Saint-Sauveur).

Illustration 85 - *Id.*, illustration n° 13, p. 81 (Quai des Marbriers et Franc de Bruges).

Illustration 86 - *Id.*, illustration n° 14, p. 85 (Rue aux Laines et Beffroi).

Illustration 87 - *Id.*, illustration n° 15, p. 89 (Quai Vert).

Illustration 88 - *Id.*, illustration n° 16, p. 101 (Lac d'Amour).

Illustration 89 - *Id.*, illustration n° 17, p. 105 (Pont du Béguinage).

Illustration 90 - *Id.*, illustration n° 18, p. 109 (Louis Tytgadt, *Le Petit Béguinage de Gand*, 1886, huile sur toile, 158 x 122 cm, Liège, Musée d'art moderne et d'art contemporain).

Illustration 91 - *Id.*, illustration n° 19, p. 121 (Hôpital Saint-Jean).

Illustration 92 - *Id.*, illustration n° 20, p. 129 (Quai Vert et Quai des Marbriers).

Illustration 93 - *Id.*, illustration n° 21, p. 133 (Chapelle du Saint-Sang).

Illustration 94 - *Id.*, illustration n° 22, p. 141 (Rue Flamande et Beffroi).

Illustration 95 - *Id.*, illustration n° 23, p. 145 (Porte de Gand).

Illustration 96 - *Id.*, illustration n° 24, p. 149 (Panorama de Bruges, vue de l'ouest).

Illustration 97 - *Id.*, illustration n° 25, p. 153 (Nef de la cathédrale du Saint-Sauveur).

Illustration 98 - *Id.*, illustration n° 26, p. 157 (Hans Memling, *Châsse de Sainte-Ursule*, 1489, huile sur bois, 87 x 33 x 91 cm, Bruges, Hospitaalmuseum).

Illustration 99 - *Id.*, illustration n° 27, p. 169 (Place Jan Van Eyck).

Illustration 100 - *Id.*, illustration n° 28, p. 173 (Quai des Marbriers et Franc de Bruges).

Illustration 101 - *Id.*, illustration n° 29, p. 177 (Quai Vert, quai des Marbriers et Franc de Bruges).

Illustration 102 - *Id.*, illustration n° 30, p. 181 (Lac d'Amour).

Illustration 103 - *Id.*, illustration n° 31, p. 189 (Porte des Baudets).

Illustration 104 - *Id.*, illustration n° 32, p. 193 (Place Jan Van Eyck).

Illustration 105 - *Id.*, illustration n° 33, p. 205 (Hôtel de Ville et chapelle du Saint-Sang).

Illustration 106 - *Id.*, illustration n° 34, p. 213 (Châsse du Saint-Sang).

Illustration 107 - *Id.*, illustration n° 35, p. 221 (Quai du Rosaire et Beffroi).

Illustration 108 - Reconstitution personnelle du montage des photographies n° 9 (à droite) et n° 11 (à gauche) ayant servi de modèle à la réalisation de l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*.

Illustration 109 - Anonyme, *Marguerite Moreno dans le costume du Voile de Georges Rodenbach*, 1894, photographie, dimensions inconnues, collection particulière.

Illustration 110 - Anonyme, *Marguerite Moreno dans le costume du Voile de Georges Rodenbach*, 1894, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 111 - Anonyme, *Georges Rodenbach lors de sa première communion*, vers 1862, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 112 - Anonyme, *Georges Rodenbach à 14 ans*, 1869, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 113 - Anonyme, *Georges Rodenbach à seize ans*, 1871, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 114 - Armand Heins, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1881, crayon noir sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 115 - Nicolas Van den Eeden, *Georges Rodenbach*, 1881, huile sur toile, 60 x 47 cm, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 116 - Anonyme, *Georges Rodenbach en 1886*, 1886, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 117 - Anonyme, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1887-1888, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 118 - Anonyme, *Georges Rodenbach dans un jardin*, vers 1891, photographie, dimensions inconnues, collection de Dominique Rodenbach.

Illustration 119 - Alfred Stevens, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1892, peinture, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 120 - Alix d'Anethan, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1892, détrempe, dimensions inconnues, Tournai, Musée de Folklore.

Illustration 121 - Jean-François Raffaëlli, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1893, sanguine sur papier, dimensions inconnues, Tournai, Musée de la vie tournaisienne.

Illustration 122 - Georges Camus (?), *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, dimensions inconnues, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 123 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, dimensions inconnues, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 124 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 125 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, 16,5 x 11 cm, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 126 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, 16,5 x 11 cm, collection particulière.

Illustration 127 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, 16,5 x 11 cm, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 128 - Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1894, photographie, 22,3 x 16,2 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Illustration 129 - Charles Dornac, *Georges Rodenbach dans son appartement parisien*, vers 1895, photographie, dimensions inconnues, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

Illustration 130 - Anonyme, *Portrait de Georges Rodenbach*, s. d., technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé. In : DAXHELET Arthur, « Bruges-la-Belle et Georges Rodenbach », in *Journal de Bruges*, n° 50, 19 février 1897, p. 1.

