Poétique de l'image dans le roman de Georges Rodenbach Bruges-la-Morte et dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar

by

Nataliya Lenina

A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Département d'Études Françaises

University of Toronto

Poétique de l'image dans le roman de Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* et dans l'œuvre autobiographique de Suzanne Lilar

Nataliya Lenina

Doctor of Philosophy Degree Département d'études françaises

University of Toronto

2013

Résumé

Oscillant entre l'intelligible et le sensible, entre le réel et l'imaginaire, cette catégorie d'entre-deux par excellence qu'est l'image fascine par sa dynamique fort complexe. L'image semble être encore plus fascinante lorsqu'elle entre dans le monde de la littérature et forme avec le verbal ce qu'on appelle un *iconotexte*.

La présente thèse exploite les modalités d'inscription de l'image et ses fonctions dans l'œuvre de Georges Rodenbach (1855-1898) et de Suzanne Lilar (1901-1992), deux écrivains belges d'origine flamande et d'expression française. Comme son objet d'étude, cette thèse se veut aussi une sorte d'entre-deux, car les recherches effectuées croisent non seulement la littérature, mais aussi les beaux-arts et la philosophie.

La première partie de notre thèse tente de situer la problématique de l'image dans le contexte des tendances artistiques et littéraires traversant le XIX^e siècle, et présente de nombreuses réflexions théoriques sur la notion d'image. La deuxième partie de ce travail est consacrée au roman de Rodenbach *Bruges-la-Morte* (avec ses images photographiques et son

frontispice, dessin du célèbre peintre symboliste Fernand Khnopff). Enfin, la troisième partie porte sur quatre textes autobiographiques de Suzanne Lilar. Nous analysons deux livres illustrés d'images photographiques (le *Journal de l'analogiste* et *À la recherche d'une enfance*) et deux textes non illustrés (l'autobiographie *Une enfance gantoise* et le roman autobiographique *La Confession anonyme*). Nous menons notre étude à partir de trois axes : l'image verbale (*ekphraseis*, descriptions), l'image matérielle (iconique) et leur interaction. L'approche adoptée vise à étudier dans les textes privilégiés les rapports entre le lisible et le visible en termes de dialogues mutuellement enrichissants plutôt qu'en terme d'oppositions.

Cette thèse met en évidence les différents rôles complémentaires, ainsi que contradictoires, que joue l'image dans les textes de Rodenbach et de Lilar. Notre étude s'efforce de démontrer que l'*iconotexte* se prête toujours à différentes interprétations et ne fonctionne que par de constants va-et-vient entre deux systèmes sémiologiques à la fois distincts et interdépendants. Une telle dynamique se résume en cet inachèvement fécond qu'est l'entre-deux, nourri de non résolu, de non vu, de non dit, de mystères.

Abstract

Images fascinate by their inherently complex nature: they oscillate between the intelligible and the sensible, the real and the imaginary. Images become even more fascinating when they are introduced in literary works - text and images mingle to produce what is called an *iconotext*.

The present thesis brings to light various complementary as well as contradictory functions performed by images (verbal and iconic) in literary works of Georges Rodenbach (1855-1898) and Suzanne Lilar (1901-1992), two Belgian authors of Flemish origin who wrote in French. The research is not limited to literature but touches upon fine art and philosophy.

The first part of the thesis attempts to study the word/image relationship within the artistic and literary context of the 19th century. Numerous theoretical reflections on the notion of images are also presented within this initial section of our study. The second part of the thesis is dedicated to *Bruges-la-Morte*, Rodenbach's novel, illustrated with photographic images and a frontispiece of Fernand Khnopff, the famous symbolist painter. In the third part of our thesis four autobiographical texts written by Suzanne Lilar are examined: *Une enfance gantoise* (autobiography), *La Confession anonyme* (an autobiographical novel), *Journal de l'analogiste* and *À la recherche d'une enfance*. These last two books are illustrated with photographic images.

In brief, our thesis is focused on exploiting various forms of images: verbal images (*ekphraseis*, descriptions), material (iconic) images (photography and drawing) and their interactions. It also seeks to demonstrate that the *iconotext* lends itself to multiple interpretations and that its meaning is established in the interplay between verbal and iconic codes.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice, la professeure Julie LeBlanc, qui m'a servi de bon guide dans mes recherches doctorales. Je la remercie chaleureusement de son aide, de son soutien indéfectible et de son enthousiasme inébranlable. J'ai beaucoup apprécié ses corrections minutieuses, ainsi que ses remarques compétentes et judicieuses qui m'ont été indispensables pour mettre en œuvre ce projet.

J'exprime ma profonde gratitude au professeur Roland Le Huenen, qui a accepté avec générosité de participer à mon comité, et dont les connaissances et commentaires ont grandement enrichi mes recherches littéraires (sans parler de ses lectures attentives du manuscrit). Cette thèse doit beaucoup au professeur Alain Baudot qui m'a fait découvrir l'opéra et la littérature belge, et qui m'a initiée à l'œuvre des écrivains auxquels ma thèse est consacrée. Ses encouragements et son perpétuel soutien m'ont été inestimables. Les discussions stimulantes que nous avons menées ont grandement contribué à la réalisation de ce projet.

Je voudrais remercier aussi le professeur Anthony Glinoer qui a participé à mon comité pendant les deux premières années de mes recherches. Je tiens à exprimer également ma reconnaissance au professeur Philippe Bourdin qui m'a encouragée à entamer des études doctorales et qui reste toujours un précieux conseilleur. J'exprime mes vifs remerciements à l'examinatrice externe, professeur Liliane Louvel, et au professeur James Cahill pour avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Je suis reconnaissante également au père Sergei (Rasskazovsky), dont les sermons m'ont aidée à développer certaines idées de ma thèse. Un grand merci à tous mes amis : leur sens de l'humour et nos discussions déraisonnables m'ont été irremplaçables. J'ai apprécié aussi l'aide

de Saskia Bursens et Jean Danhaive qui ont facilité mon travail lors de mes deux séjours aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles.

Je dois bien sûr remercier toute ma famille. Sans l'aide de mes proches, ce projet n'aurait peut-être pas été mené à bien. Je pense en particulier à mes grand-mères qui étaient très fières de me voir aborder des études supérieures, mais qui n'en verront malheureusement pas l'aboutissement, ayant quitté récemment les espaces terrestres. Je remercie tout spécialement mon mari Sergei de sa patience et soutien sans faille, ainsi que ma mère pour son amour inconditionnel. Un très grand merci à mon fils Philippe qui a su, lors des périodes de découragement, me remonter le moral par ses plaisanteries et taquineries amicales.

Enfin, je témoigne ma profonde reconnaissance à mon père spirituel, l'archimandrite Kyrill (Pavlov), qui m'a entrouvert la porte vers l'Invisible, et à qui je dédie cette thèse. Je tiens à remercier aussi tout particulièrement sainte Matrona de Moscow de son soutien, de son aide...

Mes recherches ont pu être menées à bien grâce à l'appui financier du Département d'études françaises et de la *School of Graduate Studies* de l'Université de Toronto, ainsi que du Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Table des planches	xii
Introduction	1
En guise d'ouverture	1
Objectifs de la thèse et problématique	4
Méthodologie. Approche intertextuelle et interdisciplinaire	10
Première partie : la théorie	14
Chapitre 1. L'image. Quelques réflexions théoriques	14
Image : « la dialectique de la présence et de l'absence »	15
Critère de la ressemblance (de la présence)	15
Critère de la dissemblance (de l'absence, de l'écart)	16
La théorie de la mimesis chez Platon et Aristote	19
Une tentative de classement des images	23
Images qui ne sont pas fabriquées par l'homme : les images acheiropoïètes	24
Production humaine des images : image matérielle – image immatérielle	26
Image verbale: « ut pictura poesis »? « ut poesis pictura »?	28
Qu'est-ce qu'un iconotexte?	32
Chapitre 2. La photographie, une image à part	36
Le XIX ^e siècle, époque de l'« absolutisation de la vision »	36
Le panorama et le diorama	
Texte/image au XIX ^e siècle	41
Louis Janmot : un cycle de grande envergure en peinture et en vers	43
Livre illustré en tant qu'espace expérimental et pluridisciplinaire	45
Industrialisation de l'image. Le « simulacre industriel » ?	48

L'invention de la photographie	51
Nature du signe photographique : réflexions théoriques	57
Partie II : L'image et le roman de Georges Rodenbach Bruges-la-Morte	67
Chapitre 1. Bruges-la-Morte, roman-iconotexte	67
La ville en tant que Muse	67
Rodenbach, chantre de la ville de Bruges	70
Cet ambivalent <i>topos</i> de la Nostalgie	72
Rodenbach et le mythe de Bruges	77
Rodenbach, inventeur du genre « récit-photo symboliste »	79
L'attitude de Rodenbach envers le roman illustré par la photographie	84
Chapitre 2. Les jeux et les enjeux de l'image dans Bruges-la-Morte	90
L'architectonique de l'univers spatial chez Rodenbach	90
Le triangle « Hugues Viane – la Ville – la Morte ». Une quête orphique	93
« À l'image et à la ressemblance de la ville » (Bruges, 75)	95
L'ekphrasis dans Bruges-la-Morte	98
L'ekphrasis littéraire contre l'ekphrasis critique	98
La description du gisant de Marie de Bourgogne et ses fonctions dans le roman	102
La description de la Châsse de sainte Ursule et ses fonctions dans le roman	105
L'ekphrasis substitutive et l'ekphrasis complétive	105
Entre la pause et la narration : l'hypotypose	107
Une lecture platonicienne de l'image du double : pouvoir séducteur de l'image	114
La bonne et la mauvaise mimesis : image-copie (eikôn) - image-illusion (eidolon	114
La rencontre du double. Hugues Viane en paparazzi	116
L'opéra de Meyerbeer Robert le Diable. Image-séductrice	119
Lorsqu'une extrême ressemblance efface la ressemblance	125
L'image hostile de la Ville	129
Chapitre 3. Les « images à voir » (Louvel) dans Bruges-la-Morte	136
Le frontispice de Fernand Khnopff	136

Tension entre l'imaginaire et le référentiel et la participation des illustrations photographiques à la transformation de la ville de Bruges en espace d'entre-deux	141
Partie III : L'image et l'œuvre autobiographique de Lilar	151
Chapitre 1. L'image-souvenir : l'autobiographie Une enfance gantoise	151
Cet espace privilégié qu'est l'« entre-deux »	151
À la lisière de deux cultures	152
L'approche négative	156
Entre l'enfance et son souvenir est la Nostalgie : l'image mnésique	159
Mimesis et jeux de l'imaginaire	170
Les questions « qui rendent fou ». Entre « l'être et le néant »	170
Souvenirs de jeux des images mentales	171
Chapitre 2. Entre la littérature et la photographie : d' <i>Une enfance gantoise</i> à \hat{A} la recherche d'une enfance, projet autobiographique et iconotextuel	175
Une enfance gantoise et À la recherche d'une enfance : deux livres, deux projets. L'ét « pré-discursif » et discursif, l'éthos iconique	
La photographie comme une « trace d'un réel »	179
Un album familial ?	181
Lorsque les photographies ne relèvent pas d'une simple redondance du texte, mais « donn[ent] (encore plus / autrement) à voir » (Louvel)	182
La jaquette. Les portraits	183
Quel genre de lecture un texte autobiographique illustré nécessite-t-il ?	185
Lecture de la photo « Sur la pelouse du parc » ou « L'embarras de l'Être »	188
Contenu « évocatif » de l'image. Un effet affectif ou ce que le lecteur-spectateur ac d'emblée	-
Lecture de l'image « au cœur de la pratique du texte » (Leduc-Adine)	189
Fonction révélatrice, heuristique de l'image photographique	190
Photos d'une jeune fille rangée : lorsque « nous mourons plusieurs fois » ou « la photographie est un adieu »	193
Dialectique du « je ». « Le soi-même comme un autre. » Constructions identitaires par altérité : l' <i>ipséité</i> et la <i>mêmeté</i> du « je »	

Chapitre 3. Interpicturalité dans La Confession anonyme et dans le Journal de l'analogiste de Suzanne Lilar : dialoguer avec l'œuvre d'art204	
« Mnémopicturalité » dans le roman autobiographique de Suzanne Lilar <i>La Confessio anonyme</i> : les fresques de la Villa des Mystères à Pompéi en tant qu'image-souvenir personnage de Benvenuta	du
Interpicturalité et métapicturalité dans le Journal de l'analogiste	
Poésie du quotidien ?	
•	
Les modes de manifestation et les fonctions de l'image dans le <i>Journal de l'analog</i>	•
La poésie étrange des « formes rebutantes »	221
Ornements muraux de la crypte des Capucins	221
La Villa d'Este	224
Les Vieilles de Goya. L'espace pictural	226
La poésie du trompe-l'œil	232
Rythmes internes des œuvres d'art. Du particulier à l'universel à travers l'expérien poète	
Les images radiographiques du <i>portrait de Hendrickje Stoffels</i> (Rembrandt) et du <i>Polyptyque</i> de Van Eyck. Un détail du retable <i>Heller</i> de Matthias Grünewald	238
Le Polyptyque de l'Agneau mystique : rencontres et découvertes	243
Conclusion générale	251
Image verbale	251
Le roman Bruges-la-Morte et l'autobiographie Une enfance gantoise	251
Nostalgie	251
Image de la ville ; souvenir d'enfance	252
Ekphrasis	254
L'ekphrasis dans le roman de Rodenbach Bruges-la-Morte et dans le roman autobiographique de Lilar La Confession anonyme	254
L'œuvre d'art dans le Journal de l'analogiste	256
Livre illustré : texte / image photographique	257
Suzanne Lilar : \hat{A} la recherche d'une enfance ; le Journal de l'analogiste	259
Georges Rodenbach : Bruges-la-Morte	261

Frontispice de Fernand Khnopff	262
Illustration photographique	262
Iconotexte	263
Bibliographie	265
L'œuvre de Georges Rodenbach et de Suzanne Lilar	265
Corpus	265
Autres textes cités de Rodenbach de Lilar	266
Archives et Musée de la Littérature (AML) de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles	
Études consacrées à Georges Rodenbach et à Suzanne Lilar	268
Études théoriques et méthodologiques sur l'image et les rapports texte / image	273
Autres ouvrages et articles théoriques, textes littéraires et philosophiques cités ou con	sultés282
Documents consultés sur l'Internet	290
Sources audio-visuelles	291
Autres ouvrages cités ou consultés	292
Appendice	293

Table des planches

Partie II

Bruges-la-Morte

- Image 1. Frontispice du roman *Bruges-la-Morte*, Fernand Khnopff, dessin au fusain. Édition originale, Paris, Flammarion, 1892. Photographie prise par l'auteur de la présente thèse.
- Image 2. Le gisant de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, vers 1490–1502. Laiton doré, Jan Borman II (1479–1520), Renier van Thienen I (1465–1498) et Renier van Thienen II (1484–1530). Photographie prise par l'auteur de la présente thèse dans l'église Notre-Dame, Bruges.
- Image 3. La Châsse de sainte Ursule, peinture à l'huile, Hans Memling, l'hôpital Saint-Jean (aujourd'hui, Musée Memling). Le massacre des jeunes martyres.
- Image 4. La Châsse de sainte Ursule. Détail. Cette photographie est intercalée entre les pages du roman *Bruges-la-Morte*.
- Images 5, 6 et 7. Le pont et le canal du Béguinage à Bruges. Ces illustrations photographiques sont anonymes. Elles montrent le même endroit de la ville de Bruges; deux photos se trouvent au début du roman *Bruges-la-Morte* (cf. *Bruges*, p. 51 et 55). Le même lieu (le pont du Béguinage) réapparaît encore une fois sur la troisième photo vers la fin du livre (cf. *Bruges*, p. 155).

Partie III

\hat{A} la recherche d'une enfance

- Image 8. Portraits des parents de Suzanne Lilar accompagnant l'incipit d'À la recherche d'une enfance.
- Image 9. Portrait de Suzanne qui clôt À la recherche d'une enfance.

- Image 10. Première page de la jaquette d' \hat{A} la recherche d'une enfance : portrait de la petite Suzanne.
- Image 11. Photo des parents de Suzanne Lilar dans le cercle familial sur la quatrième page de la jaquette du livre.
- Image 12. Photo de la page 57 d'À la recherche d'une enfance que nous nommons « Sur la pelouse du parc » ou « L'embarras de l'Être ».
- Image 13. Photographie de la page 79 d'À la recherche d'une enfance.
- Images 14 et 15. Photos d'une jeune fille rangée de la page 79 d'À la recherche d'une enfance.
- Image 16. Portrait photographique de la petite Suzanne vêtue en communiante de la page 54 d'À la recherche d'une enfance.

La Confession anonyme

Image 17. Détail de la peinture du Salon des Mystères à Pompéi, fresque peinte vers 70-60 av. J.-C. Cette photographie orne la couverture de *La Confession anonyme* (Grasset, 1979).

Le Journal de l'analogiste

- Image 18. Montage photographique de Suzy Seuntjens. Détails des tableaux de Jérôme Bosch et de Gérard David. Ce photomontage figure seulement dans l'édition originale du *Journal de l'analogiste* chez Julliard (1954).
- Image 19. Ornements muraux de la crypte des Capucins. Cette photographie figure seulement dans l'édition du *Journal de l'analogiste* chez Julliard (1979).
- Image 20. Saint Jérôme dans son cabinet de travail, vers 1474-1475, Antonello de Messine, huile sur bois. National Gallery, Londres.
- Image 21. Détail du *Polyptyque de l'Agneau mystique*, Hubert et Jean Van Eyck, vers 1432, la cathédrale Saint-Bavon, Gand. Le visage de Dieu le Père, huile sur bois de chêne. L'image

- radiographique et l'image en lumière directe. Les photos figurent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.
- Image 22. Confrontation de détails agrandis de la robe de sainte Lucie (détail de la peinture en grisaille sur un volet du retable *Heller*, 1509-1510, Matthias Grünewald) avec un coquillage. Ce photomontage est présent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.
- Image 23. Confrontation de détails agrandis de la robe de sainte Lucie avec un coquillage. Les photos figurent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.

Introduction

En guise d'ouverture

Aujourd'hui, nous voyons comme dans un miroir, confusément, alors nous verrons face à face !

Saint Paul, Épîtres aux Corinthiens, I, 13, 12

Le réel est le couple que nous formons avec le monde.

Henri Maldiney¹

Dis-moi ce qui est plus réel, du vent qui dévaste ou de la lumière qui resplendit ?

Suzanne Lilar²

L'image, objet premier de notre thèse, est, pour citer Octavio Paz, « un recours désespéré contre le silence qui nous envahit chaque fois que nous tentons d'exprimer la terrible expérience de ce qui nous entoure et de nous-mêmes³. » L'image va de pair avec la notion du « sujet pensant et percevant⁴ », sujet qui s'exprime, s'énonce soit par l'écriture, soit par la parole ou par l'art. Elle va de pair également avec la notion de réel, notion beaucoup plus complexe qu'elle ne le laisse supposer de prime abord. Comme le note Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*:

Nous voyons les choses mêmes, *le monde est cela que nous voyons*: des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'« opinions » muettes impliquées dans notre vie. Mais cette foi a ceci d'étrange que, si l'on cherche à l'articuler en thèse ou énoncé, si l'on se demande ce que c'est que *nous*, ce que c'est que *voir* et ce que c'est que *chose* ou *monde*, on entre dans un

¹ Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), dans *Regard. Parole. Espace* (Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1973), p. 18.

² Suzanne Lilar, Inédits, *Traces* dans *Derniers poèmes d'amour*, manuscrit dactylographié par Lilar et conservé aux Archives et Musée de la Littérature (AML) de la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles, où nous avons pu le consulter. (AML, 8492/15).

³ Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier (Paris, Gallimard, coll. Les essais CXIX, 1965), p. 145.

⁴ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, Perception, Identité* (Québec/Limoges, Septentrion/PULIM, 2000), p. 11.

labyrinthe de difficultés et de contradictions⁵. (Nous soulignons.)

Nous voyons le monde qui nous entoure, nous le construisons, voire le créons. Et ce sont les cinq sens (goût, odorat, toucher, vue et ouïe) — dont la vue (le regard) occupe peut être une place privilégiée — qui jouent le rôle de médiateurs dans les relations entre l'homme et le monde sensible. Le réel ne se donne-t-il pas par son image, moyennant le regard ?

Dans ce contexte, nous proposons deux formules différentes, mais complémentaires, de la perception du « réel ». La première formule « Le réel est comme irréel » est avancée par Pierre Jourde, dans son livre *Littérature et authenticité*. Dans cet ouvrage, Jourde fait part de ses sentiments ambigus à l'égard de la réalité du monde. Il se sent toujours « exilé du réel au moment même où il est à [sa] portée » :

J'[...]entends gronder [la réalité] comme une tempête éloignée : le réel, ce ne serait pas cette chose que je vois, mais cet événement dont je comprends avoir toujours été exclu, ce bourdonnement des conversations entre adultes entendu depuis l'obscurité d'une chambre d'enfant ; ce jardin hivernal regardé derrière la vitre, avec une tristesse sans cause ; la gaîté poignante de la fête foraine, se déployant dans l'air avec ses rires et ses déflagrations, gaîté omniprésente, toute proche, mais inaccessible, comme si je voyais ma propre joie se dérouler sans moi [...]⁶. (Jourde)

En effet, l'expérience réelle de l'instant présent nous échappe. Et par conséquent, le « présent » qu'on est en train de vivre est le moment le plus mystérieux, le plus fuyant et le moins définissable.

Nous pouvons renverser cette formule : « L'irréel est comme réel. » C'est à Marcel Proust que nous nous référons cette fois, notamment à un passage tiré de *Du côté de chez Swann*, où il est question de « surimpression » de l'image mentale momentanée sur l'image mnésique. Ce passage décrit le moment où le personnage du petit Marcel rencontre pour la première fois la petite Gilberte dont il tombe tout de suite amoureux :

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort (Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010), p. 1639.

⁶ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction* (Paris, L'Harmattan, 2001), p. 40-41.

Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, mais requiert des perceptions plus profondes et dispose de notre être tout entier. Une fillette d'un blond roux [...] nous regardait [...]. Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors [...] réduire en ses éléments objectifs une impression forte, [...] pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde : de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait – je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus⁷. (Nous soulignons.)

D'une manière paradoxale, le petit garçon perçoit l'« azur » des yeux noirs de la fillette et en tombe amoureux. Or s'il tombe amoureux de ses yeux bleus, c'est précisément parce qu'ils sont noirs et contrastent si fortement avec sa chevelure rousse. C'est comme si l'œil corrigeait automatiquement la réalité selon ces « "opinions" muettes impliquées dans notre vie » dont parle Merleau-Ponty (cité ci-dessus). Dans L'Art et l'Illusion, Ernest Gombrich suggère que «[1]'esprit du spectateur a aussi son rôle à jouer dans l'imitation⁸ », car la «faculté de projection » (id., ibid.) est inscrite dans la nature humaine. Toute la représentation se fonde dans une certaine mesure sur «l'attitude mentale⁹ », sur le «don» d'imitation du spectateur. Gombrich fait appel à un extrait de la biographie du philosophe Apollonios de Tyane, écrite par Philostrate d'Athènes, à savoir :

Même si nous dessinions un des ces Hindous avec de la craie blanche, conclut Apollonios, nous le verrions noir, car il y aurait son nez plat, ses cheveux crépus, sa mâchoire proéminente... pour faire que l'image paraisse noire à tous ceux qui savent se servir de leurs yeux. Et c'est pourquoi je dirai que tous ceux qui regardent des œuvres peintes ou dessinées doivent posséder cette faculté imitative, et que personne ne saurait comprendre la peinture d'un cheval ou d'un taureau sans savoir à quoi ressemblent ces créatures. (Gombrich cite Philostrate, p. 155)

Ainsi pouvons-nous dire que l'être humain fait constamment des « mises en scène » du réel, tantôt consciemment tantôt inconsciemment. Toute représentation du réel, y compris celle qui mérite d'être qualifiée de « réaliste », passe par le regard, qui n'est jamais neutre, ni vierge ni

⁷ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, préface de Michel Parfenov (Paris, L'Aventurine, coll. Classiques universels, 2000), p. 143.

⁸ Ernest H. Gombrich, L'Art et l'Illusion, traduit de l'anglais par Guy Durand (Paris, Gallimard, 1971,

^{1996),} p. 155.

9 « L'attitude mentale est faite d'un acquis mémorisé et de tout ce que nous nous attendons à percevoir, ce différentes. » (voir Gombrich, op. cit., p. 157)

innocent. Ne faut-il pas renoncer à la toute-puissance du « voir » pour appréhender le monde réel ? C'est par ce renoncement que, selon François Laplantine, commence toute expérimentation, scientifique ou artistique. Dans son ouvrage *Son, images et langage*, il insiste sur l'idée que le vrai savoir passe par *entrevoir* / *entr'apercevoir*. Ces notions se trouvent, selon lui, au cœur de toutes les recherches épistémologiques et au cœur de toute création artistique. Par ailleurs, *entrevoir* et *entr'apercevoir* se situent également au cœur de l'« entre-deux » de Suzanne Lilar :

Pour dire les choses autrement, *voir passe par ne pas tout voir*. Car dans le voir, il a *du non-voir*, il y a *du croire* aussi (dans ce qu'on voit), il y a du *ne-pas-bien-voir*, *du non-visible*, de l'ombre comme dans la peinture flamande. La très grande perspicacité de la liturgie orthodoxe à laquelle il m'a été donné d'assister en Russie, en Roumanie et plus récemment en France au monastère Saint-Antoine-le-Grand est que ce qui est caché derrière l'iconostase est parfois entrouvert. Ainsi, n'en avons-nous qu'une vision partielle. Même pour ceux qui croient en un absolu du sens (ce qui, on l'aura compris, n'est pas mon cas), il n'apparaît jamais continuellement, mais seulement par intermittence. Et dans la temporalité même de cette intermittence, nous ne le voyons *jamais totalement, mais partiellement*¹⁰. (Nous soulignons.)

Ce n'est pas l'unilatéral, ce n'est pas « le rire franc, mais de légers sourires à peine esquissés, [...] qui permet[tent] d'épouser les méandres des minuscules transformations du sensible ». (Laplantine, 21) La clarté de vision, la sagesse ne se conquièrent-elles que sur ce « ne pas tout voir » (Laplantine, 22), « sur l'obscur » (*Enf.*, 64), sur ce que Dieu ne fait que nous entrouvrir ?

Dès lors, la thèse qui sera défendue ici peut s'annoncer comme suit : le réel et l'imaginaire ne s'opposent pas d'une manière radicale, mais coexistent et s'entrelacent.

Objectifs de la thèse et problématique

La présente thèse cherche à explorer les rapports entre le lisible et le visible dans l'œuvre de deux écrivains belges d'origine flamande et d'expression française : le roman de Georges Rodenbach (1855-1898) *Bruges-la-Morte*, et les ouvrages autobiographiques de Suzanne Lilar

¹⁰ François Laplantine, *Son, images, et langage : anthropologie esthétique et subversion* (Paris, Beauchesne éditeur, 2009), p. 22. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

(1901-1992) (Une enfance gantoise, À la recherche d'une enfance, le Journal de l'analogiste, La Confession anonyme). Bien que plus d'un demi-siècle les sépare, il est tout à fait judicieux de rapprocher leur œuvre en la situant au carrefour de deux codes (verbal et iconique) et de deux cultures (française et flamande). Chez ces deux écrivains, la belle Flandre avec sa nature triste, mélancolique, et la vieille ville flamande — Bruges pour Rodenbach et Gand pour Lilar – avec ses chefs-d'œuvre, ses cathédrales et ses bâtiments gothiques érigés dans des ruelles étroites, sont au cœur de leur processus artistique. La représentation de la « terre natale » – qui n'est pas dénuée de mysticisme chrétien — se transforme en un espace empreint de nostalgie où le passé et le présent, le réel et l'imaginaire se recoupent.

Les modalités d'inscription de l'image dans les textes de Rodenbach et de Lilar sont variées : l'image y apparaît à la fois sous forme verbale (descriptions de la ville ou des œuvres d'art [ekphrasis], souvenir, par exemple, qui sollicite le discours sur l'image [métalangage], etc.) et sous forme iconique, matérielle (illustrations photographiques et dessin [frontispice]). Nous exploiterons les différentes stratégies de l'irruption du visuel dans le texte littéraire en poursuivant notre étude à partir de trois axes : image verbale, image matérielle (iconique) et leur interaction.

L'essentiel de cette thèse est donc consacré à la tentative de révéler le mécanisme du fonctionnement de cette alliance verbo-iconique qu'on appelle *iconotexte*¹¹ et de mettre en évidence les diverses fonctions que l'image — qu'elle soit visuelle ou textuelle — remplit dans les ouvrages de différents genres littéraires. Penser l'image en tant qu'événement, en tant que

¹¹ L'*iconotexte* est un terme relativement récent (dont l'inventeur est Michel Nerlich) qui désigne « une unité indissoluble de texte(s) et images(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre". » (Michael Nerlich « Qu'est-ce un iconotexte? », dans Alain Montandon (s. la dir. de), *Iconotextes* (Paris, OPHRYS, 1990) p. 268.) Nous reviendrons sur ce terme dans la partie théorique de notre thèse.

« mouvement entre-deux » dans toute sa « non-résolution 12 » (Louvel), c'est essentiellement la démarche que nous adopterons pour explorer l'image dans les ouvrages de Rodenbach et de Lilar.

Une partie de notre étude sera vouée à une analyse des représentations littéraires des œuvres d'art, des villes de Bruges et de Gand (les topoi publics et privés : l'extérieur et l'intérieur des bâtiments, des églises, des appartements; des paysages urbains) et du topos intérieur des différentes instances narratives mises en scène (l'espace imaginaire, mental, l'image mnésique). Cette analyse nous incitera à traiter une série de questions. Quel est le mécanisme de la construction de ces images spatiales et des topoi intérieurs du personnage-flâneur-spectateur (Rodenbach) ou du soi de l'auteur (Lilar) ? Quels sont les liens tissés entre l'univers mental du personnage/du narrateur et la représentation de l'espace topographique et des œuvres d'art ? Quel est l'apport de l'art à la littérature ? Quel est le statut de l'objet d'art en tant qu'élément déplacé de son champ artistique d'origine et converti en image verbalisée ? Qu'est-ce au juste que cet échange mutuel entre l'œuvre d'art et le personnage-spectateur / lecteur-spectateur ? Il s'agira de cerner les procédés narratifs, descriptifs et poétiques qui ont participé à la mise en texte des images dans l'œuvre de Rodenbach et Lilar. Nous étudierons notamment l'ekphrasis et l'hypotypose. Ces figures de style doivent être considérées dans le système de l'œuvre entière, prenant en compte toute sa singularité et la spécificité de son genre littéraire (en l'occurrence, le roman et l'autobiographie).

Les nombreuses représentations textuelles et iconiques des œuvres d'art et de l'espace chez Rodenbach et Lilar se présentent souvent comme des prétextes pour introduire des données historiques, autobiographiques et anecdotiques qui servent d'ancrage aux personnages et aux principales voix narratives. Elles nous incitent également à des réflexions théoriques et

¹² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiale* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010), p. 278.

philosophiques. Cette fonction de l'image ne doit pas être sous-estimée (elle est très importante, notamment, dans le *Journal de l'analogiste* de Lilar). Or, nous nous efforcerons de démontrer que l'image n'est pas seulement un élément-déclencheur, mais un lieu constitutif de la connaissance, un lieu de fécondité de l'esprit, du regard et de la mémoire.

La deuxième partie de notre étude sera consacrée à l'image photographique qui transforme les textes de Rodenbach et de Lilar en livres illustrés, ainsi qu'aux rapports ambivalents qui existent entre deux codes sémiotiques distincts. Fondamentalement, ce sont ces rapports entre le verbal et le visuel qui sous-tendent le processus de la fabrication du/des sens des textes étudiés, ainsi que leur architectonique. Nous tenterons de déterminer si c'est au profit de l'effet de réel ou au profit de l'imaginaire que les images photographiques, ces « traces du réel » (Dubois), apparaissent greffées sur le texte littéraire. Nous proposons de démontrer que, chez Lilar comme chez Rodenbach, la photographie se manifeste en tant qu'élément actif et constructeur de l'ouvrage, et que sa fonction dépasse grandement une fonction purement illustrative et décorative propre à une illustration traditionnelle du livre. Notre analyse tentera de révéler les paradoxes de l'image photographique, notamment, sa capacité à exercer le pouvoir symbolique et d'éveiller l'imaginaire du lecteur.

Notre étude de l'image dans l'œuvre de Rodenbach et de Lilar nous présente trois défis. Le premier défi provient de la démarche même de la thèse : il est lié au fait que nous confrontons deux codes d'expression foncièrement différents, non interchangeables et irréductibles l'un à l'autre. Cette irréductibilité est liée aux difficultés soulevées par l'écrivain allemand Gotthold Ephraim Lessing qui critique, dans son *Laocoon*, la célèbre formule « *ut pictura poesis* » que l'on trouve dans l'*Art poétique* d'Horace¹³, formule qui remonte à l'aphorisme de Simonide de

¹³ Voir Liliane Louvel, *L'Œil du texte* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998), p. 64. Toutes les

Ceos « la peinture serait une poésie muette et la poésie une peinture parlante » (Œil, 56). Lessing oppose d'une manière brutale la *pictura* (l'art de l'espace) à la *poesis* (l'art du temps), idée qui explique en partie les limites respectives de deux types d'art, ainsi que l'irréductibilité d'une forme artistique à l'autre. En outre, le clivage entre les deux sortes d'images (entre l'image visuelle et l'image verbale) est ancré aussi dans la nature même de l'être humain : « Sur le plan neurobiologique, écrit Wunenburger, [...] [il y a] une bipolarité dans l'activité mentale entre les fonctions langagières, qui relèvent d'une fonction d'analyse abstraite (attribuée au cerveau gauche) et la visualisation qui obéirait plutôt à des activités intuitives (associées au cerveau droit) Or, en confrontant le texte à l'image et l'image au texte dans les ouvrages de Rodenbach et de Lilar, nous considérerons leurs relations, non pas en termes d'opposition, mais en termes de collaboration, de solidarité et de complémentarité, favorisant ainsi l'échange entre le verbal et le visuel.

La deuxième difficulté que nous avons rencontrée dans ce travail tient au fait qu'il s'agissait pour nous d'aborder non seulement l'étude de deux codes distincts, mais aussi celle de différents types d'image photographique dans des textes appartenant aux différents genres littéraires (roman et écriture autobiographique). Les photographies réunies dans *Bruges-la-Morte*, reproduites en similigravures et dont les auteurs ne sont pas identifiés, proviennent de clichés des maisons se spécialisant à l'époque dans l'image touristique (cartes postales de Lévy & Neurdein, par exemple). Elles représentent principalement des lieux publics de la ville de Bruges et se

références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé Œil et du numéro de page.

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. 18-19. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

veulent, du moins à première vue, documentaires, neutres, « objectives¹⁵ ». Tandis que dans le cas d'*À la recherche d'une enfance*, « l'acte photographique¹⁶ » (Dubois) recèle une dimension affective, car il s'agit de photographies familiales (parmi lesquelles il y a beaucoup de portraits) prises par le père de l'auteur. Par conséquent, la nature autobiographique du texte de Lilar et la nature même des illustrations nous inviteront à parler des constructions identitaires de l'écrivain qui se réalisent par le biais de la mise en tension des souvenirs créateurs, des portraits descriptifs ou anecdotiques avec les images photographiques.

Le dernier défi auquel nous faisons face est lié à cette notion extrêmement ambiguë qu'est le « réel ». Objet d'une mise en scène à la fois textuelle et visuelle, les représentations des lieux et des œuvres d'art qui *existent* en réalité ou de la figuration de *soi* nous conduisent immanquablement à la question de l'articulation entre le sensible et l'intelligible. Toute la réalité représentée — que ce soit par l'image textuelle ou par l'artefact (photographie, dessin...) — est signe d'autre chose. Par exemple, imaginer la ville natale, la « portraiturer » (même d'une façon la plus réaliste possible), la présenter à autrui impliquera toujours un passage par un nouveau signe qu'est « la ville natale de X », lieu qui sera dans telle ou telle mesure « mythologisé ». Cette image de « la ville natale de X » sera une sorte de livre à lire où Paris, Bruges ou Gand... se dessinent comme une « autre terre » qui n'est pas une simple matérialité, qui n'est pas une simple image mimétique, mais un lieu extrêmement symbolique, traversé par la mémoire et par la subjectivité du regard du sujet s'exprimant. Ainsi, pour élucider les particularités de l'inscription des « fragments » du monde réel dans l'ouvrage littéraire, une analyse comparative devra être effectuée qui nous incitera à creuser le rôle de la *référentialité* dans les textes de

¹⁵ Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le mot « objectif » désigne un « système optique donnant l'image réelle d'un objet qui doit être enregistrée sur une surface sensible ». (*Trésor de la langue française*). On parle ainsi de l'objectif d'un appareil photo et des images objectives, réelles, qui ne le sont pas...

¹⁶ Expression éponyme de Philippe Dubois.

fiction et de non-fiction.

Méthodologie. Approche intertextuelle et interdisciplinaire

Pour bien cerner les rapports entre le verbal et le visuel dans l'œuvre de Rodenbach et de Lilar, il est essentiel d'adopter une approche interdisciplinaire, ce qui amène à faire appel à une série de concepts empruntés à la sémiologie, à la philosophie, à la théorie de l'art, ainsi qu'à la linguistique. Nous tenons tout particulièrement à souligner l'importance des travaux théoriques de saint Jean Damascène, de Jean-Jacques Wunenburger et de Liliane Louvel, travaux qui constituent les assises théoriques générales de notre étude. Il convient de dire aussi que les textes de Baudelaire et de Proust, auxquels nous faisons souvent appel, ont été pour nous une lecture indispensable.

En défendant une vision aporétique de l'image, nous recourons aux théories de l'image et des rapports texte/image (saint Jean Damascène, saint Augustin, Louvel, Vouilloux, Wunenburger, Genette, Lossky, Lavaud, Mitchell, Metz, Méaux, Gombrich, Baudrillard ...), ainsi qu'aux théories de la photographie (Barthes, Dubois, Sontag, Thélot, Edwards, Méaux...). Nous faisons également appel aux ouvrages qui aident à mettre en évidence les conditions d'émergences de l'image photographique, en particulier ses prémisses historico-culturelles (Benjamin, Hamon, Rouillé, Ortel, Bajac...). Les ouvrages et articles consacrés à l'image poétique, à l'image textuelle, aux figures de style ont été aussi pour nous essentiels (Louvel, Adam, Petitjean, Cassin, Labarthe-Postel, Riffaterre, Klein-Lataud, Declercq). Pour étudier les particularités de la représentation littéraire de l'espace, nous avons eu recours plus spécifiquement aux ouvrages de Bachelard, Vouilloux, Bertrand, Hamon, Mongin. Et puisqu'une partie de notre thèse touche à l'écriture de soi et au concept de l'altérité, nous avons consulté des

textes de Saint Augustin, Ricœur, Lossky, LeBlanc, Lejeune, ...

Enfin, les ouvrages philosophiques qui accordent une grande place à l'art et à l'iconographie (Maldiney, Merleau-Ponty, Kant, Marin, Klee, Kandinsky, Florensky...) nous ont inspirée à développer les parties de notre thèse où nous tentons de révéler des présupposés philosophiques sous-jacents au processus créateur et à la communication entre le lecteur-spectateur et l'œuvre d'art. Pour approfondir nos réflexions sur la nature de l'image, sur son statut ontologique et sur ses manifestations au sein de textes littéraires, nous nous appuyons également sur des textes de Platon et de Plotin. De cette façon, notre approche se nourrit à la fois de l'héritage classique idéaliste et du courant philosophique phénoménologique (Maldiney, Merleau-Ponty, Bachelard), ce qui coïncide étrangement avec la posture énonciative de Suzanne Lilar dont l'œuvre — tout en étant imprégnée de platonisme et de néoplatonisme — cherche à relier (à partir d'une expérience vécue) le visible et l'invisible, le sensible et l'intelligible.

Ainsi notre thèse s'inscrit-elle dans la tradition des lectures croisées des textes littéraires, philosophiques et théoriques qui nous permettront de percevoir le texte littéraire comme un « tissu de signes¹⁷ » et de distinguer différentes façons de lire la littérature. Or il ne s'agira certainement pas d'appliquer une théorie au texte étudié ou bien d'analyser un texte par le biais d'un autre. Sans doute pareille approche ne semble-t-elle pas apte à déclencher le processus de semiosis ad infinitum¹⁸ qui se trouve au cœur de toute lecture. C'est pourquoi il s'agira plutôt pour nous de proposer des lectures croisées, perçues comme des rencontres fructueuses renvoyant au concept de dialogisme cher à Mikhaïl Bakhtine, selon qui « dans le monde de la

¹⁷ Expression empruntée à Derrida. Voir Jacques Derrida, chapitre I « La fin du livre et le commencement de l'écriture », dans *De la grammatologie* (Paris, Les éditions de minuit, coll. Critique, 1967), p. 26.

¹⁸ Par le terme de *sémiosis* nous entendons le processus de l'assignation de sens à un signe (entendu comme l'union du signifiant avec le signifié) ; ce processus pourrait être considéré comme *ad infinitum* lorsque nous prenons en considération le rôle actif du Sujet interprétant, ainsi que le contexte (culturel, social, etc.) dans lequel la *sémiosis* se déroule.

connaissance il n'existe pas, par principe, d'actes et d'œuvres séparés¹⁹ ». Les idées de Bakhtine ont été développées par d'autres théoriciens, notamment par Todorov et Kristeva, laquelle a introduit le terme d'*intertextualité* dans la critique littéraire²⁰. L'approche intertextuelle à laquelle nous recourons dans la présente thèse implique la mise en dialogue réciproque d'ouvrages et de domaines et la mise en valeur de leur influence respective. « Il ne faut [...] pas imaginer le domaine culturel, écrit Bakhtine, comme une entité spatiale ayant des frontières » :

Tout acte culturel vit, en substance, *sur* des frontières [...]. [...] Tel ou tel point de vue créateur possible ou déjà réalisé, ne devient nécessaire, indispensable de façon probante, *que corrélaté à d'autres points de vue créateurs*: c'est seulement lorsque, *sur* leurs frontières, naît la *nécessité* absolue de ce point de vue dans son originalité créatrice, qu'il trouve son fondement et sa justification véritables; mais à l'intérieur de lui-même, hors de toute participation à l'unité de la culture, il n'est qu'un fait brut, et son originalité peut se présenter simplement comme un arbitraire, comme un caprice²¹. (Nous soulignons.)

C'est effectivement par le biais du dialogue que l'ancien et le nouveau se recréent et renaissent, ad infinitum: les textes antérieurs assimilés par les ouvrages modernes les nourrissent et les transforment, de même que les ouvrages récents dotent les écrits anciens d'un sens nouveau, leur redonnant un second souffle en les rendant atemporels. Il faut reconnaître, comme le dit Pierre Bayard, que « les livres ne sont pas des textes fixes, mais des objets mobiles²² ».

Prenant en compte le fait que les œuvres de Rodenbach et Lilar se trouvent au confluent de deux cultures et sont profondément influencées par différents champs artistiques, il est pertinent, sinon indispensable, à nos yeux, de suivre la démarche dialectique bakhtinienne.

_

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Histoire de l'art et esthétique générale », dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier (Paris, Gallimard, 1978), p. 43.

²⁰ « Pour Bakhtine [...], le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit l'*autre* (sans aucune allusion à Freud). Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité*; face à ce dialogisme, la notion de « personne-sujet de l'écriture » commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de "l'ambivalence de l'écriture" » [Julia Kristva « Le mot, le dialogue et le roman », dans Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse (Paris, Seuil, 1969), p. 88.

²¹ Mikhaïl Bakhtine, «Histoire de l'art et esthétique générale», dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier (Paris, Gallimard, 1978), p. 40.

²² Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* ? (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2007), p. 131.

Truffés de diverses références culturelles, leurs ouvrages sont un exemple remarquable d'un texte littéraire où se retrouvent toutes les manifestations de l'intertextualité — directe (des citations et renvois précis) et indirecte (implicite). Les ouvrages de ces écrivains belges sont essentiellement marqués par les arts plastiques (tout particulièrement, par la peinture flamande des XV^e-XVII^e siècles), mais aussi par d'anciens ouvrages littéraires et philosophiques, par la musique et l'opéra, dont la présence est bien loin de « jouer des utilités ». Ainsi, ouvrir un « dialogue intertextuel²³ » constitue pour nous le point de départ des recherches littéraires entreprises. Nous rejoignons par là Philippe Sollers qui note que « [t]out texte, se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la *relecture*, l'*accentuation*, la *condensation*, le *déplacement* et la *profondeur*²⁴ ».

²³ Julia Kristva, « Le mot, le dialogue et le roman », dans Σημειωτική : recherches pour une sémanalyse (Paris, Seuil, 1969), p. 91.

²⁴ Philippe Sollers (*Tel Quel. Théorie d'ensemble*. « Ecriture et révolution », p. 75) cité par Fabrice Parisot dans « L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées » sur le site : http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=367. Nous soulignons.

Première partie : la théorie

Le concept de représentation est très complexe, notamment si l'on veut prendre en compte les images contemporaines (la peinture abstraite, les images virtuelles produites par ordinateur, etc.). Dans la première partie de notre étude, c'est par rapport aux œuvres littéraires de Georges Rodenbach et de Suzanne Lilar (plus précisément, par rapport aux illustrations ou aux images verbales qu'elles contiennent) que nous avons choisi de privilégier un certain nombre de textes théoriques que nous estimons pertinents. Il devrait être clair que nous ne prétendons pas proposer une analyse théorique exhaustive de l'image.

Chapitre 1. L'image. Quelques réflexions théoriques

Le sens de l'image [...] est l'image même : il ne peut se dire avec d'autres mots. L'image s'explique elle-même. Rien, sinon elle, ne peut dire ce qu'elle veut dire. Sens et image sont une même chose.

Octavio Paz²⁵

L'image constitue, comme le note Jean-Jacques Wunenburger, « une catégorie mixte et déconcertante, qui se situe à mi-chemin du concret et de l'abstrait, du réel et du pensé, du sensible et de l'intelligible²⁶ ». Évasive de par sa nature antinomique, l'image est, au fond, insaisissable. Il est difficile de cerner d'une manière précise et exhaustive les principes de son fonctionnement et l'impact qu'elle peut avoir sur l'être humain. Il est même difficile d'en proposer une classification rigoureuse : une variété inouïe d'images envahissent notre société. Comme l'écrit Philippe Hamon dans sa préface à *Imageries* :

²⁵ Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier (Paris, Gallimard, coll. Les essais CXIX, 1965), p. 143.

²⁶ Jean-Jacques Wunenburger est philosophe et codirecteur du Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne. Voir Jean-Jacques Wunenburger, Introduction à la *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. XI. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

Il y a image et image ; et, pour suivre les suggestions de l'étymologie, l'icône (à voir) n'est pas l'idole (la statue) qui n'est pas l'idylle (petit « tableau » à lire) qui n'est pas l'idée (l'image mentale), tout en en étant semblables sous un certain rapport. Car l'image peut se dissimuler parfois comme telle²⁷.

De fait, l'étude de l'image se prête à d'innombrables approches méthodologiques. Les théoriciens ne parviennent pas ainsi à « conférer une identité stable » (Wunenburger, 39) à l'image. Comme le remarque dans le même sens Christian Metz, « la notion de "visuel", dans le sens totalitaire et monolithique [...] est un fantasme ou une idéologie, et l'*image* (dans ce sens-là du moins) est proprement une chose qui n'existe pas²⁸ ». Il faut, en effet, ne la « penser qu'au pluriel ». Cette approche annonce la perspective générale dans laquelle s'inscrira notre étude de l'image dans l'œuvre de Rodenbach et de Lilar.

Image : « la dialectique de la présence et de l'absence²⁹ »

Critère de la ressemblance (de la présence)

Entre les multiples types d'images, y compris verbales, existe une parenté certaine, déjà attestée dans les textes philosophiques des Anciens, notamment chez Platon. Le point commun entre les différents types d'images — que celles-ci soient d'ordre iconique, plastique, linguistique ou purement mental — semble bien être, avant tout, celui de l'analogie et de la ressemblance. L'image renvoie toujours à quelque chose ou à quelqu'un. Selon Platon, toutes les images, dont celles « qui se form[ent] dans les miroirs ou dans les eaux ou de ce que les mains façonnent », nous les « honorons » du nom unique d'*image* exactement parce que ce sont des

²⁷ Philippe Hamon, préface à *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle* (Paris, José Corti, coll. Essais, 2001) p. 10

^{2001),} p. 10.

²⁸ Christian Metz, « Au-delà de l'analogie, l'image », dans *Communications* (n° 15, 1970), p. 5-6.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm 0588-18 1970 num 15 1 1212

²⁹ L'expression est de Murielle Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre* (Paris, Presses Universitaires de France, 1984), p. 7.

« second[s] objet[s] pareil[s] copié[s] sur le vrai³⁰ » (*Sophiste*, 240, p. 45). Par conséquent, plastique ou mentale, matérielle ou immatérielle, l'image « suppose généralement un rapport de filiation ou de participation avec son référent » (Wunenburger, 56). Contenant nécessairement une « trace » du modèle, l'image participe à son être : « De même que sur les images l'image porte la forme de l'homme, mais non sa force, de même le vrai et la forme participent l'un à l'autre [...]³¹ », écrit saint Jean Chrysostome dans son *Homélie 17 sur l'Épître aux Hébreux*. Et c'est grâce à cette participation de l'image à l'être, à l'essence de l'original (c'est-à-dire à son *ousia*), — par le biais de la catégorie de la ressemblance (*homoiosis*) prise dans son extension la plus large (cf. Wunenburger, 110) —, que nous avons le droit de parler d'*ontophanie*, c'est-à-dire de l'apparition de l'être dans l'image (cf. Wunenburger, chap. IV).

Critère de la dissemblance (de l'absence, de l'écart)

L'image dite « classique », fondée sur la ressemblance apparente avec son modèle réel, se définit, néanmoins, avant tout par sa dissemblance, et c'est cet écart d'avec l'original, comme le note Laurent Lavaud, qui « permet à la ressemblance de conserver sa valeur et sa validité³² ».

Ainsi, l'image classique « se donne [essentiellement] comme absence de la chose [...] » (Lavaud,

³⁰ Platon, *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet (Paris, Les Belles Lettre, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Sophiste*, suivi du numéro de page.

³¹ Saint Jean Chrysostome, *Homélie 17 sur l'Épître aux Hébreux* dans *Florilège* de saint Jean Damascène dans *Visage de l'invisible* (Paris, Éd. Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994), p. 126. — Le début de cette citation nous paraît intéressant aussi parce qu'il souligne le fait que l'image est à la fois image (en tant que chose) et image (en tant que ce que le spectateur voit/perçoit). Par exemple, Mitchell, dans son *Iconologie*, montre cette dualité de l'image à partir de la différence sémantique qui existe en anglais entre le mot « *picture* » et « *image* », distinction intraduisible en français : « Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une image [...], écrit-il. La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'image est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction — dans la mémoire, dans le récit, dans des copies ou des traces au sein d'autres médias. » Voir William J. Thomas Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth (Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 1986), p. 21. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

³² Laurent Lavaud, *L'Image* (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, n° 3036, 1999), p. 28. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

16) et ne prétend pas remplacer l'original. Cette idée constituera l'un des points de départ importants à nos réflexions sur le rôle et le fonctionnement de l'image au sein des ouvrages de Rodenbach et de Lilar.

La problématique de la relation entre l'original et son image est déjà soulevée dans la *Genèse*. Les toutes premières pages de la Sainte Bible confèrent d'emblée une grande importance à l'image et mettent en valeur cette notion. Dieu est le premier Faiseur d'images : « Dieu dit " Faisons l'homme à notre image comme notre ressemblance [.] " [...] Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa³³. » « Image » implique la ressemblance et, « [l]a création selon l'image et la ressemblance de Dieu implique [...] l'idée de participation à l'Être divin, d'une communion avec Dieu³⁴ » (Lossky). Mais, en même temps, le mot « ressemblance » qui apparaît dans cette phrase exclut la parité entre l'image et l'original — entre l'homme (en tant qu'image de Dieu) et Dieu — mettant ainsi en jeu un autre critère propre à toute image, celui de la dissemblance (de l'écart). De façon générale, qui dit « ressemblance » dit automatiquement « différence ».

Selon saint Jean Damascène, théologien et grand poète chrétien, père de l'Église du VIII^e siècle qui a lutté toute sa vie contre l'iconoclasme, « [t]oute image manifeste et montre ce qui est caché³⁵. » C'est en insistant sur la « double dimension » de l'image, sur la coexistence des deux critères opposés, celui de la ressemblance et celui de l'écart, que Jean Damascène définit « l'image » :

³³ La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem (Paris, Éditions du Cerf, 1955, *Genèse*) p. 5.

³⁴ Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient* (Paris, Les éditions Aubier, ©1944, Les éditions du Cerf, coll. Patrimoines : Orthodoxie, 2008), p. 113. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur, suivi du numéro de page.

³⁵ Saint Jean Damascène, *Discours apologétique de notre père saint Jean Damascène contre ceux qui rejettent les images saintes*, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms, dans *Visage de l'invisible* (Paris, Éditions Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994), III, 17, p. 77. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur (Damascène), suivi du numéro de page.

Une image est donc une ressemblance, un exemple et une figure de quelque chose, elle montre en elle-même ce qui est représenté; mais l'image ne ressemble pas en tous points au modèle, c'est-à-dire à ce qui est représenté — car autre chose est l'image, autre chose est ce qui est représenté — et on voit bien entre eux une différence, puisque l'un n'est pas l'autre et inversement. Ainsi je dis que l'image de l'homme, même si elle représente la figure de son corps, ne possède pas cependant toutes les facultés de son âme; car elle ne vit pas, ne raisonne pas, ne parle pas, ne sent pas et ne meut pas ses membres. Et le Fils, image naturelle du Père, possède quelque chose de différent de lui; car il est le Fils et non le Père. (Damascène, III, 16, p. 76-77)

Laurent Lavaud, dans *L'Image*, commente cette définition en employant une terminologie contemporaine, écrivant que, chez Jean Damascène, « [t]out d'abord, l'image se caractérise par une ressemblance que l'on peut définir comme un mode de présence du représenté au représentant. Mais, en second lieu, il n'y a d'image que dans la différence, que dans l'écart entre la copie et son modèle » (Lavaud, p. 131).

Dès lors, nous pouvons constater que, par définition, l'image comporte en soi le poids ontologique du « même » et de l'« autre ». Et c'est notamment à partir du jeu et des enjeux de ces deux critères, critère de la ressemblance (de la présence) et celui de la dissemblance (de l'écart, de l'absence), que l'image se détermine et que nous commençons à percevoir son statut ontologique. Par conséquent, l'être de toute image signifie à la fois « être comme » et « n'être pas », ou comme l'écrit Platon, se fonde sur l'« entrelacement de l'être et du non-être » (*Sophiste*, 240c, p. 46), où le « non-être » n'est pas « vide » et ne doit être aucunement considéré comme le « néant », mais comme constitué par l'altérité (« "l'autre" ne se dit que relativement à un autre » [*Sophiste*, 255 d, e, p. 68]). Au fond, c'est justement ce jeu entre la présence et l'absence, entre l'être et le non-être, ou comme l'appelle Régis Durand, « ce battement de l'apparition-disparition », qui « est la source de toute connaissance et de toute représentation 36 ».

³⁶ Régis Durand, *Le Regard pensif* (Paris, La Différence, 1990), p. 62. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur suivi du numéro de page.

La théorie de la mimesis chez Platon et Aristote

Qu'elle soit iconique, plastique ou textuelle, l'*image* se présente en représentant un être, un objet, un lieu... Nous pouvons dire avec Bernard Vouilloux que, de façon générale, « toute image est représentationnelle³⁷ ». Elle re-présente, c'est-à-dire « présent[e] une seconde fois » (Œil, 22) et cet acte implique soit les « reconnaissances visuelles 38 » (Marin), soit les reconnaissances conceptuelles (grâce à la *semiosis*³⁹) de la part du récepteur (lecteur-spectateur), soit les deux. « De par son étymologie, le terme d'image implique l'imitation et croise les notions de représentation et de ressemblance⁴⁰ » (Vouilloux). Pourtant, il ne faut pas confondre la notion de représentation avec celle de ressemblance : « toute représentation n'est pas ressemblante, toute ressemblance n'est pas représentative » (id., ibid.). Une distinction entre la mimesis (pensée en terme de ressemblance) et la mimesis (pensée en terme de représentation) parcourt la théorie de la mimesis chez Platon et Aristote, sous l'égide desquels se développe la pensée artistique en Occident, et notamment, en France.

Le terme « mimesis », largement utilisé en théorie littéraire, est généralement traduit par le mot « imitation » : « [1]a signification originelle du verbe d'où dérive mimesis était "exprimer, donner forme", d'où aussi "imiter", d'où concept-clé de l'histoire et de la philosophie de l'art, selon lequel l'imitation (tout particulièrement l'imitation de la nature) se trouve à la base du processus artistique. Façonnée par Platon et Aristote, la théorie de la mimesis — comportant

³⁷ Bernard Vouilloux, L'Interstice figural (Saint-Foye, Québec, Éditions Le Griffon d'argile, coll. Pug, 1994), p. VIII.