Illustration 131 - Albert Besnard, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1898, crayon sur papier, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 132 - Edward ou Ladislas Loevy, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1898, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé. In : article nécrologique, in *Petit bleu*, 27 décembre 1898, page inconnue.

Illustration 133 - Charlotte Besnard, *tombeau de Georges Rodenbach*, 1899, bronze, dimensions inconnues, Paris, Cimetière du Père-Lachaise.

Illustration 134 - Henri Bataille, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1901, crayon sur papier, dimensions inconnues, non localisé. In : BATAILLE Henri, *Têtes et pensées*, Paris, Ollendorff, 1901, page inconnue.

Illustration 135 - Jules Gondry, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1900, fusain sur papier, dimensions inconnues, non localisé. In : Programme de gala, Gand, Comité Georges Rodenbach, 1900.

Illustration 136 - Emile Lequeux, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1904, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 137 - Etienne Corpet, *Portrait de Georges Rodenbach*, vers 1906, lithographie, dimensions inconnues, non localisé.

Illustration 138 - Charles Doudelet, *Portrait de Georges Rodenbach*, avant 1938, dessin à la plume sur papier, Gand, collection privée.

Illustration 139 - Geo Vindevogel, médaillon sur la plaque commémorative de Georges Rodenbach, 1948, technique inconnue, dimensions inconnues, Gand, 9 boulevard Frère-Orban.

Illustration 140 - Anonyme, *Portrait de Georges Rodenbach*, s. d., technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé. In : RODENBACH Georges, *En exil*, Paris, La Renaissance du Livre, s. d., n. p.

Illustration 141 - Anonyme, *Portrait de Georges Rodenbach*, 1980, technique inconnue, dimensions inconnues, non localisé. In : WASSERMANN Jakob, Dietrich Oberlin, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, n. p.

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 – Chronologie de la vie et de la carrière de Lucien Lévy-Dhurmer

Annexe 2 - Chronologie de la vie et de la carrière de Georges Rodenbach

Annexe 3 - Tableau comparatif des réseaux relationnels

Annexe 4 - Lucien Lévy-Dhurmer, carnets d'adresses, 26 feuilles volantes avec des listes de noms, enveloppes et billets, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-88.

Annexe 5 - Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1896], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-333.

Annexe 6 - Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [août 1896], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer,

Annexe 7 - Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 17 octobre [1896], Hendaye. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-335.

Annexe 8 - Pierre Loti, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1896], [Hendaye]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-336.

Annexe 9 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, s. d., Hôtel Victoria, rue Blaise Desgoffe, Paris. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-348.

Annexe 10 - Camille Mauclair, carte autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [1927], Hôtel Victoria, rue Blaise Desgoffe, Paris. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-349.

Annexe 11 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 26 septembre [1927], Bruges. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-350.

Annexe 12 - Camille Mauclair, carte autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, 9 avril 1929, Villeneuve-les-Avignon. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-351.

Annexe 13 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1927 et 1929], Saint Leu Taverny. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-352.

Annexe 14 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1927 et 1929], Villa Viau, Grasse. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-353.

Annexe 15 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1927 et 1929], Hôtel Victoria, rue Blaise Desgoffe, Paris. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-354.

Annexe 16 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1927 et 1929], s. l. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-356.

Annexe 17 - Joséphin Péladan, lettre autographe signée à Lucien Lévy-Dhurmer, [entre 1892 et 1897], 41 boulevard Buchet [Paris]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Lucien Lévy-Dhurmer, ODO 1996-33-409.

Annexe 18 - Camille Mauclair, lettre autographe signée à Anna Rodenbach, [entre janvier et février 1899], Marseille. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 3019/29.

Annexe 19 - Georges Rodenbach, lettre autographe signée à X, s. d., [Paris]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collections Georges Rodenbach, ML 2923.

Annexe 20 - *L. Lévy-Dhurmer* (cat. expo.), 15 janvier – 15 février 1896, Paris, Galerie Georges Petit. [Paris], [Georges Petit], 1896. Paris, Bibliothèque du Musée Rodin, M/E LEV-D 1896.

Annexe 21 - A. M., « Exposition d'art : M. Lévy-Dhurmer », in *Journal des débats politiques et littéraires*, n° 18, 19 janvier 1896, p. 3.

Annexe 22 - ANONYME, « Petites expositions », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 4, 25 janvier 1896, pp. 26-27.

Annexe 23 - BOYSLEVE René, « Chroniques : les arts », in *L'Ermitage*, janvier 1896, p. 200.

Annexe 24 - EON Henry, «Expositions : M. Lévy-Dhurmer », in *La Plume*, n° 163, 1er février 1896, p. 132.

Annexe 25 - FIERENS-GEVAERT Henri, « Chronique artistique de Paris », in *L'Indépendance Belge*, n° 25, 25 janvier 1896, p. 3.

- Annexe 26 - MAIZEROY René, « Les artistes nouveaux : L. Lévy-Dhurmer », in *Gil Blas*, n° 5913, 26 janvier 1896, p. 1.
- Annexe 27 - MAIZEROY René, « Petits portraits : L. Lévy-Dhurmer », in *Le Journal*, n° 1210, 20 janvier 1896, p. 1.
- Annexe 28 - MARIE, « Les petits salons : lettre parisienne », in *La Grande dame*, n° 38, 1er février 1896, p. 88.
- Annexe 29 - MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », in *Mercure de France*, n° 75, mars 1896, pp. 418-419.
- Annexe 30 - OURBAK F., « Causerie d'art : L. Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit », in *La Lanterne*, n° 6855, 28 janvier 1896, p. 2.
- Annexe 31 - POLAK Félix, « Exposition Lévy-Dhurmer », in *L'Art et la mode*, 8 février 1896, pp. 90-92.
- Annexe 32 - RAMBAUD Yveling, « Petits salons : exposition de M. Lévy-Dhurmer », in *Le Gaulois*, n° 5191, 23 janvier 1896, p. 3.
- Annexe 33 - SAUNIER Charles, « Beaux-Arts – Petits salons : Lévy-Dhurmer », in *Revue encyclopédique*, 18 février 1896, p. 97.
- Annexe 34 - THIEBAULT-SISSON François, « Choses d'art : Chez Georges Petit, M. Lévy-Dhurmer », in *Le Temps*, n° 12669, 6 février 1896, p. 2.
- Annexe 35 - *Exposition des œuvres du maître Français Lucien Lévy-Dhurmer* (cat. expo.), Bruxelles, Galerie des Artistes Français, 20 décembre 1927 – 3 janvier 1928. [Bruxelles], [Isy Brachot], 1927, n. p. Paris, Musée d'Orsay, dossier d'artiste de Lucien Lévy-Dhurmer, n° 35866.
- Annexe 36 - Expositions du *Portrait de Georges Rodenbach*
- Annexe 37 – Graphique des références publiées au *Portrait de Georges Rodenbach* par années
- Annexe 38 - Graphique des références publiées au *Portrait de Georges Rodenbach* par dizaines d'années
- Annexe 39 - Liste des références et des reproductions publiées du *Portrait de Georges Rodenbach*
- Annexe 40 - Liste des citations du *Portrait de Georges Rodenbach*
- Annexe 41 - Exemplaires repérés
- Annexe 42 - Informations éditoriales
- Annexe 43 - MAUCLAIR Camille, « Préface », in RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930, pp. I-XIII.

Annexe 44 – Etats des illustrations

Annexe 45 - Etat avec remarques

Annexe 46 - Reconstitution de l'ordre des illustrations

Annexe 47 - Tableau comparatif des illustrations

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	1
Remerciements.....	3
Introduction générale.....	4
Première partie.....	12
Introduction.....	13
Chapitre I.....	15
1. Rencontre entre Lévy-Dhurmer et Rodenbach.....	15
2. Correspondance entre Lévy-Dhurmer et la famille Rodenbach.....	21
3. Rodenbach, critique d'art.....	26
Chapitre II.....	30
1. Exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896.....	30
2. Réception de l'exposition « L. Lévy-Dhurmer » en 1896.....	32
3. Réception du <i>Portrait de Georges Rodenbach</i> de 1896 à nos jours.....	36
Chapitre III.....	40
1. Portrait d'écrivain.....	40
2. Paysage.....	43
3. Portrait d'auteur.....	50
Conclusion.....	56
Deuxième partie.....	58

Introduction.....	59
Chapitre I.....	61
1. La notion de transposition.....	61
2. Un médium privilégié, le pastel.....	65
Chapitre II.....	73
1. Présentation de <i>Bruges</i>	73
2. La figure, allusion à la femme en mante.....	74
3. Le paysage, allusion à « Bruges-la-Morte ».....	78
Chapitre III.....	80
1. Le portrait de Marguerite Moreno.....	80
2. Le portrait de Sœur Gudule.....	87
Chapitre IV.....	96
1. Un nouveau projet d'illustration de <i>Bruges-la-Morte</i>	96
2. Les illustrations de Lévy-Dhurmer pour <i>Bruges-la-Morte</i>	105
Conclusion.....	121
Conclusion générale.....	123
Sources et bibliographie.....	128
Sources.....	128
Œuvre de Georges Rodenbach.....	128
Archives.....	130
Sources imprimées.....	133
Bibliographie.....	137
Mouvement symboliste.....	137
Peinture et littérature.....	140
Lucien Lévy-Dhurmer.....	143
Georges Rodenbach.....	144
Compléments.....	146

Table du corpus.....	149
Table des illustrations.....	154
Table des annexes.....	162
Table des matières.....	166