38 Louis Marin, « Visibilité », dans *De la représentation* (Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994), p. 266.

³⁹ Par le terme de *sémiosis* nous entendons le processus de l'assignation de sens à un signe (entendu comme l'union du signifiant avec le signifié) ; ce processus pourrait être considéré comme ad infinitum lorsque nous prenons en considération le rôle actif du Sujet interprétant, ainsi que le contexte (culturel, social, etc.) dans lequel la *sémiosis* se déroule.

⁴⁰ Bernard Vouilloux « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (s. la dir. de), Texte/Image: nouveaux problèmes (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005), p. 20.

⁴¹ Dictionnaire des termes littéraires, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros (Paris, Champion, coll. Champion Classiques, 2005), cf. l'entrée « mimesis », p. 202.

toujours une dualité apparente — a donné lieu à de nombreuses interprétations et polémiques au cours des siècles. Les questions qu'elles soulevaient (« En quoi consiste l'imitation artistique ? », « Quelle est sa fonction : est-elle au service du mensonge ou de la vérité, du plaisir ou de la connaissance ? 42 », etc.) restent encore ouvertes. Comme le remarquent Jacqueline Lichtenstein et Elisabeth Decultot,

toutes ces questions s'inscrivent dans une problématique largement déterminée par l'ambiguïté sémantique du concept de *mimêsis* dans le champ de la philosophie grecque. Elles correspondent à la double orientation donnée à la problématique de la *mimêsis* par Platon et par Aristote, c'est-à-dire à l'opposition entre un concept élaboré en référence à un modèle pictural et donnant à *mimêsis* le sens de *ressemblance*, et un concept élaboré en référence à un modèle théâtral, donnant à *mimêsis* le sens de *représentation*. (Lichtenstein, Decultot, 786)

Initialement, la mimèsis renvoie aux « mimes, saynètes rythmées, chantées et dansées dans la Grèce du Ve siècle 3, c'est-à-dire, elle renvoie aux « activités visant à exprimer la réalité intérieure » (Lichtenstein, Decultot, 786), donc à l'imitation par le jeu de l'acteur (imitation directe chez Platon). Platon est le premier à assigner un nouveau sens à la mimèsis lorsqu'il élabore le concept à partir de la référence à la peinture et à la sculpture et parle de l'imitation en images des réalités extérieures. Platon considère l'art comme une imitation du monde des Idées et place le peintre (l'artiste) au troisième rang par rapport à l'artisan et à Dieu. Paradigmatique à cet égard est le célèbre exemple avec trois lits dans La République (X, 596a-598d) où l'on trouve cette hiérarchie de l'imitation (le lit divin [lit-eidos] — le lit du menuisier — le lit peint) ; là, le philosophe met l'accent sur la relation de l'image à son modèle. Ce concept sera élaboré, tout particulièrement, dans le Sophiste où la mimesis associée à la tromperie sera condamnée une fois pour toute. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette problématique de la « bonne » et de

⁴² Jacqueline Lichtenstein et Elsabeth Decultot « Mimêsis », dans Barbara Cassin (s. la dir. de), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles* (Paris, Seuil, Le Robert, 2004), p. 786. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par les noms d'auteurs, suivis du numéro de page.

⁴³ Alexandre Gefen, Introduction à *La Mimèsis* (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, 2003), p. 23. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur, suivi du numéro de page.

la « mauvaise » mimesis dans la partie de notre thèse consacrée au roman *Bruges-la-Morte* de Rodenbach.

Pour ce qui est d'Aristote, chez lui la théorie de la mimesis présente des changements radicaux par rapport à la définition platonicienne. En effet, l'imitation et la représentation s'affranchissent de questionnements ontologiques et métaphysiques : ces aspects sont primordiaux chez Platon. Contrairement à Platon prévenant des dangers « de la contagion mimétique » (Gefen, 81) qui pourrait entraîner vers les vices, Aristote insiste sur le fait que la mimesis (en tant qu'imitation et représentation) est à la fois une faculté naturelle de l'être humain, associée au plaisir, et un moyen de connaissance :

Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. [...] On se plait à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. Si on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre⁴⁴. (Poétique, IV, 1448b, p. 33) (Nous soulignons.)

En deuxième lieu, avec sa *Poétique* Aristote « réinscrit le sens de *mimêsis* dans le champ de la poétique » (Lichtenstein, Decultot, 787). Il « propose de qualifier *toutes* les œuvres littéraires comme mimétiques en donnant au terme *mimèsis* le sens plus général de "représentation" » (Gefen, 23). Par conséquent, « [1]oin de constituer un enregistrement passif du réel, la mimèsis se situe du côté de l'herméneutique » (*ibid.*, 30). Comme le note Jean-Marie Schaeffer,

chez Aristote la notion de mimèsis désigne selon les contextes soit une relation d'*imitation* [de *ressemblance*], soit une relation de *représentation*. Dans le premier cas, la mimèsis serait conçue comme *copie*, alors qu'en tant que synonyme de la relation de représentation elle serait définie au contraire comme *objet sémiotique propre* qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques)⁴⁵. (Nous soulignons.)

Ainsi, chez Aristote aussi bien que chez Platon, le concept de la mimesis se construit à

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy (Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1952). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre *Poétique*, suivi du numéro de page.

⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1999), p. 103.

partir d'un double référentiel (les arts visuels et le théâtre) et possède donc intrinsèquement une double dimension. Cependant, chez Aristote c'est la tragédie, c'est-à-dire la mimesis en tant que représentation qui se trouve privilégiée⁴⁶. Pour la civilisation occidentale, la *Poétique* d'Aristote — promouvant l'idée que l'imitation est à l'origine de la création artistique — est considérée (depuis la Renaissance) comme le texte fondateur pour les réflexions sur l'art et la littérature. L'imitation n'est donc pas condamnée et ne s'oppose pas à la créativité et à l'originalité. L'imitation fait partie de la formation de l'artiste et, c'est en imitant, remarque Jacqueline Lichtenstein, qu'on devient soi-même⁴⁷. Même Platon qui présente une imitation dégradée dans sa *République* (en tant qu'image d'une image) ne rejette pas toutes les formes d'imitation⁴⁸, mais seulement celle qui « ne reproduit pas l'être mais l'apparaître » étant ainsi « condamnable sous le double chef de l'inexactitude et de la tromperie, à la fois parce qu'elle s'écarte de la vérité et parce qu'elle fait croire à sa vérité » (Lichtenstein, Decultot, 787). Ainsi, l'imitation *artistique* (créative) se distingue foncièrement de l'imitation dite servile qui serait une simple copie, une simple ressemblance de l'objet représenté : alors que « les arts, écrit Plotin dans sa cinquième

_

⁴⁶ Pour Aristote, c'est la mimesis de l'action qui compte le plus, tandis que la mimesis des personnages joue un rôle secondaire : « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet *c'est à peu près comme en peinture* où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image. La tragédie est l'imitation d'une action et c'est avant tout en raison de l'action qu'elle imite les hommes agissant. » (*Poétique*, 1450b, p. 38-39) (Nous soulignons.) — Lichtenstein et Decultot en tirent les parallèles suivants : « Si la définition de la *mimêsis* comme *mimêsis* des actions rapproche la poésie de l'histoire [...], la *mimêsis* des caractères induit au contraire un rapprochement avec la peinture, et plus précisément avec un genre de peinture qui pose de la manière la plus aiguë la question de la ressemblance, à savoir celui du portrait. » (Lichtenstein, Decultot, 789) « La comparaison avec la peinture [...] justifie cette hiérarchie en établissant un parallèle entre le dessin et l'histoire, d'une part, la couleur et les caractères, de l'autre. » (Lichtenstein, Decultot, 788).

⁴⁷ Jacqueline Lichtenstein fait cette remarque lors d'une rencontre philosophique avec Adèle Van Reeth. Émission « Liberté chérie ? Imitation ou liberté de l'art ? », enregistrée dans le cadre des Deuxièmes Rencontres philosophiques de Langres (22-23 septembre 2012); cette émission a été diffusée sur France Culture le 24 septembre 2012.

⁴⁸ Cette position de Platon sera clarifiée et développée dans le chapitre consacré à Rodenbach lorsque nous parlerons du pouvoir séducteur de l'image dans le roman *Bruges-la-Morte* (cf. lecture de l'image du double dans le roman).

Ennéade, ne se bornent pas à imiter les objets qui s'offrent à nos regards⁴⁹. »

Une tentative de classement des images

Essayons de faire une typologie approximative, schématique et, bien évidemment, non exhaustive des images. Tout d'abord, nous nous proposons de diviser les images en deux grands groupes : le premier rassemble des images qui ne sont pas fabriquées par l'homme et le second concerne la production humaine des images. Comme nous nous plaçons d'un point de vue d'une chrétienne, il est important pour nous de commencer par l'introduction de la catégorie d'images dont le créateur n'est pas un être humain, ce qui permettra de montrer des liens entre l'image et le divin. Cette perspective nous permettra également de parler de l'ontologie des images et de revendiquer leur droit à l'Être.

Notre classement s'inspire des travaux de nombreux théoriciens de l'image (Wunenburger, Vouilloux, Louvel, Mitchell...), et notamment, des écrits de saint Jean Damascène qui considérait les images comme « des livres pour les illettrés⁵⁰ ». Il est le premier théologien byzantin qui ait su s'opposer aux « empereurs-briseurs d'images » par une théologie élaborée et structurée⁵¹. Comme le note Lavaud, Jean Damascène « représente l'un des plus remarquables penseurs-défenseurs de l'image qui « trouve son fondement dans une théologie de l'Incarnation » (Lavaud, 40). Il systématise des connaissances antérieures et propose une typologie d'images qu'on trouve surtout dans son *Discours contre ceux qui rejettent les images*.

⁴⁹ Plotin, *Les Ennéades*, traduit par M.-N. Bouillet (Frankfurt, Unveränderter nachdruck, 1968, [© Paris, Minerva, 1861]), p. 108.

⁵⁰ Commentaire de saint Jean Damascène (I, 47 ; II, 43), dans *Florilège* dans *Visage de l'invisible*, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms (Paris, Éd. Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994), p. 108.

⁵¹ Son premier *Discours pour la défense des images* est une réaction aux premiers édits de l'empereur Léon

III l'Isaurien visant la destruction des images (730). Voir à ce sujet l'*Introduction théologique* de Mgr Chrisoph Schönborn dans *Visage de l'invisible* (Paris, Éd. Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994), p. 7-13.

Images qui ne sont pas fabriquées par l'homme : les images acheiropoïètes

En premier lieu, il s'agit de Jésus Christ qui est l'Image du Père invisible⁵²:

La première image est l'*image naturelle*. En toute chose doit tout d'abord exister ce qui est selon la nature, puis selon la relation et l'imitation. Ainsi, l'homme doit-il nécessairement exister selon sa nature, puis par la relation selon l'imitation. Donc la première image naturelle et identique du Dieu invisible, c'est *le Fils du Père qui montre en lui-même le Père*. (Damascène, III, 18, p. 77) (Nous soulignons.)

Ainsi, la manifestation de Dieu passe non seulement par « la Parole révélée et transmise par voie écrite (Les Évangiles) qui est cependant inséparable d'une inscription visible », mais aussi par « l'Incarnation historique du Dieu, dont la figure est ensuite reproduite par l'image peinte » (Wunenburger, 24).

En deuxième lieu, nous retrouvons cette conception de l'homme en tant qu'image de Dieu. Dieu créa l'homme « par imitation » (Damascène, 79), à son image et à sa ressemblance :

Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre. » Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa⁵³. (*La Genèse*)

Quoique l'être humain puisse s'éloigner de son Créateur (soit par de mauvais actes soit par les mouvements de l'esprit), l'image de Dieu, ce « sceau divin qui marque la nature [de l'homme] en la mettant dans un rapport personnel avec Dieu » (Lossky, 122) est « indestructible dans l'homme » (Lossky, 119). L'image est, par conséquent, honorée par Dieu même. Saint Basile de Césarée explique ainsi ce phénomène :

Parce que l'image du roi, on l'appelle roi aussi, et qu'il n'y a pas deux rois — le pouvoir royal ne se dédouble pas, la gloire ne se divise pas, de même que règne sur nous une seule autorité et que le pouvoir est unique et non multiple —, parce que *l'honneur rendu à l'image remonte au prototype*. Ce que l'image est là par imitation, le Fils l'est ici par nature. Et tout comme en art la ressemblance est donnée d'après la forme, pour la nature divine, qui est simple, c'est dans la

⁵² Damascène se réfère ici au saint apôtre Paul (« Il est l'Image du Dieu invisible », Épitre de Saint Paul aux Colossiens, I, 15).

⁵³ *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, (Paris, Éditions du Cerf, 1955, *Genèse*), p. 5.

communauté de l'essence divine que réside le principe d'unité⁵⁴. (Nous soulignons.)

Par ailleurs, c'est précisément cette ressemblance à Dieu qui distingue ce microcosme qu'est l'être humain « du cosmos en l'assimilant au Créateur » (Lossky, 109). Aussi l'homme n'est-il pas seulement « image du fait de la structure interne de son esprit, mais aussi par son rapport à l'ensemble de la création, rapport de domination qui *mime* celui de Dieu à l'ensemble de l'univers » (Lavaud, 131-132) :

Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre⁵⁵. (La Genèse) (Nous soulignons.)

En troisième lieu, il convient de mentionner les images miraculeuses dont l'origine ne peut pas être expliquée (comme celle du voile de Véronique) et les images naturelles « non intentionnelles » (Vouilloux) produites par la Nature, cette « productrice d'images au hasard » qui devient « ouvrière de mimésis⁵⁶ » (Marin). Mais, en pareille occurrence, tout dépend du spectateur, de lui seul, de sa « faculté de projection⁵⁷ » (Gombrich). Sa capacité de percevoir à son tour dépend de son vécu, des expériences et connaissances livresques, enfin de la sensibilité du spectateur. Bernard Vouilloux écrit ainsi à ce sujet :

Toutes les images ne sont pas « faites de main d'homme », toutes ne sont pas des artefacts. Il existe des images naturelles, comme les pierres paysagées (*pietre paesine*), les figures formées par les nuées ou par les taches d'humidité sur un vieux mur, etc. : elle ne valent pour ce à quoi elles ressemblent que de manière non intentionnelle — c'est le spectateur, et lui seul, qui les voit comme des tableaux [...]⁵⁸.

⁵⁴ Saint Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit*, extraits présentés et commentés dans le *Florilège* de saint Jean Damascène, *Visage de l'invisible*, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms (Paris, Éd. Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994, 188 p.), p. 104.

⁵⁵ La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, (Paris, Éditions du Cerf, 1955, *Genèse*, 26-27), p. 5.

⁵⁶ Louis Marin, « Mimésis et description » (chap. XV), dans *De la représentation* (Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994), p. 252.

⁵⁷ Ernst Gombrich, *L'Art et l'Illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand (Paris, Gallimard, 1971, 1987), p. 155.

⁵⁸ Bernard Vouilloux « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (s. la dir. de), *Texte/Image : nouveaux problèmes* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005), p. 24.

Production humaine des images : image matérielle – image immatérielle

Étant porteur de l'image de Dieu, l'homme est lui-même « faiseur » d'images. Ces images sont nécessairement liées au corps humain, car « [i]l n'y a pas de représentation d'un objet sans la médiation corporelle des sens » (Wunenburger, 9). On peut même classer les images selon le mode de production corporelle⁵⁹: leur typologie dépendra dans ce cas des « médiateurs sensoriels » (les cinq sens) et des « moteurs (geste, voix) qui participent à la formation des représentations sensibles et concrètes » (id., ibid.).

À titre d'exemple, nous présentons ici le classement d'images qu'on trouve dans l'Iconologie de Mitchell⁶⁰: image graphique (peinture, statues, dessins); image optique (miroirs, projections); image perceptuelle (données sensorielles, « espèces », apparences), image mentale (rêves, souvenirs, idées, phantasmes) et *image verbale* (métaphores, descriptions). Ces représentations sont liées obligatoirement à des expériences sensibles de l'homme dont l'expérience visuelle est privilégiée :

[...] [n]ous pouvons faire des images de toutes les figures que nous voyons, et nous concevons celles-ci dans la mesure où nous les voyons. En effet, si à partir des paroles nous pouvons concevoir les figures, nous pouvons aussi parvenir à les concevoir grâce à ce que nous avons vu. Il en est de même pour chacun des sens : nous partons des choses que nous avons senties, goûtées ou touchées pour parvenir, à partir des paroles, à les concevoir. (Damascène, III, 24, p. 82)

Nous proposons de répartir les images d'abord en deux grandes familles selon leurs manifestations phénoménales (qui renvoient au sensible) et nouménales (qui renvoient à l'intelligible) : image matérielle et image immatérielle. La première inclut les images « dont le représentant est fixé sur un support externe » (Wunenburger, 27). Ce sont, par exemple, des images-artefacts obéissant à des besoins d'expression artistique (dessin, tableau, sculpture,

⁵⁹ Par exemple, des images formées par le biais de la voix dans l'expression langagière, des images formées à la base de l'expression gestuelle, etc.

60 Voir Mitchell, *op. cit.*, p. 46.

photographie, etc.). Étant « à la fois une chose et une représentation⁶¹ », une image matérielle, le tableau peint, notamment, est, selon Louis Marin, aussi un signe : « [c]onsidéré comme chose, le signe focalise sur lui-même [;] [c]omme représentation, il se dérobe à la considération et déplace la vue de l'esprit de lui-même à l'objet qu'il signifie » (*id.*, *ibid.*).

L'autre famille d'images unit les *images mentales*, psychiques que Bernard Vouilloux (en se référant à Aristote) rassemble sous le concept de *phantasia* :

Si les images naturelles, comme les images *artefactuelles*, sont, en tant qu'objets visuels, des images matérielles — elles nécessitent un support physique (un subjectile) et admettent accessoirement une substance couvrante (un projectile) —, les images mentales et psychiques, enfin, peuvent être définies comme immatérielles. L'unité de ce second domaine aura été reconnue très tôt : sous le concept de *phantasia*, entendue comme faculté de représentation [et non au sens platonicien d'apparition], Aristote englobait ainsi des entités aussi différentes que les images qui accompagnent le processus de la pensée, les images du rêve et du souvenir ou celles dont se soutient la visée d'un but dans les relations intersubjectives ou dans le mouvement des êtres animés. (Vouilloux, 24)

Les images mentales peuvent être divisées en deux catégories : conscientes et inconscientes, intentionnelles ou non. Elles peuvent également être considérées à partir de la catégorie du temps, ce qui engendre une tripartition suivante : image mentale *in praesentia* (image perceptive) qu'est une représentation au présent ; image *anticipatrice*, image-prévision (qui se réfère au futur) et image *mnésique* (image-souvenir) qui se réfère au passé.

À ce point de notre réflexion, la question qui se pose est la suivante : où faut-il placer l'image littéraire ? D'une part, elle est étroitement liée aux représentations mentales formées à partir de perceptions. D'autre part, les images textuelles possèdent ce support extérieur qu'est un système de signes graphiques et phonétiques. Cependant, d'autres lois régissent leur fonctionnement et la majorité des théoriciens traitent l'image verbale à part (Louvel, Hamon, Montandon, Mitchell, Vouilloux, Bachelard, Krüger...).

⁶¹ Cf. l'introduction de Louis Marin à l'*Opacité de la peinture* (Florence, Éditions Usher, 1989).

Image verbale: « ut pictura poesis »? « ut poesis pictura »?

Ces Images, que d'autres appellent Peintures, ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se prend en general pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque maniere que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, « lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'ame, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent 62 ».

Nicolas Boileau⁶³

Comme le constate Louvel ainsi que de nombreux théoriciens de l'image, le « lien entre peinture et poésie est attesté dès l'antiquité » (Louvel, Œil, 56). Généralement, les théoriciens considèrent la relation entre texte et image soit en termes d'« arts-sœurs » (en termes de similitude) soit en termes de rivaux (en termes de différence), ou même en termes d'émulation (le « paragone de Vinci où l'agon oppose les arts apparentés » [Louvel, Œil, 16]). Ceux qui mettent l'accent sur la parenté des deux arts sont tributaires de la pensée de Simonide de Ceos (VI^e siècle avant Jésus Christ) qui a formulé l'aphorisme « la peinture serait une poésie muette et la poésie une peinture parlante » (id., 56), repris par Horace dans son Art Poétique (« Une poésie est comme une peinture⁶⁴ »). Les théoriciens qui s'opposent à cette vue suivent Lessing qui critique, dans son Laocoon⁶⁵ (1766), la doctrine de l'ut pictura poesis, insistant sur l'opposition entre la poésie en tant qu'art du temps et la peinture en tant qu'art de l'espace. Or, quelle que soit la perspective selon laquelle on considère les rapports entre texte et image, il est clair que des liens étroits les réunissent.

⁶² Boileau cite ici les paroles d'Oreste dans Euripide.

⁶³ Nicolas Boileau, *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin dans Œuvres complètes (Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966), p. 363.

⁶⁴ Horace est cité par Louvel dans L'Œil du texte, p. 57.

⁶⁵ Voir Louvel, Œil, p. 66. Voir aussi Gefen, op. cit., p. 85-86.

« L'écriture est née de l'image et [...] son efficacité ne procède que d'elle⁶⁶ », telle est la thèse que défend dans son livre L'Image écrite Anne-Marie Christin. Cette « attirance » de la lettre / du mot vers l'image, vers les arts plastiques ne peut-elle donc pas être considérée comme une pente naturelle? L'« écriture a la nostalgie de l'icône », écrit Alain Montandon dans sa préface à Signe/Texte/Image. Par ailleurs, la lettre même ou le mot écrit ne peuvent-ils pas déjà, grâce à leur expression formelle, être vus comme une image (un tableau en miniature, une figurine)? Les mots ne sont-ils pas pareils aux morceaux de pierre avec lesquels on est capable de créer des mosaïques variées ? Comme l'artiste qui crée en se servant de son matériel d'une manière individuelle et créative, l'écrivain, se sert de la langue qui est, elle aussi, susceptible de rendre visible. Le visible devient ainsi « un effet de discours, perceptible grâce au pouvoir évocateur du verbe⁶⁷ ». Cette « visualisation » est un phénomène d'autant plus compliqué que l'image verbale (image poétique) est généralement associée aux figures de style (figures du discours / figures de langage) dont « le nombre est infini⁶⁸ ». La présente thèse est consacrée principalement à l'étude de l'ekphrasis, mais nous aborderons également l'hypotypose, la métaphore, la synecdoque et la prosopopée. Nous reviendrons sur l'analyse théorique de ces figures de style dans les deuxième et troisième parties de la thèse.

Qu'est-ce qu'une figure? Du point de vue étymologique, on peut dire que *figura* « procède de la même racine (*fig*-) que les mots *fingere* (modeler), *fictor* (modeleur, sculpteur),

⁶⁶ Anne-Marie Christin, L'Image écrite ou la déraison graphique (Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1995), p. 5.

⁶⁷ Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique* (Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1989), p. 10.

⁶⁸ Bernard Lamy, cité par Christine Klein-Lataud, *Précis des Figures de style*, préface d'Alain Baudot, 2^e éd. rev. et entièrement refondue (Toronto, Éditions du Gref, Coll. Traduire, Écrire, Lire, 2001), p. 14. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

figulus (potier) et effigies (portrait)⁶⁹ » : le mot latin figura, veut dire littéralement « forme extérieure d'un objet » (Klein-Lataud, 11). Comme le remarque Philippe Dubois (en se référant à Erich Auerbach), le mot figura a une partie commune à la fois avec le matériel et avec l'abstrait :

[L]'idée de trace, d'empreinte, d'objet fabriqué [...] est originellement très forte dans le concept de Figura. [...] En même temps, [...] la Figura a développé ces variations de sens du côté d'une conception plus abstraite de la représentation, en s'associant notamment à des catégories comme celles d'imitation, de semblance, de copie, d'archétype, de modèle [...] (d'où son lien avec les différentes sortes d'images, singulièrement le portrait, mais aussi avec le discours dans ce qu'il a d'idéel : les figures de pensée). (Figura, 20)

L'essence de *figura* ainsi que sa force résident proprement dans cette tension entre le matériel et l'idéel :

[L]a *Figura* joue avec les paradoxes, tendant ses significations dans un mouvement perpétuel entre la trace matérielle et l'image ressemblante, entre l'empreinte physique et l'idée mimétique. (*Figura*, 20)

C'est précisément ce mouvement entre le matériel et l'idéel qui fait que l'image « textuelle » nous « met en présence d'un signe, qui se tient à distance de l'apparition sensible » (Wunenburger, 19), et pourtant, le lecteur « voit » en lisant.

À ce statut paradoxal de la figure, c'est-à-dire qu'elle se trouve « dans un mouvement perpétuel entre la trace matérielle et l'image ressemblante », se joint un autre paradoxe : la figure implique à la fois « la dynamique de l'invention » et le statisme de la codification. Cet autre paradoxe, écrit Dubois,

articule dans le concept de Figura, un principe d'invention, de nouveauté, de trouvaille inédite, en l'opposant à un principe de copie, d'imitation servile, de stéréotypie codifiée. [...] Dans son sens étymologique, la Figura a à voir avec l'idée de création, ou au moins de fabrication, de construction et d'expression. Aspect extérieur et changeant, la figura présuppose un geste d'invention. En même temps, cette invention fondatrice — et c'est aussi en cela qu'elle sera justement « figura » — va se constituer en système, voire en norme. (*Figura*, 22)

Dans les textes littéraires les figures fonctionnent souvent comme trope, terme qui désigne

⁶⁹ Philippe Dubois « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », dans François Aubral et Dominique Château (s. la dir. de), *Figure, Figurale*, (Paris, Montréal, Éditions l'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 1999, 289 p.), p. 12. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Figura*, suivi du numéro de page.

« l'usage substitutif de termes pris dans un sens autre que celui qui leur est propre » (métaphore, allégorie, synecdoque, métonymie, antonomase, etc.) (*Figura*, 18). En fait, le terme *figure* inclut celui de *trope* étant ainsi une notion plus large qui s'applique à toute tournure s'écartant du sens propre (du sens littéral)⁷⁰.

Dans ce contexte, il importe d'introduire, en se rapportant à l'ouvrage classique de Pierre Fontanier, la distinction entre le sens et la signification et entre le sens littéral et figural. Cette distinction est très importante pour prendre en charge les complexités qui sous-tendent le concept d'*iconotexte*, concept que nous analyserons plus loin :

Le sens est, relativement à un mot, ce que ce mot nous fait entendre, penser, sentir par sa signification; et sa signification est ce qu'il signifie, c'est-à-dire, ce dont il est signe, dont il fait signe. On voit donc que sens et signification ne sont pas parfaitement synonymes. La signification se dit du mot considéré en lui-même, considéré comme signe, et le sens se dit du mot considéré quant à son effet dans l'esprit, considéré en tant qu'entendu comme il doit l'être. De plus, le mot de signification est moins étendu que le mot de sens; il ne se dit jamais que d'un mot seul, tandis que le mot de sens se dit aussi de toute une phrase, quelquefois même de tout un discours⁷¹. (Nous soulignons.)

Quant au sens, on distingue le *sens littéral*, « celui qui tient aux mots pris à la lettre » (*id.*, 57) et le *sens spirituel*, *sens détourné* ou *figuré* qui est

celui que le *sens littéral* fait naître dans l'esprit par les circonstances du discours, par le ton de la voix, ou par la liaison des idées exprimées avec celles qui ne le sont pas. Il s'appelle *spirituel*, parce qu'il est tout de l'esprit, s'il faut le dire, et que c'est l'esprit qui le forme ou le trouve à l'aide du *sens littéral*. Il n'existe pas pour celui qui prend tout à la lettre, pour celui qui ne sait pas que *la lettre tue*, et *que l'esprit vivifie*. (Fontanier, 58-59)

Fontanier souligne que le sens du mot (d'une phrase) doit être « considéré quant à son effet dans l'esprit » et cet effet nous paraît être apparenté au « retentissement », terme d'Eugène Minkowski, dans lequel, comme l'écrit Bachelard, « nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une

⁷¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette (Paris, Flammarion, 1977), p. 55. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

⁷⁰ Voir Philippe Dubois, op. cit., p. 18-19.

image poétique⁷² ». Ainsi, les figures tissant l'image littéraire se présentent en tant que lieu où ce « retentissement » du « *logos* peignant » s'exprime avec le plus de force. S'appuyant sur le *sens littéral*, l'image littéraire « vivifie » l'esprit du lecteur et engendre le sens *figuré* (*spirituel*). Comme le précise Octavio Paz dans son essai *L'Arc et la Lyre*,

[q]uelles que soient les différences qui [...] séparent [les images littéraires], toutes ont en commun de préserver la pluralité de significations du mot, sans briser l'unité syntaxique de la phrase ou de l'ensemble de phrases. Chaque image — ou chaque poème fait d'images — contient de nombreuses significations contraires ou divergentes qu'elle embrasse ou réconcilie sans les supprimer⁷³. (Nous soulignons.)

Et il ne faut pas oublier que lorsqu'« il s'agit d'une œuvre littéraire, le jeu des figures est à étudier dans le système de l'œuvre entière » (Klein-Lataud, 108). La « dynamique et la « profondeur » de l'image littéraire « apparaissent mieux dans la construction syntagmatique » (Wunenburger, 42) de l'œuvre, car l'ouvrage littéraire n'est jamais construit d'images passives, indépendantes de l'ensemble, reproduisant d'une manière banale le réel, mais tissé d'une matière vivante qu'est l'image poétique.

Qu'est-ce qu'un iconotexte?

L'iconotexte est un terme relativement récent. D'abord proposé par Michel Nerlich dès 1990, le terme est repris en 2006 par G. Lugrin (voir la préface d'Alain Montandon à Signe / Texte / Image). Aujourd'hui, le terme fait partie du vocabulaire de la critique littéraire. À la suite de Nerlich, des théoriciens comme Louvel, Montandon, Krüger, parmi d'autres, se servent du terme iconotexte dans leurs ouvrages et leurs articles portant sur les rapports texte/image. Cependant, certains chercheurs utilisent ce concept de façon moins restrictive que Nerlich.

Pour Michael Nerlich, romaniste allemand, littéraire (professeur de littérature espagnole

⁷² Gaston Bachelard, introduction à *La Poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1967), p. 2.

⁷³ Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier (Paris, Gallimard, coll. Les essais CXIX, 1965), p. 126-127.

entre autres), mais aussi graveur et photographe, le « produit » auquel il a donné le nom d'iconotexte est « une unité indissoluble de texte(s) et images(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre" »:

[L]'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme *unité non illustrative*, mais *dialogique* entre texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'*iconotexte* une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie [...]. (*id.*, 268) (Nous soulignons.)

Même si Nerlich perçoit l'*iconotexte* en tant qu'« unité non illustrative », il ne nie pas complètement une fonction illustrative de l'image, mais insiste sur le fait que la valeur illustrative de l'image dans l'*iconotexte* n'est ni capitale ni déterminante. Pour Nerlich, l'illustration littérale du texte peut « tuer l'œuvre d'art » (*id.*, 270) en imposant une seule signification, une seule interprétation. Selon lui, l'illustration littérale :

[...] réduit les volumes sémiotiques-sémantiques foisonnants et ses structurations à une linéarité tendanciellement univoque qui démolit aussi bien l'artefact qu'il essaie d'« interpréter » ou d'« illustrer » que le potentiel de réception productive du côté du lecteur/spectateur : il élimine le hasard producteur et productif du rapport triangulaire artefact-discours exégétique textuel et/ou visuel — lecteur/spectateur. (id., 271)

D'après lui, l'illustration littérale peut présenter un intérêt seulement dans le cas où cet intérêt se situerait « ailleurs que dans l'intention illustrative, ou plus exactement dans l'éloignement de cette intention (par exemple dans la qualité de l'image d'un grand artiste) » (id., 271). Tandis que dans le cas de l'iconotexte, l'intention illustrative est au centre de l'interprétation. Un iconotexte déclenche nécessairement un dialogue entre les deux systèmes d'expression, il déclenche « la communication productive dont le summum optimum était pour Montaigne "la conférence", la discussion contradictoire entre plusieurs partenaires » (id., 269). Cela étant, nous estimons que Bruges-la-Morte de Rodenbach et À la recherche d'une enfance de Lilar correspondent le mieux à la définition originale de l'iconotexte. En revanche, le Journal

-

⁷⁴ Michael Nerlich « Qu'est-ce un iconotexte ? », dans Alain Montandon (s. la dir. de), *Iconotextes* (Paris, OPHRYS, 1990), p. 268. (Nous soulignons.)

de l'analogiste, qui est aussi un livre illustré, n'est un *iconotexte* que dans le sens large de ce terme. Dans ce cas, la fonction dominante des illustrations photographiques est, avant tout, une fonction illustrative et didactique.

Ainsi, cette alliance verbo-iconique qu'est l'iconotexte forme effectivement une unité signifiante où deux codes d'expression sont en constant dialogue et conservent toutefois (du moins jusqu'à un certain degré) leur propre spécificité, c'est-à-dire les particularités propres à l'iconique et au verbal. (Nerlich) Cependant, passer d'un système sémiotique à un autre au sein de l'iconotexte est impossible (selon Krüger, Louvel, Montandon...). L'iconotexte ne fonctionne que par le constant va-et-vient entre deux systèmes sémiologiques distincts, mais solidaires, selon un régime de « clignotement » où la représentation et le représenté « opèrent un chassécroisé⁷⁵ », comme le remarque Wunenburger. Louvel appelle ces rapports interactifs entre le verbal et le visuel la « translation picturale » :

[D]ans le cas de l'iconotexte, nous nous trouvons en situation de « double décrochage » puisque dans la « translation picturale » il s'agit, à la différence de la traduction linguistique (passage d'un signifiant à un autre signifiant de même nature linguistique en gardant le sens), d'effectuer le passage d'un signifiant (pictural) à un autre signifiant (linguistique) de nature différente (en gardant ou en choisissant d'altérer le sens). Donc de procéder à une opération supplémentaire (changement de code, passant du visuel au linguistique), voire à deux opérations supplémentaires (lorsque le transcodeur faisant œuvre de « trahison » délibérée, choisira de transformer l'œuvre « de départ », ne serait-ce que par la sélection subjective). Tous les coups sont permis et dans cette translation d'un médium à un autre, le médium de départ pourra subir toutes les métamorphoses, toutes les manipulations que l'écrivain jugera bon de lui imposer, afin que l'œuvre artistique remplisse la fonction pour laquelle elle a été choisie. (Louvel, Œil, 88)

En outre, comme le remarque Reinhard Krüger, la lecture de chaque système s'opère dans le domaine de l'à peu près, où la traduction du signe que fait le récepteur n'est qu'approximative :

il reste toujours un flou dans la communication (linguistique ou visuelle et notamment *entre les deux*) parce que l'établissement d'une signification ne peut se passer de cet « à peu près » et, par conséquent, ne peut s'effectuer autrement que comme un pari sur la signification ou comme une

⁷⁵ Jean-Jacques Wunenburger, « Le réel et ses doubles », dans *Imaginaires du simulacre*, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, n° 2, Université de Bourgogne (Dijon, Presses universitaires de Dijon, 1987), p. 2.

solution approximative d'une devinette⁷⁶.

Louvel écrit que l'iconotexte illustre

la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. C'est ce que dit le signifiant « iconotexte », et c'est bien cette figure ambiguë et aporétique, entre-deux, qui semble digne d'étude. Rien n'est résolu et pourtant tout est là, dans un mouvement qui oscille entre l'un et l'autre. (Louvel, $\mathcal{E}il$, 15)

En ce sens, la lecture d'un *iconotexte* se rapproche de l'herméneutique (entendue ici comme science de l'interprétation des signes) engendrant ainsi des lectures parallèles et plurielles, c'est-à-dire des *dialogues* et des *rencontres*, nourris souvent par l'« étonnement », cette capacité que les Grecs Anciens (notamment Aristote) considèrent à l'origine de la connaissance.

⁷⁶ Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », dans Alain Montandon (s. la dir.) *Signe / Texte / Image* (Lyon, Césure Lyon édition, 1990), p. 26.

Chapitre 2. La photographie, une image à part

Le XIX^e siècle, époque de l'« absolutisation de la vision⁷⁷ »

Chaque époque ne rêve pas seulement la suivante : en rêvant, elle tend aussi vers le réveil.

Walter Benjamin

La Grèce antique, berceau de la civilisation occidentale, de tous les sens privilégiait celui de la vue, ce dont témoigne même la philosophie ancienne grecque instituée « en tant que *théorie*, regard, contemplation » (Thélot, *Critique*, 46). Depuis l'Antiquité, les écrivains (Homère le premier) se sont servis d'images textuelles au figuré, tandis que les peintres représentaient et donnaient à voir le récit par le biais de la peinture. L'image est un *phénomène* au sens grec de ce mot (du verbe grec « apparaître ») sans parler du fait qu'en grec, « savoir », c'est « voir » : « savoir » va de front avec « voir » et est directement lié à la fois à l'image, à la parole et à l'écriture. Comme c'était le cas en Grèce Antique et, contrairement à l'Orient, c'est la vue qui prime sur d'autres sens dans la civilisation occidentale européenne. L'image a toujours joué dans la vie un rôle extrêmement important, ce dont témoigne en particulier l'époque de la Renaissance.

Quant au XIX^e siècle, en France, comme le remarque Philippe Hamon dans *Imageries*, il semble alors « s'inaugurer sur une véritable pulsion vers l'image, sur une "poussée du regard" (J. Starobinski)⁷⁸ ». C'est le siècle où la vue se trouve « obsessionnellement surcultivée » (Thélot, *Critique*, 24). « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes⁷⁹ », écrit

⁷⁷ Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique* (Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. Encre marine, 2009), p. 24. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Critique* et du numéro de page.

⁷⁸ Philippe Hamon, Préface à *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle* (Paris, José Corti, coll. Essais, 2001), p. 7. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Imageries* et du numéro de page.

⁷⁹ Charles Baudelaire, « Le gouvernement de l'imagination », dans Salon de 1859 dans Œuvres complètes

Charles Baudelaire dans son *Salon de 1859*. Paris, dont la vie culturelle atteint son apogée à cette époque, acquiert une réputation mondiale. Les peintres, les compositeurs, les écrivains collaborent étroitement et leur collaboration donne lieu à des expériences communes inédites. La recherche de nouvelles formes d'art et de littérature est constante. C'est aussi un siècle de la « nouvelle imagerie ».

Nous pourrions également, avec Jérôme Thélot, dénommer le XIX^e siècle « l'âge de la photographie » non seulement parce que ce procédé a été inventé en France (et pratiquement au même moment en Angleterre par Talbot), mais aussi parce que les représentations réalistes du monde se trouvaient déjà privilégiées tout ensemble dans le domaine des arts plastiques et dans le domaine littéraire. Le réalisme — au moins au milieu et dans la seconde partie du siècle — était en effet à la mode ; tout le monde se croyait « réaliste ». C'est exactement à cause des « vertus réalistes » portées au pinacle à cette époque que Baudelaire, quoique fasciné par l'image photographique, s'étonne et même s'indigne à son égard, se méfiant de ces « joujoux⁸¹ » scientifiques dont fait partie l'appareil de prises de vue.

Cette passion pour l'image de la part des littéraires, des artistes, ainsi que de la part de l'homme « moyen » se dessine en tant que *tendance endogène* traversant la vie artistique française tout le long du XIX^e siècle. Parmi de nombreux événements importants de la vie culturelle liés à ce grand *topos* de l'époque qu'est l'« image », nous tenons à souligner seulement les quatre plus pertinents en l'occurrence : la popularité du panorama et du diorama, la naissance de nouveaux rapports entre l'image et la littérature, l'envahissement de l'image dans la vie

⁽Paris, Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, 1954), p. 779. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Salon*, suivi du numéro de page.

⁸⁰ Jérôme Thélot, chapitre IV, « Rien n'aura eu lieu que la photographie : Mallarmé », dans *Les Inventions littéraires de la photographie* (Presses Universitaires de France, Paris, 2003), p. 129.

⁸¹ Voir Charles Baudelaire, « Morale du Joujou », dans *Curiosités esthétiques* dans *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, 1954), p. 681.

quotidienne et l'invention de la photographie.

Le panorama et le diorama

Le panorama est né avec le *Panorama d'Édimbourg* de Robert Barker, portraitiste et miniaturiste anglais⁸² en 1787. En France, les premiers panoramas sont ceux de Pierre Prévost⁸³. Bien que le phénomène soit né à la fin du XVIII^e siècle, on l'associe toujours au XIX^e siècle, où son développement connaît un grand succès. La « peinture panoramique » a été initialement baptisée La nature à coup d'œil (Comment, 5). Le néologisme « panorama » (« tout voir ») entre dans le vocabulaire courant à partir de janvier 1792. Certes, l'apparition du panorama est étroitement liée et au progrès technique et à l'« absolutisation de la vision⁸⁴ », dont nous venons de parler. Or, elle est conditionnée aussi par la croissance des villes et par la popularité des voyages. Cette popularité incitera des individus à chercher à «voyager sans se déplacer» (Comment, 86). Par conséquent, des thèmes qui s'imposent au panorama sont des paysages pittoresques de la campagne, des lieux exotiques ou des villes étrangères, parfois la guerre⁸⁵:

Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans le rapport de l'art avec la technique, traduisent en même temps un sentiment nouveau de la vie. Le citadin, dont la supériorité politique sur la campagne s'exprime à maintes reprises au cours du siècle, tente à présent d'introduire la campagne dans la ville. Dans les panoramas, la ville s'élargit en paysage, comme elle le fera plus tard, plus subtilement, pour le flâneur⁸⁶. (Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*)

⁸² Voir Bernard Comment, Le XIX^e siècle des panoramas (Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993), p. 13. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

⁸³ À savoir : Vue de Paris depuis les Tuileries (1799). L'Évacuation de Toulon par les Anglais en 1793 (1800). Voir à ce sujet Bernard Comment, Le XIX^e siècle des panoramas (Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993), p. 18-19.

⁸⁴ Jérôme Thélot, Critique de la raison photographique (Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. "Encre marine", 2009), p. 24.

85 La popularité de ce sujet s'explique aussi par l'histoire même : la formation des États nationaux en

Europe, le patriotisme et l'héroïsme fondés sur les appartenances nationales, etc.

⁸⁶ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », dans Œuvres III (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 50.

Les « aquariums de l'exotisme et du passé⁸⁷ », c'est ainsi que Walter Benjamin appelle les panoramas dans son *Enfance berlinoise*.

Comment définir ce qui constitue un panorama? De prime abord, on pourrait penser que l'étymologie du mot « panorama » explique essentiellement ce phénomène conçu pour satisfaire le désir de « voir » quelque chose (dont l'accès est généralement difficile) et de la voir d'une manière synoptique. Cependant, si nous lisons l'entrée consacrée à « panorama » du Dictionnaire des termes employés dans la construction du XIX^e siècle, présentée dans la monographie de Bernard Comment, nous nous rendons compte qu'il faut recourir à toute une panoplie de notions pour éclaircir ce phénomène. Le panorama en tant qu'un « spectacle » jouissif pour l'œil est inséparable d'une notion de simulacre. Dans la définition en question, la phrase initiale présentant le phénomène (à savoir : « édifice dans lequel on expose un tableau dit en panorama, c'est-à-dire exécuté sur la paroi intérieure d'une rotonde, couverte d'un comble en coupole ou en cône⁸⁸ ») est suivie d'une liste des conditions, des contraintes permettant au spectateur d'entrer « dans l'aliénation majeure du simulacre » (Comment, 6) : des escaliers assombris qui [...] font oublier [au visiteur] les repères extérieurs de la ville », l'éclairage « dont la source [...] est dérobée par un toit ou un voile qui interdit de regarder au-delà du bord supérieur de la toile », « une balustrade qui empêche de s'approcher de la toile » (id., ibid.). Tous ces subterfuges rendent le lieu ambigu. Dans son Précis d'un traité de peinture (1828), Delécluze analyse ainsi ce phénomène⁸⁹:

La continuité de la ligne apparente de l'horizon est ce qui distingue essentiellement le tableau en panorama du tableau encadré. Dans ce dernier on ne voit que la portion de la ligne horizontale comprise dans l'angle de vision, et il n'y a jamais qu'un point de vue. Sur le panorama, dont la surface est circulaire, on opère d'angle de vision en angle de vision, et par conséquent de point de

⁸⁷ Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*, et suivi de *Paysages urbains*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste (Paris, Les lettres nouvelles / Maurice Nadeau), p. 37.

⁸⁸ L'entrée du *Dictionnaire des termes employés dans la construction* (Paris, 1881-1882) est citée dans Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas* (Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993), p. 5.

⁸⁹ Delécluze est cité par Bernard Comment, *op. cit.*, p. 77.

vue en point de vue. À mesure que le spectateur promène son regard d'un côté vers l'autre, son œil, au moyen de la multiplication des points de vue, se soumet successivement aux phénomènes optiques qui appartiennent à chaque angle de vision.

Ainsi se dessine un statut paradoxal de cet espace : en premier lieu, « le panorama comporte à la fois un seul et plusieurs points de vue » (Comment, 77) ; en deuxième lieu, il présente « un lieu clos qui ouvre à une représentation sans limites du monde » (*ibid.*, 6).

Encore plus enchanteur et fantasmagorique est le diorama ⁹⁰, conçu comme une alternative au panorama et dont la popularité ne cesse de s'accroître depuis son apparition. Le diorama est une invention de Jacques Mandé Daguerre (1822), qui préfigure la naissance de la photographie et du cinéma. Si, dans le panorama, l'idée principale est une « vision totale d'une réalité donnée selon un horizon circulaire » (Comment, 33), le diorama,

du fait même qu'il opère à plat et comme un tableau (même si le cadre en est estompé), n'engage ni la même logique, ni surtout la même topique. Son enjeu majeur est l'inscription de la durée et du mouvement dans la représentation, dont les thèmes seront souvent liés au passage du jour à la nuit ou vice versa, à des changements de saison, à des catastrophes naturelles. (Comment, 33) (Nous soulignons.)

Cependant, les deux inventions visent à créer une illusion. Dans son célèbre passage du *Salon de 1859*, Baudelaire qualifie le diorama comme une image possédant une « magie brutale », mais susceptible d'imposer une « utile illusion » :

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir⁹¹.

Remarquons que l'adjectif qualifiant le mot « illusion » fait comprendre qu'il y a deux sortes d'illusion, selon Baudelaire, et celle-ci, créée par « la magie brutale » du diorama, est une « illusion utile ». Elle se distingue donc de l'illusion où la simulation s'identifie à la tromperie.

⁹⁰ Le diorama est « une grande peinture sur toile présentée dans une salle obscure, avec des jeux de lumière, afin de donner l'illusion de la réalité et du mouvement ». (*Larousse*)

⁹¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859* (VIII. « Le paysage »), dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris, Gallimard, coll. De La Pléiade), p. 820.

Car il y a simulation et simulation, remarque Stéphanie Chauvier dans son article « Simuler et faire simuler » :

L'enfant qui simule une crise d'appendicite pour ne pas aller en classe met clairement sa simulation au service de la *tromperie*, mais le même enfant qui simule une crise d'appendicite en jouant au docteur avec un autre enfant fait exactement la même chose, mais cette fois pour *jouer* [...]⁹². (Nous soulignons.)

En l'occurrence, il s'agit de la simulation liée plutôt au jeu, au divertissement et au processus cognitif qu'à la tromperie, car le diorama et le panorama — justement parce qu'ils sont ostensiblement faux — « sont infiniment plus près du vrai », comme le dit Baudelaire. Ils se présentent principalement comme des lieux stimulant l'imaginaire de l'époque. Et même si, comme le remarque Bernard Comment, certains visiteurs-spectateurs étaient frappés de stupeur en oubliant complètement l'espace réel, cela ne durait que pendant une brève période de temps et faisait partie du spectacle. Au bout du compte, et notamment dans le cas du diorama, c'était du pur théâtre avec ses décors et des jeux de lumière : en effet, « *orama* » en grec dans *di-orama* et *pan-orama* s'approche de la notion de « spectacle » : le rêve qu'on voit⁹³. Gérard de Nerval consacre un article au diorama (publié dans *L'Artiste* du 15 septembre 1844) sur le thème du Déluge (il s'agit de la rotonde de Bouton), où il en parle comme d'« un véritable *spectacle dramatique* avec ses surprises [et] ses émotions⁹⁴ », et le fait même que la rotonde représentant le Déluge a été brûlée en 1848 est une confirmation, non sans une certaine ironie, des mots de Baudelaire.

Texte/image au XIX^e siècle

Le livre illustré n'est pas un phénomène récent. Cette tradition remonte au Moyen Âge où

⁹² Stéphanie Chauvier, « Simuler et faire simuler », dans *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* (Paris, Presses Universitaires de France, 2008 – 133^e année – tome CXXVIII), p. 282.

⁹³ Dictionnaire gréco-russe, sous la direction de P. Perdikis et T. Papadopoulos (Moscou, Éditions La culture et les traditions, 1993).

⁹⁴ Nous soulignons. Nerval est cité par Bernard Comment, op. cit., p. 33.

tout livre était écrit à la main, et souvent orné de pierres précieuses et d'enluminures (lettres peintes ou miniatures). La production florissante de livres illustrés est connue surtout depuis la Renaissance, depuis l'invention de l'imprimerie (vers 1450), mais cette production est devenue extrêmement abondante au XIX^e siècle, où la technique (lithographie, chromolithographie) permet d'imprimer sur une même planche image et texte (et de distribuer le tout à des dizaines de milliers d'exemplaires).

Un grand événement littéraire de l'époque est la parution en 1830 du livre de Charles Nodier *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, illustré de 50 gravures sur bois de Tony Johannot⁹⁵. C'est l'un des plus importants ouvrages de Nodier, « [1]'un des plus complets et des plus enseignants⁹⁶ », c'est aussi l'un des premiers livres illustrés (sinon le premier) où l'agencement du texte et de l'image constitue un véritable *iconotexte*.

L'illustration, dans le livre de Nodier, manifeste une telle originalité qu'elle remet en question les rapports texte/image connus jusque-là. La composition typographique est tout à fait novatrice : les images sont littéralement intégrées au texte et elles découpent le texte d'une manière inattendue. Dans une lettre à son ami Weiss, Charles Nodier souligne le caractère hétérogène de son projet : « C'est un ouvrage qui n'a d'harmonie actuelle dans aucun esprit et qui n'est pas du temps ; j'en ai fait mon deuil. ⁹⁷ » Les images insérées dans le livre n'illustrent pas le texte d'une manière littérale, mais le *subvertissent*, ce qui soulève automatiquement l'aspect heuristique de l'illustration. Or, nous devons nous rappeler qu'il s'agit d'une édition de luxe, inaccessible au grand public. En général, c'est cette inaccessibilité des éditions coûteuses des livres illustrés qui demeure pendant longtemps une pierre d'achoppement majeure dans le

⁹⁵ Voir Anne-Marie Christin, « Écrire pour voir » dans L'Image écrite, p. 125.

⁹⁶ Voir Hubert Juin, *Lectures du XIX^e siècle* (Paris, Union Générale d'Éditions, coll. Fins de siècles, 1977), p. 33.

⁹⁷ Nodier est cité par Hubert Juin, *ibid.*, p. 32.

développement du genre. Il faudra attendre l'invention de la photographie et des techniques avancées de l'imprimerie pour que les images entrent dans le domaine de la littérature à une grande échelle.

Louis Janmot : un cycle de grande envergure en peinture et en vers

Pareillement étonnant de par son envergure, de par sa forme et ses objectifs, est le projet poétique (*Poème de l'Âme*, œuvre en peinture et en vers) de Louis Janmot (1814-1892), un peintre lyonnais que les critiques de l'époque comparaient souvent à Ary Scheffer ou aux préraphaélites anglais ou encore à William Blake. Janmot est l'élève d'Ingres et d'Orsel, et un grand admirateur de Delacroix. Il est possible de placer son œuvre quelque part à mi-chemin entre le romantisme et le symbolisme. *Poème de l'Âme* est le projet de sa vie : le peintre l'entame à Rome en 1835 et ne le termine qu'en 1881.

Sur le plan iconique, le cycle comprend une série de dix-huit grands tableaux peints et une série de dessins. La première exposition du *Poème de l'Âme* (inachevé) a eu lieu dans l'atelier de Janmot à Lyon, organisée pour un cercle restreint d'amis. La première partie de ce poème cyclique a été publiée en 1854 à Lyon par l'éditeur Vingtrinier. Le cycle inachevé a été présenté également à l'Exposition Universelle de 1855⁹⁸, mais sans grand succès. Les seize dessins ont bénéficié de six expositions aux Salons parisiens⁹⁹ (1861, 1865, 1868, 1871, 1872, 1879). L'accueil fut mitigé : il y eut beaucoup de mauvaises critiques, mais aussi des opinions

⁹⁸ Voir à ce sujet Élisabeth Hardouin-Fugier *Le* Poème de l'Âme *par Janmot. Étude iconologique* (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, M CM LXXVII, 1977), p. 31.

⁹⁹ Élisabeth Hardouin-Fugier « Le *Poème de l'Âme*, de 1835 à l'Exposition Universelle de 1855 », dans Louis Janmot, précurseur du symbolisme, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établi par Birgit Gottschalk (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994), p. 130.

favorables, comme celles de Théophile Gautier¹⁰⁰ ou de Baudelaire qui consacre dans son *Salon de 1854* un passage au tableau de Janmot *Fleurs des champs*¹⁰¹. Mais c'est surtout dans *L'Art philosophique* que Baudelaire commente¹⁰² le *Poème de l'Âme* en y rangeant Janmot parmi les peintres exerçant l'art philosophique, c'est-à-dire « un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre [...] [et] de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie¹⁰³ ». Baudelaire perçoit tout de suite dans le projet de l'artiste une tentative de peinture métaphysique.

En 1881, ce projet ambitieux et coûteux débouche sur une publication en livre à Saint-Étienne. Dans le livre apparaissent les trente-quatre photographies (au charbon d'après les originaux) accompagnées du texte. La préface à cette édition démontre la valeur apologétique de ce cycle imprégné de foi et de mysticisme chrétiens. Janmot prévient le lecteur en ces termes :

[l]e *Poème de l'Âme* comporte, en effet, dans son achèvement, outre les deux séries que le spectateur-lecteur a sous les yeux, deux autres séries dont les sujets ne seraient *ni moins motivés ni moins significatifs*. Ceux de la première comprendraient la vie active de l'âme sur la terre; ceux de la seconde, sa vie active au-delà du temps¹⁰⁴. (Nous soulignons.)

Dans la même préface, Janmot exprime aussi son espoir que son œuvre unissant la peinture et la littérature sera doublement éloquente. Comme Rossetti, il est peintre-poète. Dans une lettre à Madame Ozaname (1877), il tient à affirmer : « écrire et peindre se succèdent non pas par

_

¹⁰⁰ Gautier souligne le courage de l'artiste et la complexité du projet due à son thème mystique et son envergure, ainsi qu'au charme particulier de la peinture. Voir Théophile Gautier, « L'Âme, Par M. Louis Janmot » dans *Le Moniteur Universel*, 26-27 mai 1854. Le texte est reproduit dans *Louis Janmot, précurseur du symbolisme*, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établie par Birgit Gottschalk (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994), p. 140-144.

^{101 «} C'est certainement là une belle peinture », remarque Baudelaire. Voir Salon de 1845, p. 577.

^{102 « [}II] faut reconnaître qu'au point de vue de l'art pur il y avait dans la composition de ces scènes, et même dans la couleur amère dont elles étaient revêtues, un charme infini et difficile à décrire, quelque chose des douceurs de la solitude, de la sacristie, de l'église et du cloître ; un mysticité inconsciente et enfantine. J'ai senti quelque chose d'analogue devant quelque tableau de Lesueur et quelques toiles espagnoles. » (Baudelaire, *L'Art philosophique*, p. 932)

¹⁰³ Voir Charles Baudelaire, L'Art philosophique, p. 926.

¹⁰⁴ Le *Poème de l'Âme* est reproduit dans *Louis Janmot, précurseur du symbolisme*, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établie par Birgit Gottschalk (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, 248 p.), p. 18.

lassitude, mais parce que peindre était déjà une manière d'écrire¹⁰⁵. »

Or il faut noter que Janmot est avant tout peintre : chez lui, c'est l'image qui précède et inspire l'écriture. Le texte du livre sert plutôt d'argument aux tableaux et la page de titre est de ce point de vue fort révélatrice : « Trente-quatre tableaux et texte explicatif ». Le projet poétique cadre bien avec certaines tendances artistiques de l'époque et, en même temps, s'en distingue nettement. Le *Poème de l'Âme* est avant tout une démarche apologétique, un véritable testament spirituel. En bref, il s'agit bien là d'« art philosophique », comme le remarque Baudelaire.

Livre illustré en tant qu'espace expérimental et pluridisciplinaire

Dans le contexte des relations entre texte et image dans la seconde partie du XIX^e siècle, il importe de s'arrêter sur l'amitié et la collaboration de Stéphane Mallarmé — le génie inspirateur des symbolistes — avec le peintre Édouard Manet : l'image écrite entre en dialogue avec l'image peinte. C'est l'un des nombreux exemples d'un échange fécond entre la littérature et la peinture (et d'ailleurs aussi entre la littérature et la musique) si caractéristique de l'époque. Mais c'est aussi l'un des rares exemples de relations parfaitement harmonieuses, car il s'agit de « la plus complète amitié » (*Lettre de Mallarmé à Mme Valande du 20 juin 1884*)¹⁰⁶. Cet exemple nous est d'autant plus précieux que Mallarmé était l'ami proche de Georges Rodenbach et l'idole inébranlable de Fernand Khnopff, l'auteur du frontispice de *Bruges-la-Morte*.

C'est Manet qui illustre la traduction de Mallarmé du poème de Poe Le Corbeau, la

Janmot est cité d'après Wolfgan Drost « Louis Janmot peintre-poète » dans *Louis Janmot, précurseur du symbolisme*, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établie par Birgit Gottschalk (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994), p. 196.

¹⁰⁶ Mallarmé écrit à propos de sa collaboration avec Manet : « La littérature en apporte un parallèle, quand nos sympathies sont soudain éveillées par l'offre de nouvelles images. C'est ce que j'aime chez Manet. » (Cité par Bismuth) Voir Serge Bismuth, *Manet et Mallarmé. Vers un art improbable* (Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, Paris, 2002), p. 188-189. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Mallarmé* et du numéro de page.

conception du livre ayant été élaborée par Mallarmé lui-même : et dans ce cas, la dimension typographique, donc visuelle, est loin d'être négligeable. Ce livre voit le jour en 1875 et « inaugure », selon Checcaglini, une « conception nouvelle des relations entre poésie et peinture 107 » : le livre devient un terrain pluridisciplinaire, le lieu d'une rencontre entre le poète, le poète-traducteur et l'artiste :

Il s'agit du premier livre de Mallarmé et de la première tentative de faire du livre « *autre chose* ». Non plus un livre illustré, pas encore un livre d'artiste. Les dimensions et la dimension du livre sont outrées : le grand et mince in-folio (35 x 54,5) est composé de dix pages imprimées où s'intercalent quatre illustrations, la cinquième est en couverture. La *traduction et l'illustration* prennent la même valeur face au texte original. (Checcaglini, 12) (Nous soulignons.)

Peu après la parution du *Corbeau*, la collaboration entre Manet et Mallarmé engendre un nouvel ouvrage illustré, le célèbre *Après-midi d'un Faune* (1876) avec frontispice et ex-libris hors pages en deux couleurs par Manet (Checcaglini, 14). Dans sa lettre à Arthur O'Shaughnessy datée du 24 mai 1876 Mallarmé écrit à cet égard :

Le plaisir que vous a causé le *Faune* me ravit : le savoir sur la table de deux ou trois amis tels que vous, à titre même de simple ornement et (par suite) de motif à se souvenir de moi, c'est la récompense de la patience absurde que j'ai mise à tout faire presque de mes mains. Manet sera content que vous ayez fort goûté son *illustration si curieuse : mêlant dans un sentiment moderne très vrai à la fois le japonais et l'antique* ¹⁰⁸. (Nous soulignons.)

N'oublions pas non plus le fait que *L'Après-midi d'un Faune* est associé à un vrai projet pluridisciplinaire qui implique non seulement la peinture, mais également la musique, la danse et l'art théâtral. Claude Debussy (qui mettra bientôt en musique la pièce de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*), avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* en compose une véritable illustration musicale (1894) et Vaslav Fomitch Nijinski, avec les Ballets russes de Serge de Diaghilev, en créera un peu plus tard une chorégraphie révolutionnaire (1912).

¹⁰⁸ Stéphane Mallarmé, *Lettre à Arthur O'Shaughnessy* datée du 24 mai 1876 dans *Œuvres complètes, I* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, 1998), p. 770.

_

¹⁰⁷ Isabelle Checcaglini, préface à *Stéphane Mallarmé*. *Édouard Manet* (Paris, L'Atelier des Brisants, coll. Rencontre, dirigée par Bernard Noël et Jean-Louis Clavé, 2006), p. 13. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

Cependant, l'œuvre la plus expérimentale et la plus novatrice dans le genre est le dernier poème de Mallarmé, *Le Coup de dés* où la mise en page et la typographie sont extrêmement significatives. Gérard Genette, dans son essai *La Littérature et L'Espace*, souligne que le texte même (qu'il soit écrit à la plume ou imprimé) peut être considéré en tant qu'objet visuel, et c'est le cas du poème de Mallarmé :

On a longtemps considéré l'écriture, et spécialement l'écriture dite phonétique telle que nous la concevons et l'utilisons, ou croyons l'utiliser, en Occident, comme un simple instrument de notation de la parole. On commence à comprendre aujourd'hui qu'elle est un peu plus que cela. [...] Et à tout le moins, pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit, ce mode spatial de son existence ne peut être tenu pour accidentel et négligeable. Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte¹⁰⁹.

Le Coup de dés est paru en 1897 dans la revue Cosmopolis, mais dans un état que Mallarmé ne considérait pas comme définitif. Selon ses projets (qui sont restés irréalisés, Mallarmé est mort en 1898), ce livre — où tous les dispositifs typographiques ont été mis en valeur par l'auteur — aurait dû paraître illustré par l'artiste symboliste Odilon Redon. Or, malgré son état inachevé, l'importance de cet ouvrage est considérable, car il pourrait être qualifié comme « le premier "livre d'artiste" conçu comme un espace profondément expérimental¹¹⁰ ». Or, comme dans le cas du livre de Charles Nodier Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux, ces projets littéraires iconotextuels n'étaient destinés qu'à un nombre très limité de lecteurs. À ce problème, la fin du siècle va proposer une résolution logique : l'industrialisation et la prolifération de l'image.

¹⁰⁹ Gérard Genette, « La littérature et l'espace » dans *Figures II* (Paris, Éditions du Seuil, 1969), p. 45.

¹¹⁰ Pierre-Henry Frangne, *Stéphane Mallarmé*. *De la lettre au livre*, choix de textes, introduction et commentaires de Pierre-Henry Frangne (Paris, éditions Le mot et le reste, coll. Formes, 2010), p. 215. Nous soulignons.

Industrialisation de l'image. Le « simulacre industriel 111 »?

Des changements sur le plan social et économique, résultant de la révolution industrielle, influencent considérablement le développement des villes et changent leur statut. La ville, « ce nouvel actant collectif de toute la littérature du siècle » (Hamon, *Imageries*, 21), est hantée par l'omniprésence de l'image non seulement dans la vie culturelle, mais aussi dans la trivialité quotidienne : les affiches, la réclame, les photos d'acteurs et d'actrices dans les rues, les objets décoratifs, des tableaux originaux et des images industrielles sur les murs des appartements et maisons :

Le XIX^e siècle n'a certes pas inventé l'image, comme il n'a pas inventé la littérature, comme il n'a pas inventé la relation de l'image à la littérature [...]. Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie*, [...] faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques. Cette modification prend place entre les lanternes magiques et les panoramas de la fin du XVIII^e siècle et le cinéma à l'extrême fin du XIX^e siècle. Elle passe par la promotion de nouveaux objets (la photographie, la figurine-charge de Daumier et Dantan, l'image d'Épinal, le timbre-poste, la caricature, la bande dessinée, l'affiche commerciale en couleur, le livre illustré bon marché, l'estampe japonaise, la carte postale), de nouveaux lieux (les Salons annuels, les expositions universelles ou privées, les Musées, les vitrines), de nouvelles techniques (la photo sur papier, la lithographie en couleurs, la gravure sur bois de bout, [etc.]. (Hamon, *Imageries*, p. 11-12)

L'industrialisation a favorisé la prolifération des images en les rendant accessibles à l'homme moyen, créant ainsi, un véritable culte de l'image profane. L'image a fini par s'imposer à tous les niveaux de la vie sociale aussi bien que privée.

Le phénomène de l'industrialisation de l'image est en grande partie lié au désir de « posséder ». Ce désir « chez les masses », comme le remarque Benjamin, est « aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction » : « [d]e jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt, dans son reflet, dans sa

Expression de Jean Baudrillard, dans L'Échange symbolique et la mort (Paris, Gallimard, 1976), p. 85.

reproduction¹¹². » Ce n'est pas surprenant si c'est justement à cette époque qu'apparaît un nouveau type de consommateur d'images qui entre aussi dans la littérature : le petit bourgeoisconsommateur d'images est un personnage récurrent des œuvres littéraires, par exemple chez Zola et chez Flaubert¹¹³. Or, comme le constate Philippe Hamon, cette « nouvelle imagerie », cette emprise de l'image sur la société de l'époque — qu'il s'agisse du domaine des arts visuels ou de la relation texte/image dans la littérature — avait tendance à tuer le bon goût et « paralyser » l'imaginaire en encourageant le philistinisme :

Une esthétique de la platitude et de l'image « impressionnée » se met en place textuellement et stylistiquement, et comme mimétiquement d'un réel plat ou vide de sens, pour promouvoir des textes conçus comme des albums de photographies ou comme une succession d'« impressions » ou de « tableaux » juxtaposés, esthétique antinarrative contre laquelle réagira en général violemment la critique du temps. Cette question de la perte d'épaisseur d'un monde et d'un texte réduit à deux dimensions, à des absences et à des « surfaces » traverse toute la réflexion du XIX e siècle sur lui-même. Question, par conséquent, à la fois éthique et esthétique. (Hamon, *Imageries*, p. 25)

L'un des premiers chercheurs à avoir dégagé les principes majeurs et les conséquences hypothétiques de la « reproductibilité » de l'image est Walter Benjamin. Il avertit que le développement industriel, la transformation de villes en enfer de consommation, ainsi que la reproduction technique de l'œuvre l'art, met en péril la culture, en général, et l'art même, en particulier. L'« art sent venir la crise¹¹⁴ ». Le déclin de l'art que Benjamin pressent est lié à la notion extrêmement compliquée qu'est « l'aura¹¹⁵ », notion à laquelle Benjamin donne beaucoup d'importance dans son œuvre, notamment, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, où cette notion est centrale. D'après Benjamin, l'aura est considérée comme étant propre à la singularité, à l'unicité de l'œuvre d'art, ce « *hic* et *nunc* de l'original [qui] constitue

_

¹¹² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 278.

¹¹³ Cf. *Imageries* de Philippe Hamon.

¹¹⁴ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 281.

¹¹⁵ D'après Anne Roche, auteur d'*Exercices sur le tracé des ombres : Walter Benjamin*, Benjamin emprunte le terme de l'aura à Baudelaire. Il s'agit du poème en prose « La perte de l'auréole. » Dans son œuvre, Benjamin lui-même parle de la « perte de l'aura » à l'époque de la reproductivité. La lecture parallèle de ces ouvrages est très bénéfique pour la compréhension de ce terme mystérieux chez Benjamin.

ce qu'on appelle son authenticité¹¹⁶ », cette « trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il¹¹⁷. » (*Petite histoire de la photographie*) Mais avec la reproduction de l'œuvre d'art à l'infini (notamment par le biais de la photographie), le monde moderne efface son aura, oblitère son authenticité, détruit son unicité, car « [t]out ce qui relève de l'authenticité, écrit Benjamin, échappe à la reproduction » (*L'Œuvre d'art*, 274). Étant démultipliée, l'œuvre d'art sera ainsi déracinée et « désacralisée ». En devenant un des objets de consommation parmi beaucoup d'autres, elle devient ainsi « dépréciée ». Benjamin précise

[qu'à] l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition [...]¹¹⁸. (Nous soulignons.)

Comparant les images peintes à des reproductions dans un journal illustré, Benjamin précise que ces dernières manquent de ce qu'il nomme « *l'unicité* » et impliquent « la *fugacité* ¹¹⁹ ».

L'« existence en série » et la « fugacité » dont parle Benjamin renvoient aussi au « simulacre industriel », terme dont Jean Baudrillard taxe les images reproductibles. Baudrillard souligne que ces images — étant d'emblée « produites sur une échelle gigantesque » — forment « une nouvelle génération de signes 120.

Le problème de leur singularité et de leur origine ne se pose plus : la technique est leur origine, ils n'ont de sens que dans la dimension du simulacre industriel. C'est-à-dire la série. C'est-à-dire la possibilité même de deux ou de *n* objets identiques. La relation entre eux n'est plus celle d'un original à sa contrefaçon, ni analogie ni reflet, mais l'équivalence, l'indifférence. Dans la série, les objets deviennent simulacres indéfinis les uns des autres, et, avec les objets, les hommes qui

¹¹⁷ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 311.

¹¹⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 276.

Jean Baudrillard, L'Échange symbolique et la mort (Paris, Gallimard, 1976), p. 85.

¹¹⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 274.

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 311.

les produisent. Seule l'extinction de la référence originale permet la loi généralisée des équivalences, c'est-à-dire la possibilité même de la production. (*id.*, *ibid.*) (Nous soulignons.)

Prenant en compte les réflexions de Benjamin et de Baudrillard, nous insistons sur le fait que l'art véritable est incompatible avec l'instantané, avec la fabrication en série. Parmi différents types d'images liées à cette problématique, il importe en tout cas de mettre à part l'image photographique, et de rendre compte de sa nature exceptionnelle et éminemment paradoxale.

L'invention de la photographie

La date officielle de la naissance de la photographie est l'année 1839¹²¹. Le nouveau procédé est présenté lors d'une séance de l'Académie des sciences de Paris par l'astronome et physicien Louis-François Arago le 7 janvier 1839. Le véritable père de la photographie est Nicéphore Niépce qui a fait les premières expériences dans ce domaine dans les années vingt du XIX^e siècle. Niépce appelait les images qu'il voulait obtenir des « points de vue d'après nature¹²² ». Quelque temps plus tard son associé, Louis Jacques Mandé Daguerre¹²³, a repris cette démarche et amélioré son procédé¹²⁴. L'invention de Niépce et Daguerre, en tant que nouveau « medium », en tant que nouvelle image susceptible d'être reproduite jusqu'à l'infini, ajoute sa contribution aux débats vigoureux portant sur la littérature illustrée et sur la place que la photo s'apprête à occuper dans la vie culturelle. Il semble que Baudelaire ait été parmi les premiers à

Daguerre était à l'origine peintre et décorateur, relativement célèbre à Paris pour ses dioramas et c'est lui qui a donné son nom aux premières photos : le *daguerréotype*. Cf. Alain D'Hooghe, *id.*, *ibid.*.

¹²¹ Voir André Rouillé, *La Photographie en France : textes & controverses, une anthologie 1816-1871* (Paris, Macula, 1989), p. 10. Voir également Michel Frizot (s. la dir.) *A new history of photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt (Paris, Bordas, 1994 pour l'édition française; Cologne, Könemann, 1998 pour l'édition anglaise).

Voir Alain D'Hooghe, « Une histoire de malentendus » dans *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIX^e siècle* (Bruxelles, 2004, Palais des Beaux-Arts et Fonds Mercator), p. 12.

¹²⁴ Cependant, comme le constate Quentin Bajac, « dans sa dimension purement technique, la photographie apparaît bien ainsi comme le fruit d'un long processus qui prend naissance au XVIII^e siècle avec les recherches sur la sensibilité à la lumière des sels d'argent (nitrate d'argent ou chlorure d'argent) des Allemands Schultze (1687-1744) et Scheele, du Genevois Jean Senebier ou de l'Anglais William Lewis. » Voir Quentin Bajac, *L'Image révélée. L'invention de la photographie* (Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2001), p. 15-16. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

s'inquiéter de l'éthique et du statut de ce type d'image. Comment considérer la photo, où la placer ? Relève-t-elle de l'art ou de son antipode ? Est-elle un bon serviteur des arts et de la littérature ou, au contraire, un malfaiteur ?

Le Salon de 1859 de Baudelaire reflète bien le climat de cette époque « au brouillage des catégories » (Bismuth, Mallarmé, 14), et dont le « paysage » intellectuel était marqué par les constantes controverses menées par les littéraires et les critiques d'art. La confrontation de Baudelaire avec le célèbre photophile Nadar peut servir ici d'exemple canonique. S'affrontent deux pôles esthétiques de l'époque que Thélot qualifie ainsi : « la civilisation baudelairienne (imagination, culte du grand art, mimésis comme sotériologie) » et « la barbarie moderne (réalisme, narcissisme de la foule, copie et voyeurisme), cette barbarie qu'on peut nommer la civilisation nadarienne » (Thélot, Invention, 38).

Baudelaire, alarmé à la fois par la photographie et par la hantise du réalisme dans le domaine de la littérature et des arts plastiques, remet en question « le goût exclusif du Vrai » (*Salon*, 769) et les notions mêmes du vrai et du beau. Forgeur du concept de « modernité ¹²⁵ » (soulevant de nouveau à nouveau le problème des rapports ambivalents entre l'ancien et le nouveau, entre le visible et l'invisible), il condamne l'obsession qu'ont certains peintres réalistes à réduire l'art à la copie de la nature et du naturel. Cette idée fixe ne fait, d'après lui, que freiner l'« imagination *créatrice* [et] la *fantaisie* » (*Salon*, 776) de l'artiste et, par conséquent, l'acte même de la création. Selon lui, c'est l'imagination qui fait l'œuvre du vrai Poète (cf. *Salon*, 817), œuvre qui doit se reconnaître à sa singularité, voire à son étrangeté : elle doit ressembler à « une vérité habillée d'une manière bizarre » (Bismuth, *Mallarmé*, 75). Tandis que mimer la nature

¹²⁵ Le terme « modernité » a été employé à plusieurs reprises bien avant Baudelaire, notamment par Balzac et Chateaubriand. Pourtant, c'est Baudelaire qui l'a fait développer en tant que concept. Voir sur cette question Stéphane Vachon « Honoré de Balzac a inventé la modernité » dans Roland Le Huenen et Andrew Oliver, *Paratextes Balzaciens. La Comédie Humaine en ses marges* (Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph-Sablé, coll. « À la recherche du XIX^e siècle », 2007) p. 205-220.

sans exprimer « les sentiments qu'elle inspire » entraine la mort en l'artiste de « l'homme pensant et sentant » (*Salon*, 812). Dans « La reine des facultés », scandalisé par un mimétisme rudimentaire sévissant dans les arts plastiques et la littérature, le poète écrit :

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes : « Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature. » Et cette doctrine, *ennemie de l'art*, prétendait être appliquée non-seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie ¹²⁶. (Nous soulignons.)

Cette problématique du vrai et du faux et de la représentation du réel, concerne non seulement la peinture et la littérature, mais elle touche par ricochet à la photographie qui de plus en plus « séduit l'imaginaire collectif » (Bajac, 31) et qui semble tant désespérer l'auteur des *Fleurs du mal*. « Photophobe » reconnu, Baudelaire se moque de la société française subjuguée par l'art de la photographie parce que cet art lui paraît « identique » à la réalité et par là, l'art « absolu ».

Par exemple, Jules Janin, journaliste et romancier, répond à l'innovation de Daguerre par un article dans l'*Artiste* (1839) où il glorifie le daguerréotype avec lequel l'« art n'a plus rien à débattre 127 », car l'image produite est d'une « perfection divine » (*id.*, *ibid.*) et « conserve non seulement l'identité des lieux, mais encore l'identité du soleil » (*id.*, 147). Dans la chambre obscure, « les objets extérieurs, note Janin, se reflètent avec une vérité sans égale » (*id.*, *ibid.*) :

La terre ou le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage [...] [,] toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes. Jamais le dessin des plus grands maîtres n'a produit de dessin pareil. Si la masse est admirable, les détails sont infinis. Songez donc que c'est le soleil lui-même [et non pas « la main tremblante » de l'homme] introduit cette fois comme l'agent tout-puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables. (*id.*, 146)

Apparemment déçu par l'accueil euphorique de la découverte de Daguerre, par « cet universel

¹²⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954), p. 772. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Salon*, suivi du numéro de page.

Jules Janin, «Le Daguerréotype » dans *L'Artiste*, journal de la littérature et des beaux-arts, 1839, deuxième série, tomes III-IV (Genève, 1978, Réimpression de l'édition de Paris 1839-1841, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1939), p. 146. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

engouement » (*Salon*, 770) pour la photographie, Baudelaire consacre à la photographie un essai (dans son *Salon de 1859*) où l'on ressent de l'ironie, voire de l'amertume. Et pourtant il s'est bien laissé photographier dans toutes sortes de poses par Nadar (qui était son ami et qu'il admirait au reste). Or, comme le note Philippe Ortel dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, si « la photographie est scandaleuse pour Baudelaire, c'est autant pour le rôle qu'elle prétend jouer auprès du public que pour des raisons esthétiques ¹²⁸ ». Dans « Le public moderne et la photographie », Baudelaire écrit en se sens, avec une irritation patente :

[Certains se disent : « l']industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. [...] Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. (*Salon*, 770)

Le poète maudit ne reconnaît à l'innovation technique qu'une fonction utilitaire pour les arts : le devoir de la photographie est « d'être la servante des sciences et des arts, mais *la très humble servante* ¹²⁹ » (*Salon*, 771). D'ailleurs, comme beaucoup d'autres artistes, Baudelaire ne considère pas la photographie en tant qu'art à part entière, ni même en tant que rivale des beauxarts. Et il n'est pas le seul à croire ainsi. On trouve la même réticence, par exemple, chez John Ruskin :

[Les photographies] *ne surpassent aucun art* de qualité, puisque la définition de l'art est « travail humain gouverné par un dessein humain ». Et ce dessein, ou évidence d'un intellect mis en œuvre dans le choix et l'arrangement, constitue la part essentielle de l'œuvre ; aussi longtemps que vous ne le percevez pas, vous ne percevez rien de l'art ; mais dès le moment où vous le percevez vraiment, vous percevez aussi qu'il n'est remplaçable par aucun mécanisme ¹³⁰. (Ruskin) (Nous soulignons.)

Une position quelque peu analogue par rapport à la photographie est défendue aussi par Fernand Khnopff, l'ami de Georges Rodenbach et l'auteur du frontispice de *Bruges-la-Morte*. Dans ses communications présentées à la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique,

_

¹²⁸ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible* (Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002), p. 10.

Nous soulignons.

Ruskin est cité par Quentin Bajac dans *L'Image révélée*. *L'invention de la photographie* (Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, Réunion des musées nationaux, coll. Arts, 2001), p. 146. Voir John Ruskin, *Lectures on Art*, vol. 20, 1870.

Khnopff insiste sur le rôle auxiliaire et intermédiaire de la photographie par rapport à l'Art et constate que bien que les voies de la photographie et de la peinture se rapprochent parfois — car il s'agit de « la représentation de la Nature 131 » —, ces voies sont en fait absolument différentes et ne « se confondent jamais » (id., ibid.).

D'ailleurs, dans son article de L'Artiste, Jules Janin énumère aussi les avantages utilitaires de la photographie au service des arts : « Le Daguerréotype sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner et de l'artiste qui n'a pas le temps de dessiner » (Janin, 147), il sera également le vulgarisateur des « plus belles œuvres des arts dont nous n'avons que des copies coûteuses et infidèles » (id., ibid.) et « la mémoire fidèle de tous les monuments et de tous les paysages de l'univers » (id., ibid.). En effet, la photographie a « une forte existence visuelle et mentale » et « donne une mémoire immédiate à la pensée » (Régis Durand, 60), qualités tant appréciées par les artistes de l'époque. C'est avec gratitude que certains peintres (Degas, Courbet, Delacroix, Moreau, Redon, Khnopff lui-même) ont eu recours à la photographie dans leur processus créatif, et cela sans la porter au pinacle. Par exemple, dans la Revue des Deux mondes de septembre 1850, Delacroix souligne l'importance de l'invention de Daguerre, mais aussi ses limites et ses défauts :

Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car, malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fausse en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosités qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même; mais ces imperfections, que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire; l'œil corrige à notre insu les malencontreuses exactitudes de la perspective rigoureuse ; il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent : dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit et non la science qui parle à la science 132.

En dépit de vives controverses et querelles, la photographie fleurit dans la société de

¹³¹ Michel Draguet, Khnopff ou l'ambigu poétique (Bruxelles, Michel Draguet et Snoeick-Ducaju & Zoon, 1995), p. 92.

132 Delacroix est cité d'après Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 147.

l'époque et retire petit à petit à la peinture son rôle privilégié. En 1854, est créée la Société française de photographie. En 1859, la troisième exposition de la Société française de photographie se tient au palais de l'Industrie, parallèlement au Salon des beaux-arts¹³³. Par ailleurs, la photographie a contribué à l'épanouissement de l'impressionnisme et du symbolisme dans la peinture. Elle a justement fait libérer celle-ci de la devise « Copiez la nature! » Ainsi, d'une part, « la photographie [...] a redonné vigueur au projet mimétique et réaliste d'un art illusionniste, captif de sa fascination pour le dehors des phénomènes » (Thélot, Critique, 81). D'autre part, vers la fin du siècle, la pratique de la photographie « posée », entrée à la mode dans les années 1840-1850, donne lieu à la naissance d'un vrai « théâtre photographique 134 ». C'est en effet à partir de « mises en scène photographiques 135 », souvent costumées et dans un décor élaboré et sophistiqué, que vers 1890 le premier mouvement international de la photographie, le pictorialisme, apparaît. Les bases de ce mouvement artistique, dont le nom même lance un défi à la peinture, ont été posées par Julia Margaret Cameron¹³⁶, photographe portraitiste britannique, dont l'œuvre photographique « recèle toute la nostalgie de l'art » (id., ibid.). Ce mouvement introduit l'imaginaire, sans aucune équivoque, dans le domaine de la photographie. Comme le remarque Michel Frizot, l'image photographique se présente comme « a packaged form of reality wrapped up in fantasy¹³⁷ »: la photographie, nourrie d'intentions artistiques, nie en l'occurrence toute l'objectivité, cette « vérité sans égale » qu'on lui assigne généralement à

¹³³ Cf. Bajac, op., cit..

¹³⁴ Michel Poivert, « Aux origines de l'image reformée : la mise en scène photographique au XIX^e siècle », dans Alain D'Hooghe (s. la dir. de), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIX^e siècle* (Bruxelles, 2004, Palais des Beaux-Arts et Fonds Mercator, ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition éponyme), p. 24.

¹³⁵ En fait, « [d]ès le départ, écrit Régis Durand, le dispositif photographique est théâtral. La boîte perspectiviste est un analogue exact du théâtre à l'italienne; la coupure radicale entre l'espace scénique et celui du spectateur a son équivalent dans la distance temporelle et physique qu'introduit la photographie par rapport à l'objet représenté; la convergence et la diversité des regards vers un même objet, enfin, sont au principe même de la richesse de sens et de la séduction qui s'exercent dans un cas comme dans l'autre. » Régis Durand, *Le Regard pensif: lieux et objets de la photographie* (Paris, La Différence, 1990), p. 64.

¹³⁶ Voir à ce sujet Michel Poivert, article cité, p. 30.

¹³⁷ Michel Frizot, « Rituals and customs : photographs as memories », dans Michel Frizot (s. la dir. de) *A new history of photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt (Paris, Bordas, 1994 pour l'édition française ; Cologne, Könemann, 1998 pour l'édition anglaise), p. 754.

l'époque, et ose revendiquer sa propre place parmi les Beaux-Arts.

Nature du signe photographique : réflexions théoriques

Pour mieux saisir la singularité de la photographie, il nous faut sans doute retourner à l'allégorie de la caverne¹³⁸ de Platon présentée dans la *République*, qui est l'un des « mythes » fondateurs de la théorie de l'image. Le philosophe grec recourt à l'image poétique pour parler de l'image et de sa production. Sa caverne est effectivement une véritable « machinerie d'images¹³⁹ » :

l'antre chthonien produit constamment des images animées et sonores (fantasmes) sur son écran souterrain à partir du déroulement des images fixes que sont les objets portés par les hommes conversant derrière le petit mur (icônes). (Mattéi, *Platon*, 208)

Or Platon en parle également afin de mettre en évidence à la fois l'ignorance des hommes (qui prennent pour la réalité les ombres des objets projetés sur la paroi par la flamme) et le déroulement du processus de la connaissance qui est fondamentalement lié au regard, à la manière de voir. Si la modélisation de l'allégorie de la caverne annonce l'invention du diorama et du cinéma (il s'agit d'images animées et sonores), c'est la modélisation du mythe de la *chôra* (« la matrice du rêve » [Mattéi, *Platon*, 208]) qui annonce l'invention de la photographie. Jean-François Mattéi avance cette modélisation ambitieuse dans son ouvrage *Platon et le miroir du mythe* où il insiste sur le fait que la *chôra* platonicienne repose sur le principe de la photographie:

La *chôra* est une gigantesque chambre noire, et donc une sorte de miroir obscur, dans laquelle le cosmos tout entier vient à inscrire l'ensemble de ses déterminations. Elle est donc bien « ce en quoi » les figures découpées et gravées prennent forme sensible, et en même temps « ce de quoi » elles sont formées, le matériau constitutif des images modelées par les archétypes extérieurs, c'est-à-dire leur *figuration symbolique* dont le mythe est la manifestation universelle. [...] À

la Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1996), p. 118. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Platon* et du numéro de page.

¹³⁸ Voir Platon, *La République*, livre VII, traduction et présentation par Georges Leroux (Paris, Flammarion, 2002).

l'instar d'un support vierge, $v\rho o \delta o \chi \eta$, sur lequel se conservent, invisibles, les traces physiques du modèle avant de libérer la positivité d'une image qui fait sens vers l'absent, la *chôra* apparaît comme le négatif de l'Idée dont provient la nécessité des Formes et des Nombres. (Mattéi, *Platon*, 209)

Nous verrons qu'il est en effet possible de dresser des parallèles entre le terme de *chôra* (ce « négatif de l'Idée ») et celui de la photographie, car tous les deux sont liés à l'impression des images et sont semblablement paradoxaux. Les fonctions principales de la *chôra* sont « d'être le seuil qui tient à distance le monde sensible et les archétypes intelligibles » (Mattéi, *Platon*, 202), de recevoir « les impressions des Formes intelligibles et [de] diffuse[r] leurs images dans tout l'univers sensible » (*id.*, 201). Comme la photographie, la *chôra* « reçoit tout » (*id.*, 211) et produit des images du monde sensible « sans se confondre avec elles » (*id.*, 211). Comme l'écrit Derrida, c'est une « ouverture d'un lieu "dans" lequel tout viendrait à la fois prendre place et se réfléchir (car ce sont des images qui s'y inscrivent)¹⁴⁰ ». Tout compte fait, nous ne pouvons qu'être d'accord avec Mattéi qui insiste à maintes reprises sur « l'étrange nature de ce lieu de mémoire » (*id.*, 211) qu'est la *chôra*. Et l'image photographique ? Quelle est sa nature ? Ne pouvons-nous pas dire aussi que la photo est aussi un « lieu de mémoire » ambigu possédant une étrange nature ?

L'image photographique est en effet une image bizarre que nous avons du mal à définir, à saisir. Ce n'est pas un hasard si Roland Barthes explique lors d'un entretien à Radio France Culture que la photographie suppose une « esthétique générale de la fascination 141 », et il la définit justement comme ce qui est fascinant. Comme l'écrit aussi Benjamin, « la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux 142 ». Et puisqu'il est difficile de développer ou d'analyser le phénomène de

¹⁴⁰ Mattéi cite un extrait de l'article de J. Derrida « Chôra », Cf. op. cit., la note 1 en bas de la page 201.

¹⁴¹ Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image » diffusé sur France culture en 1978.

¹⁴² Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 300.

la fascination — car, à la limite, on ne peut rien dire d'autre que cela nous fascine — la photo, selon Barthes, « tombe hors du langage comme un objet de fascination 143 ».

Comme les images artistiques, la photographie est une image *artefactuelle*; elle partage, sans aucun doute, avec les arts plastiques certains traits. C'est la peinture, par exemple, qui lui a transmis le concept de cadrage. Même l'initiale d'un photographe connu sur les photos — tel le N de Nadar — joue un rôle magique, pareil à celui de la signature d'un peintre sur le tableau 144 . Or la photographie est « une parente pauvre de la culture plastique 145 », comme le remarque encore Roland Barthes. Ses chemins ne sont pas ceux de la peinture ou de la sculpture : jamais la photographie (et notamment le portrait photographique) ne sera aussi autosuffisante qu'un portrait peint qui se suffit à lui-même. Contrairement au tableau, en effet, la photographie « réclame impérieusement 146 » la présence du logos. Le spectateur qui l'observe et qui tente, pour ainsi dire, de la lire, de la déchiffrer est obligé de faire un détour par la légende (informative ou explicative). Bien plus, il doit, comme le note Philippe Dubois, disposer des connaissances du contexte et des circonstances de la prise de vue, parce que l'image photographique se présente toujours en tant que fragment. L'espace photographique est un « espace toujours nécessairement partiel [...] [qui] implique [...] constitutivement un reste, un résidu, un autre : le hors-champ, ou espace "off", 147 » (Dubois). Ainsi, Dubois conclut que

ce qu'une photographie ne montre pas est aussi important que cela même qu'elle donne à voir. Plus exactement, il y a une relation – donnée comme inévitable, existentielle, irrésistible – du dehors au dedans, qui fait que toute photographie se lit comme porteuse d'une "présence virtuelle", comme liée consubstantiellement à quelque chose qui n'est pas là, sous nos yeux, qui a

.

¹⁴³ Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image » diffusé sur France culture en 1978.

¹⁴⁴ Voir à ce sujet Jean Sagne, « All kinds of portraits : the pohtotographer's studio » dans Michel Frizot (s. la dir.), *A New History of Photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt (Paris, Bordas, 1994, pour l'édition française ; Cologne, Könemann, 1998, pour l'édition anglaise), p. 112.

¹⁴⁵ Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image » diffusé sur France Culture en 1978.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 299.

¹⁴⁷ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais* (Bruxelles, Éditions Labor, coll. Média, 1990), p. 170.

été écarté, mais qui se marque là comme exclu. (id., 171) (Nous soulignons.)

Quant au portrait photographique, il exige également le nom exact de celui ou de celle qui y figure. Tôt ou tard, le spectateur, obsédé par la question dénotative « Qui est-ce que je vois sur cette photo ? », cherchera à faire une identification du figuré avec l'original. De plus, la relation du portrait peint à l'égard du temps se distingue principalement de celle du portrait photographique. Si la photographie ne capte qu'un instant qui est, d'ailleurs, un instant presque « vide », « creux » (Dubois, 156), le portrait peint, comme le souligne Richard Brillant dans *Portraiture* (en se référant à Roger Scruton), au contraire, « *aims to capture the sense of time and to represent its subject as extended in time* 148 ».

Notons cependant qu'on peut toujours trouver des exemples qui infirmeront ces idées, surtout lorsqu'il s'agit de portraits photographiques anciens. Il est clair qu'il faut étudier tout portrait photographique dans sa singularité. Nous verrons, par exemple, que le portrait d'une enfant reproduit sur la jaquette d'*À la recherche d'une enfance*, de Suzanne Lilar, peut être analysé dans une toute autre perspective.

Par ailleurs, dans le grand tourbillon de débats intellectuels centrés autour des oppositions entre la tradition et la modernité, entre l'art et la nouvelle technologie, l'image photographique semble ontologiquement émancipée de la question de l'authenticité. Comme le remarque Benjamin, il serait absurde de demander laquelle des épreuves, tirées de la plaque photographique, est authentique¹⁴⁹. C'est pourquoi l'image photographique, comme le constate

¹⁴⁸ Richard Brillant, *Portraiture* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991), p. 58.

¹⁴⁹ Nous paraphrasons Benjamin. Voir Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 282.

Baudelaire, trouve « l'alliance » « dans la sottise de la multitude 150 ».

Or, par quels traits la photo se distingue-t-elle d'autres types d'images? Pourquoi la majorité des théoriciens ont-ils tendance à la traiter à part? Certainement, la photographie se distingue d'autres modes de représentation bidimensionnelle (tels la peinture, la fresque ou le dessin) avant tout par des contraintes mécaniques, chimiques et optiques que sa production subit. Comme le remarque l'historien de la photographie Alain d'Hooghe, on « prend » une photo, alors que l'on « fait » une peinture :

Toute la différence entre ces deux formes d'expression tient en quelque sorte dans cette nuance essentielle. Si l'on s'en tient à ce qui la rend spécifique, l'écriture photographique est soumise à des contraintes qui n'ont rien à voir avec celles des arts plastiques ou graphiques. Elle est avant tout strictement tributaire du réel : ce qui n'est pas là, devant les yeux de l'opérateur, ne peut être photographié. Impossible par exemple de photographier de mémoire ou en combinant des éléments vus séparément. Elle est aussi fondamentalement liée au temps, limité au seul espace de la prise de vue : rien de ce qui précède ou suit le moment du déclenchement — aussi bref ou long soit-il — ne figurera en effet sur l'image 151.

La *photo-graphie* est « écriture de la lumière ». Son nom même est bien éloquent¹⁵², car il évoque la genèse de l'image et sa fabrication. Déterminée par la lumière et par la technique, la photo ne peut être conçue sans que soit prise en compte la matérialité du processus qui l'engendre :

Techniquement, la Photographie est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique¹⁵³. (Barthes)

151 Alain D'Hooghe, « Une histoire de malentendus », dans *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle* (Bruxelles, 2004, Palais des Beaux-Arts et Fonds Mercator), p. 15

¹⁵⁰ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Curiosités esthétiques*, dans *Salon de 1859* dans *Œuvres complètes*, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris, Gallimard, 1954), p. 771.

^{152 «} L'essence propre de la photographie – nommée « le photographique » —, autrement dit sa lumière, son mode d'apparition spécifique déterminé par le « phanein » lumineux qui est le sien, ce « phanein » qui se trouve dit dans son nom de « photo-graphie », écriture de la lumière, est une essence telle que ce qu'elle déploie nécessairement dans les photos dont elle gouverne la constitution, c'est le monde – le monde que la lumière expose, et tel qu'elle expose. » (Thélot, Critique, 14)

¹⁵³ Roland Barthes, *La Chambre claire*: note sur la photographie (Éditions de l'Étoile / Gallimard / Seuil, 1980), p. 23. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Chambre* et du numéro de page.

C'est ce dernier procédé qui se trouve lié à la subjectivité du regard du photographe. Le regard de celui qui veut fixer l'instant par l'objectif compte, même s'il ne joue pas le rôle dominant. Sans doute faut-il prendre en considération le fait que la prise de vue requiert un certain temps : la pose, surtout à l'aube de l'ère photographique, durait des heures. L'acte même de prendre une photo signifie une posture énonciative qui implique une dimension subjective (le point de vue, le choix): « pourquoi choisir (photographier) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre? » (Barthes, Chambre, 18) C'est le « regard » du photographe qui découpe, fragmente le réel et construit une composition à apparaître sur la photo. Le référent de ce qui va apparaître sur l'image photographique est donc saisi par ce regard à la fois médiateur et constructeur. Or, les choix du photographe, comme le note D'Hooghe, sont réduits à peu de choses (le choix du sujet, son cadrage et le tirage). Pourtant, depuis pas mal d'années c'est aussi le travail du graphiste, de l'éditeur (qu'il s'agisse de l'apparition de l'image photographique dans un journal ou un livre) qui décide de l'avenir, de la métamorphose de cette photo. De coutume, on n'ose guère toucher à un tableau (sauf pour des raisons humoristiques : voir les centaines de variations sur la Joconde), mais on n'hésite pas à modifier, à violenter une photo. Par ailleurs, il ne faut pas oublier non plus que l'« acte photographique » (Philippe Dubois) implique un hasard :

l'instant précaire de la prise de vue se présente au confluent de deux évolutions inscrites dans la durée ; le *devenir mouvant du monde* [par exemple, le changement imprévisible de lumière, le facteur « vent », etc.] et le *parcours aléatoire de l'opérateur* [c'est-à-dire un hasard]¹⁵⁴. (Méaux) (Nous soulignons.)

Or, à nos yeux, ce qui distingue la photographie d'autres moyens d'expression, c'est son rapport ambivalent à l'égard de la réalité. Il s'agit en effet de sa *valeur référentielle* :

[...] [E]n quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents

¹⁵⁴ Danièle Méaux, *La Photographie et le Temps* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997), p. 186.

peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : « ca-a-été » [...]. (Barthes, *Chambre*, 119-120)

En effet, comme le note également Taranger, la photographie est liée à l'objet qu'elle représente par « un lien existentiel : objet et pellicule se sont effectivement rencontrés par lumière interposée, ils sont coexisté 155 ». Or, bien que la photographie, dirait-on, reflète plus rigoureusement la réalité que les arts plastiques, il est évident que nous ne pouvons aucunement parler d'un rapport d'identité au réel. « L'exactitude n'est pas la vérité. » (Matisse, cité par Louvel, Œil, 193) N'oublions pas non plus que « l'inscription sur le cliché, fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle » (Barthes, *Chambre*, 138). La question qui se pose naturellement est celle-ci : « Quoique la photographie paraisse correspondre à la réalité, en estelle vraiment analogique?»

Oui, la photographie reproduit ce qui a été, ce qui a eu lieu *une fois* dans ce monde, et se trouve par conséquent attachée à un moment précis, à un hic et à un nunc de la situation de l' « énonciation » du photographe et à un certain lieu réel d'une certaine époque. Toutefois, ce « réel », cette « une fois » [c'est-à-dire « ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, *Chambre*, 15)] est déjà galvaudé par le seul fait que la photographie pourrait morceler, fragmenter le photographié, ainsi que le reproduire jusqu'à l'infini. Cette potentialité de la photographie de représenter mécaniquement « le réel dans son expression infatigable » (id., ibid.) revient à l'impossibilité existentielle (cela veut dire qu'un pareil acte est impossible en tant que réalité vécue). Ainsi, de par ce geste notamment, la photographie « triche » avec le réel et dote le référent d'un statut quelque peu paradoxal :

¹⁵⁵ Marie-Claude Taranger, « Image et "pacte": l'exemple d'un emprunt fructueux », dans Jean Arrouye et Marie-Claude Taranger (s. la dir. de), Rencontres, croisement, emprunts: méthodologies de l'analyse d'images, Colloque du Laboratoire d'Etudes en Sémiologie de l'Image (Université de Provence, Aix-en-Provence, 26-27 novembre 1993, Publications de l'Université de Provence, 1996), p. 48.

[...] [I]I y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un spectre. (Barthes, Chambre, 140) (Nous soulignons.)

Évidemment, les photos émanent du monde réel, de leur référent, mais ce que nous voyons sur la photo, ce n'est pas tout à fait le référent, c'est un *nouveau signe* où la lumière, le regard du photographe et le hasard ont laissé leur estampille. Ce nouveau signe est donc lié au phénomène de la métamorphose. Comme toute image, la photo, elle aussi, se révèle par son écart du monde que nous pouvons appeler avec Benjamin « la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image¹⁵⁶ » (Benjamin, *Petite histoire de la photographie*).

Conclusion

Les réflexions théoriques présentées dans la première partie de notre thèse serviront de point de départ à notre étude des rapports entre le lisible et le visible au sein de l'œuvre de Rodenbach et de Lilar. Nous sommes conduite à constater qu'à cause de sa nature extrêmement hétérogène, la notion d'image est une notion complexe, à tel point qu'il est impossible d'élaborer une seule théorie cohérente à son propos ou de trouver quelques paradigmes bien définis selon lesquels on pourrait l'examiner. Comme le souligne Metz dans « Au-delà de l'analogie, l'image » :

Étudier l'image, cela ne consiste par forcément à rechercher le système de l'image, le système unique et total qui, à lui seul, rendrait compte de l'ensemble des significations repérables dans les images (et qui, de surcroît, ne serait jamais susceptible d'apparaître ailleurs que dans des images). Tout n'est pas iconique dans l'icône, et il y a de l'iconique hors d'elle¹⁵⁷.

Cette approche nous incitera à étudier l'image dans le contexte d'un réseau de procédés littéraires propre à chaque ouvrage retenu et à considérer les rapports entre le verbal et le visuel

¹⁵⁶ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 300.

¹⁵⁷ Christian Metz, article cité, p. 7.

en termes de dialogues mutuellement enrichissants. Nous nous abstiendrons cependant de les opposer brutalement, ce qui serait sans aucun doute simplificateur¹⁵⁸. Nous devrions ainsi pouvoir également penser l'image, notamment l'illustration des textes de Rodenbach et de Lilar, en tant qu'ouverture vers le possible : « l'image [...] est intimement "traversée" par mille configurations qui, tout à la fois, nous mènent très loin d'elle et nous introduisent en son cœur » (Metz, p. 8).

Quant à l'image photographique, nous dirons avec Barthes que « la photographie est mal située épistémologiquement¹⁵⁹ ». Comme l'auteur de *La Chambre claire* le rappelle lors d'un entretien, la philosophie de la photographie n'est ni du côté de l'art, ni du côté de l'instrumentalité réaliste, mais quelque part au milieu¹⁶⁰. Nous rejoignons ainsi la pensée de Baudelaire, de Benjamin, de Barthes, de Sontag et de beaucoup d'autres artistes, littéraires et théoriciens de l'image en disant que la photographie ne doit pas être pensée en tant que rivale de la peinture. Contrairement à l'œuvre d'art (à la peinture et à d'autres arts plastiques), l'image photographique est une image qui ne se suffit pas à elle-même : elle appelle l'intervention du verbe, elle nécessite un contexte, une légende.

Néanmoins, la problématique que pose la photographie ne semble pas être moins complexe que celle du tableau peint, ce que précisément vise à démontrer notre thèse. Liée à l'Histoire, la photographie est apte à jouer à la fois un rôle d'historiographe et de prestidigitateur-illusionniste. Elle peut jouer un « rôle de preuve irréfutable [...] tant elle semble être liée à l'objectif » (Louvel, Œil, 187), et de même elle peut influencer le spectateur, façonner en quelque sorte son regard et manipuler ses opinions : n'oublions pas qu'il est facile de

¹⁵⁸ Christian Metz, article cité, p. 9.

Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image » diffusé sur France Culture en 1978.

¹⁶⁰ Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image » diffusé sur France Culture en 1978.

« truquer, travailler une photographie, en changeant d'objectifs de cadrage, en jouant sur le développement [et] le "révélateur" » (id., ibid.). En ce qui concerne ses pouvoirs au sein des textes littéraires qu'elle illustre, ses fonctions sont diverses et les effets de lecture qu'elle entraîne sont nombreux, et parfois, inattendus et paradoxaux, ainsi que nous le verrons, par exemple, dans le cas du roman de Rodenbach Bruges-la-Morte.

Partie II : L'image et le roman de Georges Rodenbach Bruges-la-Morte

Chapitre 1. Bruges-la-Morte, roman-iconotexte

La ville en tant que Muse

Au XIX^e siècle, la ville en tant qu'espace ambigu ou ambivalent entre globalement dans la vie artistique. Né peut-être avec Villon (« Il n'est bon bec que de Paris »...), ce qu'on appelle le mythe de Paris prend toute son ampleur avec Balzac qui « fait passer le tableau descriptif de Paris à la forme narrative du drame de Paris¹⁶¹ ». Les images se concentrent autour de la ville et de tous ses lieux publics ou privés : ponts, gares, cafés et théâtres, terrasses et balcons, toits ouvrant la vue panoramique sur ville. La ville attire le regard des artistes et stimule l'imaginaire de la société de l'époque. C'est dans l'image de la ville que le XIX^e siècle trouve souvent ses ressources poétiques ¹⁶².

Dans la deuxième moitié du siècle, grâce à la poésie de Baudelaire — avec ses *Tableaux* parisiens et ses petits poèmes en prose recueillis sous le titre *Le Spleen de Paris* —, la ville devient un véritable objet culte, un *topos* vigoureusement cultivé dans les textes journalistiques

¹⁶¹ Karlheinz Stierle, La Capitale des signes: Paris et son discours (trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001), p. 209; cité par L. Gaiavarini, « Paris entre le visible et le lisible », Fabula, la recherche en littérature (Acta): http://www.fabula.org/revue/cr/439.php (consulté le 18 août 2011). Rose Fortassier, dans son Introduction à l'Histoire des Treize note qu'avec le roman Ferragus, Balzac fait de Paris un véritable « personnage », « un monstrueux animal » (dans Balzac, La Comédie humaine, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, Études de mœurs: Scènes de la vie de Province, Scènes de la vie parisienne, p. 748): termes qu'il ne serait pas faux d'appliquer au roman de Rodenbach.

la vie, ancrée dans la terre, est moins artificiellement complexifiée: là, comme le remarque Pierre Jourde dans Littérature et authenticité, « [1]a rude franchise paysanne et la contemplation muette des étendues sauvages nous décapent des artifices urbains. Là est la vie, réduite à son substrat, et ses actes fondamentaux [...]: naître, manger, aimer, mourir. Il y a moins d'intermédiaires entre la nature et soi, entre soi et soi. (Jourde, op. cit., p. 20) (Nous soulignons.) — C'est moyennant ces « intermédiaires » qu'en ville naît la philosophie, elle aussi un phénomène urbain, comme le remarque Jean Duvignaud. (Jean Duvignaud, Lieux et non lieux [Paris, éditions Galilée, 1977, 153 p.]), p. 13. D'ailleurs, la naissance de l'esthétique de la décadence est en effet difficilement imaginable dans un village du Brabant.

et littéraires et aussi un sujet fréquent de la peinture¹⁶³. En effet, par sa plume Baudelaire couronne la capitale mondiale du XIX^e siècle : « mon mystérieux et brillant modèle », c'est ainsi qu'il appelle Paris dans la *Dédicace* du *Spleen de Paris* à son ami poète Arsène Houssaye¹⁶⁴. Paris se révèle à l'auteur des *Fleurs du mal* — ainsi qu'à beaucoup d'autres artistes de l'époque — comme un espace fécond où « tout [...] devient allégorie¹⁶⁵ ». Baudelaire insiste sur l'attraction mutuelle entre la ville et l'imaginaire, entre la ville et la poétique de l'existence où une chambre devient un espace de rêverie et une mansarde l'« invitation au voyage¹⁶⁶ » :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la *fréquentation des villes énormes*, c'est du *croisement de leurs innombrables rapports* que naît cet idéal obsédant. (Baudelaire, Dédicace de *Spleen*) (Nous soulignons.)

Quels sont ces innombrables rapports? En effet, la « topographie » de la ville n'est que le point d'ouverture vers « des espaces autres 167 ». Michel Foucault, dans son article consacré à l'hétérotopie, note — en se référant à l'œuvre de Bachelard — que « nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités 168. » Les paysages citadins, s'enrichissant souvent d'une symbolique, d'un imaginaire personnel et

¹⁶³ Nous pensons notamment aux célèbres tableaux de Manet, Pissarro, Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec, Caillebotte, Utrillo.

165 Voir Les Fleurs du mal, « Tableaux parisiens », LXXXIX. Le Cygne :

Paris change! mais rien dans ma mélancolie

N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,

Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,

Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html

¹⁶⁴ La *Dédicace* figure ici comme une sorte de discours *préfaciel* pour l'édition du *Spleen*. Là Baudelaire s'adresse à Houssaye qui a introduit également l'image de la ville de Paris dans sa poésie.

lettre adressée à Rodenbach à propos de la parution de son recueil *Le Règne du Silence* : « le plus humble [appartement] [...] devient princier du fait qu'y éclate le rêve ». La lettre est datée du 15 avril 1889 et écrite à Paris ; voir *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898*, p. 59.

¹⁶⁷ Expression éponyme de Michel Foucault.

¹⁶⁸ Michel Foucault « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture. Mouvement. Continuité* (Paris, Groupe Moniteur, n° 5, octobre 1984, p. 46-49). L'article est cité d'après le site suivant :

collectif, se transforment ainsi en ce que Foucault nomme des

contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (id., ibid.) (Nous soulignons.)

Ainsi ces « utopies effectivement réalisées » (id., ibid.) sont-elles des topoi ayant des points communs à la fois avec l'irréalité et la réalité. L'apparition de ce genre d'espace qui conteste finalement sa propre forme est, avant tout, mais évidemment pas uniquement, un phénomène urbain. L'hétérotopie en tant que « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (ibid.) est un phénomène socioculturel qui présuppose ces « innombrables rapports » dont parle Baudelaire. Par ailleurs, ces rapports sont non seulement des rapports aux choses et à d'autres espaces, mais aussi et nécessairement des rapports humains qui transforment précisément ces espaces réels en hétérotopies, en espaces d'entre-deux.

Ces « innombrables rapports » relèvent également d'un paradoxe urbain. Comme le démontre Olivier Mongin dans *La Condition urbaine*, la ville étant elle-même un espace fini rend possibles des trajectoires infinies à des niveaux différents (nous nous en rendons également compte en lisant *La Forme d'une ville* de Julien Gracq, essai auquel se réfère également Mongin¹⁶⁹):

La ville est circonscrite, la délimitation spatiale est la condition de possibilité de parcours infinis et insolites. La ville est une entité discrète, limitée et ouverte sur un environnement, mais ce caractère centrifuge (la ville est tournée vers le dehors, la périphérie proche ou lointaine) est toujours rééquilibré par une relation (centripète) au centre. Ce dispositif est à l'origine du paradoxe urbain par excellence : les parcours sont infinis parce qu'ils ont lieu dans un espace circonscrit. La ville n'ouvre pas sur l'infini, elle ne débouche pas sur une ligne d'horizon, sur un paysage se déployant à l'infini, elle est un espace fini qui rend possible une expérience infinie, à commencer par celle de la marche qui génère l'imagination et l'invention 170. (Mongin, 40) (Nous soulignons.)

¹⁶⁹ Voir Julien Gracq, « La Forme d'une ville », dans *Œuvres complètes*, tome II (Paris, 1995, Gallimard, coll. de la Pléiade, édition établie par Bernhild Boie avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin), p. 771-772

p. 771-772.

170 Olivier Mongin, *La Condition urbaine* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées »), p. 40. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

L'esthétique du flâneur dont la marche « génère l'imagination et l'invention » est bel et bien une esthétique baudelairienne. Mais elle renvoie aussi à la conception de la ville de Benjamin, chez qui on trouve une constante mise en tension de l'instant présent et de l'éternité, du dedans et du dehors, de l'intérieur et de l'extérieur, de la « solitude » et de la « multitude l'11 » (Baudelaire). Or toute expérience de la ville (et chez Benjamin il s'agit de l'expérience de la ville de Paris, de cette « capitale du XIX e siècle ») est placée sous le signe du rêve. Telle est l'expérience du poète qui perçoit et écrit la ville, avant tout, « du dedans » (Mongin, 26). Pour lui, « l'expérience urbaine se présente sous la forme d'une infinité de trajectoires qui, indissociables de la mobilité corporelle, dessinent un imaginaire, un espace mental, et permettent un affranchissement, une émancipation » (Mongin, 52). Tel est le cas du Paris de Baudelaire et de Nerval, tel est aussi le cas de la Bruges de Georges Rodenbach (Tournai, 1855 - Paris, 1898), poète et écrivain belge d'origine flamande et d'expression française.

Rodenbach, chantre de la ville de Bruges

Né à Tournai, en Belgique, Rodenbach passe son enfance et sa prime jeunesse à Gand. Quoiqu'amoureux de sa belle Flandre¹⁷², il s'installe à Paris en 1888 ; c'est là qu'il va connaître la gloire littéraire, c'est là qu'il est mort (d'une banale appendicite), à l'âge de 43 ans. Il est enterré au cimetière du Père-Lachaise où nous pouvons voir son monument funéraire assez particulier, œuvre de Charlotte Besnard combinant le style expressionniste et symboliste qui montre le poète surgissant du tombeau une rose à la main.

Toute l'œuvre de Rodenbach est imprégnée des motifs mélancoliques de la nostalgie. Ses

¹⁷¹ Voir « Les Foules » de Charles Baudelaire : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poëte actif et fécond. » dans *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, 1954), p. 295.

 $^{^{172}}$ Rodenbach est devenu à Bruxelles l'un des membres les plus éloquents de la revue d'avant-garde La Jeune Belgique.

poèmes, ses romans, et même ses essais, ont la même toile de fond aux couleurs tendres et pâles, qui évoquent constamment la Flandre brumeuse dont le symbole, chez Rodenbach, devient la ville de Bruges, ville-fétiche, et *topos*-écho, « cette Bruges unique, qui [apparaît] tout entière un poème de pierre » (Rodenbach, *Carillonneur*, 15) et où l'imaginaire se mêle au réel de manière inextricable.

Pourquoi Bruges ? Certes, Rodenbach a visité cette ville à plusieurs reprises, certes il l'aimait, mais il n'y a jamais vécu à titre permanent. Les paroles de la veuve de Rodenbach, rapportées dans le numéro du *Figaro* du 18 mars 1913, peuvent probablement nous éclairer sur ce point :

La cité flamande n'a pas été pour son poète une ville d'adoption, ni d'élection, pas plus que de prédilection; elle est entrée dans sa vie avec la violence d'une force atavique 173.

Sous l'expression « une force atavique », il faut sans doute entendre le fait que la ville de Bruges était la ville natale du père et du grand-père de Georges Rodenbach. Fidèle en quelque sorte à son héritage familial, aux paysages flamands natals, ce sont les villes bretonnes qu'il choisit pour son voyage de noces, villes dont l'image en grisaille, tissée de brouillard et baptisée par les eaux froides de l'océan, relève aussi de l'imaginaire du Nord. D'ailleurs, un des chapitres des *Agonies de Villes*, cycle des esquisses littéraires consacrées aux villes visitées par l'écrivain, porte sur Saint-Malo. Pierre Maes dans sa monographie *Georges Rodenbach* commente ainsi ce voyage des jeunes mariés :

Il semble qu'en choisissant la Bretagne pour y faire son voyage de noces, Rodenbach ait été désireux de se rendre compte sur place de la valeur d'incantation poétique du terroir d'Auguste Brizeux, un poète de clocher qu'il admirait, et de saisir par quel sortilège le Breton, fixé à Paris, avait chanté sa petite patrie avec tant de persistance et d'accent 174.

¹⁷⁴ Pierre Maes, *Georges Rodenbach* (Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952), p. 167. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

¹⁷³ La veuve de Rodenbach est citée par Anny Bodson-Thomas dans *L'Esthétique de Georges Rodenbach* (Liège, Imprimerie de l'Académie, 1942), p. 109.

Or, c'est Bruges que l'écrivain belge choisit « comme ville d'élection » (Maes, 169) :

[Les] Agonies de Villes forment comme le plan idéal des dernières œuvres de Rodenbach, où Bruges domine, Bruges qu'il choisit comme ville d'élection, Bruges, ville de rêve par la puissance de suggestion de l'atavisme paternel, une sorte de Thulé des Brumes qu'il fait sienne par son art, une parabole inventée par lui pour exprimer son âme, une parabole qui est devenue un lieu commun après qu'il l'aura présentée sous la forme de son roman Bruges-La-Morte. (Maes, 169-170)

Quoi qu'il en soit, Bruges est omniprésente dans son œuvre et apparaît partout d'une manière obsédante. C'est elle qui a été choisie par l'écrivain pour « extérioriser [son] intime¹⁷⁵ », comme l'écrivait Lamartine dans sa préface aux *Méditations poétiques*, c'est elle qui devient son *topos* rhétorique et poétique. Bien plus, Rodenbach la transforme en une sorte de « mappemonde passionnelle¹⁷⁶ » (Jankélévitch, 277), en une « topographie mystique » (*id.*, *ibid.*) de la nostalgie.

Cet ambivalent topos de la Nostalgie

Qu'est-ce au juste que ce désir de nostalgie chez l'écrivain ? La nostalgie peut-elle être elle-même objet de désir ? Nostalgie est l'un des *topoi* centraux aussi bien de l'œuvre de Rodenbach que de celle de Lilar (dont nous parlerons plus loin). Dans les deux cas, ce *topos* sert à deux auteurs belges — quoique d'une manière différente — de tremplin à la création littéraire. Chez Rodenbach, c'est la vieille ville flamande de Bruges qui se trouve au cœur des motifs nostalgiques. À l'instar de Proust, chez qui la « mythologisation » de l'espace et du nom propre est bien connue (Guermantes, Swann, Combray, Venise, ou le jardin du Luxembourg), la poétique de la nostalgie, dans l'œuvre de Rodenbach, commence aussi avec le nom propre et débute généralement par une image de Bruges, image qui engendre, malgré son pittoresque presque réaliste, des pays vagues surgis de l'imagination de l'écrivain.

¹⁷⁵ Lamartine est cité par Véronique Gély-Ghedira dans *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne* (Paris, Presses Universitaires de France, 2000), p. 257-258.

Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* (Paris, Flammarion, 1974), p. 277. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

Le prétendu « exil » de Rodenbach à Paris (après la terrible crise sociale de 1886 en Belgique) est un « exil » volontaire. Il adore Paris, il ne peut s'en passer, mais il s'ennuie de sa patrie, des paysages flamands tant aimés. Dans l'esquisse littéraire *Paris et les Petites Patries*, qui fait partie du recueil *Évocations*¹⁷⁷, il écrit :

On n'aime bien que ce qu'on n'a plus. Le propre d'un art un peu noble, c'est le rêve, et ce rêve ne va qu'à ce qui est loin, absent, disparu, hors d'atteinte. Pour bien aimer sa petite patrie — car il faut qu'on aime ce qu'on va traduire en art — le mieux est qu'on s'en éloigne, qu'on s'en exile à jamais, qu'on la perde dans la vaste absorption de Paris, afin qu'elle soit lointaine au point d'en sembler morte. Car il n'y a que les morts qu'on puisse aimer toujours. (Villes, 138-139)

S'il n'avait quitté la Flandre en ce qui fut un « grand départ », son « grand retour », littéraire celui-là, n'aurait jamais eu lieu. Qui sait, peut-être est-ce grâce à cette séparation que Rodenbach a engendré tant d'ouvrages littéraires glorifiant sa terre natale 178? Relisons en ce sens les romans *Bruges-la-Morte* et *Carillonneur* où les actions se déroulent à Bruges et les personnages tâchent d'être « à l'image et à la ressemblance de la ville » (*Bruges*, 75), ou encore le dernier recueil de poèmes intitulé *Le Miroir du ciel natal*. Les titres mêmes de ces livres sont éloquents.

Il nous semble, pour tout dire, que l'écrivain ne saurait trouver d'aliment pour le processus créateur que dans la nostalgie. Il écrit ainsi dans les *Agonies des Villes* :

Paris donne le recul, crée la nostalgie. Or on peut dire de tout art qu'il provient d'une nostalgie, du désir de vaincre l'absence, de faire se survivre et de conserver pour soi ce qui bientôt sera loin ou ne sera plus [...]. (Villes, 134) (Nous soulignons.)

Ce « désir de vaincre l'absence » révèle les aspects les plus paradoxaux, voire antinomiques, de la notion de nostalgie reflétés dans la morphologie même du mot qui à la fois

¹⁷⁷ Georges Rodenbach, « Paris et les petites patries » dans *Agonie de villes* dans *Évocations*, (Bruxelles, Éd. La Renaissance du livre [© 1924]), p. 13-139. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Villes* suivi du numéro de page.

¹⁷⁸ Par ailleurs, à cette époque-là, en France, ainsi que dans toute l'Europe du XIX^e siècle, l'idéalisation du passé et la valorisation de la terre natale constituaient des motifs privilégiés dans l'ordre de la création artistique. On pense notamment aux Romantiques et, de fait, la nostalgie de Rodenbach n'est pas sans lien ni sans affinité avec la pensée et l'esprit romantiques. D'ailleurs, les critiques littéraires, en parlant du « symbolisme » de Rodenbach, ajoutent souvent à ce terme l'adjectif qualitatif « romantique ». En effet, le terme « symbolisme romantique » nous paraît nuancer et bien traduire le style de l'auteur belge.

indique le mal (*algos*) et propose son remède (*nostos*, le retour). Vladimir Jankélévitch, dans L'Irréversible et la Nostalgie, écrit ainsi à propos de ce paradoxe:

Sur un point au moins la nostalgie diffère du spleen, de l'angoisse ou de l'ennui : la nostalgie, elle, n'est pas une « algie » entièrement immotivée ni entièrement indéterminée. Ce « je-ne-sais-quoi » sait ou pressent quelque chose. Cette douleur sans rien d'endolori ne reste pas longtemps innommée... Cette algie-là peut dire de quoi elle souffre, de quoi elle est le mal : elle est le mal du pays ; elle dit elle-même sa raison déterminante, et elle la dit dans son complément déterminatif : « le mal du pays ». [...] Et non seulement le mal du pays localise l'origine de la langueur, mais la nostalgie indique pour sa part le remède : le remède s'appelle le retour, *nostos* ; et il est, si l'on peut dire, à la portée de la main. Pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi. Le retour est le médicament de la nostalgie comme l'aspirine est le médicament de la migraine. Ithaque est pour Ulysse le nom de ce remède. C'est du moins ce que l'on croit... (Jankélévitch, 276)

En effet, le retour au lieu si cher au cœur du nostalgique garantit-il sa guérison? L'homme nostalgique a-t-il vraiment besoin du retour? En outre, la nostalgie n'est-elle pas plutôt une réaction contre le flux irréversible du temps? Le « mal du pays », le « mal du passé » ne se manifeste-t-il pas souvent comme un mal qui apporte du bonheur?

Dans le cas de Rodenbach, nous pourrions même parler d'une véritable production de la *nostalgie de serre*. Fasciné et « aimanté » par son « lieu naturel », l'écrivain quitte le milieu natal pour mieux s'en rapprocher sur le plan psychologique, intellectuel et émotionnel. Le manque qu'il ressentira avec tant de peine ne suscitera que la figure de ce désir « de vaincre l'absence » dont Rodenbach parle dans le passage que nous venons de citer, le désir qu'il va essayer d'assouvir par l'acte d'écriture qui n'est pas destinée simplement à « transcrire », à décrire la ville de Bruges, mais à révéler son expérience multidimensionnelle avec la ville, à révéler sa vie secrète, sa poétique cachée.

Certes, le souvenir nostalgique « n'est pas capable de faire rétrograder la progression du temps », mais il ralentit, comme l'écrit Jankélévitch, « le tempo de la futurition » (Jankélévitch, 256). Ainsi, le déroulement des événements évoqués au passé est vu à partir de leur instant initial

et en direction de leur instant final, mais *selon une image prospective*¹⁷⁹. C'est comme si la marche naturelle du temps était inversée et réorientée (à partir du passé) vers l'avenir. Une belle image de ce processus est brossée par Jankélévitch :

C'est ainsi, écrit-il, qu'un voyageur emporté par le mouvement du train continue d'obéir à ce mouvement, même quand il se déplace en sens inverse dans le couloir et ralentit d'autant la progression. (Jankélévitch, 256)

De même façon, le nostalgique est à la fois « porté et emporté par le temps¹⁸⁰ », — il cherche à éterniser le devenir, mais il est profondément enraciné dans le *chronotope* et en est éminemment dépendant. Or il est bien évident que, littéralement, on ne peut faire revenir le devenir, mais on peut le faire idéalement, par exemple, par la manière de le dire. Et par la suite, pour en croire Starobinski, « la verbalisation de l'expérience affective entre en composition dans la structure même du vécu¹⁸¹ », de l'expérience réelle.

Dans le cas de Rodenbach, le déplacement dans l'espace, autrement dit la séparation, comporte donc un effet de distanciation par rapport au lieu magique de l'enfance et de l'adolescence qui va aiguiser le regard et l'écriture. En outre, c'est en ce point précis que commence le vrai travail du poète. Il s'agit de la déconstruction des images stables de l'espace bien connu et familier, et par là même de la réappropriation du *topos natal*. Il s'agit de sa « recontextualisation » et de sa recréation littéraire par des images poétiques : « cette petite patrie de la Flandre, écrit Rodenbach, nous ne [la recréons et ressuscitons] pour nous, dans le mensonge de l'art, qu'à cause précisément du *recul et de la nostalgie* [...] » (*Villes*, 138). L'écrivain « embellit » par « cristallisation » (au sens stendhalien) son humble lieu d'origine en le transformant — à force de l'aimer et d'en souffrir, car il en est séparé —, en lieu mythique. On

¹⁸¹ Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », dans *Diogène*, n° 54, 1966, p. 93.

¹⁷⁹ Nous sommes inspirée par la psychomécanique et par la théorie du temps du célèbre linguiste français Gustave Guillaume (Paris, 1883 - Paris, 1960).

¹⁸⁰ L'expression est empruntée au linguiste français Gérard Moignet, adepte de Gustave Guillaume. Voir Gérard Moignet, *La Systématique de la langue française* (Paris, Éditions Klincksieck, 1981, 346 p.), p. 56.

peut parler ici d'un dédoublement des images-souvenirs de la ville « produites » par la nostalgie : le nostalgique, écrit Jankélévitch,

tend l'oreille pour percevoir le pianissimo des voix intérieures [...] du passé et de la ville lointaine [...] [qui] chuchotent leur secret nostalgique dans la langue de la musique et de la poésie. (Jankélévitch, 281)

Ainsi, la distance dans l'espace dit réel, topographique, diminue la distance dite intérieure, entre l'écrivain-énonciateur et l'objet de son travail de poétisation. La subjectivité de l'énonciateur, son imaginaire, mobilisée par la mémoire, enveloppe l'espace dans les images littéraires et fait naître ce qui est plus près de la vérité du vécu, malgré toutes les parures poétiques. En pareille occurrence, nous pourrions très bien dire avec Baudelaire : « Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume les remmes de son costume les villes sont un peu comme les femmes » (*Villes*, 13) et les images citadines que le souvenir évoque sont pour lui comme le « maquillage délayé » (*Villes*, 138) d'une Ophélie.

Nous sommes conduite ainsi à parler de la nostalgie chez Rodenbach comme d'une force conductrice et créatrice. La nostalgie, cultivée, nourrie par l'auteur lui-même, se dessine avant tout comme une Muse inspirant le processus créateur littéraire. Le pathos nostalgique engendre des chefs-d'œuvre merveilleux où le nom même de Bruges évoque toute la Flandre, toute l'enfance de l'écrivain, tout son passé, créant un espace à demi mythique, magique sans doute et presque sanctifié. Or, quoiqu'« esthétisé¹⁸³ », cet espace ne devient pas moins vrai qu'il ne l'est en réalité sans ces habits imaginaires. Dans *L'Arc et la Lyre*, Octavio Paz écrit ainsi au sujet de la vérité des images poétiques :

Les images du poète font sens à divers niveaux. En premier lieu, elles sont vraies : le poète les a

¹⁸² Charles Baudelaire, «La Femme», dans *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 683-724), p. 714.

¹⁸³ L'expression est de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier (Paris, Gallimard, 1978), p. 42.

vues ou entendues, elles sont l'expression propre de sa vision et de son expérience du monde. Il s'agit ici d'une vérité d'ordre psychologique qui n'a évidemment rien à voir avec le problème qui nous préoccupe. En second lieu, ces images constituent une réalité objective, qui vaut par ellemême : elles sont des œuvres¹⁸⁴.

Ainsi, il s'agit, avant tout, d'« une vérité par la poésie », comme l'écrit Suzanne Lilar dans son Journal de l'analogiste¹⁸⁵.

Rodenbach et le mythe de Bruges

Ainsi, Bruges, choisie par Rodenbach parmi beaucoup d'autres villes flamandes, devient la « sienne » par l'art. Directement lié au *topos* « nostalgie », la ville de Bruges, se dessine elle aussi comme l'un des *topoi* centraux (dans tous les sens de ce terme) de toute l'œuvre de Rodenbach, qu'il s'agisse de la poésie, de la fiction ou de ses écrits journalistiques. En 1891, Rodenbach a fait publier son premier recueil important (du moins, selon les critiques du temps), *Le Règne du Silence* (1891), où les poèmes sont regroupés sous des titres relevant les *topoi* les plus importants de ses textes littéraires postérieurs : « La Vie des Chambres » (glorification de l'espace clos), « Le Cœur de l'Eau » (une « *ophélisation* » de l'espace), « Paysages de Villes » (interdépendance de l'espace « ville » et ses habitants), « Cloches du Dimanche » (cathédrales et églises), etc.

Pourtant, c'est surtout après la parution du roman *Bruges-la-Morte*¹⁸⁶ en 1892 que cette ville « tué[e] par l'oubli de la mer » (Rodenbach, *Carillonneur*, 77) a été associée à jamais à la personnalité de Rodenbach. Ce dont témoigne éloquemment le célèbre portrait de l'écrivain —

¹⁸⁴ Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier (Paris, Gallimard, coll. Les essais CXIX, 1965), p. 140.

¹⁸⁵ Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste* (Paris, Bernard Grasset, 1979), p. 78. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Journal* suivi du numéro de page.

¹⁸⁶ Nous nous référons, dans la présente thèse, à la réédition du roman chez Flammarion de 1998, accompagnée des trente-cinq illustrations photographiques de l'édition originale. Voir Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « Notes sur les négatifs » de Paul Edwards (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, n° 1011, 1998). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Bruges* et par le numéro de page.

que nous pouvons admirer aujourd'hui au musée d'Orsay — par Lévy-Dhurmer (1865-1953), peintre symboliste français. C'est un portrait que nous pouvons percevoir en tant que portrait de l'âme de l'écrivain, où la personnalité de Rodenbach se confond avec la vieille ville flamande : sur ce tableau, nous voyons le beau visage de l'écrivain surgir littéralement des paysages de la ville de Bruges.

Pour faire ce portrait, Lévy-Dhurmer, qui n'est jamais allé à Bruges, s'inspire directement de la présentation de la ville dans le roman *Bruges-la-Morte* et se sert des photographies de la ville qui ont illustré l'édition originale du roman. Le peintre revient sur *Bruges-la-Morte* après la mort de Rodenbach et participe en 1930 à une édition spéciale luxueuse du roman en l'illustrant de dix-huit pastels. Par ailleurs, le livre débute par un texte de Rodenbach adressé à Lévy-Dhurmer et contenant une remarque importante :

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 confondu avec ma chère *Bruges-la-Morte*, à laquelle il me mêla, comme si j'en faisais partie¹⁸⁷.

Rodenbach a fait inscrire un mythe romantique dans l'histoire de la ville, mythe qui est très vite devenu un lieu commun dans l'esprit du grand public. L'histoire de la ville commence au IX^e siècle avec l'érection près d'un pont (*Brugge*, en néerlandais) d'un château par le premier comte de Flandre, Baudouin Bras de Fer¹⁸⁸. Entre les XII^e et XV^e siècles Bruges a été un grand marché d'échange et a connu une activité artistique riche. Vers la fin du XV^e siècle, la mer s'est retirée de la ville : « [...] Bruges fut abandonnée par la mer. Trahison brusque! Ç'avait été comme un grand amour qui se retire. Et la ville en était restée triste à jamais, comme veuve. » (Rodenbach, *Carillonneur*, 75)

¹⁸⁸ Voir *Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, rédaction dirigée par Alain Rey (Paris, 1990, 1952 p.)

-

¹⁸⁷ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, édition illustrée de dix-huit pastels de Lévy-Dhurmer, préface de Camille Mauclair (Paris, Javal & Bourdeaux, 1930, exemplaire imprimé pour madame Georges Rodenbach et conservé dans la Bibliothèque royale de Bruxelles [Archives et Musée de la littérature, M.L. B 187]), p. IV.

Et peu à peu, des ensablements interdisent la liaison directe entre la ville et la mer, et c'est ainsi que naît le projet de construction du port de Zeebrugge (projet que Rodenbach évoque dans *Le Carillonneur* et auquel il s'attaque dans un article du *Figaro*). Dès le XVI^e siècle, la vie de cette ville jadis florissante a été marquée par une décadence continue. Et ce n'est qu'après avoir été chantée par Georges Rodenbach que Bruges est redevenue une ville active et bien vivante, au moins sur le plan commercial. Le roman a contribué grandement à sa renommée et, depuis la fin du XIX^e siècle, cette Bruges mythique continue d'attirer de plus en plus de touristes venus du monde entier. L'« iconicité » du lieu frappe toujours l'imagination d'un voyageur contemporain : tous ceux qui ont visité cette ville peuvent comprendre à quel point Bruges est une ville ontologiquement pittoresque et « photoresque ».

Rodenbach, inventeur du genre « récit-photo symboliste »

Bruges-la-Morte¹⁸⁹ a d'abord été publié en feuilleton en février 1892 dans Le Figaro et c'est en juin de la même année que le roman est sorti en volume¹⁹⁰ (chez Flammarion) accompagné de 35 photographies reproduites en similigravures¹⁹¹ et doté d'un frontispice, œuvre de Fernand Khnopff (cf. appendice, image 1). Cette convergence de la littérature et de plusieurs champs artistiques (en l'occurrence, le dessin et la photographie) engendre ainsi une rencontre spectaculaire entre le lisible et le visible. Loin d'être un simple support décoratif ou illustratif de l'écrit, les similigravures et le frontispice constituent un lieu d'intervention auctoriale proposant une autre lecture du texte qui ne peut être négligée. C'est aussi, d'ailleurs, le cas de quelques

¹⁸⁹ Le manuscrit du roman se trouve dans la Bibliothèque royale de Bruxelles, aux Archives et Musée de la littérature (AML).

¹⁹⁰ En 1892 Georges Rodenbach donne son accord pour un tirage de luxe du roman, ne dépassant pas 200 exemplaires, ce dont témoigne sa lettre adressée à un ami. La lettre est conservée aux Archives et Musée de la Littérature (AML) de la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles, où nous avons pu la consulter (1892, une page, 1 double format 13 x 13, M. L. 2923).

¹⁹¹ Terme de la fin du XIX^e siècle, créé d'après le procédé de Charles Petit rendant possible l'impression d'images en demi-teintes par les méthodes classiques de l'imprimerie.

autres livres de Rodenbach, publiés avant et après *Bruges-la-Morte*, où le texte et l'image coexistent. Nous pouvons les considérer en tant qu'*iconotextes* seulement au sens large du terme, car il s'agit de la collaboration de l'auteur et du peintre, et non pas des publications posthumes. À titre d'exemple, nommons le recueil de poèmes *L'Hiver Mondain*, illustré de deux croquis de Jan Van Beers, publié dans *La Jeune Belgique*, et une édition illustrée de la nouvelle *L'Arbre* (1898) avec des illustrations de R. Pinchon. Or, ici, ces ouvrages s'inscrivent dans le genre de livre illustré traditionnel où la fonction illustrative des images est de prime importance. Tandis que le cas de *Bruges-la-Morte* est un cas unique dans l'œuvre de Rodenbach : les photographies où aucun personnage n'apparaît n'illustrent pas le texte de façon littérale.

Il importe de noter que, depuis sa parution, le roman de Rodenbach était réédité régulièrement, mais à chaque fois il apparaissait sous une nouvelle forme. Peu après la mort de Rodenbach, c'est-à-dire bien avant l'illustration du roman par Lévy-Dhurmer dont nous avons parlé auparavant, une autre édition illustrée du roman a paru en 1900 (Paris, Librairie L. Conquet, L. Carteret, 1900, 147 p.¹⁹²). Cette édition comprend seulement 18 similigravures, mais en revanche, est accompagnée des quarante-trois compositions originales d'après nature dessinées et gravées sur bois par Henri Paillard (1846-1912), graveur, illustrateur et peintre français. Or, puisqu'il ne s'agit pas de geste dit autographe, l'intérêt que nous pouvons porter à ce genre d'illustrations réside principalement dans la qualité de l'image de l'artiste; l'intérêt se déplace ainsi du texte littéraire vers l'image en tant que telle.

En 1904 Flammarion réédite *Bruges-la-Morte*, mais cette fois en reproduisant 19 des photographies et en faisant accompagner le texte de dessins de H. Delavelle représentant les

¹⁹² L'exemplaire nominatif de madame Georges Rodenbach est conservé aux Archives à Bruxelles (M.L. A 1804), où nous avons pu le consulter.

personnages du roman¹⁹³. Une autre édition illustrée par Flammarion a eu lieu en 1910 avec des illustrations de Marin Baldo qui a dessiné des personnages sur plusieurs photographies¹⁹⁴. Ces deux éditions illustrées du roman s'opposent manifestement à l'intention de Rodenbach et à l'esthétique première du livre et, selon nous, banalisent et transgressent la lecture du *Bruges-la-Morte* original. En bref, les métamorphoses du roman au cours d'un siècle étaient nombreuses, mais aucune des éditions n'a jamais reproduit l'ensemble photographique de l'original. Ce n'est qu'avec l'édition de 1998 chez Flammarion, présentée et annotée par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski (munie d'un précieux dossier documentaire), que le lecteur peut retrouver l'esprit initial de ce roman « expérimental » (Bertrand, Grojnowski, Présentation, *Bruges*, 9).

« Expérimental », il l'est sans aucun doute. C'est pourquoi le roman occupe une place absolument particulière dans l'histoire de la littérature du XIX^e siècle. Il s'avère que Rodenbach a été le premier à avoir créé ce genre de récit-photo tout à fait « symboliste », et cela probablement sans s'en rendre compte. Comme l'écrit Jérôme Thélot, Rodenbach a été le premier à avoir

conçu et mis au jour un *récit-photo* nullement galant ni excitant, nullement documentaire ni de vie moderne, mais de part en part — jusque dans son illustration — symboliste ¹⁹⁵.

En tout état de cause, c'est le premier roman illustré par des photographies dites documentaires et neutres représentant des paysages urbains ¹⁹⁶. Et, de surcroît, c'est le premier roman si abondamment illustré et possédant une mise en page toute particulière : les photographies occupent un tiers de la pagination totale et leur verso reste en blanc. Le fait étonnant est que

¹⁹⁴ Voir à ce sujet Paul Edwards « Les Reliques » dans *Soleil noir : photographie et littérature : des origines au surréalisme* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008), p. 33-34.

-

¹⁹³ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, similigravures d'après les dessins de H. Delavelle et les clichés des maisons Lévy et Neurdein (Paris, Flammarion, 1904).

¹⁹⁵ Jérôme Thélot, « L'invention de la photographie : *Bruges-la-morte* de Rodenbach » dans *Les Inventions littéraires de la photographie* (Paris, Presses Universitaires de France, 2003), p. 163. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le titre abrégé *Invention* suivis du numéro de page.

¹⁹⁶ Bruges-la-Morte contraste fortement avec les romans-photos, souvent vulgaires et relevant plutôt de l'esthétique de la société de consommation que de l'art et où les photos représentent généralement les scènes galantes et des personnages féminins suggestifs.

l'invention de Rodenbach est passée presque inaperçue¹⁹⁷. Même après la mort de l'auteur, très peu de critiques se sont arrêtés sur cet aspect novateur de *Bruges-la-Morte* qu'est la présence de la photographie documentaire où ne figurent que la Ville dépeuplée et ses décors.

Bruges-la-Morte se trouve également à la croisée de chemins interdisciplinaires : le roman donne d'abord naissance à la pièce Mirage et, un peu plus tard, au début du XX^e siècle, Paul Schott en tire un livret (en allemand) pour l'opéra Die tote Stadt / La Ville morte (1920), dont Erich Wolfgang Korngold compose la musique. La première de cet opéra a lieu en 1920 à Hambourg. Rarement joué, cet opéra semble cependant être revenu à la mode : en octobre 2009, il est produit sur la scène de l'Opéra Bastille à Paris. En outre, le roman a connu un succès particulier dans l'Empire russe où il a été traduit par Maria Vesselovsky¹⁹⁸ et où un film muet a été réalisé en 1915 d'après le texte de Rodenbach (réalisateur : Eugeny Bauer). Ainsi, pendant deux décennies après sa parution en volume, le roman de Rodenbach sert de source à plusieurs adaptations dans différents domaines artistiques. Il semble que, de par sa nature même, Bruges-la-Morte engendre facilement « l'image », qu'il s'agisse de la photographie, de la peinture, de l'opéra ou du cinéma, ou bien d'une image poétique.

N'oublions pas non plus que le roman se présente aussi en tant que tentative création

¹⁹⁷ Comme le note Paul Edwards (dans « Les Reliques » dans *Soleil noir : photographie et littérature : des origines au surréalisme* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 34.), les comptes rendus du roman ne font aucune mention à son illustration photographique, excepté celui de Charles Merki qui, au *Mercure de France* (juillet 1892) la condamne comme « banale » et « anti-idéaliste ». Merki avoue que ce qui lui choque le plus dans ce livre, c'est justement les illustrations. Selon lui, les similigravures contredisent le projet de l'auteur et, au lieu de « collaborer aux péripéties » (*Bruges*, Avertissement), elles « se développ[ent] à part » (Merki est cité par Edwards, *id.*, *ibid.*). Le lecteur peut trouver le compte rendu de Merki également dans le dossier documentaire de l'édition de *Bruges-la-Morte* de 1998 chez Flammarion (voir *Bruges*, p. 297).

L'œuvre de Rodenbach et celle de son camarade de classe, Émile Verhaeren, a beaucoup influencé le mouvement symboliste en Russie (dont la figure la plus importante est probablement Valery Brussof). Il y a un échange épistolaire de Rodenbach et de sa femme Anna Rodenbach avec Maria Vesselovsky. La traductrice russe a même proposé à Anna Rodenbach de collaborer à une revue littéraire de Petrograd (c'est-à-dire la ville de Saint-Pétersbourg renommée ainsi juste après la révolution russe de 1917) fondée par Léonide Andreev. (Voir la lettre à Anna Rodenbach de Maria Vesselovsky datée du premier janvier 1917 [M. L. 3028/20]) Par ailleurs, madame Rodenbach a écrit la préface pour la traduction en russe de *L'Agonie de villes* en 1916 (Lettre de Vesselovsky, 1916, M. L. 3028/16).

d'un roman-poème. La prose de Rodenbach est poétique non seulement grâce au langage allusif et musical ou grâce à une abondance d'images textuelles et à sa palette impressionniste, mais elle fourmille de véritables alexandrins¹⁹⁹. Il s'agit ainsi de la fusion des genres qu'approuve avec enthousiasme l'ami et le maître de Rodenbach, Stéphane Mallarmé. Il écrit ainsi dans la lettre adressée à l'écrivain belge à propos de la publication de *Bruges-la-Morte*:

[...] 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 [...]²⁰⁰.

Le trait essentiel du roman est cette position médiane sur tous les plans qui traduit bien la particularité du symbolisme romantique de Rodenbach. Au niveau des couleurs, le vocabulaire employé dans le roman oscille entre le blanc (Béguinage, le blanc des coiffes des religieuses, la « neige des cygnes voguant »... [Bruges, 130]) et le noir (les cloches, le Beffroi...). Mais ce mouvement entre le blanc et le noir se fixe sur le gris : Bruges n'est qu'une « symphonie en gris » (Carillonneur, 165). Pour ce qui est du genre littéraire, Bruges-la-Morte peut se situer entre un court roman psychologique, une longue nouvelle fantastique et un poème en prose — le « plus fièrement prolongé », comme le note Mallarmé —, sur quoi s'accordent les critiques de Rodenbach (pour n'en nommer que quelques-uns : Gorceix, Claude De Grève, Berg). Enfin, pour ce qui est des codes utilisés, le roman se situe entre l'image photographique, l'image peinte et l'écriture. En somme, il n'est pas inexact de dire que si ce roman ne remet pas en cause les frontières génériques et artistiques, il les élargit considérablement.

¹⁹⁹ Un exemple étonnant est présenté dans les notes par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, trois alexandrins dans une phrase : « Et cette eau elle-même, malgré tant de reflet : / coin de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes [...] / s'unifie en chemins de silence incolore » (*Bruges*, 130). Voici un autre extrait du roman à la musicalité proche d'un Verlaine (que Rodenbach a d'ailleurs fréquenté), trouvé par nous : « C'est le soir... / il bruine / d'une petite pluie / qui s'étire, / s'accélère, / lui épingle [son] âme... » (*Bruges*, 185).

²⁰⁰ Stéphane Mallarmé, lettre adressée à Georges Rodenbach, datée du 28 juin 1892, écrite à Paris, dans L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach. Lettre et textes inédits 1887-1898, publiées avec une introduction et des notes par François Ruchon, préface de Henri Mondor (Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1949), p. 66.

L'attitude de Rodenbach envers le roman illustré par la photographie

Comment lire, au juste, les illustrations photographiques au sein du roman de Rodenbach ? Quel rôle joue dans ce contexte une tension entre l'imaginaire (le fictionnel) et le réel (le référentiel) ? La réponse à ces questions dépend en grande partie de l'auteur.

En l'occurrence, nous ne possédons pas de document révélant directement l'attitude de Rodenbach à cet égard ou montrant comment et pourquoi il a décidé d'illustrer son roman. Toutefois, il existe d'autres sources indirectes qui permettent d'éclairer la démarche de l'écrivain. L'un des documents les plus importants de ce point de vue est, sans aucun doute, la réponse de l'écrivain à l'enquête entreprise par le *Mercure de France* en janvier 1898 (la question posée est la suivante : « Êtes-vous favorable ou non à l'illustration photographique du roman ? ») où il exprime ses sentiments au sujet de l'illustration d'un roman par la photographie. Ce qui nous surprend d'emblée, c'est le fait que Rodenbach n'y explique pas sa propre démarche de l'illustration de *Bruges-la-Morte*, et même, ne le mentionne pas :

Certes, l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse, sinon qu'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 rêves. Pourtant dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus: et si le sujet est galant, les illustrations représentatives d'attitudes et de gestes intimes, il y aura une secrète excitation à savoir que tels beaux bras, tel visage voluptueux, telle gorge entrevue, existent réellement quelque part... Et, en résumé, tout dépendra des photographies et dépendra des lecteurs. Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte, surtout quand il est de vous²⁰¹. (Nous soulignons.) (Cette lettre de Rodenbach est connue sous le nom de la « Lettre à un confrère », conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles, AML 3390/11)

L'attitude de l'écrivain s'avère tout à fait ambivalente : d'une part, il approuve l'idée des illustrations photographiques²⁰² (« une idée ingénieuse »), d'autre part, il y voit aussi plusieurs

²⁰¹ « Dossier » dans Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski (Paris, Flammarion, coll. GF 1011, 1998), p. 331-332.

²⁰² Cf. dans le même sens la lettre de Rodenbach adressée à Gérard Harry à propos du roman *Le Carillonneur* (1897), où il indique son intérêt pour le livre illustré : « [...] Demain paraît à la librairie Charpentier un nouveau livre de moi, publié d'abord par le *Figaro*, un de mes grands efforts d'art : *Le Carillonneur* qui, je crois,

inconvénients, ajoutant par surcroît que tout dépend du type de photographie et des lecteurs. La phrase finale (« Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte... ») — par laquelle Rodenbach indique une préférence marquée pour le texte —, ajoute des doutes supplémentaires qui pourraient être confirmés également par les lignes suivantes tirées de l'article consacré à la statue *La Danseuse* d'Alexandre Falguière où l'écrivain place une reproduction d'une œuvre d'art bien au-dessus de la photographie :

[La Danseuse] ne reste pas moins une statue de réalité intéressante, de réalisme un peu excitant même et qui, reproduite bientôt à l'infini, sans doute, comme ses Dianes, permettra à chacun, mieux que d'insuffisantes photographies, de connaître toute l'intimité d'une adorable ballerine [Cléo de Mérode] et de l'avoir chez soi²⁰³. (Nous soulignons.)

En outre, lorsque Rodenbach écrit qu'il s'intéresse principalement au texte, il dissocie le texte de l'image en reniant ainsi l'esthétique même de *Bruges-la-Morte*, celle de la « collaboration » des photographies aux péripéties du récit que lui-même annonce dans l'Avertissement. Il faut prendre également en compte le fait que l'enquête lancée par *Mercure de France* se focalisait sur la publication récente des deux textes illustrés par la photo de mauvais goût (*Totote* par Gyp et *Amoureuse trinité* par Guédy²⁰⁴), ce qui fait comprendre de nombreuses opinions défavorables (Zola, Rachilde, Mallarmé entre autres), ainsi que l'ambiguïté de la position que prend Rodenbach.

En tout cas, l'importance de la présence de la photo dans *Bruges-la-Morte* est, pour Rodenbach, évidente. Le fait même que les photographies occupent un tiers de toute la

_

aura un intérêt spécial pour la Belgique parce qu'il soulève toutes les questions pendantes et irritantes de là-bas : le flamand comme langue nationale, l'affaire de Bruges-Port-de-Mer contre laquelle je m'élève violemment — sans compter le décor si curieux des carillons et dont vous avez si souvent parlé. J'ai même travaillé avec vos vignettes sous les yeux. Peut-être pourriez-vous les republier avec une "chronique" dans *Le Petit Bleu... Vous en avez déjà une illustration. Ce serait piquant, et très actuel, à cause des questions que je soulève.* [...] » (Nous soulignons.) La lettre est présentée dans Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach* (Liège, H. Vaillant-Carmanne, S.A., impr. De l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Collection de mémoires, 1942), p. 181.

²⁰³ Georges Rodenbach, « Danseuse », *Le Figaro*, 5 mai 1896 dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach. Lettre et textes inédits 1887-1898*, publiées avec une introduction et des notes par François Ruchon, préface de Henri Mondor (Genève, Pierre Cailler Editeur, 1949), p.148.

²⁰⁴ Voir Paul Edwards, op. cit., p. 35.

pagination du livre est un indice révélateur et manifeste. Leur disposition est en harmonie avec le texte, car les photos représentent les lieux désignés concrètement dans le roman. Par conséquent, bien que les illustrations ne comportent pas de légendes (un signe non négligeable pour un iconotexte), le lecteur peut repérer ou deviner les endroits figurés sur les images dans le texte. D'ailleurs, très souvent, elles sont placées à proximité de l'endroit même où ce qui y figure est mentionné dans le texte. Parfois les photographies apparaissent exactement à l'endroit où se noue et se dénoue la trame de *Bruges-la-Morte*. Par exemple, c'est le cas de la photo finale (p. 271) qui montre le Quai du Rosaire (Rozenhoed Kaai) où se trouve la maison du personnage de Hugues Viane et où se passe la scène finale du meurtre dans le roman. En revanche, ce n'est pas le cas de la photographie inaugurale qui montre le pont du Béguinage, tandis que l'incipit décrit la demeure du personnage de Hugues. En tout cas, même si la photo d'un site de Bruges est intercalée dans le texte décrivant ce même site, le lecteur-spectateur ne peut dire qu'à telle photo corresponde exactement tel épisode du roman. En effet, les endroits de Bruges représentés se répètent d'une manière insistante à la fois au niveau iconique et au niveau verbal. Et ce fait met en valeur la fonction non-illustrative de la photographie (c'est-à-dire que la photographie n'illustre pas le texte de façon littérale). La lecture se fait ainsi de maintes combinaisons et correspondances possibles qui affirment néanmoins que la Ville de Bruges est loin d'y jouer les utilités.

Un autre indice dont nous pouvons nous servir en tant que « pont » entre le texte et la photographie est le vocabulaire « photographique » qu'emploie Rodenbach dans le roman (par exemple, le primat de la « vision photographique » chez le personnage principal : « chimie » (51), « empreinte » (31), « rétine » (79), etc.). Ce n'est pas non plus un pur hasard si Rodenbach introduit dans le décor de la maison du personnage de Hugues de nombreux portraits photographiques de sa femme morte qu'on trouve à la fois dans le roman et dans la pièce

*Mirage*²⁰⁵, écrite d'après le roman *Bruges-la-Morte* la même année²⁰⁶. Tous ces gestes de l'auteur ne nous semblent ni anodins ni aléatoires. Bien plus, ils accordent à l'image dans le roman un statut éminemment significatif.

Enfin, le fait d'une prime importance témoignant en faveur de l'image photographique est l'apparition soudaine d'un discours *préfaciel* qui ne figure ni dans le manuscrit du roman, ni dans sa publication « pré-originale » dans *Le Figaro*²⁰⁷. Ajouté par l'auteur notamment pour la première publication du roman en livre, ce document précieux oriente d'emblée une lecture particulière. Il s'agit de l'Avertissement rédigé par Rodenbach « dans le but d'intégrer l'iconographie à la narration » (Dossier, *Bruges*, 320). S'adressant au lecteur, Rodenbach écrit :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu [...] principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire apparaît presque humaine... [...] Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action [dont] ses paysages urbains [sont non] seulement [...] des toiles de fond, [...] des thèmes descriptifs [...], mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffrois, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. (Avertissement) (Nous soulignons.)

Aussi l'Avertissement remplit-il plusieurs fonctions. Il montre clairement que l'illustration du roman a été voulue par l'écrivain : il justifie et explique — quoique partiellement et indirectement, car le mot « photographie » n'y apparaît pas — l'intégration dans le roman de la photographie (« ... puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, [il importe] de les reproduire également ici, intercalés entre les pages »). L'Avertissement souligne aussi le fait

_

²⁰⁵ Georges Rodenbach, *Le Mirage*, pièce en quatre actes (Exeter [UK], University of Exeter Press, coll. Texte littéraires CVI, 1999). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre suivi du numéro de page.

Par exemple, les didascalies au tout début de la pièce : « Sur les meubles, des portraits, des photographies encadrées. » (*Mirage*, 31) ; le personnage de Hugues dévisage longuement des portraits photographiques de la morte : « Il prend une des photographies encadrées » (*Mirage*, 38), etc. La pièce a été acceptée par la Comédie-Française, mais la première n'en a eu lieu qu'en 1909 à Berlin, en allemand.

²⁰⁷ Voir Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *Bruges-la-Morte*, les notes de la p. 275. Le manuscrit du roman se trouve à la Bibliothèque royale de Bruxelles, aux Archives et Musée de la littérature (AML).

extrêmement important que la Ville apparaît dans le roman en tant que personnage à part entière²⁰⁸, possédant un pouvoir absolu. Une « âme grise » (*Bruges*, 133) de Bruges la Puissante « orient[e] les actions » (Avertissement) et « façonne » (*ibid.*) tout, y compris l'univers mental des personnages, « selon ses sites et ses cloches » (*ibid.*). Ainsi, même si la primauté du texte demeure indiscutable — le roman a d'abord été publié en feuilleton dans *Le Figaro* sans illustrations —, il ne convient point de parler d'une simple imposition du sens du texte aux illustrations. Il s'agit d'une influence inévitablement réciproque de deux moyens d'expression : les illustrations dans *Bruges-la-Morte* « inventent des significations du récit dans la mesure où elles sont inventées par celui-ci, et inversement » (Thélot, *Invention*, p. 169).

Hormis l'Avertissement, pour l'édition définitive du roman en livre, Rodenbach a écrit un chapitre supplémentaire (le VI) d'un caractère spéculatif où l'auteur développe le thème de la ressemblance entre le personnage et la Ville tout en renforçant le rôle de la Ville en tant que personnage autonome. La vieille ville flamande, avec ses œuvres d'art, ses cathédrales, ses bâtiments gothiques érigés dans des ruelles étroites, est bel et bien un personnage omniprésent et omniscient²⁰⁹. Et pour découvrir cette Bruges « hétérotopique » telle qu'elle apparaît chez Rodenbach, le lecteur avisé doit savoir pour ainsi dire lire en boucle, s'ouvrant à une lecture qui passe par un constant va-et-vient entre deux systèmes sémiologiques distincts, mais solidaires, selon un véritable régime de « clignotement ». C'est le seul type de lecture susceptible de révéler le sens profond du texte littéraire et d'engendrer cet espace mythique de Bruges.

Résumé de l'intrigue du roman

Résumons brièvement l'intrigue du roman, au reste simple et relevant presque du genre

²⁰⁸ Remarquons que Rodenbach écrit le mot « Ville » avec une capitale.

²⁰⁹ « Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé [...]. » (*Bruges*, 193)

du roman noir. Après la mort de sa femme, Hugues Viane, le personnage principal après (ou avec) la Ville même, décide de s'installer à Bruges où il vit en grande solitude, replié sur luimême, plongé dans les souvenirs soutenus par une ambiance morne et silencieuse. Cependant, ce schéma de l'existence du personnage est renversé par une rencontre étrange. Un soir, dans une rue de Bruges, le jeune veuf, toujours épris de sa femme décédée, rencontre une jeune femme qui ressemble physiquement à la morte comme deux gouttes d'eau. Cette inconnue s'avère être une danseuse nommée Jane Scott, dont les qualités humaines, spirituelles et morales vont se révéler à l'opposé de celles de la morte. Avec le temps, Hugues devient son amant, mais le pauvre veuf, ne réussissant pas à retrouver en elle la morte, finit par l'étrangler... avec la tresse religieusement conservée de sa chère disparue, profanée par la danseuse impertinente.

Chapitre 2. Les jeux et les enjeux de l'image dans *Bruges-la-Morte* L'architectonique de l'univers spatial chez Rodenbach

J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*.

Stéphane Mallarmé²¹⁰

L'espace peut être « courant comme l'eau vive » et « figé comme la pierre ou comme le cristal », note d'une manière toute bachelardienne Michel Foucault dans son article « Des espaces autres ». L'espace dans *Burges-la-Morte* est en effet à la fois « courant comme l'eau vive » et « figé comme la pierre ou comme le cristal ». Il est « figé » par les illustrations photographiques et il est « courant comme l'eau vive », car passant constamment des photographies aux images textuelles (et inversement), nous voyons une ville qui semble se former et se déformer, une ville prise entre une réalité partagée et une surréalité communiquée. L'image de la ville dans le texte se dessine grâce à la coopération du réel et de l'imaginaire, et cette coopération n'est point un « jeu équilibré », pour reprendre une expression de Bachelard. Ce dernier, faisant l'éloge des espaces qui attirent (« espaces heureux »), souligne la prédominance des valeurs imaginaires sur les valeurs objectives dans le cas de l'espace poétiquement vécu ou mis en récit :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. [...] Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré²¹¹.

C'est ainsi que la Bruges de Rodenbach, vécue non pas seulement « dans sa positivité », mais « avec toutes les partialités de l'imagination » devient une hétérotopie, un espace instable,

²¹⁰ Lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864 citée d'après Isabelle Checcaglini dans la préface à *Stéphane Mallarmé*. *Édouard Manet* (Paris, L'Atelier des Brisants, coll. Rencontre, dirigée par Bernard Noël et Jean-Louis Clavé, 2006), p. 12. (Nous soulignons.)

Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace (Paris, Presses universitaires de France, 1967), p. 17.

« fugitif », parfois tyrannique et inquiétant, celui d'un entre-deux dont les fonctions diffèrent au fil du roman.

De quelle façon, au juste, l'auteur belge « textualise »-t-il l'image de la ville de Bruges et pourquoi, pour le lecteur, la ville se transforme-t-elle en un *topos* à demi-mythique? Ce sont des questions auxquelles nous tenterons de répondre au fil de ce chapitre.

Dans son ouvrage De la représentation, Louis Marin²¹² s'arrête sur l'extrait célèbre des Pensées de Pascal où le philosophe montre le mouvement du regard (de la pensée aussi) partant du général (du panoramique) au particulier et inversement. Il s'agit d'un véritable effet de zoom :

Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne.

Cet effet de zoom permet d'apprendre à regarder et à voir, d'apprécier l'importance d'un détail et, surtout, de comprendre que ce processus — relevant de la dialectique de l'ici et du là-bas, du dedans et du dehors — est infini. C'est le même effet de zoom que nous trouvons chez Rodenbach à la fois sur le plan iconique (c'est-à-dire au niveau de la présentation photographique de la ville) et sur le plan textuel : les détails « spatiaux » sont au centre du récit et leur pouvoir est d'ouvrir vers l'imaginaire. Le lecteur ne domine pas « synoptiquement » la ville, n'entre pas dans le roman en visiteur du panorama, mais plutôt en photographe faisant varier la focale de son objectif. Le seul tableau synoptique de Bruges dans le roman de Rodenbach est probablement celui tissé de sensations par goût de couleurs fanées, par de multiples variations sur le gris : c'est-à-dire la représentation synoptique de la ville est la représentation par *l'effet* que Bruges produit sur le lecteur²¹³.

²¹² Louis Marin cite et commente Pascal (*Pensées*, nº 65-115) dans « Éloge de l'apparence », dans *De la* représentation (Paris, Seuil/Gallimard, 1994), p. 245.

213 Voir la citation de Mallarmé mise en épigraphe au début du chapitre.

Chez Rodenbach, l'espace urbain est créé par un enchevêtrement habile des techniques d'un peintre symboliste (nous pensons particulièrement à de nombreux tableaux de Fernand Khnopff représentant Bruges) et d'un peintre impressionniste. Il nous vient à l'esprit la série des tableaux peints par Monet représentant la cathédrale de Rouen à différentes heures de la journée (on peut les admirer dans la salle 34 du Musée d'Orsay). Dans le premier cas, l'espace est capté par un instant et, en même temps, se manifeste comme un lieu atemporel, car symbolique. Dans le deuxième cas, la polysémie de l'espace est due à une instabilité sémantique (par exemple, le changement au fil du récit des rapports entre la Ville et le personnage de Hugues) et à un changement de point de vue. Dans *Bruges-la-Morte*, il se passe souvent qu'au lieu de s'arrêter pour contempler, l'observateur devient mobile et, comme le note dans *La Crise du roman* Michel Raimond, « parce qu'il est mobile, le paysage se déplace, prend à chaque instant un visage nouveau, non parce qu'on passe dans un autre lieu, mais parce qu'on découvre le même lieu sous plusieurs angles²¹⁴ ». Tel est le cas d'un peintre impressionniste contrairement à un peintre réaliste qui observe et représente un lieu du point de vue de l'observateur immobile.

Un des effets frappants des images spatiales dans *Bruges-la-Morte* est le fait que le lecteur voit tous les lieux de Bruges seulement à travers les yeux du personnage de Hugues selon son état d'âme et selon son esthétique. La description qui s'opère selon la perspective « de type *actoriel* (point de vue d'un personnage)²¹⁵ » est sans aucun doute privilégiée dans le roman. Afin de sensibiliser le lecteur à cette approche, Rodenbach utilise la focalisation interne du narrateur, nous faisant ainsi partager les pensées et les sensations du personnage, ou bien le discours indirect libre, largement employé dans le roman. Or, la présentation de Bruges par le narrateur

²¹⁴ Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris, Librairie José Corti, 1966), p. 339.

²¹⁵ J.-M. Adam et A. Petitjean, *Le Texte descriptif* (Paris, Nathan, 1989), p. 48. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par les lettres *LTD* suivies du numéro de page.

hétérodiégétique (« de type auctoriel », point de vue de l'auteur; point de vue du narrateur, selon Adam et Petitjean, [LTD, 48]) coïncide avec la vision de Hugues Viane. Ce n'est pas, en revanche, le cas des descriptions des paysages urbains dans Le Carillonneur où la ville de Bruges joue aussi un rôle important. Là, les descriptions du lieu portent des « tonalités différentes » (LTD, 20): les paysages urbains perçus à travers les yeux du personnage principal se distinguent parfois des descriptions présentées du point de vue du narrateur omniscient ayant une focalisation externe.

Quant à l'architectonique spatiale du roman, elle est échafaudée par le biais de la mise en œuvre d'un véritable système « gigogne », tel que nous le voyons dans les poupées russes : les descriptions de l'espace s'emboîtent les unes dans les autres. Les images sont versées *en abyme*. Les paysages urbains de Bruges englobent les images des maisons, des églises, du théâtre, cellesci emboîtant à leur tour les images des chambres, des corridors qui insèrent l'espace des objets d'intérieur (coffret, miroirs, œuvres d'art, etc.). Ces derniers se perçoivent comme des miniatures spatiales chargées de sens profond et réunissant la notion de l'espace dit topographique, réel, avec celle de l'espace imaginaire, mental (*topoi* dits intérieurs), des différentes instances narratives mises en scène dans le roman. Un tel entrecroisement permet l'émergence d'une riche « géographie » symbolique qui transmet des significations dépassant largement leur valeur référentielle et qui, en fin de compte, forme l'ossature narrative du récit.

Le triangle « Hugues Viane – la Ville – la Morte ». Une quête orphique

Hugues Viane est venu s'installer à Bruges « au lendemain de la mort de sa femme » (*Bruges*, 52). Pour le personnage, ce choix est significatif et le lieu joue un rôle déterminant. Il choisit cette ville à l'atmosphère mélancolique, quasi sinistre, car « à l'épouse morte [doit] correspondre une ville morte » (*ibid.*, 66) et, par conséquent, « une équation mystérieuse

s'établi[t] » (*Bruges*, 66) et la Ville remplace effectivement sa bien-aimée. C'est déjà à partir du titre du roman (qui « colle » la ville à la femme) que le lecteur peut prévoir des relations qui se tisseront entre la ville de Bruges, le jeune veuf et son épouse disparue. Christian Berg note toutefois, dans sa « Lecture », que le « travail poétique » de Rodenbach « ne sert qu'à défaire l'apposition du titre (constituée d'un nom propre suivi d'un qualificatif [...]) au profit d'un syntagme constitué de deux noms juxtaposés : Bruges, la Morte²¹⁶. » Et, en effet, l'écrivain passe constamment au fil du roman de la ville de Bruges à la femme morte, de la morte à la ville dans un bel effet de chiasme, suivant tout juste le paradigme prescrit par le texte même du roman : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. » (*Bruges*, 69) Cette inversion des rôles rend les deux personnages presque interchangeables et met en valeur leur interdépendance :

La ville, elle aussi aimée [c'est-à-dire aimée par la mer] et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. (*Bruges*, 69)

Cette association de la femme avec Bruges devient un symbole important : deux images, celle de la ville avec ses cathédrales et ses tours, ses bâtiments gothiques aux chambres tristes et sombres, se superposent constamment sur le mode « comme si » moyennant le « tissage métaphorique et métonymique²¹⁷ » (Berg). Les descriptions des paysages citadins, ainsi que des bâtiments et de leurs intérieurs, sont « détournée[s] pour représenter indirectement autre chose qu'elle[s]-même[s] » (*LTD*, 53) remplissant ainsi, selon Adam et Petitjean, une fonction *indicielle*²¹⁸. Dans les décors de Bruges où au-dessous des ponts « pleurent les visages de sources invisibles » (*Bruges*, 70), Hugues voit et même entend sa femme :

_

²¹⁶ Christian Berg, « Lecture », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Bruxelles, Éd. Labor, 1986), p. 121.

²¹⁷ Nous reprenons ici l'expression de Christian Berg. Voir sa «Lecture», dans Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (Bruxelles, Éd. Labor, 1986), p. 120.

²¹⁸ « La description d'un lieu peut être détournée pour représenter indirectement autre chose qu'elle-même. Cette obliquité est obtenue par le biais de ces deux figures charnières que sont la métonymie et la synecdoque d'un côté, la métaphore et la comparaison de l'autre. » (*LTD*, 53)

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue ; retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée [...]. (Bruges, 69) (Nous soulignons.)

Rappelons d'ailleurs que dans la pièce *Le Mirage*, tirée par l'auteur du roman, c'est exactement sur le pont d'un canal, comme surgi des eaux de Bruges, qu'apparaît réellement le spectre de la femme disparue²¹⁹ pour parler à Hugues.

L'anthropomorphisme des signes spatiaux (de façon générale, typique de l'œuvre de Rodenbach) atteint dans *Bruges-la-Morte* le point culminant dans la figure de la prosopopée, qui est le comble de la personnification. Bruges y apparaît personnelle, « presque humaine » (Avertissement, *Bruges*, 49): les tours, les clochers de Notre-Dame et de Saint-Sauveur s'adressent au personnage de Hugues Vian et lui parlent (*Bruges*, 189), « la cathédrale rit et [le] nargue... » (*ibid.*, 118). Au fond, cette Ville est « le principal interlocuteur de sa vie » (*ibid.*, 197).

« À l'image et à la ressemblance de la ville » (*Bruges*, 75)

Cependant, Bruges remplace non seulement la femme morte, mais apparaît aussi comme un double du personnage du veuf, reflétant son état d'âme :

Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,

Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux

Nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux [...]

Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort [...]²²⁰.

Ces vers du poème « Paysages de ville » de Rodenbach faisant partie du recueil *Le Règne du silence*, s'avèrent être représentatifs du personnage de Hugues Viane. La Ville et Hugues sont,

Didascalies: « Il fait quelques pas, il va s'engager sur le pont. Tout à coup, il s'arrête, s'entend appeler par son nom, se retourne, voit à l'entrée du pont une forme indécise, appuyée au parapet et dont le buste seul dépasse. — C'est Geneviève [c'est ainsi que la morte est appelée dans la pièce alors que, dans le roman, elle reste anonyme] qui le regarde, toute blanche. » (*Le Mirage*, p. 59). C'est une scène ajoutée, un véritable coup de théâtre, permettant aux spectateurs de se rendre compte de la force d'une image mentale présente constamment à l'esprit du veuf

²²⁰ Georges Rodenbach, « Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil », « Paysages de ville », dans *Le Règne du silence*, préface de Yves-William Delzenne (Bruxelles, Éd. Le Cri, coll. Poètes à découvrir, 1994), p. 68.

pour reprendre la phrase de Rodenbach, comme de « parfaits amants qui se ressemblent [...] [et] vibrent à un tel unisson qu'ils se taisent ensemble pour laisser leurs âmes correspondre » (*Carillonneur*, 129). Il s'agit d'une fusion de la personnalité de Hugues et de l'espace en un unique état d'âme. Les paysages de Bruges et la description de la maison du veuf, cette « demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres » (*Bruges*, *incipit*) qui contraste tant avec la « maison riante » (*Bruges*, 111) de sa future maîtresse Jane, ébauchent le portrait du personnage. D'ailleurs, le seul portrait de Hugues présenté dans le texte se présente « décadent » à l'instar du portrait de la Ville, et peuvent se résumer à une couleur grise²²¹.

Au reste, l'univers mental, psychique de Hugues est construit selon l'image de l'espace habité. Les intérieurs sont le paradigme de l'extérieur: ils rassurent de l'extérieur, ils déclenchent les réflexions, ils suggèrent. Le paysage mental du personnage correspond à l'espace traversé de signes dont la valeur symbolique change au cours du récit. Non seulement il vit *dans un lieu*, mais il *vit le lieu* dans sa réalité et sa virtualité. Il s'agit tout ensemble de la « mise d'une pensée dans l'espace » (l'espace en tant que reflet d'âme) et de la « mise de l'espace en pensée » (intériorisation de l'espace). Vivant, car « les chambres ont aussi une physionomie, un visage » (*Bruges*, 265), cet espace n'endure-t-il pas avec le héros son grand chagrin? La demeure qui donne sur le quai du Rosaire ne se présente-t-elle pas aussi comme une réplique de la vieille cité flamande? Ses corridors sombres ne nous font-ils pas penser aux canaux de Bruges? Tous les signes spatiaux se trouvent dans des relations solidaires et interdépendantes et régissent dans une grande mesure l'architectonique du roman.

_

²²¹ « Les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie. » (*Bruges*, p. 65)

Stéphane Mallarmé parle de la « divination des appartements ²²² » dans l'œuvre de Rodenbach. En effet, l'espace clos constitue chez Rodenbach une figure récurrente et importante qui, comme le remarque Patrick Laude, a le « souci de circonscrire un espace "idiosyncratique" ». Ce sont des espaces-refuges, lieux de prédilection de Hugues Viane dont la valeur dominante est la protection de son imaginaire.

L'espace fermé, les objets de l'intérieur se révèlent « comme le point de départ de l'expression d'une intériorité psychologique [du personnage] et devient donc la forme même de cette intériorité » (Laude, 71). Telle est la chambre où, Hugues, d'habitude, passe toutes ses journées (*Bruges*, 52), ne quittant son abri qu'à l'heure du crépuscule, telle est la chambre (sa « chapelle de souvenirs » [*Le Mirage*, acte I, scène I, 31]) où il rend honneur aux objets touchés jadis par la morte et où il contemple ses portraits. Tels sont encore l'église Notre-Dame, particulièrement aimée par Hugues « à cause de son caractère mortuaire » (*Bruges*, 72) et l'hôpital Saint-Jean « où le divin Memling vécut et a laissé de candides chefs-d'œuvre » (*Bruges*, 205). Tous ces « espaces-clos » doivent être considérés en tant que microcosme qui, dans le roman, acquiert « des valeurs d'onirisme consonantes » (Bachelard, *Poétique*, 25). Les intérieurs sont le paradigme de l'extérieur, de la ville. En même temps, la ville même, cette Bruges ensorcelante, ne pourrait-elle être aussi considérée en tant qu'espace clos, fermé ? Dans la monographie *Lieux et non lieux*, Jean Duvignaud propose les réflexions suivantes à ce propos :

La ville enferme. Enclosure des hommes entassés par une muraille. Elle repousse ainsi la « non ville », [...] les espaces ou les obsessions nomades. La ville s'assied et pèse de tout son poids sur elle-même. La ville est un ogre : elle fascine parce qu'elle dévore tout ce que produit la terre ou la mer, alentour. Elle draine et pompe les « richesses naturelles » et les transmue dans une autre espèce de richesse qu'elle accumule avec ses morts et ses excréments. Cette machine ne tourne pas

²²² Expression de Mallarmé tirée de sa lettre adressée à Rodenbach à propos de la parution du recueil *Le Règne du Silence*, datée du 15 avril 1891, écrite à Paris dans *L'Amitié de Stéphan Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettre et textes inédits 1887-1898*, p. 59.

²²³ Patrick Laude, *Rodenbach. Les décors de silence* (Bruxelles, Éd. Labor, coll. Archives du Futur, 1990), p. 41. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le numéro de page.

à vide. De tout cela, de ces fragments de nature ou de matière, *la ville fait autre chose, qui n'est plus la chose, mais la détourne vers un signe*. Et de ce détournement, la ville construit d'innombrables signes ou métaphores. Elle est une machine à transformer la matière en symboles²²⁴. (Nous soulignons.)

La Bruges de Rodenbach est en effet un lieu hermétique où tout est transformé en symbole.

Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard remarque que tout être humain a tendance à attacher des souvenirs nostalgiques aux représentations spatiales :

Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles²²⁵.

Dans le roman, cette réflexion peut s'appliquer également aux objets faisant partie de l'intérieur : par exemple, les portraits de la morte et le coffret en cristal contenant sa tresse²²⁶. Toutes ces *miniatures spatiales* tant chéries par le personnage principal s'imposent tout ensemble comme un support de sensations du personnage et « comme le "mobilier" [de son] royaume intérieur » (Laude, 41). Ces miniatures « se déploie[nt] aux dimensions d'un univers » (Bachelard, *Poétique*, 148), car elles contiennent quelque chose de plus grand que leur simple forme. La miniature détache Hugues du monde ambiant (de l'espace social) en le plongeant dans « la rêverie miniaturante » (*ibid.*, 150).

L'ekphrasis dans Bruges-la-Morte

L'ekphrasis littéraire contre l'ekphrasis critique

Dans le roman de Rodenbach, il y a beaucoup d'intertextes — implicites aussi bien qu'explicites —, qui renvoient entre autres aux peintres flamands, dont la figure la plus

²²⁴ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux* (Paris, éditions Galilée, 1977, 153 p.), p. 13.

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1967, 214 p.), p. 19.

²²⁶ Dans le cas du coffret contenant la tresse de la femme, une relation de contiguïté, est traduite surtout par la synecdoque, figure de l'inclusion par excellence.

significative est sans doute celle de Memling²²⁷. Pourtant, on ne trouve dans *Bruges-la-Morte* que deux descriptions d'objets d'art. Ces deux objets sont indissociables de la religion chrétienne. Il s'agit d'abord du monument funéraire de Marie de Bourgogne faisant partie de l'intérieur de l'église Notre-Dame de Bruges : il est réalisé vers 1490–1502 par Jean Borman II (1479–1520), Renier van Thienen I (1465–1498) et Renier van Thienen II (1484–1530). Il s'agit ensuite de la Châsse de sainte Ursule, reliquaire de bois sculpté en forme de chapelle et dont les faces sont décorées de peintures à l'huile (du pinceau de Memling, 1489), objet de culte donc, conservé à l'hôpital Saint-Jean (aujourd'hui, Musée Memling). Du point de vue de leur place dans le texte, les descriptions se trouvent l'une par rapport à l'autre comme des images en miroir : la première apparaît non loin du début du roman (chapitre II), et la deuxième vers la fin du roman (chapitre XI). Toutes les deux marquent deux moments importants du récit, ce qui justifie déjà l'intégration de ces descriptions dans le texte du point de vue de la structure. La corrélation mutuelle des descriptions nous permet de parler de ce que Iouri Lotman appelle un « parallélisme sémantique²²⁸ » et structurel garantissant « l'unité fonctionnelle du texte » (Lotman, 384).

Puisqu'il s'agit ici de description d'œuvres d'art, nous touchons à un *topos* de rhétorique important qu'on appelle l'*ekphrasis*²²⁹. C'est le cas où la poésie du texte se manifeste comme « une peinture parlante²³⁰ ». Cette figure de style résulte d'une double mimesis : ainsi en tant que « présence d'une représentation », elle est manifestement « redoublement mimétique ²³¹ »

²²⁷ Par exemple, le narrateur dresse toute une liste de peintres flamands très connus lors de la description de l'intérieur de la cathédrale de Saint-Sauveur qui se trouve pas loin de l'hôpital Saint-Jean : des Pourbus, des Van Orley, des Erasme Quellyn des Crayer, des Seghers...— (Voir *Bruges*, 202)

Lotman, La Structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, préface d'Henri Meschonnic (Paris, Gallimard, 1973), p. 267. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le numéro de page.

l'auteur et par le numéro de page.

229 Le sens étymologique de ce mot est faire comprendre une chose, un objet décrit jusqu'au bout.

L'ekphrasis: ek-, jusqu'au bout, et phrazô, faire comprendre, montrer, expliquer, décrire (Cassin, op. cit., p. 680)

Formule attribuée à Simonide de Ceos, selon Louvel, Œil, p. 56.

²³¹ Louis Marin, *De la représentation* (Paris, Seuil/Gallimard, 1994), p. 252.

(Marin). La structure de l'*ekphrasis* se rapproche en effet de celle de l'oxymore parce qu'elle implique une alliance des contraires. Riffaterre écrit ainsi en ce sens :

L'ekphrasis repose [...] sur un équilibre instable, mais dont l'instabilité ne pourra jamais aboutir à l'élimination d'un des pôles de l'opposition : le tableau ne « gagne » pas, et le texte ne « perd » pas. L'effet ultime est bien celui d'un oxymoron qui réconcilie des composantes incompatibles, mais avec cette différence que dans l'oxymoron ces incompatibles sont d'ordre lexical tandis qu'ici les unités opposables sont d'ordre textuel [...]²³².

Enfin, à l'instar de toute image, l'*ekphrasis* oscille entre présence et absence, entre ressemblance et dissemblance. Judith Labarthe-Postel note que

l'ekphrasis se présente [...] comme un cas extrême de métaphore, au sens où la définit Paul Ricoeur : celle-ci repose sur une référence dédoublée, dans laquelle un texte « met sous les yeux » le fait qu'une chose en « est » une autre ; mais tout autant, qu'elle « n'est pas » cette autre chose. La tension caractéristique de l'énonciation métaphorique, opération prédicative dans laquelle « être-comme » signifie « être » et « ne pas être » est portée ici à son paroxysme²³³.

Afin d'analyser une *ekphrasis*, il faut tout d'abord prendre en compte le genre de texte où elle apparaît. Michael Riffaterre distingue deux types d'*ekphrasis* visant des buts divers et engageant divers « matériaux » lexicaux : l'une est critique, l'autre est littéraire. L'*ekphrasis* critique se fonde sur l'étude formelle de l'objet mobilisant toute une série de termes techniques ; elle « formule des jugements de valeur nuancés, fondés sur des principes esthétiques explicites » ; elle « condamne ou elle loue, elle veut former le goût de ses lecteurs » (Riffaterre, 212). En tant que « description picturale », l'*ekphrasis* littéraire, souligne Louvel,

se démarque de sa sœur, la description pragmatique aux finalités didactique, taxinomique, normative, qui procède par effets de listes, d'énumération, opérations de détaillage, de mise en pièce du tout réduit à ses parties²³⁴. (Louvel, Œil, 94)

Mais nous devons rappeler une distinction essentielle entre les deux types de ce procédé :

²³³ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision* (Paris, L'Harmattan, 2002), p. 57. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le numéro de page.

²³² Michel Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », dans Gisèle Mathieu-Castellani (s. la dir. de), *La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture* (Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 1994), p. 227. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le numéro de page.

²³⁴ Liliane Louvel, *L'Œil du texte* (Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1998), p. 94. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé *Œil*, et par le numéro de page.

l'ekphrasis critique a pour objet des œuvres d'art dites réelles « qui se suffisent à elles-mêmes et dont la valeur peut être indépendante du contexte » (Riffaterre, 212), tandis que l'ekphrasis littéraire, ayant pour objet des œuvres d'art soit réelles soit imaginaires, n'est jamais indépendante du contexte littéraire où elle se trouve littéralement intégrée. Sa valeur n'est plus ni dans l'objet d'art ni dans la précision de la description.

Dans le roman de Rodenbach, les deux *ekphraseis* que nous avons évoquées — contrairement à l'exemple canonique de la description du bouclier d'Achille chez Homère²³⁵, considérée comme la toute première *ekphrasis* littéraire — représentent des œuvres d'art non fictives. Or, dans les deux cas, la mimesis est illusoire, « parce que sa description ne donne à voir qu'une interprétation dictée moins par l'objet réel ou fictif que *par son rôle dans un contexte littéraire*²³⁶ » (Riffaterre, 211).

Certes, la représentation textuelle de l'objet d'art ne peut se passer absolument de mimesis. Toutefois, en tant qu'acte créateur et artistique, l'*ekphrasis* littéraire repose plutôt sur « le primat de [...] [ce que] les Anciens appel[lent] la *phantasia* ou la *visio*. C'est que la *phantasia*, à la différence de la *mimêsis*, note Judith Labarthe-Postel, *est riche de tous les possibles*, et non pas du seul vrai : elle peut aussi bien décrire le visible que l'invisible, le fictif. » (Labarthe-Postel, 48) (Nous soulignons.) Ce que déchiffre l'*ekphrasis* littéraire en premier lieu, écrit Riffaterre,

ce n'est pas le tableau, c'est celui qui le regarde. C'est l'interprétation du spectateur (de l'auteur) qui dicte la description, et non le contraire. Au lieu de copier le tableau, en transcrivant dans les mots le dessin et les couleurs [...], l'ekphrasis l'imprègne et le colore d'une projection de l'écrivain, ou mieux du texte écrit, sur le texte visuel. Il n'y a pas imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte de l'écrivain. (220-221) (Nous soulignons.)

²³⁶ Nous soulignons.

²³⁵ Chez Homère, l'*ekphrasis* représente un objet fictif mis dans un contexte prétendument historique ou en tout cas mythique. Bien évidemment, dans ce cas, tout ce qui figure sur le bouclier et le bouclier lui-même ne se réfèrent pas au réel, mais seulement au *logos*, au texte. Voir Homère, *Iliade* (Paris, Gallimard, coll. Folio classique, n 700, 2008, [© 1937 pour la traduction française de Paul Mazon], [© 1975 pour la préface de Pierre Vidal-Naquet]), le chant XVIII, vers 478-617, p. 386-390.

Ainsi, la description de l'œuvre au sein de l'œuvre littéraire n'est plus focalisée sur le référent, même si elle semble l'être. Le discours est « recentré » comme le remarque Bernard Vouilloux (dans *La Peinture dans le texte : XVII^e-XX^e siècles*) « sur la subjectivité du descripteur²³⁷ » dont le « regard décrit des trajets, découpe, segmente, divise » (*ibid.*, 114). Il s'ensuit de ce que nous venons de dire que la raison d'être de l'*ekphrasis* littéraire, ou *logologique* (selon Cassin) n'est point dictée par l'œuvre d'art en elle-même, mais par la littérature :

Il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux — peindre l'objet —, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique — peindre la peinture. Imiter l'imitation, produire une connaissance non de l'objet mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : *l'ekphrasis* logologique, c'est de la littérature²³⁸. (Cassin)

C'est à partir de cette perspective de l'*ekphrasis* littéraire (centrée sur le *logos*) que nous pouvons maintenant revenir sur les descriptions par Rodenbach du sarcophage de Marie de Bourgogne et de la Châsse de sainte Ursule.

La description du gisant de Marie de Bourgogne et ses fonctions dans le roman

Le monument funéraire de Marie de Bourgogne²³⁹ (cf. appendice, image 2), fille unique du célèbre duc de Bourgogne Charles le Téméraire, est représenté dans un fragment décrivant une promenade habituelle à l'heure du crépuscule du personnage de Hugues Viane, promenade au cours de laquelle il passe par l'église Notre-Dame où « la mort elle-même [...] [est] effacée par la mort... » (*Bruges*, 72). Le héros s'y s'attarde pour se recueillir sur les tombeaux et s'adonner au souvenir de la morte. C'est l'un de ces moments privilégiés où Hugues vit à l'unisson avec la ville de Bruges. Voici cette brève description, cas limite d'*ekphrasis*, parce que son degré d'exhaustivité de l'objet décrit est faible :

Mais, tout à côté [de la mort], le néant de la vie s'éclairait par la consolante vision de l'amour se

²³⁷ Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles* (Paris, CNRS Éditions, 1994), p. 106. ²³⁸ Barbara Cassin, « Rhétorique et fiction », dans *L'Effet sophistiqué* (Paris, Gallimard, 1995), p. 502.

²³⁹ Voir à ce sujet *L'Art flamand des origines à nos jours*, sous la dir. De Herman Liebaers, Valentin Vermeersch, Léon Voet, Frans Baudouin, Robert Hooze (Bruxelles, Fonds Mercator), p. 84.

perpétuant dans la mort, et c'est pour cela que Hugues venait souvent en pèlerinage à cette église : c'étaient les tombeaux célèbres de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, au fond d'une chapelle latérale. Comme ils étaient émouvants! Elle surtout, la douce princesse, les doigts juxtaposés, la tête sur un coussin en robe de cuivre, les pieds appuyés à un chien symbolisant la fidélité, toute rigide sur l'entablement du sarcophage. Ainsi sa morte reposait à jamais sur son âme noire. Et le temps viendrait aussi où il s'allongerait à son tour comme le duc Charles et reposerait auprès d'elle. Sommeil côte à côte, bon refuge de la mort, si l'espoir chrétien ne devait point se réaliser pour eux et les joindre. (Bruges, 72-73)

Malgré sa brièveté, la description implique des éléments propres à « l'écriture ekphrastique » (Riffaterre 219), soulignés dans l'extrait cité ci-dessus : le titre, la désignation exacte du lieu, le marqueur spatial précisant la location du monument (« au fond d'une chapelle latérale »), ainsi que le matériau (cuivre) dont le gisant a été fait. Ces éléments prétendent renvoyer au référent du monde réel. Il s'agit de la fonction *mimésique* (Adam, *LTD*, 26) de la description, de la recherche d'un « effet de réel » (Barthes), mais cette fonction est évidemment *secondaire*.

En effet, bien qu'il s'agisse de l'objet dont la valeur référentielle est existentielle, la fidélité de la représentation et la reconnaissance de la part du lecteur, aspects capitaux dans le cas de l'*ekphrasis* critique, perdent ici de leur gravité et de leur pertinence. Le texte oriente le lecteur vers la superposition de l'Histoire et de l'histoire du personnage. Le référent cède la place au discours herméneutique « dans lequel l'interprétation répond à la fois à la notion du concept et à celle de l'intention constituante de l'expérience qui cherche à se dire sur le mode métaphorique²⁴⁰ » (Ricœur). L'interprétation, opérant « à l'intersection de deux mouvances, celle du métaphorique et celle du spéculatif » (*id.*, *ibid.*), se charge à son tour d'une valeur heuristique :

Représenter les œuvres d'art par le langage, c'est opérer un sur-codage, présenter une seconde fois le monde sensible déjà représenté, les apparences d'apparences, pour évoquer Platon. L'image artistique dans le texte prendra valeur d'épistémè, une valeur heuristique. [...] Elle apparaîtra donc comme *lieu de renforcement du sens*, de sursaturation esthétique. (Louvel, Œil, 78) (Nous soulignons.)

Au sein du roman, l'ekphrasis mobilise ainsi « les systèmes descriptifs [...] détournés de toute

²⁴⁰ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Paris, Éditions du Seuil, 1975), p. 383.

représentation objective » (Riffaterre, 220), détournés du sens direct. La fonction prédominante de la description est la fonction *sémiosique* (« régulation de sens », selon Adam et Petitjean) et non pas *mimésique* ou ornementale (Adam, *LTD*, 26). Ce « lieu de renforcement du sens » est tel par l'implication du non-dit, de l'implicite, et marche par le biais des renvois aux éléments narratifs auxquels l'*ekphrasis* est étroitement attachée. Elle fonctionne en tant que trope « opérant un détour d'un sens propre vers un sens "figuré" » (Louvel, *Œil*, 93).

En l'occurrence, le mythe collectif, historique, de l'épouse aimée fidèle, Marie de Bourgogne, morte très jeune à cause d'un accident de cheval, renvoie au mythe personnel du personnage de Hugues dont l'épouse, elle aussi, est morte à la fleur de l'âge. Alors que la figuration dans le monument du « chien symbolisant la fidélité » (élément relevant du lieu commun, du moins dans la peinture flamande : voir le célèbre tableau de Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*) préfigure une constante mise en question de la notion même de la fidélité dans le récit (fidélité dans l'amour, fidélité à la ville de Bruges, « fidélité » de l'image). Par ailleurs, l'image textuelle du monument funèbre s'inscrit harmonieusement dans les *isotopies mortuaires* parcourant tout le roman; elle est là pour dire encore une fois l'absence de la morte et pour susciter chez le personnage des méditations métaphysiques. Ainsi, pour Hugues, le monument est à la fois un support matériel du souvenir et un déclencheur de l'imaginaire :

Hugues sortit de Notre-Dame plus triste que jamais. Il s'orienta du côté de sa demeure, l'heure approchant où il rentrait d'habitude pour son repas du soir. *Il cherchait en lui le souvenir de la morte pour l'appliquer à la forme du tombeau qu'il venait de voir et imaginer tout celui-ci, avec un autre visage*. 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. Et, dans nous, nos morts meurent une seconde fois ! (*Bruges*, 74) (Nous soulignons.)

Nous voyons le personnage du jeune veuf superposer le visage de la morte au visage de la princesse bourguignonne, comme s'il s'apprêtait déjà à la rencontre du double de sa femme morte qui le conduirait au crime. Et de fait, ce fragment précède exactement la rencontre du

prétendu sosie de la défunte que Hugues voit apparaître tout juste à sa sortie de l'église. Cette rencontre est bel et bien une complication du récit qui déclenchera un bouleversement des rapports « Hugues – Ville – la Morte ».

La description de la Châsse de sainte Ursule et ses fonctions dans le roman

L'ekphrasis substitutive et l'ekphrasis complétive

De façon générale, la notion d'*ekphrasis* « exclu[t] la présence physique de l'image aux côtés du texte descriptif²⁴¹ » (Montémont), car l'objet d'art en tant qu'objet inamovible suppose, de par sa définition, l'unicité : il est impossible de l'annexer au texte. Mais c'est grâce à l'invention de la photographie qu'il devient possible d'ajouter au livre une photographie représentant une œuvre d'art. Véronique Montémont divise l'*ekphrasis* littéraire en deux types de procédés :

une *ekphrasis* substitutive, traditionnellement qualifiée de notionnelle, qui vise à restituer, sans support iconographique phénoménal pour le lecteur, le tableau ou la photographie, et une *ekphrasis* complétive, jouxtant l'image [...]. (Montémont, 460)

Dans le cas de la Châsse de sainte Ursule de Memling, il s'agit bien clairement d'une *ekphrasis* complétive. L'image textuelle qui présente discursivement ce chef-d'œuvre est en effet accompagnée d'une illustration photographique insérée au milieu de la description. Cette double représentation implique qu'« à la sélection opérée par le regard (elle-même fortement influencée par des critères cognitifs, affectifs et culturels) s'ajoute le passage en langue, qui va transmuer cette première approche » (Montémont, 459). Le lecteur-spectateur doit, comme le remarque Montémont, « adapter sa projection mentale, comme on accommode une paire de jumelles, pour faire correspondre ce qui est dit et ce qui est montré » (Montémont 467). Il y a une sorte de

²⁴¹ Véronique Montémont, « Dites Voir (sur l'ekphrasis) », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel (s. la dir. de), *Littérature et photographie* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2008), p. 459. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur et par le numéro de page.

« contrainte mutuelle du texte par l'image, et vice-versa » (id., ibid.). Par conséquent, d'une part, même si le lecteur connaît déjà ce chef-d'œuvre de Memling, même si l'illustration photographique lui saute aux yeux avant la représentation textuelle, ses propres perceptions et impressions se trouveront en quelque sorte "retouchées" par le pinceau de Rodenbach, par son écriture romanesque. D'autre part, la photographie exerce une fonction narrative en apportant un supplément d'information absent du texte et indique le style des représentations de Memling. Par conséquent, volens nolens, le lecteur-spectateur doit « adapter sa projection mentale [...] pour faire correspondre ce qui est dit et ce qui est montré » (Montémont 467). Par exemple, on n'imagine sainte Ursule qu'avec le visage que lui a donné Memling et qu'on voit sur la photo.

Ainsi, comme il se passe un « glissement de la catégorie d'un observé à un décrit » (*ibid.*, 458-459), il ne s'agit plus « du rapport signifiant / signifié », mais du rapport « signifiant / signifié » (Louvel, *Œil*, 85). La représentation est donc triplement « décrochée » du réel. Cette insistance de l'écrivain sur cette image suggère son importance extrême pour la compréhension du récit et renvoie le lecteur à une lecture symbolique au deuxième degré.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les deux *ekphraseis* dans le roman de Rodenbach balisent le récit en assumant une fonction véritablement *structurante*. Si la description du gisant de Marie de Bourgogne jalonne le changement de mode de vie et de manière de « voir » de Hugues Viane, séduit par l'image de la femme-double, la description de la Châsse de sainte Ursule, au contraire, marque chez lui la fin de l'illusion. Cette dernière marque le moment où le personnage se retourne de nouveau vers cette Ville au « visage de Croyante » (*Bruges*, 214) qui recommence « à gouverner [...] et à imposer son obédience » (*ibid.*, 197) et, dès lors, regagné par l'ambiance de la ville, comme à l'origine, Hugues « se remet à aimer [...] faire halte » (*id.*, *ibid.*) dans de sombres nefs d'églises brugeoises.

En ce qui concerne l'articulation entre le récit et la deuxième *ekphrasis*, elle est la même que dans le cas de la description du monument de Marie de Bourgogne. L'*ekphrasis* de la châsse est intégrée au fragment du texte décrivant les « pèlerinages » (*Bruges*, 205) du héros à travers la ville. Ce sont ces rares moments où, traversant la porte des églises, il « laiss[e] l'image de [« cette Jane impure »] à la porte » (*ibid.*, 202). La description de la châsse est enchâssée également dans la description de l'endroit où elle se trouve (c'est-à-dire l' l'hôpital Saint-Jean).

Quant à la perspective selon laquelle le lecteur « voit » l'image (toute *ekphrasis* implique le regard et le descripteur), il s'agit de l'« occularisation zéro²⁴² » (selon Adam et Petitjean) ; de fait, les déictiques spatiaux liés à la position du personnage (comme « devant lui », « à sa gauche », etc.) en sont absents. Néanmoins, même s'il s'agit du point de vue du narrateur (perspective de type *auctoriel*), le lecteur perçoit l'image comme si elle était « balayée » par le regard du personnage même de Hugues et décrite par lui. Et cela, grâce à la focalisation interne (« focalisation avec ») du narrateur. D'ailleurs, le même effet est produit par la plupart des descriptions de la ville.

Entre la pause et la narration : l'hypotypose

Il convient de noter d'emblée que l'ekphrasis de la châsse est une « description narrativisée » (Louvel, Œil, 95) qui relate sans « renoncer à son esthétique du suspens » (id., ibid.). Bien sûr, cette ekphrasis signale une pause du récit, mais ce n'est qu'une pause jusqu'à un certain point, car elle est située à la frontière du récit et de la description. D'une part, la description retarde la promenade du personnage (l'orientation linéaire du récit s'en trouve donc

²⁴² C'est lorsque les « coordonnées spatiales sont indépendantes de la position du descripteur » (selon Adam et Petitjean, cf. *LTD*, p. 48).

ralentie), et d'autre part elle introduit une « dynamique visuelle²⁴³ » à un autre niveau de la diégèse, prise aux réseaux intertextuels, et faisant appel aux connaissances culturelles du lecteur. Cette « petite chapelle gothique en or » se présente en tant qu'espace miniaturisé (les peintures de Memling sont de véritables miniatures), comme un microcosme. L'ekphrasis narre l'histoire — que l'on retrouve dans La Légende dorée de Jacques de Voragine²⁴⁴ — de sainte Ursule et des onze mille Vierges, et ce récit pictural déclenche chez le lecteur un jeu d'échos renvoyant à l'histoire personnelle de Hugues. L'enchâssement de micro-récits dans le récit du roman témoigne de la structure gigogne propre à Bruges-la-Morte, créant une fois encore un effet de mise en abyme²⁴⁵ : ainsi, le micro-récit devient dans une certaine mesure emblématique du récit global.

Comment le texte traduit-il, du point de vue formel, ce reliquaire orné de peintures à l'huile de grand Memling ? Étant « figure complexe », l'ekphrasis accueille facilement en son sein d'autres figures de style. La métaphore et la comparaison y sont presque incontournables, mais on peut y inclure aussi le symbole, l'oxymore, la métonymie. Le cas présent est un exemple intéressant, car au sein de la description d'une œuvre d'art apparaît la figure de l'hypotypose²⁴⁶, figure dont les caractéristiques obligatoires sont animation, visualité et picturalité. Elle procède « d'un mouvement d'animation qui fait image, prêtant vie à des choses inanimées, à des scénarios virtuels où [...] des absents se substituent aux présents²⁴⁷ ». Voici la définition

²⁴⁴ L'édition consultée est de 1956, Paris, adaptation et notes de Michel Leturmy au Club français du livre,

²⁴³ Expression de Gilles Declercq. Voir Gilles Declercq, « À l'école de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine », dans Littératures françaises & comparée, nº 5 (Paris, 1995, p. 73-89), p. 75-76.

p. 218-225.

Et de fait, l'*ekphrasis* pourrait être perçue comme « une mise en abyme du style de l'auteur ». (Judithe relevant de la plume poétique de Rodenbach dont nous allons parler un peu plus tard.

²⁴⁶ Judith Labarthe-Postel remarque que dans la pensée grecque, l'ekphrasis est très proche, de façon générale, de la figure de l'hypotypose. Voir Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision (Paris, L'Harmattan, 2002, 382 p.), p. 49.

²⁴⁷ Gilles Declercq, «À l'école de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine», dans Littératures françaises & comparée, n° 5 (Paris, 1995, p. 73-89), p. 75-76.

classique de l'hypotypose proposée par Fontanier :

L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante [...]²⁴⁸.

C'est ainsi que l'histoire de sainte Ursule se déroule littéralement devant nos yeux : nous voyons « les choses en train de se faire²⁴⁹ ». La peinture en six panneaux relate le long voyage qu'Ursule a entrepris pour répandre la foi chrétienne et pour échapper à un mariage indésirable avec un chef païen (ce serait une apostasie). Ce motif renvoie à l'histoire de Marie de Bourgogne, mettant ainsi deux descriptions en parallèle ou en écho. Du point de vue du contenu, les deux descriptions se complètent, s'inscrivant logiquement dans le déroulement du récit. La jeune princesse bourguignonne a elle aussi refusé un mariage importun pour son pays (la Flandre) avec le roi de France Louis XI, qui l'a littéralement harcelée après la mort de son père, Charles le Téméraire. Louis XI souhaitait évidemment conquérir les Pays-Bas, projet dont la réalisation semblait être plus facile après la mort du Téméraire. Pour se défendre contre la France, Marie épousera Maximilien I^{er} de Habsbourg (le futur empereur du Saint Empire romain germanique).

Le texte ne décrit pas toute la légende de sainte Ursule. Il s'arrête surtout sur le massacre des jeunes martyres. Il s'agit de la scène finale représentant le retour d'Ursule avec sa suite à Cologne, leur capture par les païens (les Huns), le refus définitif de la jeune fille d'épouser le chef des Huns et sa douce mort (cf. appendice, image 3). Or la photographie intercalée entre les pages montre en revanche les trois premières scènes du pèlerinage de sainte Ursule, dont son arrivée à Rome et la bénédiction du Pape (cf. appendice, image 4). Encore une fois, nous nous rendons compte que la démarche de Rodenbach qui consiste à « illustrer » son roman par la photographie dépasse largement une illustration traditionnelle littérale d'un texte littéraire.

-

²⁴⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette (Paris, Flammarion, 1977), p. 79.

²⁴⁹ Expression de Declercq, article cité, p. 75.

Dirigeons notre regard vers le fragment du roman contenant l'*ekphrasis* de la Châsse de sainte Ursule où nous avons souligné des « marqueurs de la picturalité²⁵⁰ » (Louvel, *Œil*, 87) indissociables de ce procédé rhétorique (tels sont le nom de l'artiste, les couleurs, le nom des matériaux utilisés, etc.) et des figures de style d'importance :

Mais, parmi ses pèlerinages à travers la ville, Hugues adorait surtout *l'hôpital Saint-Jean, où le divin Memling* vécut et a laissé de candides chefs-d'œuvre pour y dire, au long des siècles, la fraîcheur de ses rêves quand il entra en convalescence. Hugues y allait aussi avec l'espoir de se guérir, de *lotionner sa rétine en fièvre* à ces murs blancs. Le grand Catéchisme du Calme!

Des jardins intérieurs, ourlés de buis ; des chambres de malades, toutes lointaines, où l'on parle bas. Quelques religieuses passent, déplaçant à peine un peu de silence, comme les cygnes des canaux déplacent à peine un peu d'eau. Il flotte une odeur de linge humide, de coiffes défraîchies à la pluie, de nappes d'autel qu'on vient d'extraire d'antiques armoires...

[le début de l'ekphrasis]

Enfin Hugues arrivait au sanctuaire d'art où sont les uniques tableaux, où rayonne la célèbre châsse de sainte Ursule, telle qu'une petite chapelle gothique en or, déroulant, de chaque côté, sur trois panneaux, l'histoire des onze mille Vierges ; tandis que dans le métal émaillé de la toiture, en médaillons fins comme des miniatures, il y a des Anges musiciens, avec des violons couleur de leurs cheveux et des harpes en forme de leurs ailes.

Ainsi le martyre s'accompagne de *musiques peintes*²⁵¹. C'est qu'elle est douce infiniment, cette mort des Vierges, groupées *comme un motif d'azalées* dans la galère s'amarrant qui sera leur tombeau. Les soldats sont sur le rivage. Ils ont déjà commencé le massacre ; Ursule et ses compagnes ont débarqué. Le sang coule, mais si *rosé*! Les_*blessures sont des pétales*... Le sang ne s'égoutte pas ; il *s'effeuille* des poitrines.

Les Vierges sont heureuses et toutes tranquilles, mirant leur courage dans les_armures des soldats, qui luisent en miroirs. Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune!

Par ces fines subtilités, l'artiste avait exprimé que l'agonie, pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une transsubstantiation, une épreuve acceptée en faveur de la joie très prochaine. Voilà pourquoi la paix, qui régnait déjà en elles, se propageait jusqu'au paysage, l'emplissait de leur âme comme projetée.

Minute transitoire : c'est moins la tuerie que déjà l'apothéose ; les gouttes de sang commencent à se durcifier *en rubis pour des diadèmes éternels* ; et, sur la *terre arrosée*, le ciel s'ouvre, sa *lumière* est visible, elle empiète...

Angélique compréhension du martyre! Paradisiaque vision d'un peintre aussi pieux que

²⁵⁰ Bernard Vouilloux divise ces marqueurs en plusieurs catégories: 1) le nom propre; 2) le titre (Vouilloux, 19); 3) les « termes dénominateurs » (qui « sont des substantifs renvoyant, sans les « nommer », à l'artiste ou à l'œuvre, tels que *maître, artiste, tableau, toile, peinture, portrait, paysage*, etc. (Vouilloux, 25) et 4) les « notations descriptives » qui sont « axées soit sur des aspects picturaux (style, motif, composition, couleur, lumière), soit sur les aspects péripicturaux (circonstances afférant à la production et à la réception de l'œuvre). » (Vouilloux, 19) Voir Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles* (Paris, CNRS Éditions, 1994).

²⁵¹ Il est important de remarquer combien vue et ouïe sont ici associées : c'est aussi, comme l'écrivait Claudel, que « l'œil écoute ».

génial.

Hugues s'émouvait. Il songeait à la foi de ces grands artistes de Flandre, qui nous laissèrent ces tableaux vraiment votifs — eux qui peignaient comme on prie ! (Bruges, 205-210)

La mort est toujours au centre du roman, comme elle est aussi au centre des œuvres d'art représentées discursivement. Elle « plane » sur la description. Or, la mort est ici si douce et « l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune ». C'est la paix, régnant déjà dans le cœur des Vierges, qui « se propag[e] jusqu'au paysage, l'empliss[ant] de leur âme comme projetée ». Le texte reflète bien l'esthétique à la fois romantique et symboliste, si chère à Rodenbach, exprimée dans cet extrait par une communication directe entre l'être humain, la Nature et l'espace ambiant en général. Les Vierges elles-mêmes, « groupées comme un motif d'azalées », sont comparées à des fleurs. Le choix lexical relevant de la flore y est récurrent : les « blessures [des Vierges] sont des pétales » (métaphore) et leur sang ne coule pas, « ne s'égoutte pas », mais « s'effeuille des poitrines » (discours métaphorique). Nous voyons comment une image traditionnelle (une jeune fille associée à une fleur) déclenchent d'autres images d'une extrême rareté combinant des mots « sémantiquement incombinables » (Lotman, 141) et formant ainsi des chaînes associatives de métaphores et de comparaisons à l'effet poétique qui, comme le note Anne Simon en se référant à Ricœur, sont « loin d'être un pur jeu de langage clos sur [elles-mêmes], [mais sont] apte[s] à exprimer la réalité la plus complexe²⁵² ». C'est également grâce à elles que l'histoire s'anime au fur et à mesure de la description : des images composant ce tableau vivant sont tissées de multiples comparaisons et de métaphores susceptibles d'une double lecture et de nombreuses connotations.

Ces chaînes d'images au sein de l'*ekphrasis* sont construites sur la base de deux types de rapports : l'opposition et la contiguïté. Certains éléments se manifestent en opposition à

 $^{^{252}}$ Anne Simon, « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », dans Esprit, vol. 323, n° 3-4, 2006, (p. 122-137), p. 123.

l'atmosphère générale du roman, aux champs lexicaux qui y sont privilégiés : par exemple, cette lumière envahissante émanant de la description, le langage floral ou le sentiment de paix qui contraste avec l'angoisse ambiante du récit. D'autres éléments de l'*ekphrasis* se juxtaposent aux éléments répétitifs du roman. Tels sont le miroir et les reflets : « [l]es Vierges sont heureuses et toutes tranquilles, mirant leur courage dans les armures des soldats, qui luisent en miroirs ». Dans une seule phrase, le narrateur recourt à deux images-reflets remarquables. Le courage des martyres est reflété dans les armures des soldats et ces armures fonctionnent comme un miroir.

En outre, la description est précisément construite de manière à basculer entre un détail concret et une image/notion abstraite. L'*ekphrasis* engage des notions chargées d'une valeur évaluative « qui impliquent un jugement de valeur éthique ou esthétique et révèlent donc une prise en charge énonciative²⁵³ ». C'est sous l'éloge de cet objet d'art et de la peinture de Memling qu'apparaît « un éloge du *logos*²⁵⁴ » (Cassin, 504). Le mouvement de va-et-vient s'effectue entre les dichotomies suivantes : la vie et la mort, la souffrance et la béatitude, le bien et le mal, etc. Mais c'est la joie et l'espoir qui triomphent dans cette série d'images accompagnées d'une « musique peinte ».

L'atmosphère de paix, malgré le massacre, est également mise en valeur par l'apparition dans la description de la lumière qui « empiète » et des couleurs contrastant vivement avec la grisaille du roman. Le jaune doré, « couleur de [...] cheveux » des Anges, symbolisant l'éternité dans les images chrétiennes, ou le rouge : « les gouttes de sang commencent à se durcifier en rubis [métaphore] pour des diadèmes éternels [métaphore] ; et, sur la terre arrosée [métaphore], le ciel s'ouvre [écriture imagée], sa lumière est visible, elle empiète... ». L'image se dessine

²⁵³ Adam, Jean-Michel. *Description* (Paris, Presses Universitaires de France, 1993), p. 110.

²⁵⁴ « L'*ekphrasis* est bien une *epideixis* » ; l'*epideixis* - exhibition, lecture ou déclamation publiques, conférence ; *epideikikos* (*logos*), discours épidictique, éloquence d'apparat (voir Cassin, *op. cit.*, p. 680).

comme un pont « jonctif » entre plusieurs niveaux de l'espace : entre l'espace visible (le terrestre) et invisible (le céleste), entre l'espace intérieur du personnage et l'espace topographique du récit, entre la *diégèse* et l'intertextualité se référant également au monde réel (la présence de la photographie, du titre, du nom de l'artiste, etc.). Ainsi, les parallèles thématique et sémantique permettent de jeter des passerelles entre la littérature, la photographie et l'œuvre d'art.

L'ekphrasis de la châsse traduit aussi l'état psychologique du personnage : envahi par l'angoisse, par les mauvais pressentiments, hanté par la pensée de la mort et de la morte, Hugues est venu à l'hôpital Saint-Jean — qui d'ailleurs se confond dans l'esprit des Flamands avec la personnalité même de Memling — pour se faire soigner, pour « lotionner sa rétine en fièvre ». La description de la Châsse de sainte Ursule, ainsi que la description du gisant de Marie de Bourgogne, se présente comme prétexte à révéler les pensées intérieures du personnage et déclenche en lui des réflexions métaphysiques. Les images de l'histoire de sainte Ursule éclairent également Hugues, lui révèlent la réalité. Nous observons la transition des images de la mort glorifiant Dieu, images pleines de tristesse claire, à l'image singulière qui envahit Hugues : celle du péché, de la faute devant la morte et devant Dieu²⁵⁵.

Ainsi, l'insertion de l'*ekphrasis* dans le roman de Rodenbach poursuit des buts très variés aussi bien esthétiques que *métatextuels* ²⁵⁶. Or sa fonction majeure est liée à la « force diégétique » (Montémont, 460). Dans *Bruges-la-Morte*, l'*ekphrasis* se manifeste comme un

(*Bruges*, p. 210-211)

256 Nous parlons de la fonction *métatextuelle* ou *métapicturale* (selon Louvel) lorsque l'image « commente le texte ou vice versa. » (Louvel, Œil, p. 142).

²⁵⁵ « Ainsi de tous ces spectacles : les œuvres d'art, les orfèvreries, les architectures, les maisons aux airs de cloîtres, les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches, affluaient vers Hugues un exemple de piété et d'austérité, la contagion d'un catholicisme induré dans l'air et dans les pierres. En même temps sa petite enfance, toute dévote, lui revenait, et, avec elle, une nostalgie d'innocence. Il se sentait un peu coupable vis-à-vis de Dieu, autant que vis-à-vis de la morte. La notion du péché réapparaissait, émergeait. » (*Bruges*, p. 210-211)

véritable « adjuvant du mécanisme narratif » (*ibid.*, 461). L'œuvre d'art structure le récit et, à l'instar des personnages, participe à son élaboration, expliquant le texte et envoyant des messages à la fois au personnage du jeune veuf et au lecteur en promouvant ainsi une lecture active.

Une lecture platonicienne de l'image du double : pouvoir séducteur de l'image

La problématique très ancienne de l'ontologie de l'image, problématique, foncièrement liée au pouvoir séducteur de certains types d'images et à leurs fonctions, fait monter sur la scène les dichotomies bien connues : telles les oppositions entre nature/art, modèle/copie, être/apparaître, vrai/faux, oppositions que nous allons examiner dans le cadre de *Bruges-la-Morte*. Là ces oppositions se trouvent rattachées directement et étroitement à l'image du double dont l'irruption dans le récit bouleverse les relations établies que le lecteur observe au début du roman entre le personnage de Hugues et la Ville de Bruges. Au centre du renversement de l'alliance « Hugues – la Ville – la Morte » se trouve le processus de la séduction par l'image.

La bonne et la mauvaise mimesis : image-copie (eikôn) - image-illusion (eidolon)

En lisant les livres de Rodenbach, remarque Mallarmé,

on a l'impression de la sensation fugitive, fixée, piquée, qu'enveloppe et cristallise la phrase sous une forme définitive. C'est surtout un sensationniste. Il perçoit des analogies, il découvre des rapports, on peut dire par le palper, l'ouïe — au point qu'il serait indiscret, mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée²⁵⁷...

En effet, la mise en rapports solidaires des éléments textuels et iconiques par des voies associatives et analogiques est le procédé le plus évident du style *rodenbachien*, particulièrement manifeste dans *Bruges-la-Morte*. Comme le note Christian Berg, le texte du roman est dominé par les « ressemblances, analogies, [...] identifications, calques, reflets, [...] images, miroirs,

²⁵⁷ Interview de Mallarmé à propos du *Voile* de Georges Rodenbach, *Le Petit Bleu*, 20 mai 1894 et *L'Indépendance belge*, 21 mai 1894, dans *Amitié*, p. 119.

portraits²⁵⁸ ». En outre, Rodenbach propose au lecteur des paradigmes possibles de la lecture de l'image. Par exemple, nous pouvons percevoir les chapitres VII, VIII et IX du roman comme autant d'essais consacrés à l'analogie. Par ailleurs, le métalangage, dissimulé derrière le romanesque, nous renvoie à la tradition de la pensée idéaliste et, plus précisément, aux concepts platoniciens de l'image-copie (eikôn) et de l'image-illusion, c'est-à-dire du simulacre (ou eidolon en grec). C'est selon ces deux formes que Platon divise l'art de la production d'images (Sophiste, 264 c, p. 81). Jean-Jacques Wunenburger, dans son ouvrage *Philosophie des images*, revient sur l'étymologie du mot eidolon qui explique en grande partie l'essence de l'image-simulacre :

Eidolon, au sens d'image, nom dérivé de eidos, signifie « aspect, forme », de la racine weid-, « voir » [...]. [Ce terme] a partie liée avec l'irréalité, en tant que reflet, et on le trouve associé au mensonge; il est proche par le sens de phantasma, « vision, songe ou fantôme », issu d'une racine qui signifie « faire briller » et donc rendre visible. (Wunenburger, 4-5)

Cela étant, le premier genre, ou la première technique de la production d'images est celle qui produit l'image-copie (eikon) : elle s'efforce de copier le modèle le plus fidèlement possible et accepte le fait de son infériorité par rapport au référent. Tandis que lorsqu'on produit l'image-eidolon (le simulacre), on a affaire à l'image qui « prétend rivaliser » avec son référent afin d'être son substitut légitime. L'image-simulacre « simule ainsi la copie » (Sophiste, 236 b, p. 40) sans l'être véritablement et, par ce fait même, elle se trouve donc doublement éloignée de la réalité. En opposant l'image-eikôn à l'image-(eidolon), Laurent Lavaud, en se référant lui aussi à Platon, affirme que l'image-eikôn « ouvre la possibilité d'un rapport à l'intelligible dans la mesure où elle se manifeste elle-même comme déficiente par rapport à ce qu'elle représente²⁵⁹ ». Alors que le simulacre, au contraire, « barre l'accès à l'intelligible » (ibid., 27) en tant qu'image « qui fascine par sa beauté ». Par conséquent, « la mimesis, l'imitation, n'[y] manifeste plus l'être » (id., 27). Ainsi, en nous interrogeant sur ce que peuvent être une bonne et une mauvaise

²⁵⁸ Christian Berg, « Lecture » dans Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (Bruxelles, Éd. Labor, 1986), p. 114.
259 Laurent Lavaud, *L'Image* (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, n° 3036, 1999), p. 27.

mimesis, distinction que nous trouvons chez Platon, nous pouvons mieux examiner la problématique soulevée dans la « mise en scène » romanesque de Rodenbach.

La rencontre du double. Hugues Viane en paparazzi

Nous revenons maintenant au personnage de Hugues qui puise sa force dans la douleur et dans le désir de combler un manque, celui de sa femme morte. L'écho de la nostalgie de son amour de jadis, dont l'une des conséquences est l'unité perdue de son identité, retentit dans le roman sous la forme de l'image archétypale de la femme confondue avec celle de la ville de Bruges. Cette image, presque *eidétique*²⁶⁰, remplit également une fonction de l'image dite anticipatrice qui, en effet, servira « de matrice prédominante » (Wunenburger, 34) à la future rencontre de Hugues avec la danseuse Jane Scott, un prétendu double de sa femme morte. L'imagination du héros « fonctionne comme une *prévision* » (*ibid.*, 35). La représentation de l'objet de l'amour (image mentale, psychique, *in absentia*) avive le désir et pousse le sujet influencé à chercher, consciemment ou inconsciemment, un support réel externe. Une fois mise en marche, cette logique que l'on aurait pu croire causale devient pourtant alogique, créant un cercle vicieux : « des imitations des êtres sont [...] possibles, écrit Platon dans *Le Sophiste*, [mais] de la disposition à les produire, peut naître un art de tromperie²⁶¹ » (*Sophiste*, 264 d, p. 81) : c'est ce qui va justement se passer dans le roman.

Hugues rencontre pour la première fois le « sosie » de sa femme près de l'église Notre-Dame où il aime tellement contempler les monuments funèbres des rois et s'adonner à la rêverie.

²⁶⁰ Le terme platonicien qui vient de l'*eidos* (forme, essence en grec). Dans la phénoménologie, l'eidétique concerne les essences, abstraction faite de l'existence. Dans la psychologie, on emploie l'expression « images eidétiques » en parlant des images trop vives détaillées, d'une netteté hallucinatoire (*Le Robert*).

²⁶¹ Platon, *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet (Paris, Les Belles Lettres, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition, 103 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Sophiste*, suivi du numéro de page.

Il voit dans une rue *apparaître* une femme qui ressemble à la morte à tel point — par sa démarche, son corps, sa voix et même son regard — qu'elle pourrait être prise pour son double : « elle lui apparut d'une ressemblance totale, absolue et vraiment effrayante » (*Bruges*, 86). Dans ce passage, s'opère le glissement du « voir » vers la « vision » décrite de manière à créer un effet fantastique. « Secousse », « apparition », « vision », ce sont les termes employés, dans le roman à maintes reprises. Alors, éminemment troublé, « aimanté comme dans un rêve » (*Bruges*, 88), « entraîné dans le sillage de cette apparition » (*ibid.*, 87), le héros suit cette femme, mais sans succès. Il la perd de vue dans « le dédale embrumé des rues de Bruges » (*ibid.*, 79).

Ce dédale embrumé de Bruges n'est-il pas également son labyrinthe du « dedans » ? Désormais, la mémoire du personnage, pour rendre visibles ses souvenirs, lui suggère d'autres repères qu'autrefois. L'image première de la jeune femme, aperçue spontanément à l'instant même, marque le regard de Hugues à tel point que les images mnésiques de sa femme morte formées chez lui postérieurement sont marquées par celle-ci :

Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait *comme la morte plus ressemblante*. [...] Hugues possédait maintenant de la disparue une vision toute nette et toute neuve. Il n'avait qu'à contempler en sa mémoire le vieux quai de l'autre jour, dans le soir qui tombe, et s'avançant vers lui une femme qui a la figure de la morte. Il n'avait *plus besoin de regarder en arrière*, loin, dans le recul des années; il lui suffisait de songer au dernier ou au pénultième soir. C'était tout proche et tout simple maintenant. Son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois; la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle. (Bruges, 81-82)

C'est ainsi que Hugues s'engage inconsciemment, et sous le bon prétexte de retrouver son épouse légitime, dans le jeu d'images qui le mènera vers la détresse et vers l'assassinat. Depuis cette rencontre, il ne cherche qu'à revoir et re-contempler l'inconnue, et donc à réitérer son expérience.

Une semaine plus tard, à la même heure et au même endroit, le personnage revoit la jeune femme et se jette, avec l'« air d'un somnambule » (*Bruges*, 79), à sa poursuite. Il suit la jeune

femme de la même manière que la première fois, en photographe-enquêteur obsédé par l'intermittence d'un gros plan et du détail. Tel un vrai photographe ou un artiste — Jérôme Thélot appelle astucieusement Hugues Viane un « Hamlet photographe ²⁶² » — Hugues observe l'objet de son intérêt sous différents angles, tantôt s'approchant d'elle, tantôt s'en éloignant²⁶³: « [h]allucinant visage tour à tour montré et dérobé! Apparitions intermittentes, comme celles de la lune dans les nuages! » (Bruges, 93). Quant au vocabulaire que Rodenbach emploie pour décrire les « poursuites » de Hugues, lui aussi s'approche du vocabulaire relevant de la photographie ou de celui que les théoriciens utilisent dans la phénoménologie pour décrire la formation de l'image mentale. En fait, c'est un vocabulaire inattendu dans ce contexte, trop technique pour le genre romanesque de l'époque : la « rétine » qui identifie (Bruges, 78), le regard « inventoriant le vide » (*ibid.*, 79), l'œil « emmagasinant le cher visage » (*ibid.*, 82), « la récente empreinte » qui fusionne avec l'ancienne (id., ibid.), « l'œil qui fouille » (ibid., 90), etc.

Ce paradigme « proche-lointain » déclenche un jeu d'images à tous les niveaux. Comme si cette intermittence de l'image de la femme, cette oscillation du près et du loin (c'est-à-dire une constante mise en mouvement du point de vue) permettait au personnage de saisir, d'appréhender, de voir mieux l'objet de sa poursuite et, par là, Hugues agit en vrai paparazzi²⁶⁴. Par ailleurs, Hugues contemple la jeune femme avec insistance sous des éclairages différents : tantôt il la voit presque dissoute dans la grisaille du soir, tantôt sa silhouette apparaît plus nettement, « mieux découpée chaque fois qu'elle pass[e] devant la vitrine éclairée d'un magasin ou le halo répandu

²⁶² Jérôme Thélot, *Invention*, p. 169.

²⁶³ « Il la suivait maintenant depuis plusieurs minutes déjà, de rue en rue, *tantôt rapproché d'elle, comme* pour une enquête décisive, puis s'en éloignant avec une apparence d'effroi quand il en devenait trop voisin. Il semblait attiré et effrayé à la fois, comme par un puits où l'on cherche à élucider un visage... » (Bruges, 77) (Nous soulignons.) L'état dans lequel se trouve Hugues correspond à ce que Kant nomme « le schaudern (stupeur terrifiée) », une « sorte d'ébranlement de l'esprit qui se trahit par « la rapide succession de la répulsion et de l'attraction pour un même objet ». (Kant, La Critique de la faculté de juger, cité par Berg, Lecture, dans Bruges-la-*Morte*, p. 114-115)

²⁶⁴ Expression de Jérôme Thélot, *Invention*, p. 173.

d'un réverbère » (*Bruges*, 89). Or dans les deux cas, la poursuite se passe à l'heure où le soir tombe. Le crépuscule, moment privilégié du personnage de Hugues, où le jour rencontre la nuit, pose, semble-t-il, tout naturellement le problème de la représentation. Quelque chose se perd ou se masque, quelque chose devient manifeste ou visible. Ambivalent essentiellement, ce moment d'entre-deux est porteur des possibles et nécessite une modification du regard.

L'opéra de Meyerbeer Robert le Diable. Image-séductrice

La « chasse », amorcée dans le quartier ecclésiastique de la ville, conduit le héros par les rues marchandes directement au théâtre. Le trajet spatial est déjà bien symbolique. Alors, pour la première fois depuis la mort de sa femme, Hugues traverse le seuil du théâtre, lieu hétérotopique par excellence, susceptible de juxtaposer « plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles²⁶⁵ » (Foucault). « Obéissant à l'impulsion antérieure » (*Bruges*, 89), devenant « un satellite entraîné » (*id.*, *ibid.*), le veuf pénètre dans le vestibule, mais « la vision s'était évanouie » (*id.*, *ibid.*). Malgré son deuil, Hugues décide pourtant d'assister au spectacle.

On joue ce soir-là un opéra de Meyerbeer, *Robert le Diable*, « un de ces opéras de vieille mode dont se compose presque infailliblement le spectacle en province » (*Bruges*, 94). C'est un opéra romantique — l'un des tout premiers — en cinq actes sur un livret d'Eugène Scribe (en collaboration avec Germain Delavigne), créé le 22 novembre 1831 à l'Opéra de Paris. L'œuvre traite le grand thème romantique qu'est la lutte entre le Bien et le Mal et de par son motif du pacte diabolique renvoie immanquablement au *Faust* de Goethe, héros emblématique tout ensemble du romantisme littéraire et du romantisme musical²⁶⁶. Le chapitre lui-même, où figure

²⁶⁵ Michel Foucault « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture. Mouvement. Continuité* (Paris, Groupe Moniteur, n° 5, octobre 1984, p. 46-49). L'article est cité d'après le site suivant : http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html

²⁶⁶ Voir à ce sujet l'article « Naissance de l'opéra romantique » dans *Guide de l'opéra* (Paris, Larousse/HER, 2000), p. 93.

la scène de l'opéra, se termine par l'intertexte où le narrateur évoque le personnage du « docteur Faust acharné après le miroir magique où la céleste image de femme [d'Hélène] se dévoile » (*Bruges*, 100). Ce pacte renvoie également au « pacte » que le personnage du jeune veuf conclut *in petto* avec la Ville et qu'il transgressera en devenant l'amant de Jane.

Arrêtons-nous sur l'opéra de Meyerbeer, notamment sur la scène 7 de l'acte III qui doit être considérée également en tant qu'intertexte important permettant au lecteur de comprendre la logique du personnage de Hugues séduit par l'image de la femme. Dans l'opéra comme dans le roman le processus de la séduction passe par certains éléments obligatoires : le jeu entre la nouveauté et l'habitude, l'intermittence, l'*autoséduction* par une image mentale, la lenteur et la contemplation (contre une brusquerie dans une simple passion dont le but est la jouissance).

Le drame de l'opéra se déroule à Palerme, au Moyen Âge, et renvoie à de vieilles légendes médiévales normandes du XIII^e siècle. Au centre de l'opéra est la tentation de Robert, duc de Normandie, banni de son pays par Bertram, personnage associé au diable tentateur et père de Robert, qui le poursuit et cherche par tous les moyens sa perte. Le jeune Robert est amoureux de la princesse Isabelle ; il a perdu le tournoi (à cause des intrigues maléfiques de Bertram) dont sa main était l'enjeu. Désespéré, il fait appel à Bertram. Celui-ci le pousse à commettre un sacrilège : sur la tombe de sainte Rosalie, patronne de Palerme, il lui faudra cueillir un rameau magique qui le rendra tout puissant et lui permettra ainsi de réaliser ses désirs. C'est à ce moment-là que, dans l'opéra, apparaît une scène de ballet qui sera décrite dans le roman. Des nonnes damnées (parce qu'elles ont violé leurs vœux devant Dieu) exécutent une sorte de bacchanale, une danse lascive (contenant des passages doux et lents, mais également rapides et

presque violents)²⁶⁷ par laquelle elles cherchent à convaincre Robert d'accomplir l'acte sacrilège. Nous pouvons diviser cette danse en trois parties : séduction par l'ivresse, séduction par le jeu et séduction par la femme, trois moments qui correspondent logiquement aux trois chutes de Robert.

C'est également pendant cette scène que le personnage de Hugues reconnaît le « sosie » de sa femme morte parmi les ballerines. Ressuscitée de son tombeau dans « un décor de féerie et de clair de lune » (*Bruges*, 105), en « rejetant linceul et froc » (*ibid.*, 99), le personnage d'Hélène interprété par « la copie » entraîne Robert, déjà séduit, dans un tourbillon de valse. L'incarnation du personnage diabolique d'Hélène-séductrice met d'emblée la danseuse Jane Scott sous le signe du mal. Ce n'est pas un pur hasard non plus si à ce moment-là on entend l'aria de Bertram « Le bonheur est dans l'inconstance » et des esprits malins et des spectres célèbrent la victoire de l'enfer. Comme Robert, Hugues se trouve à son tour entraîné et séduit par ce tourbillon diabolique, par cette « chair tentant d'être intermittente » de la danseuse : ainsi « apparaît l'Illusion, plus belle de n'être pas la Femme, mais l'éternel Désir ²⁶⁸ » (Rodenbach, « Danseuse ») :

Hugues éprouva une commotion, comme un homme sorti d'un rêve noir qui entre dans une salle de fête dont la lumière vacille aux balances trébuchantes de ses *yeux*. Oui ! c'était elle ! [...] Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer... *Saisissante apparition, toute fugitive*, sur laquelle bientôt le rideau tomba. (*Bruges*, 99) (Nous soulignons.)

En effet, cette vision, cette « apparition, toute fugitive » après s'être dissipée « comme une fumée de plus dans des fumées » (*Carillonneur*, 178) a provoqué chez Hugues un seul désir : la revoir encore une fois, la voir constamment, « boire ses yeux retrouvés » (*Bruges*, 87), éterniser « l'illusion d'une présence réelle » (*ibid.*, 85). La danse a joué son rôle dans la séduction non seulement dans l'opéra, mais aussi dans le roman. Dans un bref et bel article consacré à la statue

-

²⁶⁷ Cette scène a fait l'objet d'un tableau célèbre de Degas — signe, entre de nombreux autres, de l'immense popularité dont a joui *Robert le Diable* en son temps.

²⁶⁸ Georges Rodenbach, « Danseuse », *Le Figaro*, 5 mai 1896 dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach. Lettre et textes inédits 1887-1898*, publiées avec une introduction et des notes par François Ruchon, préface de Henri Mondor (Genève, Pierre Cailler Editeur, 1949), p.146.

d'une danseuse nue d'Alexandre Falguière, exposée au Salon des Champs-Elysées de 1896²⁶⁹, Rodenbach écrit à propos du pouvoir séducteur de la danse :

La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes. Poème, de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire²⁷⁰.

Dans le même article, Rodenbach, se référant à l'aquarelle très célèbre de Gustave Moreau *L'Apparition*, où le peintre a mis en scène le personnage de Salomé dansant, écrit que l'image de danseuse est celle « qui assume, en un éclair, la beauté, le péché, la tentation de toutes les femmes, et l'illusion qu'on les connaîtra toutes en elle! » (*ibid.*,146) — exactement ce que le personnage de Hugues a connu en quelques instants lors du spectacle.

Il est clair que cet espace imaginaire imitant la réalité qu'est la scène théâtrale est capable de leurrer le spectateur. Le personnage du Hugues s'en rend compte, ce dont témoignent ses réflexions avant le spectacle lorsqu'il n'a pas trouvé la femme suivie parmi les spectateurs²⁷¹. Et pourtant, il commet une première faute en devenant la proie du « démon de l'Analogie » (*Bruges*, 102). Il subit le charme trompeur de l'image faussement ressemblante et perçoit la rencontre avec Jane comme un cadeau surérogatoire de la Destinée. Afin d'« éterniser » l'illusion de ce mirage, il commet une faute après l'autre, de véritables « chutes », à l'instar du personnage de Robert dans l'opéra.

C'est peu de temps après cette soirée que Hugues devient l'amant de la danseuse : « [il] s'abandonn[e] désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville » (*Bruges*, 50). La ville d'autrefois

²⁶⁹ Cette statue est taillée en marbre d'après un plâtre moulé sur nature sur le corps de la danseuse très connue et très aimée par le public parisien de l'époque, Cléo de Mérode.

²⁷⁰ Georges Rodenbach, « Danseuse », *ibid.*, p. 145.

²⁷¹ « Mais si elle ne se trouvait pas dans la salle, peut-être allait-elle apparaître sur la scène ? Profanation qui, d'avance, lui déchirait toute l'âme. Le visage identique, le visage de l'Épouse elle-même dans l'évidence de la rampe et souligné de maquillages. » (*Bruges*, p. 97-98)

s'éloigne de lui et « ne l'effleur[e] plus qu'à peine d'un glacis de mélancolie » (ibid., 125).

Une ressemblance « textuelle » au point de sembler être une identité... Le héros se lance dans le jeu du mirage, d'abord tout à fait inconsciemment. Cependant, avec le temps, il cultive volontairement « des analogies désirables », fasciné par l'image de sa femme retrouvée en danseuse. L'extrait suivant de la pièce Le Mirage (tirée du roman) est ici bien révélateur :

HUGHES²⁷² [parlant à son ami Joris]. — Il ne s'agit pas d'elle [de la danseuse]. Je vois l'autre. J'entends l'autre. Je revis l'autrefois. Les années n'ont pas coulé, rien n'a été... Vous n'imaginez pas cette ivresse de supprimer la mort, de vaincre le néant. C'est l'ivresse du mirage... Il n'y a rien, au bord de l'horizon... qu'importe! ce qu'on croit y voir est, comme s'il était... Une danseuse! qu'est-ce que cela fait, si elle me rend Geneviève? Ah! le funèbre enivrement que je goûte et veux goûter davantage! (Mirage, Acte I, scène IV, p. 37)

Ainsi, l'être de l'image-simulacre se construit autour du regard du spectateur qui organise les rapports entre l'original et l'image, et disparaît aussi à cause même de ce regard. La prééminence du regard de Hugues est indiscutable dans cette configuration ternaire : modèle (femme morte) — copie (danseuse) — spectateur (Hugues). Jane ne trompe pas, elle est vue comme telle par Hugues, c'est lui qui trompe en se trompant. La danseuse devient donc l'imposteur malgré elle, une sorte de double qui, selon Wunenburger, est « le prototype par excellence du simulacre²⁷³ » dont l'être n'est que dans l'apparence²⁷⁴. En nous inspirant de Platon, ne pourrions-nous pas dire que « ce qui est faux en partie » n'a pas de plénitude de l'être, mais existe tout de même²⁷⁵? Et ainsi, le mode du « ne pas être » de l'image-simulacre (eidolon) est son mode d'être, mais ce mode ne peut être considéré ni comme complètement identique à l'être ni doté de plénitude. Wunenburger écrit ainsi à propos du danger de l'image-eidolon : « L'image fantastique nous égare parce qu'elle entretient une croyance trompeuse en l'adéquation de l'apparence et de

²⁷² L'orthographe du prénom du personnage principal dans la pièce légèrement diffère de celui utilisé dans le roman : Hughes (*Le Mirage*) contre Hugues (*Bruges-la-Morte*).

²⁷³ Jean-Jacques Wunenburger, « Le réel et ses doubles », av.-pr. à *Imaginaires du simulacre* (Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, n° 2, Université de Bourgogne, Presses universitaires de

Dijon, 1987, p. 1-10.), p. 10.

274 D'ailleurs, dans la pièce *Le Mirage*, vers la fin, Hughues le dit lui-même à Jane pendant une de leurs brouilles : « Tu as été pour moi le simulacre, vite fini, hélas ! » Voir Platon, *Sophiste*, *op. cit.*, p. 41.

l'être²⁷⁶ » (Wunenburger, 111). C'est précisément ce qui se passe avec notre héros :

[Hugues] croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. [...] Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette *effigie*... Sa passion ne lui apparut pas sacrilège, mais bonne, tant il dédoubla ces *deux femmes en un seul être* –perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle. (*Bruges*, 107) (Nous soulignons.)

La phrase du *Carillonneur* de Rodenbach (roman où le personnage principal identifie une femme avec une cloche) est pareillement évocatrice : « Ressemblance ! Identité ! Vie à deux, où l'un était l'autre, *ensemble et tour à tour* !²⁷⁷ » (*Carillonneur*, 64). « Ensemble et tour à tour » sont ici des mots clés qui renvoient au motif de l'intermittence propre au simulacre et au phénomène de séduction. Pour le personnage plongé dans l'illusion, la ressemblance « ne se donne qu'en régime d'indétermination ; de plus, elle ne fonctionne que par instants, dans l'intermittence. Elle clignote, fait signe, sans jamais se stabiliser²⁷⁸ ». Ce régime d'intermittence est présent, dans le roman, au niveau iconique (la présence dans le livre des photos où figurent les mêmes endroits de la ville, mais avec des points de vue et des cadrages différents) et au niveau descriptif. Par exemple, les descriptions de Hugues contemplant le grand portrait de la morte au pastel « dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente » (*Bruges*, 138) ou celle de la poursuite de la danseuse ou encore, une insistance du narrateur sur la silhouette intermittente de la danseuse pendant le spectacle au théâtre.

Ainsi, le jeu dans lequel s'est lancé le personnage de Rodenbach s'apparente-t-il à un jeu de miroir trompeur qui, comme l'écrit Plotin dans ses *Ennéades*, « en apparence [...] est plein d'objets et paraît tout avoir, mais il ne contient rien²⁷⁹ ». Au fond, le texte de Rodenbach, suivant

²⁷⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. 111. (Nous soulignons.) Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

²⁷⁷ Nous soulignons.
²⁷⁸ Christian Berg, « Lecture », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Bruxelles, Éd. Labor, 1986), p. 116.

²⁷⁹ Plotin est cité par Wunenburger (op. cit.), Ennéades, Les Belles Lettres, III, 6, 7.

rigoureusement la logique des concepts platoniciens, démontre le pouvoir séducteur, voire destructeur de l'image-simulacre, car à la fin du roman Hugues, complètement affolé, étrangle sa maîtresse. Nous voyons ainsi comment, petit à petit, la vie du personnage principal se transforme en un vrai « carnaval mystique » (*Bruges*, 150) que nous pouvons associer au processus d'autoséduction et d'autodestruction. Platon écrit ainsi à cet égard : « D'une part, le simulacre se fait au moyen d'instruments. De l'autre, la personne qui fait le simulacre se prête elle-même comme instrument. » (*Sophiste*, 267 a, p. 84)

Lorsqu'une extrême ressemblance efface la ressemblance

Hugues, espérant atteindre le « paroxysme de la ressemblance » (*Bruges*, 147), demande un jour à sa maîtresse d'essayer les robes de la morte. Il voulait, comme le note le narrateur, ajouter « à l'identité [du visage de Jane] l'identité d'un de ces costumes qu'il avait vus naguère » (*Bruges*, 143). Le résultat en est inattendu. C'était « comme une horrible parodie de [son] amour » (*Mirage*, Acte III, 56) :

Debout devant la glace, Jane riait de se voir ainsi : « J'ai l'air d'un vieux portrait ! » [...] Hugues contemplait. Cette minute, qu'il avait rêvée culminante et suprême, apparaissait polluée, triviale. Jane prenait plaisir à ce jeu. [...] Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant ; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. Il avait opéré encore, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. À cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe [...]. (Bruges, 149) (Nous soulignons.)

Comparons ce fragment du roman à un extrait de la pièce. Il s'agit du dialogue de Hugues avec son ami le peintre Joris (un nouveau personnage introduit dans la pièce²⁸⁰ qui se passe juste après que le veuf a vu Jane vêtue de la robe d'une autre :

HUGHES, avec désespoir. — Oui, mais elle fut moins l'autre...

JORIS. — C'était l'impossible!

²⁸⁰ D'ailleurs, le personnage du peintre a d'emblée prévenu Hugues du danger que présente le jeu qu'il joue là. (*Mirage*, p. 44)

HUGHES. — Oui, sa peau, ses seins... tout cela qui m'est apparu instantanément comme des péchés, comme mes péchés... Je me suis senti sacrilège... Qu'allez-vous penser de moi, Joris ? [...]

JORIS. — Enfin !... Vous voyez clair maintenant. (Mirage, Acte II, Scène VI, 52-53)

La réalité réapparaît du coup, resituée tout entière, grâce à cette « douloureuse mascarade » : Hugues voyait autrement jusqu'au moment où les femmes ont été « trop rapprochées » :

Hugues avait éprouvé une grande *désillusion* depuis le jour où il eut ce bizarre caprice de vêtir Jane d'une des robes surannées de la morte. Il avait dépassé le but. À force de vouloir fusionner les deux femmes, leur ressemblance s'était amoindrie. Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. *Trop rapprochées, les différences apparurent*. (*Bruges*, 177) (Nous soulignons.)

Traduisons ces deux passages en langage platonicien. Hugues tend à remplacer sa femme par Jane en faisant de cette dernière une « image-illusion ». Cette image remplit avec succès sa fonction habituelle de suppléance en faisant passer l'illusion pour la réalité, c'est-à-dire l'objet-substitut — « moins dissemblant que faussement ressemblant » (Wunenburger, 110) — pour l'original (l'objet-désiré). Or, ce n'est possible que jusqu'à un certain point. Dans le roman, le leurre était possible jusqu'au travestissement qui aurait dû augmenter encore plus la ressemblance entre les deux femmes. Cependant, à partir de ce moment-là, la ressemblance outrée commence à opérer « à rebours » et le personnage sent « son touchant mensonge lui échapper » et par la suite « se retourn[e] [de nouveau] vers la Ville » (*Bruges*, 187). Le jeu des stratégies des apparences se trouve renversé : en poussant la conformité jusqu'à l'extrême, Jane se transforme alors en une « image-copie » qui se distingue clairement de l'original et ne peut plus remplir sa fonction de remplacement. En réalité, elle ne fascine plus, mais repousse plutôt et effraie le héros ; elle n'est plus son idole (*eidolon*) ayant ce pouvoir de « *se confondre* avec ce qu'elle représente » (Wunenburger, 51).

Ainsi nous trouvons-nous devant le phénomène qui s'approche de la « simulation désenchantée », phénomène que Jean Baudrillard dénonce dans son ouvrage *De la séduction* et

qu'il définit en tant que « dessaisissement du réel à travers l'excès même des apparences du ré²⁸¹ ». Baudrillard applique également ce terme, « simulation désenchantée », aux photographies pornographiques qui sont, selon lui, le « comble du simulacre » (*ibid.*, 86). En effet, le « plus vrai que le vrai » (*id.*, *ibid.*) se place automatiquement loin de la réalité et de la vérité ce qui nous renvoie encore une fois à l'extrait, déjà cité et commenté, du *Salon de 1859* de Charles Baudelaire²⁸².

Nous nous heurtons donc à un paradoxe : lorsque l'image, du point de vue de la forme, s'approche très près de son modèle, elle manifeste un écart plus grand qui les sépare du point de vue ontologique et même du point de vue de la perception. Une ressemblance choquante, presque parfaite (sur le plan de la forme), de la maîtresse de Hugues revêtue de la robe de la morte commence à souligner l'absence de la véritable bien-aimée. La ressemblance excessive formelle fait ressortir la dissemblance du point de vue du contenu à tel point que cette dissemblance, à son tour, « rééquilibre la ressemblance » formelle (cf. le passage cité ci-dessous de Lavaud), de sorte que l'intelligible et le sensible, le désirable et le réel deviennent discernables. Alors que l'écart formel que possédait l'image de la danseuse au début de ses relations amoureuses avec Hugues lui donnait un véritable *pouvoir d'apparition et d'enchantement*. Cette métamorphose de l'image-simulacre en image-copie ouvre ainsi le chemin de la vérité : elle *désenchante* et ouvre les yeux pour « voir clair ». C'est en ce sens que Lavaud écrit à propos de l'image-simulacre et de l'image-copie chez Platon :

L'image-simulacre et l'image-copie répondent donc chez Platon à deux situations conceptuelles précises. Dans la première, la ressemblance a complètement recouvert la dissemblance, de sorte

²⁸¹ Jean Baudrillard, *De la séduction* (Pais, Éditions Galilée, 1979), p. 90.

²⁸² « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. *Ces choses, parce qu'elles sont fausses*, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. » Charles Baudelaire, *Salon de 1859* (VIII. « Le paysage ») dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1575 p.), p. 820. Nous soulignons.

que le sensible et l'intelligible sont devenus indiscernables. Dans la seconde, la dissemblance rééquilibre la ressemblance et l'accès à l'ordre métaphysique est rendu possible. Dans cette tradition idéaliste de l'exploitation du concept d'image, c'est donc le pôle de la dissemblance qui paraît jouer un rôle déterminant pour creuser les écarts entre les ordres de réalité. (Lavaud, op. cit., 29-30)

En effet, Hugues s'est grisé seulement lorsqu'il pouvait contempler l'*analogie du dissemblable* dans l'image projetée sur Jane, lorsque, comme le confie le texte du roman, « la ressemblance [était] la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté » (*Bruges*, 128). Le passage d'un type d'image à un autre a donc joué un rôle épistémologique majeur dans la constitution de la connaissance du personnage. Hugues a perçu la réalité de l'illusion : une copie très fidèle, n'étant qu'un poncif, a soudain transformé les sortilèges malfaisants du simulacre en banalité et vulgarité.

Ainsi, le discrédit jeté sur la renommée de l'image, associée souvent au nom de Platon, ne concernerait-il pas que l'image trompeuse qu'est l'image-eidolon (c'est-à-dire l'idole ou le simulacre)? Ce type d'image ne fonctionne que selon le régime de l'intermittence et se nourrit du mensonge. Liée à l'illusion et, par conséquent, à la mort, elle vise à tromper, à fasciner et à remplacer la réalité. Son être même est une apparence ; elle « ne retrouve sa fonction, comme l'écrit Louis Marin, que dans l'espace de la méprise²⁸³ ». Et ce n'est pas l'écart, d'ailleurs, qui nuit à l'image et lui fait perdre son identité, mais c'est l'excès de la ressemblance — ce qui irrite tellement l'auteur des *Fleurs du mal*! — qui leurre le spectateur. Quant à l'écart, au contraire, tout en restant à l'intérieur du paradigme mimétique, il promeut l'apparition de l'être dans l'image même. L'analyse de l'exemple tiré du roman de Rodenbach, où le personnage de Hugues se sert de l'image à mauvais escient, permet donc de parler d'une véritable « intelligence » des images et de revendiquer leur droit à l'Être et leur participation au processus épistémologique.

-

²⁸³ Louis Marin, « Le portrait-du-roi en naufragé », dans *Des pouvoirs de l'image* (Paris, Seuil, 1993), p. 193.

Souvent, c'est notamment l'image, forme intermédiaire de la connaissance, semble-t-il, qui nous dirige vers la Vérité.

La bonne et la mauvaise mimesis selon Platon que nous observons dans le roman de Rodenbach

L'IMAGE-EIKON, LA COPIE

L'IMAGE-EIDOLON, LE SIMULACRE

- 1. La dissemblance rééquilibre la ressemblance
- 2. L'image accepte son infériorité par rapport au modèle et n'essaie point de le remplacer.
- 3. En se présentant comme une copie, l'image ne séduit pas et n'éloigne pas de la vérité
- 4. L'image est un appoint du savoir.
- 5. Son être est évident, mais c'est un être qui n'est jamais plein et il n'existe que par rapport au modèle.

- 1. La dissemblance est dissimulée derrière la ressemblance
- 2. L'image tente de se confondre avec l'original, de s'y substituer.
- 3. L'image qui fascine et séduit selon le régime de l'intermittence.
- 4. L'image trompe et détourne de la vérité.
- 5. Son être est dans l'apparence.

L'image hostile de la Ville

Dans la lignée de la pensée bachelardienne, Jean-Jacques Wunenburger écrit à propos de l'ancrage spatial du souvenir et de l'imaginaire :

La méthode des *topoi*, des « lieux » pour fixer et ordonner des souvenirs, illustre enfin la fonction de l'imagination, telle que la présente Aristote, qui consiste à lier des impressions sensorielles ou leurs simples souvenirs mus par des lois d'association. La mémoire n'est donc vivante que là où les souvenirs isolés sont ordonnés par une opération de l'imagination, qui consiste en une *spatialisation visuelle*, ici artificiellement mise en action et *contrôlée*. (Wunenburger, 229) (Nous soulignons.)

Ce phénomène, chez le personnage de Hugues, comme nous l'avons déjà vu, prend une

dimension d'anomalie inquiétante. Hugues, doué d'un « sens supplémentaire » (*Bruges*, 128-129), celui de la ressemblance, met en action cette « méthode de *topoi* » selon les voies de l'analogie, créant ainsi « une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables » (*ibid.*, 129) de la ville, mais le contrôle lui échappe. Comme le remarque Paul Gorceix, « l'analogie provoque une mobilité, là où tout était stable, elle génère des incertitudes²⁸⁴ » et joue un rôle subversif. En l'occurrence, c'est la Ville (cet espace du *dehors* qui devient aussi celui du *dedans*) qui contrôle le personnage. L'espace n'est point un support passif : la Ville dirige le personnage, lui souffle des pensées. Domptable ou plutôt docile, le héros entretient des liens étroits avec l'espace choisi et pense « à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises » (*id.*, *ibid.*).

Sa dépendance « psychosomatique » à l'égard de la Ville s'observe également lorsque Hugues noue une liaison amoureuse avec la danseuse Jane Scott. Si au début du récit, pendant ses promenades, Hugues aime faire halte dans les églises ou passer son temps enfermé dans la maison, dès qu'il devient l'amant de la danseuse, cet espace clos lui devient presque insupportable. La demeure du personnage au quai du Rosaire cesse de fonctionner comme un espace-refuge. À l'instar de son amante, toujours « en courses par les rues » (*Bruges*, 181), Hugues, « envahi par le silence froid des [...] grands corridors » (*id.*, 185) de son appartement, commence à « s'ennu[yer] du logis » (*id.*, 181) :

Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur, Puis accueillent avec des yeux hostiles, Quand on trouble leur rêve au fil nu du miroir, Leur rêve d'Ophélie au miroir d'eau dormante! (Rodenbach, « La vie des chambres », *Le Règne du silence*)

Dès lors, la ville change de visage, parce que Hugues change aussi sa façon de regarder et d'agir.

²⁸⁴ Paul Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Georges Rodenbach* Bruges-la-Morte *et* Le Carillonneur (Paris, Lettres Modernes, coll. Archives des Lettres Modernes, 1992), p. 23.

Bruges lui reproche son infidélité et l'accuse comme si c'était la morte même qui « fustigeait » cette liaison sacrilège. Et pourtant, l'idée de quitter Jane lui paraît impossible :

[I]l éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul — face à face avec la ville — sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie. Mais le poids de l'ombre des tours était trop lourd! (Bruges, 230) (Nous soulignons.)

Désormais, cet espace, amical autrefois, pèse sur le héros, lui fait peur. Un glissement sémantique se produit au niveau des signes spatiaux. Le lecteur voit sa fonction différer tout au long du récit, ce qui atteste également la présence de l'hétérotopie (selon Foucault) dans le roman de Rodenbach. L'hostilité de la ville marque Hugues en profondeur; il en souffre et se sent coupable. Les cloches, sonnant un glas funèbre, le tourmentent, et les cris des cygnes augurent quelque chose de mauvais pour lui²⁸⁵. Depuis le soir où Jane a essayé une robe de la défunte et où les yeux de Hugues se sont ouverts pour percevoir le jeu diabolique des images, le poids de l'illusion lui est devenu très rapidement intolérable.

Le sentiment de malaise du personnage est accentué par le règne du crépuscule qui prend au fil de la lecture une valeur emblématique : « tributaire de la thématique baudelairienne, [...] [Rodenbach] perçoit le soir comme un moment poétique ambigu, à la fois bénéfique et maléfique » (Laude, 11), et cette dualité de perception soutient le suspense créé par l'écrivain et augmente la tension que ressent le lecteur. La valeur symbolique de l'obscurité est complétée par la présence constante de la brume, du brouillard et de l'élément aquatique, qui brouille et rend ambigües les catégories spatio-temporelles. Ces éléments sont récurrents dans la plupart des métaphores filées et font partie des isotopies majeures parcourant le roman (telle l'isotopie de la mort, centrale dans le livre).

²⁸⁵ « Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillotée en linceul dans le brouillard. Hugues se jugea plus que jamais en faute vis-à-vis d'elle. Soudain, un vent s'éleva. [...] Or 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, comme un malade s'agite, veut sortir de son lit. [...] Était-ce pour lui ce mauvais présage ? » (*Bruges*, p. 233).

Dans L'Eau et les Rêves, Bachelard consacre un paragraphe au roman du Rodenbach où il qualifie tout l'espace comme « ophélisé » :

On pourrait interpréter *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach comme l'*ophélisation* d'une ville entière. Sans jamais voir une morte flottant sur les canaux, le romancier est saisi par l'image shakespearienne²⁸⁶.

En effet, toutes les descriptions de la ville sont « pénétrées » par l'eau. L'eau, quant à elle, est omniprésente sous toutes ses formes possibles : le lac, les eaux des canaux, la pluie, la brume, l'eau bénite projetée par le goupillon d'un prêtre et enfin les larmes du héros. Non seulement cet élément lie-t-il l'espace réel à l'espace imaginaire, mais il communique avec le personnage principal et contrôle son affectivité. Parfois bienveillante, l'eau fait naître chez le personnage de la servante Barbe une douce « illusion du voyage [...] vers son enfance » (*Bruges*, 157) ou des rêveries amoureuses chez Hugues (rappelons que le nom du lac *Minnewater* se traduit généralement par « le lac d'amour » ou, pour être plus précis, « l'eau où l'on [s']aime » [id., ibid.]). C'est au long des canaux ou au long de l'étang que Hugues « erre tout seul, promenant sa plaie²⁸⁷ ». Mais aussi menaçante, l'eau provoque en lui des remords et des pensées mortuaires.

Pour décrire le désaccord entre Hugues et la Ville au temps des premiers rendez-vous avec sa maîtresse, l'écrivain exploite le symbole de l'eau. Il recourt souvent au vocabulaire étroitement lié à l'image de l'eau²⁸⁸, plein de connotations mystiques, dont tous ceux qui lisent le roman et tous ceux qui vivent dans le roman (les personnages) « éprouvent la contagion » (Avertissement) :

Hugues, par on ne sait quel *fluide* qui se dégage d'une foule quand elle s'unifie en une pensée collective, eut l'impression [...] d'une faute vis-à-vis de lui-même, d'une noblesse parjurée, d'une première fêlure au vase de son culte conjugal par où sa douleur [...] s'égoutterait toute. (*Bruges*, 94) (Nous soulignons.)

²⁸⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière* (Paris, Librairie José Corti, 1942), p. 121-122.

^{1942),} p. 121-122.

287 Paul Verlaine, « Promenade sentimentale » dans *Poèmes saturniens* (Paris, Gallimard, 1998 [© 1973]), p. 55.

²⁸⁸ N'oublions pas que même le frontispice de Khnopff reprend le thème de l'*ophélisation* de la ville.

Il traversait la ville, les ponts centenaires, les quais mortuaires au long desquels *l'eau soupire*. [...] Et *le trop-plein des gouttières avait beau dégouliner*, le tunnel des ponts suinter des *larmes froides*, les peupliers du bord de l'eau frémir comme la plainte d'une *frêle source inconsolable*, Hugues n'entendait plus cette douleur des choses; il ne voyait plus la ville rigide et comme emmaillotée dans les mille *bandelettes de ses canaux*. (*ibid.*, 122-125) (Nous soulignons.)

Il importe de noter que notre première rencontre avec la Ville n'est rien d'autre que le reflet de la maison de Hugues dans l'eau du canal. Ainsi, l'image de Bruges est dédoublée dès le départ par l'eau-miroir. Qu'est-ce qui pourrait être encore plus ambivalent dans un roman que le reflet dans le miroir ? En effet, en associant l'eau au miroir Rodenbach accorde aux images spatiales des reflets sémantiques infinis aiguisant l'atmosphère angoissante de cette Bruges de nulle part.

Hormis l'eau « dédoublante », c'est le miroir même qui renforce le jeu des images ambigües. Liliane Louvel dégage plusieurs fonctions propres à l'usage de tels dispositifs réfléchissants dans le texte littéraire :

Miroirs, microscopes, lunettes, loupes, lentilles, dispositifs optiques, écrans, cameras (camera obscura, appareil photos, cameras cinématographiques), reflets dans l'eau ou miroirs d'eau, souvenirs de Narcisse, et tous les reflets dans les surfaces réfléchissantes (cuivre, métaux, verre, perles, bulles etc.) indiqueront la réduction microscopique du macrocosme dans le texte, la démultiplication de l'être, signalant la pulsion scopique [relative à la dialectique entre « regarder » et « être regardé »] et indiquant aussi indirectement leur fonction de commentaire. (Louvel, Œil, 124) (Nous soulignons.)

En effet, l'« irruption » de divers objets réfléchissant dans *Bruges-la-Morte*, est liée tout ensemble à la « réduction microscopique du macrocosme » et à « la démultiplication de l'être » dénoncée par la « pulsion scopique », si évidente chez le personnage de Hugues engagé à ce que Vouilloux appelle « le jeu d'apparition et de disparition, d'*épiphasis* et d'*aphanisis*, au gré duquel le sujet oscille entre un "il me regarde" et un "je le vois²⁸⁹" ». Hugues est obsédé par le désir de voir, mais il se sent toujours regardé à la fois par la Ville et par la morte, et il est également « regardé » par sa servante Barbe et par les Brugeois, mais cette fois à son insu.

²⁸⁹ Bernard Vouilloux, *L'Interstice figural* (Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble / Québec, Les éditions Le Griffon d'argile, coll. Trait d'union, 1994), p. 38.

Il est observé au théâtre à travers les jumelles (*Bruges*, 93) des spectateurs lors de l'opéra de Meyerbeer, il est observé, grâce à « la trahison des miroirs » (*ibid.*, 122), de ces « petits miroirs qu'on appelle des *espions*²⁹⁰ » (*ibid.*, 121), ces

glaces obliques où s'encadrent des profils équivoques de rues ; pièges miroitants qui capturent, à leur insu, tout le manège des passants [...] et répercutent tout cela dans l'intérieur des maisons où quelqu'un guette²⁹¹. (*Bruges*, 121-122)

Grâce à la « trahison » de ces miroirs, les bourgeoises curieuses de Bruges pouvaient apprendre toutes « les allées et venues » (*Bruges*, 122) de Hugues lorsqu'il se rendait chez sa maîtresse.

Ainsi le miroir, ce « morceau d'infini dans l'espace fini²⁹² », proposant une « expérience mixte, mitoyenne, [car il est] lieu sans lieu²⁹³ » (Foucault), apparaît dans le texte à maintes reprises. Il y en a beaucoup dans la demeure sur le quai du Rosaire : un « fil des miroirs » (*Bruges*, 254), comme le texte le signale. Ce sont des miroirs presque magiques dont « il [faut frôler avec prudence] d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer [le] visage dormant au fond [de l'hôtesse d'autrefois] » (*ibid.*, 58) et avec lesquels la maîtresse de Viane se sent « en désaccord » :

Les chambres ont aussi une physionomie, un visage. Entre elles et nous, il y a des amitiés, des antipathies instantanées. Jane se sentait mal accueillie, anormale, étrangère, *en désaccord avec les miroirs*, hostiles aux vieux meubles que sa présence menaçait de déranger dans leurs immuables attitudes. (*Bruges*, 265) (Nous soulignons.)

Au reste, le miroir et l'élément aquatique dans le roman (le lac, les canaux, la pluie) se

²⁹⁰ Ce sont de petits miroirs convexes que l'on peut observer dans les tableaux des peintres Flamands dits *primitifs* et dans les tableaux peintres intimistes des XVI^e-XVII^e siècles, comme dans les célèbres *Portrait d'un couple dans un intérieur* et *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck, ou bien dans le tableau non moins célèbre *Le Banquier et sa femme*, de Quentin Metsys.

Le paragraphe entièrement identique, consacré aux miroirs-espions, apparaît aussi dans *Le Carillonneur*: « Rien n'échappe en cette ville inoccupée et sévère, où la curiosité maligne alla jusqu'à inventer ce qu'on appelle un espion, c'est-à-dire un miroir double, fixé sur l'appui extérieur des fenêtres, afin qu'on puisse, même de l'intérieur des maisons, contrôler les rues, surveiller toute allée et venue, capturer, en cette sorte de piège, les sorties, les rencontres, les gestes qui ne se savent pas épiés, les regards où tout se prouve. » (Georges Rodenbach, *Le Carillonneur* (Bruxelles, Le Cri, 2000, 220 p.), p. 145.

²⁹² Expression d'Agnès Minazzoli, citée par Louvel dans *L'Œil du texte* p. 106.

²⁹³ Michel Foucault « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture. Mouvement. Continuité* (Paris, Groupe Moniteur, n° 5, octobre 1984, p. 46-49). L'article est cité d'après le site suivant : http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html

manifestent comme le « *cosmos* de la mort²⁹⁴ ». Et, dès que Hugues prend conscience de son illusion mensongère et recommence à s'identifier à la ville, il entend, de nouveau, l'appel des eaux de Bruges²⁹⁵ qui « [chantent] sur le mode mineur²⁹⁶ ». Bien plus, il est possible de dire que c'est la ville même qui influence les actions ultérieures du personnage, « défroqué de la douleur » (*Bruges*, 193), et le pousse vers l'assassinat de la danseuse :

Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre. Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obédience. Elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir. (Bruges, 197) (Nous soulignons.)

Cette soumission à l'espace nous mène à dresser un parallèle entre Hugues Viane et le personnage principal de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, Rodion Raskolnikoff²⁹⁷. Dans le roman de Dostoïevski, les événements se déroulent dans la ville de Saint-Pétersbourg qu'on appelle en Russie la Venise du Nord à cause de ses nombreux canaux et brumes : c'est pour la même raison que les Belges et les Français appellent ainsi Bruges. Déchiré entre le bien et le mal, après bien des hésitations, Raskolnikoff va commettre un meurtre. En marchant le long de la rue vers la maison de l'usurière (le lieu hypothétique du crime), il change d'avis et décide de se détourner de sa route. Pour tous ceux qui connaissent la ville de Saint-Pétersbourg, il est clair que le personnage veut échapper au crime et renoncer à l'assassinat, mais il ne réussit pas à cause de la particularité du lieu. Le héros est restreint par l'espace : la rue qui longe le canal ne lui permet ni de prendre à gauche, ni de prendre à droite. Il n'a donc pas de choix et poursuit son chemin. Ainsi la rue le mène directement vers la maison de la vieille, et là, il la tue. Aussi bien

²⁹⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière* (Paris, Librairie José Corti, 1942), p. 123.

²⁹⁵ « Il sentait le *brouillard contagieux* lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, *noyées*, dans une léthargie grise » (*Bruges*, 188). (Nous soulignons.)

²⁹⁶ Paul Verlaine, « Clair de lune », dans *Fêtes galantes* (Paris, Gallimard, 1998 [© 1973]), p. 97.

²⁹⁷ Les réflexions présentées ci-dessus sont inspirées par l'analyse de l'œuvre de Dostoïevski par Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*.

ne faut-il voir, dans le roman de Rodenbach, qu'un même espace « écrasant » qui dirige Hugues envoûté vers le crime. On ressent le fatalisme qui plane sur tout le roman de Rodenbach, et ce crime, dont la chevelure dorée de la morte devient l'instrument, nous paraît non seulement vraisemblable et logique, mais aussi inévitable.

Chapitre 3. Les « images à voir » (Louvel) dans Bruges-la-Morte

Le frontispice de Fernand Khnopff

Le frontispice du roman est un dessin au fusain de Fernand Khnopff (1858-1921), célèbre peintre symboliste belge bien connu des milieux parisiens (il participe notamment, comme Rodenbach, Gustave Moreau, Érik Satie... aux Salons de la Rose-Croix de Joséphin Péladan). C'est une figure importante du monde artistique belge et européen (il a influencé la Sécession viennoise, notamment Gustave Klimt), et il est un ami de Rodenbach. Leur amitié est fondée sur les affinités de leur esthétique, de leur art, affinités qui renvoient à l'héritage européen commun, au même bagage intellectuel et spirituel, aux tendances endogènes traversant la vie du siècle mentionnées précédemment.

Le fait intéressant est que Fernand Khnopff, reliant constamment la représentation visuelle à la suggestion poétique, se considérait d'abord comme poète²⁹⁸ et seulement ensuite comme peintre. En effet, il fait de l'image

la traduction d'une intuition littéraire. [...] Par le mot, l'action trouve sa formulation initiale, son

-

²⁹⁸ Devenu peintre, Khnopff n'abandonne pas la composition des poèmes, passion à laquelle il s'adonne dès sa prime jeunesse. En 1895, il fait publier dans la revue berlinoise « *Pan* » son sonnet *Le Sommet* accompagné d'un dessin. (Voir Draguet, *op. cit.*, p. 192)

premier degré d'incarnation dans la forme que la métrique éloigne déjà de la réalité matérielle²⁹⁹. (Draguet) (Nous soulignons.)

Pour Khnopff, « [1]e monde des peintres n'est là que pour rendre manifeste une vision nourrie du verbe » (Draguet, 24). Le Verbe se trouve ainsi privilégié par rapport au son et à la couleur. Khnopff explique ainsi lui-même sa technique quelque peu inhabituelle pour un peintre :

Je médite toujours longuement mes sujets avant de tenter de les traduire [...]. Je ne suis pas de ceux qui s'amusent d'un coup de crayon tracé au hasard. Je veux de la précision. J'ai sans cesse un but dont rien ne saurait me détourner. Pour ne pas être entraîné à dévier malgré moi, il m'arrive même souvent de prendre une plume pour décrire minutieusement ma pensée. Ainsi armé, je me sens mieux à [...] traduire ma vision. (Khnopff cité par Draguet, *op. cit.*, 191)

Khnopff noue des relations étroites avec le monde littéraire et artistique³⁰⁰ bruxellois et parisien : Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Waller, Péladan... D'ailleurs, de même que son ami Rodenbach, le peintre reste admiratif de Mallarmé et fidèle à son esthétique. Nous pourrions résumer cette esthétique en une phrase de Baudelaire que celui-ci emploie en se prononçant sur la modernité : il s'agit d'une esthétique qui cherche à « tirer l'éternel du transitoire³⁰¹ », ce qui nous semble bien exprimer aussi la démarche des deux artistes belges.

Khnopff collabore avec des poètes et des écrivains illustrant les textes littéraires³⁰². En 1883, il crée le frontispice pour un recueil de nouvelles de Max Waller (réunies sous le titre *Le Baiser*) et, en 1889, il illustre le recueil de poèmes de Grégoire Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois*.

Ces illustrations préfigurent déjà, de par leur thématique et de par leur atmosphère, le

²⁹⁹ Draguet, Michel. *Khnopff ou l'ambigu poétique* (Bruxelles, Michel Draguet et Snoeick-Ducaju & Zoon, 1995), p. 191. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

³⁰⁰ Son frère Georges Khnopff, poète et traducteur, l'a initié aux cercles artistiques et littéraires qui se regroupaient autour des revues littéraires comme *La Jeune Belgique* et *L'Art Moderne*. (Voir à ce sujet Draguet, p. 153-155)

³⁰¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, p. 892.

³⁰² Il illustre des livres de Joséphin Péladan, par exemple, le frontispice de *Femmes honnêtes de Péladin* (1888); en 1892 il réalise deux dessins intitulés *La poésie de Stéphane Mallarmé* (ou *La tendresse* ou *En écoutant des fleurs*), qui seront repris en 1895 pour la publication du poème de Mallarmé À *la nue accablante* dans la revue berlinoise *Pan*. En 1920, le peintre réalise cinq planches hors texte rehaussées de crayons de couleur pour une édition de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. (Voir Draguet, *op. cit.*, 197)

frontispice de *Bruges-la-Morte*. Khnopff connaît bien l'œuvre de Rodenbach et y est sensible. Quelques années avant la parution de *Bruges-la-Morte* il exécute un pastel, presque visionnaire, intitulé *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte* (1889).

Comme le remarque l'écrivain et critique belge Hubert Juin dans Fernand Khnopff et la littérature de son temps,

[l]'affinité [de Khnopff] avec Georges Rodenbach ne tient pas uniquement à un art poétique commun [...] reposant sur une même distance introduite subtilement entre le dire et son objet, comme si l'objet était éloigné de ce qui l'énonce par une épaisseur transparente et trouble, un peu comme s'il était perçu au travers d'un miroir d'eau : cette affinité tient aussi à certaines hantises fondamentales : l'identité des femmes convoquées, la tristesse des villes inexorablement vouées au naufrage, la nostalgie de ce qui est — ou de ce qui est devenu — inaccessible³⁰³.

De tableau à tableau nous voyons effectivement les images qui troublent, qui suscitent le sens du vague, de l'indéterminé, images qui font ressentir les affinités avec l'œuvre de Rodenbach et surtout, avec sa *Bruges-la-Morte*: Bruges avec ses tristes décors est présente, ici et là, — d'ailleurs, l'enfance de Khnopff s'est passée notamment dans cette ville —, l'eau et les reflets, la femme à chevelure rousse... Ce sont des images qui relient le symbolisme de Khnopff à celui de Rodenbach, comme si les « métaphores, équivoques et ellipses » de l'écrivain « fond[aient] les entreprises de Khnopff³⁰⁴ ». Les images de l'un, en effet, nous ramènent constamment à celles de l'autre et inversement. Pour Khnopff, de même que pour Rodenbach, le « lieu joue un rôle déterminant. Il est le support de sensations qui s'étoffent de réminiscences » (Draguet, 39). Chez eux, le paysage est « chiffré », tissé de mille correspondances que « l'artiste, en initié, recompose en un langage qui lui est propre » (*ibid.*, 51). Le climat ambiant du récit de Rodenbach entre en résonance avec l'atmosphère des paysages de Khnopff.

Nous pouvons même supputer, avec Robert Delevoy, qu'il y a une « incidence du roman

³⁰³ Hubert Juin, *Fernand Khnopff et la littérature de son temps* (Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1980), p. 41.

³⁰⁴ Robert L. Delevoy, «Fernand Khnopff», dans Francis De Lule (s. la dir. de), *Fernand Khnopff*, (Bruxelles, Lausanne, Éditions Lebeer-Hossmann, coll. La Bibiliothèque des Arts, 1979), p. 97.

de Rodenbach sur la rêverie déviante de Khnopff³⁰⁵ ». Après la mort de Rodenbach, Khnopff revient sur cette Bruges mystérieuse. Il crée les décors pour l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-Morte*, pour la mise en scène du *Mirage* en 1903 à Berlin³⁰⁶ et, s'inspirant du roman et des photographies qui l'accompagnent, le peintre réalise en 1904 une série de dessins consacrée à Bruges : *Souvenir de Bruges. L'Entrée du béguinage, L'hôpital Saint-Jean, Le Lac d'amour, Des souvenirs de la Flandre. Un canal et <i>Une Ville abandonnée*. Ces pastels sur papier sont d'une beauté envoûtante et d'une expressivité rare qui s'adapte harmonieusement avec les images textuelles de Rodenbach, dont l'interprétation se veut au reste *ad infinitum*.

Revenons sur le frontispice que Khnopff crée spécialement pour l'édition originale de *Bruges-la-Morte*, selon la volonté de l'écrivain, ce qui fait inscrire cet élément *paratextuel* (selon Genette³⁰⁷) ou « parapictural³⁰⁸ » (selon Louvel) dans la posture *auctoriale*. Qu'est-ce au juste que cette « image-seuil » et quelles en sont les fonctions ? La position du frontispice dans le livre est toujours inaugurale : en l'occurrence, l'image est placée sur la page de titre du roman (cf. appendice, image 1). Ainsi, on aborde le texte par l'image, par ailleurs, par l'image possédant une valeur esthétique reconnue (œuvre d'un grand peintre) qui, comme le note Louvel, dans les cas semblables « confère d'avance au livre le statut d'objet précieux, par déplacement métonymique » (Louvel, Œil, 160). Nous pouvons même parler d'un certain « effet de séduction » (*id.*, *ibid.*). Or les fonctions majeures du frontispice sont d'intriguer le lecteur et

³⁰⁵ Robert L. Delevoy, *op. cit.*, p. 86-87.

³⁰⁶ Aucun témoignage de ces décors ne nous est parvenu. Voir Draguet, op. cit., p. 360.

³⁰⁷ Le « texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme [..] d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [dans *Palimpsestes*] [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le *paratexte* est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs... », dans Gérard Genette, *Seuils* (Paris, Éditions du Seuil, 1987), p. 7.

^{1987),} p. 7.

308 Louvel dit « parapicturalité » « lorsque l'image figure dans l'entourage du texte, le paratexte (titre, préface, titres de chapitres, couverture, tout ce qui fait partie du même volume) » (Louvel, Œil, 142).

d'orienter sa lecture.

Nous pouvons comparer ce frontispice à une ouverture de l'opéra où, d'habitude, les principaux thèmes musicaux sont déjà introduits. Ayant contenu presque toutes les images-fétiches du roman (la cathédrale, le canal, le pont près de l'entrée du béguinage tel que nous le voyons sur les deux photographies au début du roman, la femme morte à la belle chevelure dénouée, flottant comme celle d'une Ophélie³⁰⁹), l'image annonce des personnages, des thèmes (des leitmotivs) et des lieux figurés sur les photographies et dans le texte, imposant ainsi au lecteur des réflexions initiatiques et créant un horizon d'attente.

Or, lorsque le lecteur revient vers le frontispice après la lecture du roman, il est clair pour lui que le texte attribue à l'image une valeur *métatextuelle*, ou « métapicturale³¹⁰ » (selon Louvel), car elle « contracte » en elle le récit de Rodenbach et l'explique en se présentant comme un collage de symboles. C'est le cas où « tout un jardin peut se résumer en un bouquet » (*Carillonneur*, 140). Il s'agit ici d'une véritable *mise en abyme*³¹¹, car le frontispice de Khnopff se perçoit comme « un retour de l'œuvre sur elle-même³¹² ». Il apparaît comme « une modalité de la réflexion », dont la « propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre³¹³ ». Nous rejoignons ici la position de Leduc-Adine pour qui toute illustration — bien évidemment, nous excluons du champ de notre étude les images abstraites —

cit., p. 316.

310 « Métapicturalité », selon Louvel, implique un « commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa. » (Louvel, Œil, p. 142).

³⁰⁹ Khnopff reprend le thème d'Ophélie pour le frontispice d'*Iris* de Pol de Mont (1894). Voir Draguet, *op. cit.*, p. 316.

³¹¹ Comme on sait, ce terme à a été proposé par André Gide. Jean-Pierre Leduc-Adine cite dans « Roman et illustration » ce qu'il appelle un « texte fondateur » d'André Gide (*Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948, p. 4) : « "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble », écrit Gide dans son *Journal* en 1893" » (p. 412)

Jean-Pierre Leduc-Adine, « Roman et illustration », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir.) *Mimesis. Sémiosis. Littérature et représentation* (Paris, Nathan, 1992), p. 413. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

³¹³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme* (Paris, Éditions du Seuil, Thèse n° 213, présentée à la faculté des lettres de l'Université de Genève, 1977), p. 16.

« représente une forme de récit spéculaire, de mise en abyme » dont la structure « repos[e] sur trois analogies : analogie de contenu, analogie d'énonciation, analogie de forme » (Leduc-Adine, 412). Le frontispice de Khnopff entretient en effet d'une manière ostentatoire des rapports spatiaux (structuraux), logiques et sémantiques avec d'autres éléments textuels, aussi bien qu'avec les photographies intercalées dans le texte. Ces rapports permettent de considérer le frontispice en tant qu'élément constructif du livre.

Tension entre l'imaginaire et le référentiel et la participation des illustrations photographiques à la transformation de la ville de Bruges en espace d'entredeux

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'édition du roman *Bruges-la-Morte* en volume chez Flammarion se distingue de celle dans le *Figaro* non seulement par la présence de l'Avertissement et du frontispice, mais aussi par l'illustration photographique. Il s'agit de photographies provenant de cartes postales tirées de fonds publics que nous pouvons presque qualifier de « documentaires ». Les photos — dont on ne connaît pas les auteurs — ont été reproduites (en noir et blanc, évidemment) d'après des négatifs pris par J. Lévy & Cie et Neurdein Frères, deux maisons se spécialisant dans l'image touristique. De surcroît, les images représentent principalement des lieux publics de la ville de Bruges : nous n'y apercevons que quelques silhouettes figées de passants aléatoires³¹⁴. Ainsi, l'illusion référentielle est renforcée non seulement par le réel géographique que le lecteur trouve dans le texte (indication exacte des lieux), mais aussi par les photos.

Du point de vue de la spatialité (c'est-à-dire du point de vue de la relation entre les

³¹⁴ De minutieuses recherches sur les négatifs ont été effectuées par Paul Edwards, auteur d'une thèse intitulée *Littérature et Photographie* (1996), d'une anthologie critique, *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image 1850-1916* (2006) et d'un ouvrage *Soleil noir : photographie et littérature : des origines au surréalisme* (2008). Il s'avère que la plupart des négatifs choisis pour l'édition originale de *Bruges-la-Morte* ont été retouchés ou recadrés (et souvent bordés de noir). Voir à ce sujet Paul Edwards « Spectres de *Bruges-la-Morte* dans *Jardins d'hivers*, « Littérature et photographie, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 118-132. Voir aussi ses « Notes sur les négatifs » dans le dossier pour l'édition de *Bruges-la-Morte* de 1998 chez Flammarion.

photos les unes par rapport aux autres, ainsi que par rapport au texte), les photographies, comme le notent Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand, se perçoivent tout ensemble

en termes de continuité, lorsqu'en regard de la page lue s'impose le référent d'une image verticale, et *en termes de rupture*, lorsque l'observation de l'image oblige le lecteur à tourner le livre pour la considérer dans le sens horizontal³¹⁵. (Nous soulignons.)

Du point de vue de la représentation, les illustrations s'avèrent aussi répétitives que le texte lui-même. Par exemple, le livre débute par deux photographies montrant le même endroit de la ville (le pont et le canal du Béguinage), mais présenté différemment (cf. Bruges, p. 51 et 55 ; cf. appendice, images 5 et 6). La première photo est une vue plus éloignée, tandis que la seconde a été élargie et cadrée autrement. Le même lieu (le pont du Béguinage) réapparaît encore une fois vers la fin du livre (Bruges, 155) et, cette fois-ci, nous avons affaire à une épreuve encore beaucoup plus agrandie (cf. appendice, image 7). Cet agrandissement a pour effet de donner au lecteur la sensation de pénétrer d'abord dans le roman et, ensuite, de se rapprocher progressivement des lieux de Bruges désignés par le texte. Nous retrouvons ainsi au niveau iconique cet « effet de zoom » de Pascal dont nous avons parlé au début de cette partie de la thèse : le lecteur entre dans Bruges-la-Morte en photographe faisant varier la focale de son objectif. Un autre lieu important qui figure trois fois dans les photos est le Quai du Rosaire sur lequel donnent les fenêtres de la demeure du personnage principal (cf. Bruges, p. 59, p. 83 et p. 271 [la photo finale])³¹⁶ sans parler du fait que le monument du beffroi apparaît sur onze images. Cette insistance de l'auteur sur certains lieux, où se passent les événements du roman, met en relief leur symbolisme et leur importance dans la compréhension globale de *Bruges-la-Morte*.

Il convient de préciser aussi que, malgré le fait que le visuel et le textuel se trouvent dans une harmonie réciproque, il y a trois images qui transgressent un peu l'homogénéité de

³¹⁵ Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Paris, Flammarion, coll. GF 1011, 1998), p. 15.

³¹⁶ De façon générale, cette récurrence presque obsessive constitue l'un des traits les plus saillants du style de Rodenbach, propre non seulement à son œuvre en prose, mais aussi à son œuvre poétique.

l'ensemble. D'abord, il y a une image d'une nature différente. Il s'agit d'une illustration à la page 159 représentant quelques béguines se précipitant vers une église. Cette image a été peinte à la main, mais elle pourrait être perçue comme une photographie retouchée. Ensuite, il y a deux photographies qui doivent être considérées à part, car elles ne représentent pas un lieu public de la ville, mais un objet du culte et une œuvre d'art. Il s'agit de la Châsse de sainte Ursule (cf. *Bruges*, 207), sculptée en forme de chapelle gothique, dont les faces sont décorées de peintures à l'huile de Memling, et du reliquaire du Saint-Sang³¹⁷ (cf. *Bruges*, 263). Comme la Châsse de sainte Ursule est représentée dans le roman aussi par le biais de l'*ekphrasis*, l'analyse de cette photo se trouve encore plus étroitement liée au texte.

Au reste, *Bruges-la-Morte* est ce cas rare où l'iconique et le verbal constituent un ensemble parfaitement harmonieux. Pour l'illustration du livre, ce sont les photographies les plus anciennes qui ont été retenues. Les nuances de gris y dominent, aucun éclat de soleil n'y transparaît. En fait, les quelques images où l'on aurait pu voir un peu de lumière ont été retouchées et recadrées dans le but évident d'émousser l'atmosphère ensoleillée. Presque partout, Bruges paraît enveloppée de brouillard mystique. Aussi bien que le texte lui-même, les photographies possèdent quelque chose de troublant, car elles évoquent une ville désertée, énigmatique, plongée dans une sorte de mystère, où ne se font entendre ni bruit du quotidien ni joie festive, l'ensemble créant ainsi un fort sentiment de malaise. Les illustrations perturbent, dérangent le lecteur-spectateur qui ressent un besoin impératif de faire appel à la légende. Mais il ne la trouve pas...

Les rues vides de Bruges sur ces photos font penser aux clichés d'Atget (représentant

³¹⁷ Le reliquaire du Saint-Sang est une « pièce d'orfèvrerie en or et en argent, sertie de pierres précieuses, œuvre du Brugeois Jean Crabbe (1617) » (*Bruges*, note 54, p. 286). C'est encore à partir de 1450 qu'à Bruges la Procession du Saint-Sang — qu'on « voit » à la fin du roman de Rodenbach — a lieu chaque année au mois de mai.

Paris « inhabité » autour de 1900) qu'évoque Benjamin dans son œuvre. Il ne saurait pas faux de dire que les photographies insérées dans le roman de Rodenbach sont susceptibles de produire le même effet sur le spectateur. Dans les deux cas, les rues sont photographiées « comme on photographie le lieu d'un crime³¹⁸ » qui est, lui aussi, désert : comme si les clichés « a[vaient] pour but de relever des indices » (*id.*, *ibid.*) d'un crime. Et si, chez Atget, « les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire » (*id.*, *ibid.*), chez Rodenbach, elles peuvent fonctionner comme des pièces à conviction pour le procès de l'histoire personnelle du personnage de Hugues Viane.

Sur le plan des couleurs, les photos — où les images son imprimées en demi-teintes (car il s'agit des photographies reproduites en *similigravures*) — résument le constant mouvement du blanc au noir, couleurs présentes dans le texte, en gris, couleur dominante du livre. Dès l'incipit jusqu'aux dernières phrases funestes, *Bruges-la-Morte* est noyée « dans une léthargie grise » (*Bruges*, 188) de cette Bruges dont la « chimie de l'atmosphère [...] neutralise les couleurs trop vives, les ramènent à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise » (*Bruges*, 130). Le roman est, en effet, écrit sous le signe du ciel de novembre de la Toussaint³¹⁹ et se perçoit comme une véritable mise en scène des crépuscules : tout, y compris les images, porte le deuil du personnage de Hugues. De par son élan vers les cieux, vers le monde invisible, de par cette prose poétique tout en grisaille, propre à l'auteur belge, le textuel, en effet, reflète bien le gothique sobre de la ville qu'évoquent les photographies. Le cas de *Bruges-la-Morte* est ce cas exceptionnel où « l'apparentement [des photographies] avec la symbolisation de l'écriture [...]

³¹⁸ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 286.

³¹⁹ La Toussaint est une fête catholique au cours de laquelle non seulement sont célébrés tous les saints le 1^{er} novembre, mais aussi, le 2 novembre, les morts (en France et en Belgique notamment, les familles vont déposer ce jour-là des géraniums sur les tombes de leurs chers disparus). Le texte du roman traduit explicitement cette atmosphère de la Toussaint : « Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! » (*Bruges*, 129). D'ailleurs, au niveau de la *diégèse*, le récit débute par des événements qui se passent en novembre (voir *Bruges*, chapitre I, 57).

[est] si accompli » (Thélot, *Invention*, 167); comme l'écrit Thélot : « [j]amais photos, sans doute, n'auront au XIX^e siècle été à ce point des *graphies* [...] » (id., ibid.).

Cependant, ce n'est pas cette homogénéité apparente qui compte le plus. C'est bien davantage la tension constante entre le fictionnel et le référentiel réel qui génère le sens profond de l'ouvrage et engendre cet espace mythique de Bruges quasi sanctifié par Rodenbach. N'oublions pas que, liée à l'Histoire, à la réalité donc, la photographie se veut documentaire. Elle l'est, en effet, car elle montre un lieu relevant d'une évidence non seulement géographique, mais proprement historique. D'une part, le « *ça-a-été* » est, sans aucun doute, au centre du signe photographique. D'autre part, nous rejoignons ici les positions de Roland Barthes, le référent du signe photographique est un « référent [qui] glisse » et qui « ne revendique pas [toujours] en faveur de sa réalité³²⁰ ». Et *Bruges-la-Morte* en est un témoignage manifeste.

Ce détournement du référentiel déclenche la lecture symbolique : le *topos* devient avant tout le signe. Dès que la ville de Bruges est imprimée sur la pellicule, le statut de son référent devient déjà paradoxal, mais il devient encore plus paradoxal lorsque les photos apparaissent dans un contexte romanesque. Un certain effet de réel que le lecteur pourrait ressentir lorsqu'il entame la lecture du roman devient rapidement cette *illusion référentielle* dont parle Michael Riffaterre³²¹. Une fois enchâssées dans le texte, les photographies éveillent l'imaginaire. L'acte de création littéraire enrichit ce référent de sens cachés. Restant toujours fidèles à leur nature, étant toujours soumises à la logique de l'acte photographique, les illustrations photographiques obéissent immanquablement à la créativité de l'écrivain, créativité qui les entraîne dans le domaine de l'imprévisible. Comme dans le cas du signe « les roses *passionnalisées* » (modèle de

³²⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire* : *note sur la photographie* (Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980), p. 140.

³²¹ Voir Michael Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire du Texte, 1994, p. 211-229.

Barthes), le signifié d'une photographie au sein du texte littéraire s'enrichit d'éléments qui lui sont extérieurs³²². Ainsi, dans cette tension aporétique entre le fictionnel et le référentiel, c'est la visée poétique, littéraire et non pas la « visée *objectivante* » qui l'emporte :

[L]'acte de création permet à nouveau de réanimer les images, de les déplacer, de les détourner, de le déniveler, bref de libérer en elles, lorsqu'elles se sont momifiées au point d'être équivalentes à un réel massif et opaque, de l'intervalle, de la profondeur, de la distance. Le représenté retrouve une transcendance par rapport au représentant, la représentation fait un nouveau signe vers un au-delà, un au-dehors³²³. (Nous soulignons.)

De ce point de vue, le romanesque émousse en quelque sorte la spécificité documentaire des photographies intercalées dans le livre, estompant le *hic* et le *nunc*, plongeant le lecteur-spectateur dans une atmosphère presque ésotérique, au « lyrisme atemporel³²⁴ ». Comme le note Jérôme Thélot, le texte littéraire

délivre les images photographiques [...] de leur réalisme ou naturalisme documentaire, de leur objectivité présumée, et, au contraire, il en fait des analogues de l'écriture la plus intérieure et psychologique, disons donc des graphies, « intercalées entre les pages », ayant même statut que celles-ci et même fonction que la graphie non photographique du récit littéraire. (Thélot, Invention, 168) (Nous soulignons.)

Le récit interprète les images iconiques qui, à leur tour, non seulement orientent ou complètent la lecture du roman, mais aussi le « sur-interprètent ». Il s'agit donc ici de la fonction *hyperbolique*

³²² Faisons appel à un exemple célèbre de Roland Barthes (voir *Mythologie*) montrant la naissance d'un signe nouveau par une « stratification » des différents signifiés. Ce modèle de Barthes, nous pensons l'appliquer à la lecture du signe « la photo insérée dans le texte littéraire ». Prenons un bouquet de roses, fleurs dont le symbolisme, dépassant les frontières nationales, est très riche dans la poésie comme dans la vie, — la rose, symbole des symboles! — et considérons la situation suivante. Nous décidons d'offrir un bouquet des roses à une personne dont nous sommes amoureux, pour exprimer l'amour et même la passion pour cette personne. Dès que nous assumons ce sens, le simple signe « les roses » se transforme en un autre signe, « les roses passionnalisées » comme les appelle Barthes dans Mythologies (Paris, Éditions du Seuil, coll. Points nº 10, 1957) car, dans ce cas, il est impossible de dissocier les roses de ce message apparemment supplémentaire, mais qui devient en fait d'une prime importance. Cependant, nous ne pouvons non plus dissocier ces roses « passionnalisées » du signe qui existait avant cette métamorphose, c'est-à-dire des belles fleurs (roses, blanches, jaunes ou rouges) odorantes, avec des épines, etc., faisant partie de la flore terrestre. Mais cette signification n'a dès lors qu'une valeur secondaire : comme si cette signification était absorbée par la forme même du signe, c'est-à-dire par le signifiant. Voir le schéma de Barthes dans Roland Barthes, Mythologies (Paris, Éditions du Seuil, coll. Points nº 10, 1957), p. 200. Par conséquent, grâce au processus de la sémiosis ad infinitum, grâce à la fusion de ces deux signes, nous obtenons le troisième, rempli du sens de deux signes précédents (le signe précédent « les roses » fait ainsi partie du nouveau signe « les roses

³²³ Jean-Jacques Wunenburger, « Le réel et ses doubles » dans *Imaginaires du simulacre*, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, n° 2, Université de Bourgogne (Dijon, Presses universitaires de Dijon, 1987, p. 1-10), p. 8.

³²⁴ Expression de Patrick Laude. Voir Patrick Laude, *Rodenbach. Les décors de silence* (Bruxelles, Éd. Labor, coll. Archives du Futur, 1990).

du visuel, qui met l'accent sur la valeur symbolique initiale de *Bruges-la-Morte* (c'est-à-dire le symbolisme du texte sans images, tel qu'il a paru en feuilleton dans *Le Figaro*).

Ainsi, une position médiane de la représentation de la ville dans le roman oblige le lecteur à prendre en considération aussi bien le monde concret (c'est-à-dire la Bruges réelle dont l'existence objective est un fait et dont les photographies sont en quelque sorte une preuve) que la sphère de l'abstrait, de l'imaginaire (c'est-à-dire du romanesque). Cependant, même si l'illustration du livre par la photo aide, de prime abord, la ville représentée à acquérir une valeur référentielle plus expressive, plus forte, la lecture en profondeur montre que ce n'est pas pour un « effet de réel » (Barthes) que les illustrations apparaissent greffées sur le texte littéraire. Il s'ensuit que la présence de telle « image dans le texte tire le texte tantôt vers le pôle aléthique [c'est-à-dire le pôle de la vérité], là où se recrée le monde, tantôt vers le pôle mimétique [lorsque la photographie est considérée comme « miroir du réel³²⁵ »] ». (Louvel, 63).

Certes, le référent de Bruges sur les photos est effectivement la ville de Bruges en Belgique qui existe actuellement dans ce monde. Or, « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel », comme l'écrit Baudelaire dans son célèbre poème *Le Cygne*. En effet, les photographies renvoient à un lieu « filtré » par le regard du photographe (anonyme, en l'occurrence) et à *la* Bruges du XIX^e siècle vue et ressentie par Rodenbach. Mais elles renvoient encore plus à *la* Bruges mise en récit par lui. Se voulant ainsi documentaire, précise et analogue à la réalité, la photographie s'éloigne en même temps de ce concept par le décalage temporel et par une empreinte de la personnalité du photographe et de l'écrivain qui a décidé de l'intégrer au texte. Par conséquent, nous avons affaire à une sorte de référent en constant devenir, qui est quelque peu décalé de sa forme originale. Dans ce cas,

³²⁵ « La photographie en tant que miroir du réel » est la formule de Philippe Dubois, voir *L'Acte photographique et autres essais* (Bruxelles, Éditions Labor, Coll. Média, 1990, 309 p.), p. 21.

les liens entre le signe artistique et son référent se trouvent de plus en plus détachés. Or, ce qui nous intéresse pour appréhender la qualité d'une œuvre d'art, [notamment et surtout, dans le cas de l'image intégrée dans un ouvrage littéraire] n'est ni la chose représentée ni la répétition d'une chose, mais sa différence avec la chose représentée, à savoir ce qui est propre à l'art³²⁶. (Nous soulignons.)

En l'occurrence, c'est également l'écart qui nous intéresse et non l'équivalence, sinon nous n'aurions aucun droit à situer la présente étude dans le domaine de la littérature ni même parler d'art. La réalité et le rêve se confondent dans l'espace de la photographie (qui devient finalement un espace imaginaire) et, par conséquent, c'est la Bruges mythique qui se dessine aux yeux du lecteur-spectateur.

Les photographies produisent de nouveaux effets de lecture en rendant directement présente la ville de Bruges suspendue dans le temps. Elles sont intercalées entre les pages du livre « afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte », comme le signale l'Avertissement de Rodenbach. Grâce au discours romanesque, les photographies et la ville même de Bruges acquièrent un statut absolument particulier qu'elle n'avait jamais eu dans le monde réel. Par conséquent, dans le « roman-photo » de Rodenbach, l'espace « ville » se présente non seulement en tant qu'espace « d'ordre esthétique ou psychologique, mais [aussi] d'ordre sémiologique en tant que signe : [l']espace [...] joue tantôt le rôle du signifié, [lorsqu'on parle de la lecture au second degré,] tantôt celui du signifiant³²⁷ » (Genette). Comme le constate Jean-Jacques Wunenburger, « la représentation fait un nouveau signe vers un au-delà, un au-dehors³²⁸ ». Aussi faut-il se garder de confondre le

³²⁶ Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastiques : comment le texte est devenu image » dans Signe/Texte/Image, Alain Montandon (éd.) (Lyon, Césure Lyon, 1990), p. 19.

³²⁷ Gérard Genette, « Espace et langage », dans *Figures I* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966,

²⁶⁷ p.), p. 102.

328 Jean-Jacques Wunenburger, « Le réel et ses doubles », dans *Imaginaires du simulacre* (Cahier du Cahier universitaires de Dijon, 1987), p. 8.

simple « effet de fiction » / « effet de réel » avec une interaction permanente et réciproque de texte/image lorsque les deux codes d'expressions « vivent » en osmose et s'interpénètrent.

Dans *Bruges-la-Morte*, les images textuelles et iconiques « construisent » le/les sens du roman à travers de multiples « chasses-croisés ³²⁹ ». Le regard du lecteur-spectateur fait alternativement et presque simultanément un échange de position entre signifié/signifiant, entre la ville existant dans l'univers extra-langagier et la ville fictionnelle, entre la ville sur les illustrations et celle représentée discursivement. Lisant en regardant, le lecteur-spectateur doit participer constamment à ce processus par des déchiffrements successifs de deux codes.

Conclusion

Ainsi nous trouvons-nous devant un paradoxe : les photographies de la ville auraient pu, et même auraient dû, semble-t-il de prime abord, apporter au texte littéraire un effet de réel historique (en ce sens qu'elles représentent un lieu existant). Elles auraient dû contrebalancer cette atmosphère étrange, presque oppressante du roman. Cependant, les illustrations ne servent point de support au réel, mais, au contraire, soulignent le côté mystérieux de Bruges et apportent une atmosphère surréelle inquiétante. La Bruges « réelle » s'éloigne de la vie pour appartenir à la littérature.

Cette transformation nous permet donc de parler du phénomène de l'altérité spatiale. Le romanesque gomme la spécificité documentaire des photographies et, par conséquent, on ne voit Bruges que par les yeux de Rodenbach et, bien plus, à travers le regard du personnage de Hugues. Le lecteur transforme alors facilement, d'une manière presque naturelle, les photos « documentaires » en images fictives, voire fantastiques. Ces images « fabriquées » que sont les

³²⁹ C'est le terme que Jean-Jacques Wunenburger applique pour décrire la lecture de l'*iconotexte* (« Le réel et ses doubles » dans *Imaginaires du simulacre*, p. 2).

illustrations photographiques participent *effectivement* de la construction d'un imaginaire romanesque qui, à son tour, devient renouvelé et aiguisé par la nature dite documentaire des photos. Par conséquent, en pareille occurrence le naturalisme de la photographie que condamne Baudelaire dans son *Salon de 1859* est émoussé, sinon presque estompé. Les photos intercalées dans *Bruges-la-Morte* se manifestent en tant qu'une représentation parfaitement cryptée, et il importe de les percevoir « dans leur réalité tout imaginative³³⁰ ». Au fond, c'est précisément cette alliance verbo-iconique qui a permis à Georges Rodenbach de « saisir et [de] mettre à profit poétique cette unité supérieure de l'imaginaire par-delà la syntaxe prosaïque du "réel" » de cette Bruges de nulle part, ourdie magistralement dans le roman, et que nous voyons, baignée par la mer, sur le tableau de Khnopff *Une Ville abandonnée*³³².

Il s'ensuit ainsi que « la réalité n'est pas seulement *ce à quoi* le texte ou l'image font référence, comme si le référent précédait le texte, mais elle est plutôt le *produit* de la référence textuelle [et] iconique³³³ » (Ortel), c'est-à-dire référence intérieure à l'*iconotexte*. La ville de Bruges — qu'elle soit sur les photos ou dans le texte — apparaît ainsi non pas comme une *réalité apriorique*, mais comme un *espace symbolique*.

_

³³⁰ Expression empruntée à Mallarmé dans *La lettre de Mallarmé à Mrs Sarah Helen Whitman du 31 mars* 1877 à propos des illustrations pour Le Corbeau ; la lettre est citée par Checcaglini, p. 20.

Patrick Laude, voir op. cit., p. 126.

³³² Là, le peintre confronte de façon non conventionnelle pour cette époque des éléments du réel. Le tableau représente un véritable jeu d'images sans tenir compte d'une logique temporelle ou spatiale : nous voyons la superposition des lieux de Bruges, la disparition de Memling du monument et la réapparition de la mer.

³³³ Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire », dans *Jardins d'hivers*, textes recueillis par Marie-D. Garnier (Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997), p. 63.

Partie III : L'image et l'œuvre autobiographique de Lilar

[N]ous disons *je* sans songer que le *je* est une fiction. Suzanne Lilar, Le Divertissement portugais

Chapitre 1. L'image-souvenir: l'autobiographie *Une enfance* gantoise

Cet espace privilégié qu'est l'« entre-deux »

Ce monde est plein de portes qui donnent sur l'autre. Suzanne Lilar, La Confession anonyme

L'« entre-deux », point nodal d'une vie mise en récit ? Employé par Suzanne Lilar ellemême, ce terme constitue un topos privilégié de toute son œuvre littéraire et plonge un lecteur avisé « directement dans les profondeurs philosophiques³³⁴ » (Enf., 197) de l'Être. C'est avec cet « entre-deux » qu'on se trouve au centre des questions que soulève l'auteur dans ses ouvrages. Jean Tordeur écrit ainsi à cet égard dans son *Introduction* au *Journal de l'analogiste*³³⁵ :

> Le bonheur, la transe se produisent lorsqu[e] [...] [Lilar] entrevoit l'entre-deux de ces visions simultanées, celle de l'apparence, celle d'une vérité devinée derrière elle. [...] La captation de cet intervalle [...] est à l'origine de la future pensée analogiste qui brillera un jour au centre de l'œuvre dont tous les aspects lui feront référence³³⁶. (*Journal*, 26-27)

Dans ces deux phrases, Tordeur accumule des notions chères à l'écrivain belge (les « visions simultanées », la « pensée analogiste », « l'apparence », « une vérité ») qui renvoient à l'instabilité et à l'« évasivité » du terme de l'« entre-deux » et à la notion même de l'image qui, étant située entre l'abstrait et le concret, est à son tour une sorte d'entre-deux.

³³⁴ Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise* (Paris, Bernard Grasset, 1976, 219 p.). Toutes les références à cet

ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Enf.*, suivi du numéro de page.

335 Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste* (Paris, Bernard Grasset, 1979, 249 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Journal*, suivi du numéro de page.

336 Nous soulignons.

Difficile à cerner d'une manière nette, car éminemment complexe et aux contours flous, l'entre-deux de l'écrivain belge échappe à une définition fixe. « [E]space potentiel du vécu et de la fiction » (*Enf.*, 169), « interstice de deux apparences » (*Enf.*, 196), « intervalle » dispensant un plaisir indicible, « écart entre ce qui n'était pas et ce qui était » (*ibid.*, 198), « moments merveilleux » — c'est ainsi que Lilar essaie de le définir. Incontestable est le fait qu'ayant partie liée avec la nostalgie et l'image mnésique (l'image-souvenir), l'« entre-deux » de Lilar est essentiellement enraciné dans l'enfance de l'auteur.

À la lisière de deux cultures

Suzanne Lilar (née Suzanne Verbist) est un écrivain, essayiste et dramaturge belge. Elle est née à Gand en 1901 et morte à Bruxelles en 1992. Elle fut la première femme à recevoir le diplôme en droit de l'Université de Gand, elle fut également la première Belge inscrite au barreau à Anvers. Bien qu'elle ait entamé sa carrière littéraire assez tardivement, dans les années quarante, son héritage est considérable. C'est précisément pour sa contribution importante à la littérature belge que Baudoin I^{er}, roi des Belges, lui a accordé en 1976 le titre de baronne. Toute son œuvre est cyclique, autoréflexive, et manifeste une grande originalité; une belle écriture et une rare profondeur de pensée.

Le fait que Suzanne Lilar soit un écrivain d'origine flamande et d'expression française place d'emblée son œuvre littéraire au carrefour de deux cultures, et pose la question de la double identité. Par conséquent, il est logique de considérer son espace culturel et linguistique, espace natal par excellence, comme l'un des versants de son « entre-deux » : « Il me semble, écrit-elle, que tout ce que j'ai fait ou écrit se ressent de cette contradiction, plus forte de s'être greffée sur ma formation franco-flamande³³⁷. » En effet, son écriture proche de la grande

³³⁷ Lilar citée par Jean Tordeur dans l'Introduction au *Journal de l'analogiste*, p. 30.

tradition du classicisme français du XVII^e siècle³³⁸ se conjugue harmonieusement avec l'esprit métaphysique flamand³³⁹, avec l'esthétique des Flamands dits primitifs, dont l'art marque tant de pages de ses livres, éveillant chez le lecteur la présence enveloppante de cette « nordicité » indéfinissable, dont on parle souvent.

Lilar est issue d'une famille qu'elle-même appelle la « petite bourgeoisie gantoise ». Cette famille, comme beaucoup d'autres appartenant au même rang social, était bilingue, mais, à l'instar de la grande bourgeoisie, elle « affectait d'ignorer le néerlandais » (*Enf.*, 39) et allait jusqu'à le « mâtiner » (*id., ibid.*) volontairement, car « parler néerlandais correctement exposait aux sarcasmes et à l'accusation de "flamingantisme" » (*ibid.*, 40). Au contraire, le français était considéré comme une langue noble et c'est pour cela, évidemment, qu'il a été la seule langue de communication à la maison et à l'école, le néerlandais n'étant utilisé que pour donner des ordres aux domestiques.

L'œuvre autobiographique de Lilar témoigne clairement du fait que dans la Belgique de la fin du XIX^e — du début XX^e siècle, la langue était un signe révélateur (il renseignait sur le milieu d'où l'on venait), mais aussi un signe séparateur (il soulignait la division en « castes » de la société de l'époque). Ainsi, la langue de toutes ces grandes mystiques flamandes, de ces femmes poètes du Moyen Âge, issues des béguinages³⁴⁰, dont on trouve les noms dans l'œuvre

338 Nous pensons notamment à Racine qui a beaucoup influencé Lilar et aux moralistes français dont Montaigne en particulier.
339 Par « l'esprit métaphysique flamand », nous entendons les inclinations mystiques de la littérature et de la

³³⁹ Par « l'esprit métaphysique flamand », nous entendons les inclinations mystiques de la littérature et de la peinture flamandes qui reflètent le caractère particulier de ce peuple, de sa vie quotidienne imprégnée jusqu'aux racines de la religion chrétienne et, pourtant, versant constamment à la fois dans le paganisme (dans la superstition) et dans le matérialisme le plus brutal. D'après Suzanne Lilar elle-même, « il n'y a rien de plus flamand que ça : le réalisme mêlé à l'effusion mystique. » (Lilar, entrevue, publiée dans *Rail*, février 1977, p. 26)

³⁴⁰ « Le béguinisme est [...] un mouvement de réaction spirituelle qui se dessina dès le XII^e siècle. Il s'agissait de s'affranchir des cadres rigides de la vie monastique qui semblaient dépassés; Les esprits voulaient alors se débarrasser du formalisme, suivre les conseils évangéliques, mais surtout sans vœux et en plein monde, au cœur des villes. [...] Parfois une véritable petite cité se forme autour de l'église: hébergement des pauvres, maisons de retraite pour personnes âgées, écoles pour enfants en bas âge, centre de soins. L'institution, que les béguines avaient voulu fuir, s'établit, les statuts apparaissent. Toutes les classes sociales sont représentées dans les béguinages, alors qu'au départ il s'agissait surtout de jeunes filles sans dot. [...] Certains béguinages importants deviennent des

autobiographique de Lilar (Hadewijch, Marguerite d'Ypres, Ida de Louvain), se trouvait « bannie des salons, proscrite des universités et des prétoires [et] peu tolérée au Parlement » (*Enf.*, 41). Or, malgré tout, le flamand était implicitement omniprésent dans l'environnement social et familial, aussi bien que dans les paysages urbains. Et parfois même, constate Lilar dans son *Enfance gantoise*, cette langue réussissait à refaire surface malgré la volonté de l'énonciateur :

Soit que [la langue flamande] fût plus que le français propice à l'effusion, soit que les remous de l'émotion fissent affleurer quelque mémoire ancestrale, on la voyait remonter dans les gros mots de la colère ou les diminutifs de la tendresse et même, plus tragiquement, dans la débâcle de l'agonie. Ainsi arrivait-il qu'ayant vécu en français, l'on mourût en flamand. Ce fut le cas de ma mère, qui, peut-être pour l'avoir renié durant sa vie, se remit à parler flamand sur son lit de mort, avec précipitation et comme pour rattraper le temps perdu. (*Enf.*, 41)

Dans ce contexte historico-culturel, il est naturel que la première langue de la petite Suzanne ait été le français. Et, c'est surtout grâce à la vieille servante Maria³⁴¹ qu'elle a pu goûter de nouveaux plaisirs linguistiques en apprenant ses premiers mots de flamand et des chansons populaires en un « gantois vigoureux et imagé » (*Enf.*, 47). D'ailleurs, c'est justement ces chansons apprises de Maria, et non pas celles en français, plus sophistiquées, de son père, qui « demeuraient en elle, prêtes à se réveiller » pendant toute sa vie (*Enf.*, 48). Pourtant, est-ce seulement le plaisir et la curiosité qui ont poussé une petite fille, un peu plus tard, à défendre la langue de ses aïeux ? Avant tout, cette provocation, ce défi aux conventions sociales et familiales était la première leçon de la « contradiction sur laquelle s'édifia, écrit-elle, [son] éducation et plus tard [toute sa] vie » (*Enf.*, 47) :

Ainsi, les chansons de Marie défaisaient-elles en secret tout ce qu'on m'inculquait par ailleurs. Elles opposaient sourdement leur mythologie de contestation à la mythologie du clan. Longtemps l'une et l'autre vécurent en moi, côte à côte, sans jamais se mêler ni se reconnaître, m'engageant fortement dans la dualité. (Enf., 48) (Nous soulignons.)

Dès lors, la petite fille « collectionne » les traductions des expressions « intraduisibles » du

paroisses, desservies par le clergé local. » Voir Dom André Gozier, *Béguine, écrivain et mystique : portrait et textes de Hadewijch d'Anvers*, préface de Louis Boyer de l'Oratoire (Bruges, Nouvelle Cité, 1994), p. 23.

³⁴¹ En fait, Lilar souligne, lors d'un entretien avec Jean-Marie Morsch en 1979, qu'elle a vécu deux initiations au flamand : tout d'abord, par le patois de la servante Marie, dans son enfance, et un peu plus tard, par la grande poésie sortie du béguinage.

français au néerlandais (ou au gantois), explorant ainsi les différences des langues, leurs limites et enjeux, explorant aussi le processus de la construction du sens et les relations entre la forme linguistique et son poids sémantique. Par exemple, Lilar note que le terme français pour désigner la « raison » est beaucoup plus philosophique et plus précis en néerlandais. Cela signifie, littéralement : « il argumente avec sa raison » (« hij redeneert met zijn »), ce qui dévoile « le déboîtement du cogito, voire le Je est un autre » (Enf., 53). De pareilles confrontations de deux langues révélaient à la petite fille différentes façons de « découper » le monde et l'incitaient à la « manie » d'user des mots deux par deux « comme si pour signifier, [...] [il fallait faire] moins confiance aux noms qu'à leur entre-deux » (Enf., 54-55). Son « tic du double adjectif » (si désapprouvé par ses institutrices) et son penchant pour formuler des concepts en binômes répondent à « sa vocation d'analogiste » et à ses recherches des « duel[s] aux fins de confrontation et de rassemblement » (Enf., 54-55):

Resongeant à mes *jeux enfantins de ressemblance*, je suis frappée de mon attachement précoce à la *relation*. Il est certain que les faits et les choses m'intéressaient moins que leur *rapport*. D'où l'habitude de les prendre par deux, par paires, par couples. [...] Mais pas plus que jadis mes institutrices, aux prises lorsqu'elles corrigeaient mes devoirs avec ma double épithète, les critiques³⁴² ne surent reconnaître dans ces groupements le signe de la *vocation unitive*. (*Enf.*, 202) (Nous soulignons.)

Cette vocation qu'a Lilar de confronter et, en même temps, de rassembler des mots et des notions, se reflète dans le fait que ce sont deux poètes célèbres, si différents et pourtant pareillement grands, l'un français, Racine, l'autre flamand, Hadewijch, qui se trouvent au centre de la formation identitaire et culturelle de l'écrivain belge : en d'autres mots, ce sont deux grands ponts interculturels. L'une des premières expériences que Lilar va nommer « des moments merveilleux » (*Enf.*, 204) est la découverte de la poésie, liée au nom de Racine, lorsque, petite fille âgée à peu près de douze ans, elle trouve dans le grenier de la maison familiale un livre du

³⁴² Ici, il s'agit des critiques du *Journal de l'analogiste*, écrit en effet par groupements d'idées souvent opposées, voire contradictoires.

grand dramaturge. Non seulement la lecture de Racine la bouleverse par sa beauté et par sa force, mais elle la plonge aussi dans ce qu'il faut bien appeler une sorte d'extase poétique. Or, hormis ce rythme ensorcelant de la langue de Racine, hormis cette poésie par excellence, l'œuvre de ce grand classique lui enseigne aussi le pouvoir « régulateur et ordonnateur » (*Enf.*, 64) de la langue, bâtie volontiers sur les contraires et sur les contrastes :

Je n'étais que trop disposée à me cabrer contre l'intimation française d'avoir à associer réalité et raison, beauté et mesure. Mais voilà qu'un poète — si français pourtant qu'il ne pouvait se concevoir hors de France et qu'il en était pratiquement intraduisible — entamait pour moi l'éternel dialogue du jour et de la nuit. Il m'enseignait que la fameuse clarté française ne se conquiert jamais plus exemplairement que sur l'obscur, la mesure sur la démesure. Il me prenait à témoin, moi flamande, du profit que peut tirer la beauté du voisinage des monstres. (Enf., 64) (Nous soulignons.)

Quant à la découverte de la poésie flamande de Hadewijch, elle marque pour Lilar la sortie de l'enfance. Ce grand esprit mystique l'initie aux violences et aux douceurs de l'adolescence, lui apprend à tirer profit des contradictions, de toutes ces « ramifications » de sens que la langue propose si généreusement à la littérature :

Je trouvais là, écrit Lilar, une langue naturellement poétique, des mots qui, à l'inverse des mots français, fuyaient la rigidité de la définition et demeuraient comme *entrebâillés* sur l'effusion amoureuse. Je découvrais le vocabulaire de la passion, cette chose si peu française que Racine n'avait pu la montrer que maîtrisée ou châtiée, vaincue par l'harmonie, et qui s'étalait ici triomphalement avec ses provocations et ses paradoxes : "Ce que l'amour a de plus doux, chantait Hadewijch, ce sont ses violences." (*Enf.*, 65-66)

Ainsi, imprégnée de ces deux cultures, flamande et française, Lilar devient essentiellement un écrivain de la relation, de l'entre-deux. Par sa vie, par son écriture, elle tente d'atteindre une harmonie véritablement existentielle de cette altérité entre le mysticisme flamand et le rationalisme cartésien, entre la raison et la passion, entre l'écriture et l'image, entre cette fascination pour le monstrueux et une juste appréciation de la beauté.

L'approche négative

Malgré sa passion pour les contradictions, Lilar espérait témoigner par son œuvre « de la

cohérence universelle » (*Enf.*, 212). Elle cherche à trouver une solution satisfaisante au dilemme suivant : « comment concilier les exigences de la pensée unitive, rassembleuse, totalisante avec celle, séparatrice, de la pensée critique » (*Enf.*, 206). Au fond, pour elle, la seule pensée qui « mérit[e] le nom de pensée » (*id.*, *ibid.*) est la pensée critique, « pensée en mouvement » (*Enf.*, 206). Or, au bout du compte, Lilar sort de ce dilemme en constatant qu'il n'y a « rien à concilier » (*Enf.*, 206), car :

[l]orsque [la pensée unitive] use de l'approche négative, [elle] *est* la pensée critique, celle qui n'a de cesse qu'elle ne se soit séparée de ses vues partielles, duelles, erreurs ou illusions, réduisant peu à peu celui qui l'exerce à la simplicité du grain, du point. Découverte tardive qui allait [lui] révéler [son] articulation fondamentale. (*Enf.*, 206)

Ainsi, l'écrivain belge combine les termes contraires qui avivent le va-et-vient constant d'une pensée qui, en éliminant le contingent, révèle l'essentiel. Elle ne vise pas « la réconciliation des contraires », mais « leur maintien, leur émulation » (*Enf.*, 201).

L'« approche négative » qu'elle met en pratique est à la fois semblable à la théologie négative, *apophatique*, des Pères de l'Église chrétienne et à la dialectique platonicienne. Elle se présente comme une « voie d'ascension³⁴³ » (Lossky) pendant laquelle « en procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu [...] » (Lossky, 23). En effet, pour trouver des réponses aux questions qu'elle se pose, Lilar recourt aux raisonnements qui définissent les choses complexes et paradoxales en les opposant à ce qu'elles ne sont pas. Cette voie passe par la *praxis*, expérience venant du monde sensible — Lilar tient tellement aux expériences du corps³⁴⁴! — ainsi que par les exercices d'abstraction et par les

³⁴³ Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient* (Paris, Les éditions Aubier, ©1944, Les éditions du Cerf, coll. Patrimoines : Orthodoxie, 2008), p. 25. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur, suivi du numéro de page.

³⁴⁴ Comme le dit Grégoire Palamas, « [le] nom de l'homme [...] n'est pas appliqué à l'âme ou au corps séparément, mais à tous les deux ensemble, car ensemble ils ont été créés à l'image de Dieu » (Grégoire Palamas cité par Lossky, *op. cit.*, p. 111). L'attitude que Lilar adopte à l'égard du corps est celle d'un Merleau-Ponty ou d'un Bachelard, pour qui le corps n'est point le tombeau de l'âme et de l'esprit, mais un lieu de puissance de l'âme et de

détachements du sensible.

Le prototype de semblables recherches « des divisions et des synthèses » est également le personnage de Socrate dans le *Phèdre* de Platon :

SOCRATE. — Voilà, Phèdre, de quoi je suis amoureux, moi : c'est des divisions et des synthèses ; j'y vois le moyen d'apprendre à parler et à penser. *Et si je trouve quelque autre capable de voir les choses dans leur unité et leur multiplicité* ; voilà l'homme que je suis à la trace, comme un dieu³⁴⁵. (Nous soulignons.)

Une partie de cet extrait du *Phèdre* apparaît en tant qu'intertexte dans l'autobiographie de Lilar. Pour compléter cette idée de la possibilité « de voir les choses dans leur unité et leur multiplicité », Lilar cite la définition du Beau de Coleridge³⁴⁶ : « *The Beautiful is that in which the many* still seen as many becomes one. » (Enf., 201) L'auteur compare ces « citations jumelles », ce « couple d'oiseaux symboliques » (id., ibid.), comme elle les appelle, à une phrase de Jünger que Lilar voulait traduire (à savoir, « Derrière l'éclat de ces touches jetées à l'état pur la vivante substance de la fleur s'efface presque. »). Le mot « presque » lui a paru de trop. Toutefois, elle se rend compte rapidement de son erreur, parce que c'est justement ce « presque » qui sert de « pont de l'entre-deux » (Enf., 202) et assigne à l'image sa juste valeur : « En le laissant tomber [c'est-à-dire le mot « presque »], j'avais empêché, écrit-elle, le va-et-vient de l'analogie. Le gadget ne fonctionnait plus. » (Enf., 202) En effet, ces « êtres » linguistiques (c'est-à-dire « still » et « presque ») se sont forgés selon le même paradigme et fonctionnent identiquement. Le « still » et le « presque » jouent le rôle non négligeable, pour ne pas dire crucial, de relier soit deux états, soit deux espaces ou deux intervalles de temps, ce qui permet à

l'esprit. Pour l'écrivain belge, comme pour les célèbres phénoménologues français, le corps (l'expérience sensible donc) et l'âme/l'esprit sont dans une relation de la solidarité, dans une relation d'« enveloppement » réciproque et non pas dans une opposition exclusive.

³⁴⁵ L'extrait de Platon est présenté dans *Une enfance gantoise* dans une traduction différente de celle que nous avons cité ci-dessus, qui est tirée du *Phèdre* de Platon, traduction par Émile Chambry (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion 4, 1992, 1964), p. 175.

³⁴⁶ Cette citation de Coleridge est éminemment importante pour Lilar. L'écrivain a accroché au mur de son bureau un grand morceau de papier sur lequel elle a recopié la phrase du poète anglais pour l'avoir toujours devant ses yeux comme une sorte de devise.

l'énoncé d'assumer ce multiple qui tend vers l'Un et, par ce mouvement, dévoile son vrai sens : comme dans la musique, l'intervalle sépare deux notes pour les unir avec d'autres en un accord pleinement signifiant. Ainsi, ce que nous décelons avant tout dans l'œuvre de Lilar, c'est « la verticalité de l'imagination » (*Enf.*, 216) : un mouvement convergent de la pensée qui engage les relations complexes d'associations et de symboles permettant de voir l'unicité dans la multiplicité et la multiplicité dans l'unique.

S'intéressant aux choses et aux événements moins pour eux-mêmes que dans leur rapport, s'efforçant d'unir les contraires sans les anéantir, Lilar réussit à faire surgir cet « entre-deux du vécu », cet « interstice » dont elle parle à maintes reprises dans toute son œuvre et, par où elle construit le sens du vécu même. Non seulement la coexistence des contraires dans les textes de Lilar ne diminue-t-elle pas le côté philosophique et esthétique du texte, mais, bien à l'opposé, elle justifie l'existence même de l'œuvre et joue le rôle de force motrice permettant au lecteur d'approfondir sa propre réflexion.

Entre l'enfance et son souvenir est la Nostalgie : l'image mnésique

Je rêve toujours du futur, mais mon futur maintenant, c'est la mort. [...] [Je] n'ai cessé d'avoir mémoire autant que nostalgie. Nostalgie : mal du retour. Qu'ai-je cherché d'autre qu'à retourner d'où je venais, qu'à me distraire d'un exil toujours ressenti, qu'à préparer mon rapatriement ?

Lilar, *Une enfance gantoise*

Mais quoi de plus proche de moi que moi-même ? Et voilà que la puissance de ma mémoire échappe à ma prise, alors que je ne puis exprimer ce moi lui-même sans elle.

Saint Augustin, Les Confessions³⁴⁷

Je ne cherche pas ici à faire le portrait d'une ville. Je voudrais seulement essayer de montrer [...] comment elle m'a formé...

Julien Gracq, La Forme d'une ville³⁴⁸

³⁴⁷ Saint Augustin, *Les Confessions* (trad. de E. Tréhorel et G. Bouissou, X, XVI, 25), p. 185.

Nous avons pu observer, dans la première partie de notre thèse, que la nostalgie chez Rodenbach, dont l'emblème est la ville de Bruges, se manifeste souvent par la tentative de transformer le temps historique, c'est-à-dire le révolu irréversible, en espace mythologique. Bachelard note en ce sens :

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de *fixations dans des espaces* de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, *l'espace tient du temps comprimé*³⁴⁹. (Nous soulignons.)

En effet, le *nostos* (le retour) est une composante de la nostalgie d'autant plus fuyante, évanescente et indéfinie qu'elle se dissimule souvent derrière les notions communes de l'espace natal, de la patrie. Alors que l'*algos* (la douleur) provient plus du temps « séparateur » que de l'espace « séparateur ». Il provient du « plus jamais » : le retour au pays natal est possible dans l'espace physique, tandis que le retour au pays du passé est au-dessus des forces humaines. Aussi, est-il tout à fait logique de remarquer que, très souvent chez les nostalgiques, l'*algos* mélancolique, cette douce douleur de la nostalgie, est profondément rattachée à l'enfance. Pour ne citer que Rodenbach :

Qui peut se vanter d'échapper au mal du pays ? L'absence a des philtres subtils, d'autant plus que le pays est aussi le passé, les chambres de l'enfance où dorment dans les miroirs les visages d'aïeules morts, où fume la cassolette d'encens de la première ferveur. Ainsi les souvenirs d'enfance, si obstinés et si attendrissants reviennent avec ceux du pays. On croyait pouvoir oublier facilement son pays, on ne peut pas oublier son enfance. (Villes, 137) (Nous soulignons.)

En effet, comme le note saint Augustin dans le premier livre des *Confessions* consacré à son enfance, « [1]'enfance nous quitte mais ne va nulle part³⁵⁰ » :

[...] [Q]uand on raconte une histoire vraie et passée, on ne tire pas de sa mémoire les faits eux-mêmes, qui sont bel et bien passés, mais les mots pour représenter les images imprimées

³⁴⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1967), p. 27. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur et par le titre abrégé *Poétique*, suivis du numéro de page.

³⁴⁸ Julien Gracq, « La forme d'une ville », dans *Œuvres complètes*, tome II (Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, édition établie par Bernhild Boie avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, 1995), p. 774.

³⁵⁰ Frédéric Boyer se réfère à saint Augustin dans la préface à sa traduction des *Confessions*, cette nouvelle traduction est sortie sous le titre *Les Aveux* ((Paris, 2008, P.O.L), p. 20.

dans l'esprit comme des empreintes laissées par notre perception sensible. Qui, mon enfance qui n'existe déjà plus appartient au temps passé qui n'est plus, mais quand je m'en rappelle et que je la raconte, je me la représente dans le temps présent parce qu'elle est toujours dans ma mémoire. (Saint Augustin, nouv. trad., XI, 23, p. 322)

Et pour saint Augustin, la mémoire n'est rien d'autre que le « présent du passé³⁵¹ » et sans elle on ne peut ni exprimer, ni trouver, ni connaître ce « moi » fuyant que vise d'habitude l'écriture autobiographique. Ce n'est pas non plus sans raison que Baudelaire considère la mémoire humaine, composée de « couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments 352 », en tant que « palimpseste divin » (Baudelaire, *Palimpseste*, 540), « indestructible » (id., 541) et « incommensurable » (id., 540). Et cela est doublement vrai, selon l'auteur des Fleurs du mal, pour les « immortelles empreintes » (id., 542) de l'enfance qui « vivent toujours cachées, sous les autres légendes du palimpseste » (id., ibid.). Si dans l'œuvre de Rodenbach on ne trouve que des échos de son enfance flamande, dans l'œuvre de Lilar, l'enfance est présente d'une manière directe, explicite, presque envahissante : ses ouvrages ont été créés sous l'égide absolue de Mnémosyne³⁵³. Tisser des liens directs et étroits avec la nostalgie, se nourrir d'elle, c'est le propre de la littérature de la mémoire dont fait partie l'autobiographie de Suzanne Lilar *Une* enfance gantoise.

Dernier en date des livres publiés, celui-ci (paru chez Grasset en 1976) devrait, selon Jean Tordeur, « en être le premier à être lu [...] [car] il épelle l'alphabet de sa pensée fondamentale, il dévoile la grille de son déchiffrement, il révèle *le caractère initiatique* dont toute vie, selon elle, est chargée » (Introduction au Journal, 25). Une enfance gantoise couvre 14 ans de la vie de l'écrivain (de 1900 à 1914) et se présente comme un véritable « monument commémoratif » où

³⁵¹ Saint Augustin, *Les Aveux*, nouvelle traduction des *Confessions* par Frédéric Boyer, préface par Frédéric Boyer (Paris, 2008, P.O.L), XI, 26, p. 323.

³⁵² Charles Baudelaire, Les Paradis artificiels (VIII Visions d'Oxford, « Palimpseste ») dans Œuvres complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris, Gallimard, coll. De La Pléiade, 1575 p.), p. 540. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur et par le titre abrégé Palimpseste, suivis du numéro de page.

353 Dans la mythologie grecque, Mnémosyne est la déesse de la mémoire.

l'esprit métaphysique flamand de l'auteur se conjugue harmonieusement avec ce qu'elle-même considère comme la lucidité et la rigueur des penseurs et écrivains français du XVII^e siècle. C'est pourquoi Marc Quaghebeur, dans ses *Balises pour l'histoire des lettres belges*, classe son œuvre sous la rubrique « la vague néo-classique ». La seule considération des titres donnés aux chapitres (« Les mystères », « Le bien et le mal », « Le problème de l'Être », etc.) pré-oriente suffisamment une lecture philosophique d'un texte à multiples facettes : « <u>L'enfance gantoise se</u> termine par un chapitre [une rature, illisible] de tonalité mystique autant qu'ontologique. Les dernières pages ont un accent *testamentaire*³⁵⁴ », note Lilar dans des brouillons (notes inédites) sur son œuvre. Cependant, les tous premiers motifs de l'écriture des souvenirs relèvent de l'ordre moral. Comme l'auteur le confie au cours d'une longue entrevue, publiée dans *Rail* en février 1977 :

Ce livre « Une enfance gantoise », je l'ai écrit pour moi [...]. En tout cas, j'ai d'abord envisagé l'entreprise comme *un acte de piété*. J'ai voulu montrer ce que je devais à mes parents. (*Rail*, p. 27) (Nous soulignons.)

Or, peut-on dire qu'*Une enfance gantoise*, est une simple mise en récit de souvenirs? Certes, la plume de Lilar les a pour ainsi dire fixés, dans un style sobre, mais suscitant des images. Or les images convoquées, reliant les lieux de mémoire et le regard que jette l'auteur sur son passé au moment où il s'énonce par l'écriture, non seulement restaurent les souvenirs et subliment les réminiscences, mais aussi « actualisent » le passé et dévoilent la posture énonciative de l'écrivain : pour reprendre l'expression de saint Augustin, « [c]'est moi, qui me souviens, moi l'esprit³⁵⁵ ». La mise en écrit des souvenirs d'enfance permet de prendre conscience de soi et de reconquérir l'enfance, car l'enfance, dont les terres ne sont jamais acquises pour l'homme — tel est l'amour —, nécessite constamment un véritable processus de

³⁵⁴ Suzanne Lilar, *Inédits, Lilar sur son œuvre*, manuscrit, Bibliothèque royale de Bruxelles, les Archives, ML 8492/24. Notre transcription.

³⁵⁵ Saint Augustin, Œuvres de Saint Augustin, Les Confessions, livres VIII-XIII, deuxième série : Dieu et son œuvre, introduction et notes par A. Solignac, traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou (Paris, Desclée de Brouwer, 1962), X, XVI, 25, p. 185.

reconquista. À la toute fin de son autobiographie, Lilar admet que ce n'est que par instants qu'elle est susceptible de reconnaître « l'éblouissement de [son] enfance » (*Enf.*, 218).

Le texte de l'autobiographie, renvoyant constamment à lui-même, nous propose une sorte de balancement entre les images poétiques de l'enfance et leur analyse philosophique, à la fois du point de vue de la petite Suzanne d'autrefois et du point de vue du moment de l'énonciation de l'auteur qui s'adresse à elle-même et aux autres. La description de la nature, du paysage urbain ou de l'espace d'un tableau se présente avant tout comme le lieu d'une interrogation sur l'Être. Au reste, chez Lilar, la nostalgie est inséparable de la poésie. Pour elle, en effet, « la poésie [elle-même est une] nostalgie d'un autre monde [...] » (Journal, 218). En commençant « par nous arracher au bien-être » (Journal, 114), écrit-elle, la poésie, ainsi que la nostalgie se manifeste en tant que « percée sur le mystère » (Journal, 114). La nostalgie, tout comme la poésie, s'exerce constamment — et cela non sans paradoxe — sur l'individuel pour parler de l'universel et pour nous délivrer de ce particulier (voir Journal, 166). Le poète, « replié sur ses souvenirs, en tir[e] l'irisation des formes. À travers le prisme de la métamorphose, il consent à l'universel » (Journal, 153), à l'espace cosmique.

Comme le note Alain Baudot dans son article « Pour fêter *Une enfance gantoise*, de Suzanne Lilar », *Une enfance gantoise* se présente comme une longue promenade « au rythme de souvenirs d'enfance³⁵⁶ » étroitement liés à la ville même de Gand. À travers des *topoi* nostalgiques, Lilar mène une véritable quête identitaire et sans aucune complaisance à l'égard

³⁵⁶ Alain Baudot écrit ainsi à propos des premières pages du livre où Lilar parle de ses promenades gantoises : « Les premières pages du livre sont exemplaires, dans leurs méandres irrésistibles, de cet investissement polyphonique du réel et du rêvé. Une longue promenade — activité liante s'il en est — y entraîne le lecteur, au rythme de souvenirs d'enfance si étroitement enlacés à l'histoire gantoise que la ville en porte comme une double marque, dans une analyse de topographie sociale entrecoupée d'une exploration toute bachelardienne de l'espace et dérivant vers une méditation de type cartésien [...] ». [« Pour fêter *Une enfance gantoise*, de Suzanne Lilar », *Itinéraires et contacts de cultures* (Université Paris XIII, vol. II, no 1, numéro intitulé *L'enseignement des littératures francophones*, 1982), p. 14.]

des souvenirs. Elle ne se borne pas à ressusciter le passé, mais tente de se re-connaître, de définir ce qu'elle est devenue à travers la ville natale et ce que la ville de Gand, avec tous ses chefs-d'œuvre d'architecture et de peinture, est devenue à travers elle. Aussi, « n'[étant] jamais réductible à un passé, à un futur ou à un présent idéalisé » (Mongin, 49), Gand se dessine-t-elle également comme une narration du soi où la mise en image textuelle du souvenir joue un double rôle, celui « de fixation et [celui] d'embrayage » (Wunenburger, 31). Comme l'écrit Olivier Mangin à propos de la ville en tant que *cosa mentale* (image mentale), « la forme d'une ville³⁵⁷ » est inséparable de « la stratification du temps » et d'une mémoire (collective et individuelle), mais elle se donne « dans un parcours qui se conjugue au présent » (Mongin, 44).

Lilar avait un fort sentiment d'appartenance à cette vieille ville flamande qui, comme elle le remarque à maintes reprises³⁵⁸, a beaucoup contribué à la former. Elle ne pouvait même pas s'imaginer être née dans une autre ville :

[...] [L]oin de soupçonner la modestie de notre rang, écrit-elle dans son autobiographie, je vivais de plain-pied avec la grandeur. Je le devais au sort qui m'avait fait naître dans cette ville noble, glorieuse, rebelle, et grandir au pied de ses tours, les plus fières de Flandre. (*Enf.*, 11)

Ce n'est pas un hasard non plus si le magnifique incipit d'*Une enfance gantoise* fait monter en scène sur-le-champ trois personnages principaux de l'enfance de l'auteur, dont la ville de Gand :

Parce que Maman était amoureuse de Gand presque autant que de mon père, elle me promenait tantôt à la cour du Prince et tantôt au Rabot [à la gare du Rabot]. Ces hauts lieux empruntaient l'un et l'autre à la mythologie. (*Enf.*, 9)

Ces deux directions des promenades familiales font inévitablement penser à l'espace proustien et aux promenades du petit Marcel à Combray : à celle du côté de chez Swann et à celle du côté de Guermantes, lieux qui, eux aussi, « empruntaient l'un à l'autre à la mythologie ». Les noms

³⁵⁷ « La forme d'une ville » est une expression tirée du *Cygne* de Baudelaire et reprise par Julien Gracq comme titre de son célèbre essai consacré à Nantes, *La forme d'une ville*, auquel Olivier Mongin nous renvoie à plusieurs reprises dans son livre *La Condition urbaine*.

³⁵⁸Voir l'entretien filmé avec Suzanne Lilar « Au-delà de l'apparence », par Jean-Marie Morsch et Joseph Benedek, 1979.

propres racontent l'histoire de la ville et du pays, mais ils transmettent aussi les choses intimes. Comme chez Proust, pour Lilar, ces promenades gantoises, renvoyant tantôt à une riche histoire de la ville (au collectif) tantôt à l'histoire de la famille Verbist (au privé), s'entremêlent et se roulent en écheveau des souvenirs relevant de ce que l'auteur appelle « ma petite mythologie personnelle » (*Journal*, 115). Ainsi, une promenade dans les rues de Gand se transforme pour la petite fille en « promenade dans l'histoire, celle de la cité ne faisant qu'un avec la [s]ienne » (*Enf.*, 14). Si la cour du Prince renvoyait au nom de Charles Quint³⁵⁹ et à la « dignité impériale » de Gand, la gare du Rabot s'associait à une « magnificence royale » qu'incarnait la personnalité du père (chef de gare) pour la petite Suzanne :

Maman, écrit-elle, n'avait pas eu de peine à m'enseigner l'honneur qu'il y avait à occuper ce poste. J'en sentais tout le poids lorsque j'étais admise à pénétrer dans le bureau de mon père [...]. Mais rien ne me plaisait comme de le surprendre dans l'exercice de ses fonctions. Maman me l'accordait pour récompense. Je mettais ma main dans la sienne, toujours si doucement gantée. Nous prenions le chemin de la rue du Poivre et du béguinage Sainte-Elisabeth. Bientôt m'apparaissaient les tours du Rabot. Nous nous placions un peu à l'écart de façon à observer mon père sans en être vues. Il ne tardait pas à se montrer. [...] Je le trouvais grandiose. Je comprenais ma mère. Il était l'homme qui commandait au monstre [c'est-à-dire à une locomotive haletante du train]. J'adhérais sans effort au culte familial. (*Enf.*, 9-10)

Des déambulations de la petite Suzanne — où le passé et le présent s'entrecroisent — ponctuent le récit et font « la matrice d'une "image mentale" » (Mongin, 42) de la ville de Gand qui, chez le lecteur, « se confond [au fur et à mesure] avec l'idée même de la ville » (Mongin, 42-43). Avec chaque promenade, la petite fille fait l'*expérience de la ville*, expérience « multidimensionnelle » qui, nécessairement, « entrelace l'individuel et le collectif » (Mongin, 29), le réel et l'imaginaire :

Se déployant en dehors d'une fascination de l'origine et d'une hantise de la fin, l'expérience urbaine est double, autant mentale que matérielle, spirituelle et physique. Image mentale, la ville est une aventure qui n'en finit pas de se remettre en forme et en scène. La ville, dès lors qu'elle contient du temps, se nourrit aussi bien de la continuité que de la discontinuité. Tout comme le récit. (Mongin, 49-50)

C'est d'autant plus vrai chez Lilar que son expérience de la ville se perçoit comme une aventure

³⁵⁹ Le *Prinsenhof* (la cour du Prince) est la résidence des comtes de Flandre où Charles Quint est né.

et s'associe à de petits voyages initiatiques. Telles sont les ascensions du beffroi qu'entreprenait la petite Suzanne avec son père — tous deux ayant un goût particulier pour les cimes, comme le signale le texte — que l'auteur compare métaphoriquement à un voyage maritime :

Maman nous munissait de plus de lainage et de recommandations que si nous avions entrepris l'Everest. Bien entendu, la montée s'effectuait à pied par l'obscur escalier dont les embrasures étroites et basses ménageaient des vues de plus en plus vertigineuses. Tout commençait par le secret, chambre mystérieuse où reposait un coffre probablement vide. Puis l'on montait et la tour se faisait étrangement sonore. C'étaient d'abord les cris aigus ou les battements d'ailes des hirondelles ou des chauves-souris que nous dérangions. Puis le bruit de machinerie de la grosse horloge qui, grain par grain, broyait solennellement le temps. Plus haut régnait le vent qui s'engouffrait tapageusement dans le campanile et le secouait jusqu'à le faire osciller. Tout gémissait, tout craquait. On eût dit non d'une tour mais d'un navire appareillant dans des grincements de câbles et de treuils, cependant que les rafales arrachaient aux carillons et aux cloches quelques-uns de ces soupirs assourdis, feutrés, en forme d'arpèges qu'entendent les marins au voisinage des villes englouties. (*Enf.*, 12-3)

La montée même à la tour se fait l'écho du rituel d'initiation gréco-romain aux mystères dionysiaques (l'un des leitmotivs du roman autobiographique de Lilar *La Confession anonyme*) : habits tous particuliers, « obscur escalier », « chambre mystérieuse », « secret » et, surtout, ce passage par l'obscurité vers la lumière, vers la connaissance :

Enfin nous débouchions sur la plate-forme, ivres de vent et de lumière. Les yeux de mon père me semblaient plus bleus — ou plus gris, car ils prenaient la couleur du temps comme faisait aussi le très beau paysage de pâtures et de rivières qui cernaient la ville. Mon père ne manquait jamais de le comparer aux tableaux de notre musée. Mais j'étais trop petite encore pour m'y intéresser, bien autrement fascinée par l'aspect miniaturisé de la cité, de ses rues, de ses toits, de ses eaux qui encadraient quarante îles reliées par quatre-vingts ponts et qui, vues de là-haut, étaient toutes pareilles à ces rubans de papier d'argent dont je me servais pour représenter le ruisseau de mon jeu de construction ou de ma bergerie. Rien cependant ne me paraissait minuscule, dérisoire, comme la silhouette des passants, plus affairés que ces fourmis que ma grand-mère arrosait d'eau bouillante. Je ne me lassais pas du spectacle de leur insignifiance. Je prenais là ma première leçon de relativité. (Enf., 13-14) (Nous soulignons.)

La vue panoramique de la tour sur la ville offre à la fillette une image miniaturisée de son espace natal qui l'enchante, certes, mais qui lui sert aussi de « leçon de relativité » (*Enf.*, 14). L'ascension du beffroi se présente aussi comme l'apprentissage pratique du symbolisme des tours. L'expérience à part, en effet, car cette « aventure » lui permet non seulement de sortir de chez soi, mais de sortir du soi, de l'ordinaire et de voir autrement. Elle voit la ville non pas « du dedans », comme de coutume, mais « du dehors, en prenant de la hauteur et du recul » (Mongin,

26). Ces escapades que faisait souvent Suzanne avec son père sont le cas où l'on peut dire qu'une promenade, ce petit « voyage dans l'espace est [...] l'enveloppe d'un voyage intérieur³⁶⁰ ».

C'est autour des tours de Gand que Lilar concentre dans son texte les images-souvenirs, y compris celle de sa maison d'enfance, particulièrement aimée, qui se trouvait au centre-ville et, littéralement, entre les tours, « entre Saint-Bavon, le beffroi et Saint-Nicolas » (*Enf.*, 11). Comme le note Gaston Bachelard, « la maison natale est physiquement inscrite en nous » (Bachelard, *Poétique*, 32). Ontologiquement, elle « relève de la littérature en profondeur, c'est-à-dire de la poésie » (Bachelard, *Poétique*, 31) et, par conséquent, son image va « au-delà des souvenirs » (Bachelard, *Poétique*, 32). La décrire, c'est un acte, c'est la « *faire visiter* » (*id.*, 31) :

Nous demeurions entre Saint-Bavon, le beffroi et Saint-Nicolas. Nous vivions là dans un tumulte de cloches et dans la trépidation du bourdon de la cathédrale [...]. Ce mode d'habitation, alors peu apprécié convenait à mon tempérament (j'avais déjà en aversion les rez-de-chaussée) et probablement à ma santé. *J'ai connu, j'ai aimé bien d'autres demeures, mais aucune comme cet appartement tout en fenêtres*. Maman s'y plaignait du soleil qui mangeait ses rideaux, mais moi je m'y saoulais de ciel. Que d'heures passées à escalader mes clochers, à prendre élan sur eux pour me perdre dans la fantasmagorie des nuages et voguer dans l'immensité de l'éther. *J'apprenais là sans m'en rendre compte le symbolisme des tours*: je veux dire qu'à travers elles je me sentais reliée à la fois au monde souterrain dans lequel elles dissimulaient leurs cryptes puissamment ancrées et à cette voûte céleste vers laquelle elles pointaient. (*Enf.*, 11-12) (Nous soulignons.)

Le symbolisme des tours, dont parle cet extrait, est aussi un motif important et récurrent de l'œuvre de Lilar, exploité notamment dans *La Confession anonyme*. Selon ses textes littéraires, il renvoie à une tripartition de l'espace : le souterrain, le terrestre et le supraterrestre (le céleste), espaces distincts, mais étroitement liés. Les tours, comme les arbres, sont particulièrement significatifs d'un certain *symbolisme des contraires* si cher à l'auteur belge : ancrées dans le sol par les cryptes, elles rejoignent la terre et se précipitent vers le ciel.

Ce qui est précieux, c'est que, chez Lilar, les souvenirs d'enfance sont en quelque sorte

³⁶⁰ C'est une phrase par laquelle Stéphane Michaud résume le voyage en Russie de Lou Andreas-Salomé avec Rilke en 1900. Elle est tirée de son essai introductif au *Journal* inédit de Lou Andreas-Salomé *En Russie avec Rilke*, traduction de l'allemand de Stéphane Michaud (Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1992), p. 31.

des reflets de son expérience de sa vie adulte. Les images d'une enfance gantoise que le lecteur trouve sur les pages du livre sont, au fond, les clés pour la lecture de toute son œuvre, de toute sa vie. Le passé, semble-t-il, confirme et explique sans cesse sa démarche d'écrivain³⁶¹. Des expériences enfantines relèvent déjà d'un processus permanent d'appréhension et d'appropriation du monde, et ce que ressent cette enfant précoce annonce des premières impressions poétiques de la Nostalgie, des premiers signes d'un grand désir du savoir que manifeste toute l'œuvre de Lilar.

Au demeurant, ses souvenirs « n'ouvr[ent] pas forcément les portes du passé, mais aussi celles de l'ailleurs³⁶² », de cet « entre-deux » où « le monde ne paraît se réduire ni au temps ni à l'éternité, mais résulter de cette union de la succession et de l'unité, de la distinction et de l'inclusion³⁶³ ». L'image d'enfance chez Lilar débouche sur une nostalgie dite « ouverte » : bien qu'ancrée dans le souvenir de l'enfance, elle vise pourtant l'éternité et s'ouvre sur des espaces lointains. C'est précisément sur les images de l'errance et d'un ailleurs que se clôt le texte d'*Une enfance gantoise* :

Un autre Monde ? Oui, il y a un autre monde, celui où se méditent les formes et les archétypes, où se concertent les contraires. La beauté quelquefois, la musique, le double sens de la poésie nous l'entrouvrent. L'amour en est la bonne nouvelle. Et certains songes mythologiques nous l'anticipent. [...] Ceux, [par exemple,] [...] où nous rencontrons les ombres légères de nos morts. Ceux [aussi] qui remontent de la *porosité de l'enfance*. Nous les reconnaissons à *leur félicité incomparable et au déchirement* qui accompagne leur réveil. Un autre monde qui est derrière tout, à la fois mêlé et distinct, invisible et présent, séparé par une fine paroi, mince obstacle de non-être qui peut s'alléger jusqu'à la transparence. Le monde de l'Être, où le nôtre, le quotidien, le palpable, court s'abîmer. (L'explicit, *Enf.* 218-219). (Nous soulignons.)

En l'occurrence, la question suivante se pose : « La "terre natale" ou le souvenir d'enfance ne servent-ils que de prétexte à discourir d'une nostalgie autre et qui vient d'ailleurs ? » « À la limite de toutes les nostalgies locales, écrit Jankélévitch, n'est-il par possible

³⁶¹ Voir Ferdinand Alquié, *Le désir d'éternité* (Paris, Presses Universitaires de France, 1963), p. 32.

³⁶² Véronique Gély-Ghedira, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne* (Paris, Presses Universitaires de France, 2000), p. 95.

³⁶³ Ferdinand Alquié, *Le désir d'éternité* (Paris, Presses Universitaires de France, 1963), p. 89.

de concevoir la nostalgie d'une ville infiniment lointaine qui est Jérusalem mystique dans la ferveur et dans l'espérance des croyants³⁶⁴?» Les croyants lient ce type de nostalgie au désir intrinsèque de revenir au paradis perdu, sentiment propre à l'homme conscient de sa finitude terrestre. Il ne serait pas inexact d'appeler cette Nostalgie (avec un «N» majuscule) la «Nostalgie de l'Être», dont la résonance dans l'œuvre de Lilar est très profonde, car pour l'écrivain belge — qui est foncièrement platonicienne — le monde est composé de différents « registres », de différents « étages ». Et qu'il s'agisse effectivement chez Lilar d'une nostalgie métaphysique, nous le voyons dans ce passage d'*Une enfance gantoise*:

Je rêve toujours du futur, mais mon futur maintenant, c'est la mort. [...] [Je] n'ai cessé d'avoir mémoire autant que nostalgie. Nostalgie : mal du retour. Qu'ai-je cherché d'autre qu'à retourner d'où je venais, qu'à me distraire d'un exil toujours ressenti, qu'à préparer mon rapatriement ? (*Enfance*, 217)

Par conséquent, la nostalgie de Lilar « dynamisée par l'espoir du retour [...] » (Jankélévitch, 297) est proche de ce que les théologiens appellent une « *langueur* nostalgique » (*id.*, *ibid.*), langueur résultant de la séparation d'avec Dieu. Avant tout, elle est un besoin viscéral, ontologique de l'être humain et, chez Lilar, elle se manifeste souvent sous la forme d'une grande quête identitaire, d'une quête de l'unité perdue qui se réalise moyennant le souvenir mis en écrit, c'est-à-dire par un acte de volonté créateur. La nostalgie, dans l'œuvre de Lilar, ne se réduit ni à la mélancolie ni à la rêverie qu'inspirent les paysages familiers, ni même à un retour vers le passé, mais elle recèle en soi un rêve de la terre inconnue et un désir du savoir. Bien que foncièrement enracinée dans l'enfance (dans le passé), la nostalgie chez Lilar vise l'avenir. Son vecteur directionnel est le futur. Ses enjeux sont principalement des enjeux épistémologiques et créateurs.

-

³⁶⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* (Paris, Flammarion, 1974), p. 280. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

Mimesis et jeux de l'imaginaire

Les questions « qui rendent fou ». Entre « l'être et le néant »

Encore enfant, Lilar n'était pas exclue des questionnements purement philosophiques. Une fois soulevées, ces questions « qui rendent fou » (*Enf.*, 196), comme lui disait sa mère, ne l'ont jamais quittée ni dans son parcours professionnel (d'avocate et d'écrivain) ni dans sa vie intime (de femme, de mère et d'amante) : posées avec une exactitude et une pertinence étonnantes, elles débouchent sur des horizons toujours ouverts, tissés par la recherche de la plénitude de l'être, par les méditations qui, comme l'auteur le remarque, « ne s'éteindr[ont] qu'avec [sa] vie » (*Enf.*, 196).

Par la communication avec la Nature et avec l'Art, par le jeu, la petite fille, à la fois pensive et folâtre, précoce sans doute, découvre les points centraux de la métaphysique et de l'ontologie platonicienne. « Platonicienne innée », pouvons-nous dire, car les ouvrages de Platon ne lui deviennent familiers qu'à l'âge mûr³⁶⁵.

En effet, l'une de ces questions troublantes qui « rendent fou », est notamment celle, typiquement platonicienne, portant sur l'Être et sur l'existence du non-être. L'ontologie en général, et l'ontologie de l'image en particulier, peut-elle être ramenée au choix entre l'être et le néant ? « Comment s'imaginer le rien, le néant, son non-être ? », se demande la petite Suzanne, « "comment ce serait" si cette nature n'existait pas, ni le monde, ni les autres mondes, si le ciel était vide ou, mieux encore qu'il n'y eût pas de ciel, pas de Dieu » ? (Enf., 195) Et à ce moment-là, « l'incapacité [...] de représenter le néant [la] rejetait, par un brusque sursaut, à l'émerveillement qu'il y eût de l'être » (Enf., 195). Incapable d'imaginer l'existence d'un abîme

-

³⁶⁵ Nous l'apprenons en lisant ces journaux intimes (Cahiers) : « Relisant le <u>Journal de l'Analogiste qui</u> demeure un beau livre, j'y trouve un passage révélateur de l'état, de l'étape où s'arrêtait ma pensée. [...] Il me manquait la notion de l'intervalle, de l'entre-deux. Il me manquait Platon. » (Cahiers Suzanne Lilar : Journal 1972 (Cahier XIV), manuscrit, Bibliothèque royale de Bruxelles, les Archives, ML 08493/0022, Notre transcription.)

entre ce qui est et ce qui n'est pas, révoltée contre le vide du néant, elle pressent déjà qu'il y a des liens indissolubles entre les deux entités, positive et négative, et qu'il y a « un certain être du non-être » (*Enf.*, 197). Le mode du ne pas être n'est-il pas un mode d'être? On peut tirer des conclusions analogues du *Sophiste* de Platon : « Quand nous énonçons le non-être, ce n'est point là, ce semble, énoncer quelque chose de contraire à l'être, mais seulement quelque chose d'autre³⁶⁶ » (*Sophiste*, 257 b; 70). Dans sa postface au *Sophiste*, Pierre Pachet, analysant des liens entre l'être et le non-être, renvoie le lecteur contemporain au roman de Queneau *Le Chiendent* où l'un des personnages de Queneau conclut sur un ton proche de Lilar : « d'une certaine façon, le *nonnête* est, et, d'une autre, l'être n'est pas » (*Sophiste*, *Invitée*, 90).

Souvenirs de jeux des images mentales

Je n'ai pas cessé de bâtir ma vie sur le jeu et le risque. Suzanne Lillar, *Une enfance gantoise*

Paradigmatique à cet égard est le passage d'*Une enfance gantoise* où la petite Suzanne se trouve devant l'énigme d'une « présence-absence » lorsqu'elle aperçoit, pendant l'une de ses promenades habituelles de dimanche avec ses oncles, une fausse gloriette. Cette « astucieuse » construction de lattes vertes, simulant une gloriette, l'aimante littéralement, l'invitant à entrer, à se plonger dans sa fausse profondeur provoquée par le jeu de la lumière et de la perspective, soulignée par un treillage couvert de verdure sur un mur. Percevant cette gloriette imaginaire, sortie d'un conte de fées, la fillette — tout en restant lucide — tantôt se perd dans cette image en

³⁶⁶ Platon, *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet (Paris, Les Belles Lettre, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Sophiste*, suivi du numéro de page.

trompe-l'œil (la « représentation mentale qu'on en forme "pour soi" »), tantôt la réduit « à ce qu'[elle] était en réalité » (Enf., 196), c'est-à-dire « existant "en soi" [...] dans sa matérialité irréductible » (Louvel, Œil, 29). Or, en se plongeant dans la profondeur de ce « cabinet vert », l'enfant n'ose pas associer cette tromperie au non-être, au néant, car n'étant pas un objet de l'Être, ce quelque chose existe tout de même : elle le sent et en forme une image mentale et le voit de ses propres yeux (image perceptive in praesentia).

Ainsi, ce quelque chose participe à l'être de la gloriette dite réelle et, par conséquent, est. Au niveau de l'idéel, la gloriette pensée telle qu'elle se rapporte à l'intelligible et, de ce fait même, en tant qu'objet de pensée, sert à expliquer et à justifier (du moins, en partie) son existence. La logique de la petite Suzanne suit la pensée de Platon, selon lequel l'Être se fonde sur l'« entrelacement de l'être et du non-être » (Sophiste, 240 c ; 46), où le « non-être » n'est pas « vide ».

Or, un dimanche, la petite fille voit la gloriette d'une manière différente en se trouvant confrontée cette fois-ci à trois entités diverses : le « cabinet de verdure » était « pourvu d'une dimension supplémentaire et de concave devenu convexe » (Enf., 197). Où est donc cette profondeur « délectable » ? s'interroge l'enfant déconcertée.

C'est que, vue sous un certain angle ou peut-être une lumière différente, une de ses parois se trouvait rejetée d'arrière en avant (comme cette porte d'armoire en marqueterie du fameux studiolo des Montefeltre à Urbino [...]). Des trois réalités qui m'apparaissaient maintenant, je me demandais laquelle était plus réelle que les autres. Certes pas le vrai lattis qui reconnu pour tel me rejetait à l'indifférence. Ni la gloriette telle qu'elle m'apparaissait aujourd'hui, car l'inversion de ses perspectives la rendait impénétrable. Mais pas davantage la profondeur attirante du premier cabinet de verdure, car elle ne m'avait paru délectable qu'à partir du moment où je l'avais reconnue pour fausse, où, détrompée, j'avais exploité l'écart entre ce que je voyais et ce que je savais. C'est cet écart entre ce qui n'était pas et ce qui était, cet entre-deux, cet intervalle³⁶⁸ pour lui donner son nom — qui me dispensait un plaisir, que dis-je, un bonheur dont aucun vrai cabinet de verdure n'eût été en mesure de me fournir l'équivalent. (Enf., 197-198)

³⁶⁷ Liliane Louvel, L'Œil du texte (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998), p. 29. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du titre abrégé Œil et du numéro de page.

368 Nous soulignons.

L'apparition de la troisième dimension dans l'image de la gloriette brouille les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas (donc, les frontières entre l'être et le paraître / l'apparaître) et plonge une enfant dans une profonde perplexité devant ce quelque chose qui se veut être gloriette tout à la fois réelle mais « impénétrable », ou plutôt une gloriette qui n'invite pas à pénétrer. Le jeu d'images n'est alors plus possible, car on ne sait plus laquelle des trois réalités est « plus réelle que les autres » (*Enf.*, 197).

Comment donc appréhender le sens de cette aporie ? Une telle situation antinomique nous rapproche encore une fois des concepts platoniciens de la bonne (l'image-eikôn) et de la mauvaise mimésis (l'image-eidolon). Nous butons sur la même problématique du pouvoir séducteur de l'image que nous avions précédemment abordée dans le cadre du roman Bruges-la-Morte. En effet, il faut admettre que ce qui importe surtout dans le jeu inventé par Suzanne, où l'apparence et la réalité font des chassés-croisés (comme dans le roman de Rodenbach), c'est que l'image-simulacre de la gloriette ne fascine la petite fille que pour un bref moment et dans la mesure où les deux extrêmes du trompe-l'œil, « pareil et dissemblable » (Journal, 143), sont possibles de distinguer.

La phrase clef de l'extrait cité ci-dessus (*Enf.*, 197-198) est en effet bien éloquente : « la profondeur attirante du premier cabinet de verdure [...] [ne paraît] délectable qu'à partir du moment où [Suzanne] l'avai[t] reconnue pour fausse, où, détrompée, [elle avait pu exploiter alors] *l'écart* entre ce qu'[elle] voyai[t] et ce qu'[elle] savai[t] » (*Enf.*, 198), c'est-à-dire, lorsqu'elle ne perd pas la perception du dissemblable et peut ainsi « saisir le passage de la matière au signe » (*Journal* 110). C'est pourquoi, à partir du jour où la petite fille aperçoit une dimension supplémentaire (brouillant la ligne de démarcation entre la gloriette imaginaire et la vraie construction de lattes vertes), elle cesse son jeu dominical.

Un autre jeu de l'imaginaire non dénué de théâtralité est celui du Cardinal qui a aidé la petite Suzanne à vaincre la peur du noir. Elle a inventé ce jeu en lisant *les Belles Images* :

[Elle] y apprenait que [le Cardinal Richelieu] ayant vu, réfléchis dans le chaton de sa bague, des assassins qui le suivaient [...] s'en était débarrassé en se retournant et en les tenant sous le seul feu de son regard. Cet exploit [la] transporta. [Elle] se mi[t] alors, enroulée dans une couverture de laine rouge et la main ornée d'une bague trouvée dans la malle d'accessoires de théâtre de [son] père, à représenter le Cardinal. Est-ce le seul hasard qui [la] conduisit un soir à traverser dans cet appareil la maison obscure? [...] Recouverte de la pourpre cardinalice, [elle] ne craignai[t] rien. Mais bientôt, [elle] pu[t] se passer de ce signe, de cet *indice* même. La vertu du simulacre avait opéré. Elle l'avait délivrée de la peur. (*Enf.*, 158-159)

Ainsi tout en jouant et manifestant un héroïsme théâtral, en s'explorant comme courageuse (et sachant bien qu'elle ne l'est point), la fillette en a su tirer le profit. Encore un autre jeu de représentations mentales pendant lequel Suzanne, une mauvaise skieuse, maladroite, mais amoureuse de l'altitude, s'explore comme sportive en superposant les images des « exploits » hypothétiques :

Toujours, contre la pratique je faisais prévaloir la représentation, j'introduisais la superposition de l'image. Montant ou descendant à ski le mont Miroir à Maiche (Jura), *je me regardais moi-même*. « Nous ne pouvons rien être sans jouer à l'être » a dit un philosophe qui pas plus que moi n'était doué pour le sport. (*Enf.*, 215) (Nous soulignons.)

Donnant donc un caractère d'actualité au monde imaginal, l'enfant cherche, par le biais de l'image dont la « tonicité » « se propag[e] et s'éten[d] au physique » (*Enf.*, 216), à connaître le monde autour d'elle, ainsi qu'à *se connaître*. À se créer aussi ? Peut-être.

Ainsi, en passant par le jeu de perceptions bien concrètes, enfantines et simples de prime abord, la petite fille chemine-t-elle vers des découvertes éminemment importantes sur la vie et sur sa propre personnalité. Le jeu se perçoit en tant qu'accès à l'imaginaire, en tant que technique d'exploration des possibles. En même temps, il est une technique de connaissance. C'est notamment en jouant qu'un véritable processus épistémologique se déroule autour des procédés de la confrontation et de l'analogie, et c'est ainsi que se révèle pleinement l'entre-deux en tant qu'« interstice de deux apparences ou de deux sensations » (*Enf.*, 196). Le texte de l'autobiographie démontre donc que toutes les activités métaphoriques et analogiques, comme le

jeu (ou la mascarade / le carnaval), ont une valeur heuristique, sinon même éthique. En effet, c'est pour cela peut-être que le jeu chez Lilar est non seulement au centre de son enfance, mais il demeure également au centre de sa vie adulte :

[L']instinct de jeu ne nous quitte pas avec l'enfance. Ou peut-être qu'il y a des moments privilégiés, danger, voyage, compagnonnage, amour peut-être, où l'enfance nous remonte à la tête. À nouveau nous nous dédoublons, nous jouons notre vie en même temps que nous la vivons, nous découvrons les frondaisons de l'imaginaire. [...] [N]ous nous mouvons dans une sorte d'espace potentiel, nous habitions l'entre-deux du vécu et de la fiction. Telle est la vertu du jeu humain, de certaines cérémonies et rituels librement improvisés, que, nous délivrant du circonscrit du vécu, ils nous fassent vivre métaphoriquement. (*Enf.*, 161).

Chapitre 2. Entre la littérature et la photographie : d'*Une enfance* gantoise à \hat{A} la recherche d'une enfance, projet autobiographique et iconotextuel

C'que c'est beau la photographie Les souvenirs sur papier glacé Pas d'raison pour qu'on les oublie Les beaux yeux, les beaux jours passés

C'que c'est beau la photographie

Le soleil qu'on fait prisonnier

Pas d'raison pour qu'on les oublie

Les p'tites femmes en p'tite robe d'été [...]

C'que c'est beau la photographie

On choisit l'instant et l'endroit

Pas d'raison pour qu'on les oublie

Les p'tites femmes en p'tite robe à pois [...]

Ne bougeons plus Attention 1, 2, 3, j'appuie! On sourit pour l'éternité³⁶⁹.

Les Frères Jacques, C'que C'est Beau La Photographie

Le présent chapitre est consacré au livre \hat{A} la recherche d'une enfance³⁷⁰ qui se situe à mi-chemin entre la littérature et la photographie. Les paroles de cette chanson burlesque des

_

³⁶⁹ Nous soulignons.

³⁷⁰ Suzanne Lilar, *À la recherche d'une enfance*, préface de Jean Tordeur, photographies originales du père de l'auteur et reproduites par Nicole Hellyn (Bruxelles, Jacques Antoine, 1979, 97 p.). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *À la recherche*, suivi du numéro de page.

Frères Jacques nous introduisent au cœur de la problématique qui tourne autour des rapports entre l'image photographique, le temps et le souvenir, entre l'image photographique, le soleil et le photographe.

Une enfance gantoise et *À la recherche d'une enfance* : deux livres, deux projets. L'éthos « pré-discursif » et discursif, l'éthos iconique

[N]e cesse de sculpter ta propre statue...

Plotin, *Les Ennéades*

Deux ans après la parution d'*Une enfance gantoise*, Lilar pousse son entreprise littéraire encore plus loin, ayant décidé de confronter le texte des mémoires aux photographies familiales. Cette collision du « soi » adulte avec le « soi » enfant soutenue par les photos n'est que la suite du dialogue qu'elle mène avec son « soi » de jadis, avec ses proches par écrit. Le geste est d'autant plus significatif que l'écrivain belge attache beaucoup d'importance à l'illustration de livres et à la composition typographique³⁷¹. Voici les réflexions à ce sujet que nous trouvons dans son *Journal de l'analogiste*:

Tout procédé typographique, en faisant ressortir le mot, lui restitu[e] son *pouvoir imageant*. On me[t] les mots en italique, entre guillemets, on sépar[e] à nouveau par un trait d'union leurs composantes étymologiques. De l'aveu général, ces procédés vis[ent] à renforcer la signification, en d'autres mots, à remplacer la signification conventionnelle du langage par son contenu évocatif, magique. Ils rétabliss[ent] un léger écart formel pour opérer la dissociation de l'image qui coll[e] à l'objet. Cette disposition à peine différente fai[t] à nouveau apparaître la forme en tant que forme, en tant que représentation. (Journal de l'analogiste, 144-145) (C'est nous qui soulignons.)

À la recherche d'une enfance voit le jour à Bruxelles en 1979 aux éditions Jacques-Antoine. Des extraits d'*Une enfance gantoise* s'y trouvent entourés de nombreuses photographies familiales prises par le père de l'auteur et reproduites par Nicole Hellyn. Il s'agit

³⁷¹ Or, bien que cette connaisseuse raffinée de la peinture qu'est Lilar soit fascinée par la peinture et la photographie, par les jeux des images mentales, elle reste toujours aux aguets à l'égard de l'image. Compte tenu de son pouvoir séducteur, elle la considère avec une vigilance intellectuelle qui lui est propre : « Les <u>images</u>, écrit-elle dans son *Journal religieux*, [n]e pas exagérer leur importance [...], [l]es accepter dans l'humilité³⁷¹. » (Suzanne Lilar, *Inédits : écrits à caractère autobiographiques*, *Journal religieux*, manuscrit, Archives, cote ML 08492/0023. Notre transcription.)

incontestablement d'un projet *iconotextuel* dans le domaine de l'autobiographie : le textuel se trouve complexifié et interpellé par l'introduction d'un nouveau code dont la fonction principale est loin d'être purement illustrative. Ce faisant, Lilar fait opérer la mémoire sur la symétrie entre le plan verbal et le plan visuel. Cette démarche présuppose une tension double entre le passé et le moment de l'énonciation de l'auteur au niveau des deux codes impliqués, iconique et verbal. L'exposition des images photographiques redouble l'expérience de l'écrivain. Le livre devient ce lieu où se déroule le processus de constructions identitaires de l'auteur, où le « je » de l'auteur s'expose et expose des portraits photographiques, descriptifs et anecdotiques (créés principalement selon la volonté de la mémoire affective sous la forme d'un récit), en peignant ainsi un double portrait de soi et d'autrui.

Avec l'entrée en jeu du visuel et de tous ces dispositifs, ce genre qu'on appelle « livre illustré » fait basculer d'emblée des rapports de forces. « Qu'est-ce que cela veut dire ? », la question (si chère à Mallarmé et à Claudel) liée à la compréhension, à la fonction connotative et symbolique du signe langagier, se trouve reléguée au deuxième plan. C'est le visuel, de par sa nature même, qui impose sa présence immédiate au textuel. La photographie oriente le lecteur plutôt vers la question dénotative « Qu'est-ce que c'est ? » ou « Qui est-ce ? » Elle renvoie donc à la reconnaissance, à la fonction *référentielle* du signe.

En effet, lorsque nous ouvrons \hat{A} la recherche d'une enfance, ce sont les images qui attirent le regard et se lisent d'abord, alors que le verbal, dont la lecture prend plus de temps, se découvre plus tard :

L'image avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane [ce qui implique la prédominance de la spatialité sur la temporalité], lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture [ici, c'est la temporalité qui se trouve privilégiée; les modes de signification opérés par les mots sont avant tout temporels]. (Hamon, 36)

Les images peuvent être perçues ici en tant qu'éthos³⁷² iconique dont le fonctionnement est semblable à celui de l'éthos prédiscursif qui, selon la terminologie de Ruth Amossy, est « l'image préexistante du locuteur [de l'écrivain]³⁷³ » (Galit Haddad, 155)³⁷⁴. En l'occurrence, l'iconique se situe effectivement entre le *prédiscursif* et le discursif aidant le lecteur à tracer un portrait préalable de l'auteur. L'éthos iconique prévaut sur l'éthos discursif, surtout au moment où l'on entame la lecture, car ce sont premièrement les images qui « façonnent » et orientent le regard du lecteur-spectateur.

Néanmoins, les photographies perdent la liberté qu'elles avaient possédée auparavant, étant exposées seulement au cercle intime des initiés. Leur mariage avec le textuel impose des contraintes et des règles du jeu propres à tout *iconotexte*. Entre l'image et la réalité s'impose le récit qui, lui aussi, représente cette réalité. Les images photographiques ne sont plus autonomes et ne fonctionnent que dans un contexte établi par le texte littéraire.

Il convient également de mentionner l'aspect esthétique et expressif du « spectacle » initial que donnent les images. La *fonction esthétisante* des photographies, bien que considérée mineure dans le cadre de pareils ouvrages, n'est pas négligeable. Ces vieilles photos couleur sépia — qui ont en commun avec des portraits peints une expressivité intense — font acquérir au *topos* de l'enfance un regain de vitalité, accentuant à la fois la dimension visuelle de l'écriture imagée et la dimension picturale du livre en général. *À la recherche d'une enfance* se présente

^{372 «} En rhétorique, le terme d'éthos désigne la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur. Pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user d'arguments valides (logos) et toucher les cœurs (pathos): il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. Dans un sens différent et plus général, l'éthos désigne un ensemble de principes et de valeurs qui modèlent des comportements. L'éthos est alors l'ensemble des manières d'être et de faire, des dispositions à dimension éthique. » (« Éthos », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, (s. la dir. de), Le dictionnaire du littéraire, Quadrige/PUF, 2010, p. 258) (Nous soulignons.)

³⁷³ Galit Haddad, « Ethos préalable et ethos discursif : l'exemple de Romain Rolland », dans Ruth Amossy (s. la dir. de), *Image de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (Lausanne, éditions Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, dirigée par Jean-Michel Adam, 1999), p. 155.

³⁷⁴ Quant à l'*éthos discursif*, c'est une image du locuteur / de l'écrivain construite dans/par le discours, toujours selon Ruth Amossy (voir Galit Haddad, article cité, p. 155).

comme un tableau animé où les images — dont le flou renforce la poétique visuelle — passent sans s'arrêter...

La photographie comme une « trace d'un réel³⁷⁵ »

Comme le remarque Jean Tordeur dans sa préface de À la recherche d'une enfance, Suzanne Lilar donne le « droit de parole visuel » (À la recherche, 8) à ce père qui l'a tellement marquée, et, d'ailleurs, non pas seulement à lui. D'autres personnages de son cercle intime surgissent des images et prennent, eux aussi, en un sens, la parole : riants ou tristes, l'air sévère ou indifférent, ils revendiquent leur propre place sur la scène du théâtre familial. Chez Lilar, à l'inverse de ce qui se passe dans le roman de Rodenbach, « l'acte photographique ³⁷⁶ » (Dubois) recèle une dimension affective. L'intention et la nature des photographies familiales diffèrent essentiellement de celles des images neutres et anonymes retenues pour l'illustration de Brugesla-Morte. Prises avec amour pour sa fille où celle-ci joue un rôle de vedette, colorées par un bonheur familial et par l'admiration pour sa propre enfant, les photos d'Eugène Verbist (père de Lilar) reflètent la transformation joyeuse de la toute petite enfant en jeune fille gracieuse, belle et pensive, et expriment une véritable joie de vivre. La valeur affective est engagée également dans la décision de celle qui a réuni, par des liens secrets, des images photographiques avec les souvenirs d'enfance. L'acte même d'écriture est marqué par les états affectifs de l'écrivain et repose sur les voies complémentaires du sentiment et de la raison où la mémoire s'appuie sur la photo. Sans doute la parution de ce livre a-t-elle eu pour corollaire l'émergence d'un nouvel espace d'échanges sémantiques et d'une nouvelle rencontre entre ses personnages, l'auteur et enfin le lecteur. Comme le précise Tordeur :

_

 $^{^{375}}$ Philippe Dubois, L'Acte photographique et autres essais (Bruxelles, Éditions Labor, Coll. Média, 1990), p. 40.

³⁷⁶ Expression éponyme de Philippe Dubois.

Ouvrant pour nous ce trésor d'intimité qu'est un album photographique, [Lilar] ajoute aux vertus de son écriture la *signature d'un regard qui n'est pas le sien*. Le geste anodin accompli hier par son père pour fixer l'éphémère se mue [...] en *témoignage palpable*, en *preuve objective du réel* qu'elle nous a transmis et c'est avec raison que [l'auteur] pourrait nous dire : « Vous voyez bien que c'était vrai! » (Préface, *À la recherche*, 7) (Nous soulignons.)

Pour le lecteur, la photographie devient en effet une preuve matérielle, « palpable » (objective, donc) du vécu, du réel, de l'histoire. Dans *Critique de la raison photographique*, Jérôme Thélot souligne, après Walter Benjamin, les liens étroits qu'entretient l'Histoire avec la photographie :

Inventer l'Histoire, c'est d'abord en effet promouvoir la *représentation* comme telle, et en l'occurrence la représentation du fait accompli, du passé constatable, c'est ériger en valeurs le témoignage, le document et l'archive aisément disponibles. Or la photographie n'est d'abord rien d'autre que ce projet comme tel de la représentation, de ses prestations et de ses réalisations itératives. Elle expose inlassablement ses images mimétiques dont la figuration des détails est inégalable; elle dépose sur la surface photosensible l'extériorité du monde, et montre donc ce que Barthes appelait le *ça a été* de la passéité [...]. [...] Histoire et photographie arrivent ensemble parce qu'elles s'entretiennent mutuellement, chacune nourrie de la volonté de l'autre. L'Histoire prend les photos comme ses preuves; les photos prennent l'Histoire comme leur occasion. L'Histoire (entendue à la fois comme devenir et comme historiographie, comme factualité et comme représentation) trouve dans la photographie non seulement sa servante infatigable qui lui fournit les certitudes dont elle a besoin, les documents et les duplicats qu'il lui faut, mais l'effectuation comme telle de son essence. (Thélot, *Critique*, 19-20)

On rencontre donc dans la photographie cette servante de l'Histoire en tant qu'historiographe, car le «ça a été» de ce qui figure sur la photo ne peut être remis fondamentalement en cause. Comme le souligne Benjamin en parlant d'un portrait photographique, il reste toujours quelque chose d'immuable « qui réclame impérieusement le nom de celle [/ de celui] qui a vécu là, qui est encore réelle [/ réel] sur ce cliché et ne passera jamais entièrement dans l'"art" (Benjamin, *Petite histoire*, 299). En outre, rendues publiques, les photographies se présentent bien comme l'œuvre historique renseignant non seulement sur l'auteur et sa famille, mais aussi sur la « petite » société gantoise de l'époque, sur son « espace » natal (considéré à la fois dans le sens du lieu et du milieu). Et d'autre part, l'image photographique devient bien plus qu'une trace du réel. Il faut y insister avec Thélot : la

_

³⁷⁷ Walter Benjamin parle ici d'une photo de David Octavius Hill, portraitiste anglais qui travaillait souvent à partir du cliché.

photographie *invente* l'Histoire, car elle la représente, la montre, et la manière dont elle la représente est précisément la manière dont elle l'invente.

Un album familial?

Sur le plan textuel, À la recherche d'une enfance offre le bel incipit (non tronqué) d'Une enfance gantoise, introduisant d'emblée les trois personnages principaux de l'enfance de Lilar : Maman (toujours avec un « M » majuscule), son père et la ville de Gand. Des extraits de l'autobiographie trouvent leur place dans le livre illustré sans être remaniés ni restructurés, mais grandement tronqués. Nous avons bel et bien affaire à des fragments dont la thématique se focalise sur l'aspect familial proprement dit. Par conséquent, la thématique même et, surtout, l'insertion d'illustrations photographiques, confèrent à ce projet un caractère beaucoup plus intimiste en le rapprochant d'un album de photos d'une famille exemplaire.

Or, est-ce vraiment un album familial? Pas du tout. Certes, le livre s'ouvre, d'une manière traditionnelle, sur les portraits des parents de Lilar (apparemment avant leur mariage) et se clôt par un beau portrait de l'auteur âgé d'environ quatorze ans³⁷⁸ (cf. appendice, images 8 et 9). Pourtant, ni la présentation des photos, ni celle du texte ne suivent l'ordre linéaire³⁷⁹, ce qui distingue justement, du point de vue de la forme, ce livre illustré d'une chronique familiale ordinaire. Mais ce qui le différencie encore plus radicalement d'un album, c'est la présence du texte littéraire qui occupe, d'ailleurs, plus de la moitié du livre et dont la fonction n'est point celle d'une inscription ou d'une légende. L'épithète « littéraire » nous renvoie à la Littérature, c'est-à-dire à cette intersection entre la biographie et la fiction, entre l'Histoire et l'imaginaire.

³⁷⁸ Puisque l'ouvrage couvre 14 ans de la vie de l'auteur, nous voyons ainsi une transformation « photographique » de Suzanne-bébé en Suzanne-adolescente.

Par exemple, vers la fin du livre, on voit deux photos représentant Suzanne-bébé insérées entre les photos représentant Suzanne-adolescentes, photos sur lesquelles clôt logiquement le livre.

Cette démarche *auctoriale*, faisant partie d'un échange social, révèle également l'esthétique de l'écrivain. Ce geste est *sa* forme réfléchie de « dire », en assumant toute la responsabilité devant ses aïeux et ses enfants, devant la postérité. Il s'agit d'un projet littéraire destiné et, d'une manière préméditée, à un grand public. La preuve que c'est Lilar elle-même qui s'est occupée du choix des photos et du découpage du texte d'*Une enfance gantoise*, nous la trouvons dans son journal intime (inédit), où elle écrit :

<u>Lundi 11 décembre</u> [1978] Interrompu depuis plusieurs jours <u>Le journal en partie double</u> pour préparer l'album d'images de l'Enfance gantoise qu'envisage d'éditer Jacques Antoine.

<u>Samedi 23 décembre</u> [1978] Travaille deux jours au découpage de l'<u>Enfance gantoise</u> et au rassemblement des photos pour l'album illustré <u>À la recherche d'une enfance</u>. [...] Les photos de Papa sont si belles³⁸⁰!

Étant placées ainsi au sein du texte littéraire, les photographies familiales (porteuses de valeur d'objet-souvenir privé³⁸¹) reçoivent un nouveau statut : elles se trouvent « insérées » dans une *mémoire collective*. Ce nouveau statut est particulièrement manifeste et important dans la démarche autobiographique, démarche qui implique nécessairement, comme le remarque Wunenburger, « une saisie globale des données, la prise en compte de contextes, de cadres sociaux du temps et l'attribution de valeurs affectives et d'un sens réflexif » (Wunenburger, 32).

Lorsque les photographies ne relèvent pas d'une simple redondance du texte, mais « donn[ent] (encore plus / autrement) à voir » (Louvel)

Devenant ainsi plus familial, \hat{A} la recherche d'une enfance se veut toutefois moins personnel dans la mesure où il y a moins de détails intimes révélant le monde intérieur de l'auteur, moins de réflexions intellectuelles. Guidée par la photographie qui explique le choix des fragments du texte, la lecture change de rythme : le rythme initial de l'écriture est interrompu tout ensemble par la présence imposante des images et par de nombreuses ellipses à combler. Il

³⁸¹ « Le trésor d'intimité », les « reliques [...] enfouies dans des tiroirs », c'est ainsi que Jean Tordeur appelle ces photographies anciennes dans sa préface à *À la recherche d'une enfance* (préface, p. 11).

³⁸⁰ Citations tirées des *Cahiers inédits : Journal 1978 (XIX)*, conservés aux Archives du Musée de la littérature à Bruxelles et que nous avons nous-même dépouillés en 2010.

importe aussi de noter que, dans le livre illustré, les intertextes explicites (en tant que références précises et citations entre guillemets) ont presque disparu. Or, malgré une réduction substantielle, le texte effleure toujours des questions principales soulevées dans *Une enfance gantoise*: par exemple, l'aspect social y reste très présent (À la recherche, cf. p. 22 et 28), ainsi que l'importance et l'acuité des questions culturo-linguistiques (id., cf. p. 42). Nous y trouvons aussi des passages portant sur le sacré et la religion (id., cf. p. 49 et 52), sur la nature (id., cf. p. 75) et sur le jeu des apparences (id., cf. p. 78, 79, 82). Leur première dimension se trouve, bien évidemment, émoussée, mais ces thèmes ne disparaissent pas totalement du paysage de l'ouvrage. En revanche, la présence de différents aspects est reflétée, et ainsi soulignée, par le visuel, par les photographies: elles « scandent » littéralement le *plaisir* du texte³⁸², mais elles ne le répètent aucunement ni ne le miment. Il ne s'agit pas non plus d'une redondance ornementale ou sémantique; il s'agit plutôt de « la redondance comme savoir » (Thélot, *Critique*, 50).

Apportant une autre lumière au livre, les images « braquent » sur le texte, selon l'expression de Louvel, « un éclairage indirect supplémentaire et complémentaire, apportant du sens, de l'énergie, qui ne pourraient se réaliser autrement. Il s'agit de "donner (encore plus / autrement) à voir "³⁸³ ». Ainsi, *À la recherche d'une enfance* crée une dynamique propre à tout *iconotexte*, celle d'une « lecture imageante » et d'une « image lue » (Louvel, *Le tiers pictural*, 234).

La jaquette. Les portraits

La jaquette, en tant qu'élément paratextuel (selon Genette) — dont les fonctions sont de

Nous paraphrasons les propos de Tordeur (voir Préface, À la recherche, p. 9).

³⁸³ Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (dir.), À l'œil : des interférences textes/images en littérature (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007), p. 237.

décorer, protéger, mais aussi orienter ou intriguer le lecteur — est aussi un lieu d'intervention auctoriale, directe ou indirecte. Dans le cas d'À la recherche d'une enfance, la jaquette se présente par rapport à la structure iconique du livre comme une image en miroir. C'est sur la première page de la jaquette que nous voyons un portrait de la petite Suzanne à deux ou trois ans (cf. appendice, image 10), portrait plus « impressionniste » que celui qui clôt le livre où l'on voit Suzanne adolescente (cf. appendice, image 9), alors que la photo des parents heureux et riants dans le cercle familial apparaît cette fois-ci sur la quatrième page (cf. appendice, image 11). Remarquons au reste que le cadrage de ces deux images inaugurales a été retravaillé par Nicole Hellyn. Nous voyons un beau cadrage ovale rappelant l'objectif de l'appareil photo, cadrage qui souligne la non-contingence des illustrations photographiques et qui rajoute un effet d'atemporalité au portrait. Dans son ouvrage consacré aux portraits peints et « en phrases », Hélène Dufour insiste sur l'importance du cadre qui

fait de chaque étude une pièce détachée, un « tableau », déterminant l'espace de représentation ainsi que les conditions de réception du portrait. [...] Le cadre définit l'objet du regard³⁸⁴.

À l'intérieur du livre, c'est le blanc de la page qui remplit la fonction de cadre et qui régit la disposition textuelle. Séparant un fragment du texte d'un autre, le blanc circonscrit les souvenirs comme autant de petits tableaux vivants.

Quant au portrait de la fillette sur la première de la jaquette (cf. appendice, image 10), là, le cadre ovale fait penser également aux portraits d'apparat ou bien aux portraits-médaillons qui visent, d'après Danièle Méaux, à montrer et à qualifier « la personne photographiée [...] comme une entité, extraite du devenir » (Méaux, 204). Eugène Disdéri³⁸⁵, photographe du XIX^e siècle et inventeur du portrait au format « carte-de-visite » (1854), écrit ainsi (dans *L'Art de la*

³⁸⁴ Hélène Dufour, *Portrait en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écriture dirigée par Béatrice Didier, 1997), p. 94-95.

³⁸⁵ Voir à ce sujet Jean Sagne, « All kinds of portraits : the photographer's studio » dans Michel Frizot (s. la dir.) *A New History of Photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt (Paris, Bordas, 1994, pour l'édition française ; Köln, Könemann, 1998, pour l'édition anglaise), p. 102-129.

photographie) à propos de l'art du portrait :

Faire un portrait, c'est [...] représenter un individu et non pas une action, et pour représenter de manière complète un individu, il faut le voir dans son attitude habituelle générale. [...] Ce qu'il faut trouver, c'est la pause caractéristique, celle qui exprime non pas tel ou tel moment, mais tous les moments, l'individu tout entier³⁸⁶.

Il paraît possible d'appliquer cette esthétique du célèbre photographe-portraitiste au portrait inaugural de la petite Suzanne qui, surgissant sur le blanc de la couverture, résume en quelque sorte sa personnalité tout entière. Ce « portrait-médaillon » semble être voilé d'une étoffe transparente et c'est grâce à ce flou, que notre attention se porte immédiatement sur la valeur symbolique du portrait et non pas sur sa valeur dite historique.

Quel genre de lecture un texte autobiographique illustré nécessite-t-il?

Toute démarche autobiographique, ainsi que tout « acte photographique » (Dubois), dont la preuve d'authenticité est l'image obtenue, engendre le phénomène du dédoublement du référent. La redondance est un trait caractéristique de la photographie. Elle donne à voir autrement et une deuxième fois. Elle rend visible ce qui est déjà visible : la photographie redouble en effet la phénoménalité du monde » (Thélot, *Critique*, 49). Cette bifurcation du référent est encore plus évidente lorsqu'il s'agit de l'autobiographie illustrée. En l'occurrence, le personnage de la petite Suzanne se dédouble d'abord lorsque nous confrontons les autoportraits textuels aux portraits photographiques, il se dédouble ensuite lorsqu'il renvoie tantôt au personnage de la petite Suzanne dont le référent se trouve à l'intérieur du texte, tantôt à l'auteur se trouvant hors du texte. Les deux Suzanne n'appartiennent évidemment pas au même monde : l'une appartient à l'univers réel, la seconde au monde littéraire, même s'il s'agit au fond d'une

³⁸⁶ Ce passage de *L'Art de la photographie* de Disdéri est cité d'après Danièle Méaux, *La Photographie et le Temps* (Aix-en-Provence, 1997, Publications de l'Université de Provence), p. 204.

même personne. Et les photographies, « rempliss[ant] les vides [d']images mentales³⁸⁷ » (Susan Sontag), se présentent comme un lien fort entre deux personnages.

À la recherche d'une enfance se présente donc non seulement comme un livre-rencontre entre plusieurs « je », mais aussi comme un lieu de tension et de collision de plusieurs types de temporalités : le temps de la narration et le temps figé, saisi par la lumière, par les prises de vue (le temps qui renvoie à la littérature, à l'*iconotexte* même), le temps de l'acte de l'énonciation de l'écrivain et le temps chronologique de l'histoire en mouvement (car, en fait, il ne peut jamais être « figé ») qui renvoie au lecteur potentiel³⁸⁸.

Cela étant, la lecture d'À la recherche d'une enfance nécessite une oscillation incessante tout ensemble entre les différents genres de temporalité, entre les deux référents, personnage et auteur, et entre les deux modes d'expression, visuelle et verbale. Nous considérons ces va-et-vient d'autant plus inévitables que les photographies dans ce livre sont dénuées de repères

³⁸⁷ Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon » (p. 15-44) dans *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur (Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008), p. 42.

⁸⁸ Les concepts de la linguistique énonciative formulés par Émile Benveniste s'avèrent être susceptibles d'éclaircir la différence entre ces types de temporalités. Inhérent à la vie humaine (« tout est dans le temps hormis le temps même » (Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine » (p. 67-88) dans Problèmes de linguistique générale, volume 2 [Paris, Gallimard, 1974], p. 70-71), mais insaisissable et fugitif, au fond indéfinissable, le temps nous surprend et déroute par son ambiguïté. Il faut se rendre compte que la conceptualisation du temps par la pensée humaine se distingue de celle par la langue et de celle par la société. Ne confondons pas la succession des événements chronologiques avec la temporalité psychique ou linguistique. Selon Benveniste, il existe trois niveaux du temps : le temps chronique, le temps physique du monde et le temps linguistique. Le temps chronique (ou le temps historique), au niveau duquel l'objectivité apparente voisine avec la subjectivité et « englobe [...] notre propre vie en tant que suite d'événements » (id., 70). D'une part, cette notion reflète une extrême mobilité du temps : le temps nous fuit sans merci, sans fin et sans retour et, par conséquent, il est aussi impossible de revivre notre enfance lointaine que de revivre l'instant qui vient juste de tomber dans le révolu. D'autre part, il y a une convention sociale qui fournit aux êtres humains les repères fixes à l'aide desquels on « rattache » les événements au passé (immédiat ou lointain) ou au futur. Objectiver le temps est le propre de la société humaine, car le temps n'est pas une « donnée naturelle » (Méaux, op. cit., 23). C'est le calendrier qui nous propose des repères : il donne « la position objective des événements » et « défini[t] [...] aussi notre situation par rapport à ces événements » (Benveniste, 72). Le temps physique du monde se présente comme quelque chose de profondément individuel : lié au psychisme humain, il est « mesuré » par chaque individu selon le « rythme de sa vie intérieure » (id., 70). C'est le temps subjectif par excellence. Remarquons que le grec ancien possède plusieurs termes pour désigner le temps : « γρόνος, qui désignait le temps objectif, et αιών, qui signifiait la durée individuelle » (Louis Vax, op. cit., p. 132), ainsi que « kairos », le temps dit opportun, un bon temps pour agir, pour saisir une occasion. Toute autre chose est le temps linguistique dont l'existence est liée étroitement à l'acte de parole / à l'acte d'écriture et dont les formes temporelles se déterminent par rapport au « je » qui s'énonce.

exacts : ni l'auteur ni l'éditeur n'ont fourni d'indication de date ou de légende. Par cette démarche, Lilar engage et stimule l'imaginaire du lecteur/spectateur en l'impliquant dans le processus de reconnaissance et de reconstruction du texte écrit et, par conséquent, en lui faisant partager le rôle et le plaisir du créateur. Malgré lui, le lecteur se trouve impliqué dans des rapports dialogiques. L'absence de légende le pousse encore plus à chercher à établir un rapport que la scène représentée entretient avec d'autres événements de l'enfance de l'auteur. Il s'agit d'abord de l'inscription spatio-temporelle de l'image. Ensuite, il s'agit de trouver des liens logiques et associatifs entre les éléments qui figurent sur les images et les éléments textuels, et enfin, d'effectuer « des transferts de sens d'un sujet à l'autre » (Méaux, 146). Essentiellement, « [c]'est toujours une quête de cohérence interprétative » (id., ibid.) que vise le lecteur/spectateur.

Ainsi nous faut-il nous référer au texte complet d'*Une enfance gantoise*, qui est la clef d'une lecture intelligente; les images photographiques nous ramènent constamment à celles du texte initial et réciproquement. Sans le texte, l'image photographique, dépouillée de sens narratif, intentionnellement prescrit par l'écrivain, ne pourrait se vouloir ni illustrative, ni informative, ni révélatrice de sens. Il s'ensuit que l'image en tant qu'élément déplacé de son champ artistique d'origine, revêt de nouvelles significations et devient « lisible » et déchiffrable seulement dans le contexte littéraire, elle nécessite donc une « *référentialisation* interne³⁸⁹ » (Denis Bertrand).

En effet, l'illustration d'un livre remplit des rôles multiples (informatique/didactique, stratégique, affectif, esthétique, etc.) et ne se conçoit qu'à travers des rapports complexes entre le texte et l'image, rapports qui relèvent de la sphère de l'aporétique. C'est pour cela que tout ouvrage littéraire illustré doit être considéré comme un cas à part qui requiert un travail

-

³⁸⁹ Voir Denis Bertrand, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir.) *Mimesis. Sémiosis. Littérature et représentation* (Paris, Nathan, 1992), p. 201. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

d'analyse critique et une *contextualisation* bien concrète. Les règles de lecture s'introduisent individuellement dans chaque système de l'*iconotexte*. Il est donc essentiel « d'étudier l'illustration au cœur même de la pratique du texte³⁹⁰ » particulier, comme le recommande Leduc-Adine dans son article « Roman et illustration » :

Le livre sert de cadre aux illustrations qu'il contient ; *celles-ci ne prennent forme et sens que par rapport au texte*. [...] [L]'icône d'illustration n'a pas de signification en soi, c'est dans le travail qui la déplace et le fait jouer vers le texte qu'elle prend sens ; elle n'a de sens que dans la/une corrélation avec le texte [...]. (Leduc-Adine, 409-410) (Nous soulignons.)

Lecture de la photo « Sur la pelouse du parc » ou « L'embarras de l'Être »

Contenu « évocatif » de l'image. Un effet affectif ou ce que le lecteur-spectateur acquiert d'emblée

Nous proposons maintenant une lecture possible de la photo (À la recherche, 57) que nous nommons *Sur la pelouse du parc* ou *L'embarras de l'Être* (cf. appendice, image 12). Que voyons-nous sur cette belle photo relevant du pittoresque ? Par une belle journée d'un automne doré, une toute petite fille fragile, jambes un peu écartées (afin, semble-t-il, de rester debout dans ce monde vacillant), se trouve au milieu d'une grande pelouse d'un parc couverte de feuilles mortes. Il y a quelque chose d'incertain dans la position de cette enfant perdue. À l'arrière-plan se dressent un grand arbre et quelques arbustes. Une fillette de trois ans en laquelle nous retrouvons Lilar nous regarde. Désarroi, incertitude, peur, tristesse ? Du moins, pas de sourire. La finesse de la composition, l'harmonie du paysage, le coloris atténué, ajoutent un charme supplémentaire : comme si le mystère du passé se cachait derrière les brumes de couleurs.

Est-ce le passage brusque d'un paysage estival au paysage d'automne — un changement

³⁹⁰ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Roman et illustration », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir. de), *Mimesis. Sémiosis. Littérature et représentation* (Paris, Nathan, 1992), p. 410. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

évident, mais encore inexplicable pour la petite fille — qui la déroute tant? Au fond de l'expérience se trouve le phénomène de la métamorphose, notion clef dans l'œuvre de Lilar, qu'elle qualifie comme « le passage de la matière au signe » (*Journal*, 110) : le même, mais cependant un autre. Cette notion est cruciale aussi pour l'auteur dans le processus de l'appréhension du réel. Elle le note ainsi dans ses *Cahiers* intimes :

La Réalité absolue [...] doit être perçue par celui qui la regarde comme une chose vivante, comme une transformation en train de s'accomplir [...]. Le Réel ne se délivre d'une façon vivante qu'à travers une opération de métamorphose [...]³⁹¹. (Notre transcription.)

La pelouse « natale » non reconnue sous sa forme transformée assombrit le « paysage » mental de la fillette. L'incapacité de reconnaître ce qui a été déjà connu autrefois l'angoisse et déséquilibre son Être. Il en résulte une incapacité de se repérer dans cet espace instable, et avec elle surgit l'inquiétude de devoir réfuter l'authenticité de l'expérience précédemment vécue.

Dès lors, c'est le sentiment de délaissement ou de « déréliction », comme le précise le texte, une émotion métaphysique donc qui enveloppe l'enfant en la plongeant dans le gouffre de non-connaissance. Aussi est-il probable que c'est exactement ce genre d'angoisse qui amène Lilar un peu plus tard aux interrogations philosophiques — où la notion de « métamorphose » demeure toujours centrale — et auxquelles Suzanne enfant, Suzanne adolescente, Suzanne écrivain tâche de répondre par observation, raisonnement et écriture.

Lecture de l'image « au cœur de la pratique du texte » (Leduc-Adine)

« [D]ans le registre de l'image toutes les polysémies sont ouvertes³⁹² », écrit Paul Denis dans son article « Anomiques images ». Néanmoins, la littérature impose ses lois et ses restrictions. Lorsqu'il s'agit d'un *iconotexte*, le champ d'action de la polysémie de l'image est

³⁹¹ Suzanne Lilar, *Cahiers*, *Notes sur les arts plastiques*, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la littérature dans la Bibliothèque royale de Bruxelles; cote ML 08493/0095. Notre transcription.

³⁹² Paul Denis, « Anomiques images », dans Mirielle Gagnebin et Christine Savinel (s. la dir. de), *L'Image récalcitrante* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001), p. 209.

circonscrit en grande mesure par le textuel : afin de capter l'essence de l'image et de trouver des traces événementielles, nous sommes obligée d'interroger le texte :

Quand l'image (hors texte) est traduite par le texte elle devient de l'image-en-texte produisant un iconotexte, elle perd son immanence picturale, pour être décomposée/recomposée en une chaîne de langage [...]³⁹³. (Louvel, *Le tiers pictural*, p. 235)

Certes, l'objectif de l'appareil photographique fixe la posture formelle de cette fille de trois ans. Mais son « ici » et son « maintenant » commencent à bouger dans le cadre de l'*iconotexte*. La photo insérée dans le texte littéraire s'avère être, comme l'écrit Louvel, « disséminée en une série de signifiants épars dans le texte » (*id.*, *ibid.*) que le lecteur doit découvrir et reconstruire. C'est grâce à la « narrativisation » de la photographie que l'image se présente à la fois en tant que déclencheur des souvenirs d'enfance et en tant qu'*image-dé-monstration*. Il ne s'agit donc plus d'une image figée, car elle ne se borne pas à « montrer », mais elle révèle, dévoile l'invisible, remplissant ainsi, comme l'écrit Christian Godin dans son article « L'image de la simulation à l'imagerie », une « fonction heuristique par laquelle [l'image] contribue directement à la constitution du savoir » (Godin, 130). Au bout du compte, le projet *iconotextuel* de Lilar ne tente-t-il pas — à travers l'écriture et l'exposition des images — de saisir le réel et le vécu pour se connaître, pour se créer ?

Fonction révélatrice, heuristique de l'image photographique

Reportons-nous donc au texte d'*Une enfance gantoise* où apparaissent deux brefs commentaires relatifs à la photo dénommée par nous *Sur la pelouse du parc* ou *L'embarras de l'Être*. L'un de ces commentaires, celui qu'on trouve dans le chapitre « Le sacré », accompagne l'illustration dans \hat{A} la recherche d'une enfance, à savoir :

Mon père ne cessait de m'enseigner la beauté du monde mais je me sentais plus attentive encore à

³⁹³ Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (s. la dir. de), À l'œil : des interférences textes/images en littérature (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007), p. 235.

sa cohérence. Quelquefois cette belle ordonnance se déréglait un peu. Le monde bougeait et ce « bougé » lui restituait cette fraîcheur d'apparition qu'a l'image photographique dans la cuvette où l'on agite le révélateur. Métamorphose d'une simple pelouse du Parc rendue méconnaissable par une abondante chute de feuilles (j'y connus à trois ans toute l'angoisse de la déréliction). (Enf., « Le sacré », 91-92 ; À la Recherche, 56-57) (Nous soulignons.)

Cet extrait indique que les réflexions de l'auteur sur cet événement cheminent par une comparaison avec des métamorphoses qui se passent dans le monde réel. Elle compare les métamorphoses naturelles à la « fraîcheur d'apparition qu'a l'image photographique dans la cuvette où l'on agite le révélateur ». Elle met en parallèle la production de l'image photographique (qui, d'un côté, fixe la fin du réel, d'un autre côté, déclare la naissance d'un nouvel objet à statut autonome) avec la métamorphose de la pelouse, car les deux phénomènes sont régis par des forces contradictoires, par le paradoxal.

Quant au deuxième commentaire sur cette photo, commentaire très bref, nous le trouvons seulement dans le texte d'*Une enfance gantoise* (*Enf.*, 211), dans le chapitre « Le problème de l'Être ». Ce commentaire est précédé du souvenir d'une « excursion pédestre » (*Enf.*, 208) de la petite Suzanne avec son père en Ardenne, excursion dont l'importance est primordiale pour la compréhension de ce que cette photo a à nous dire. Dans ce but, il nous faut alors, reprenant la parole de Lilar, « revenir à [cette promenade en Ardenne,] et au pressentiment qu'[elle] avai[t] eu en ramassant le fossile » (*Enf.*, 210). Ce jour en Ardenne est le moment d'un grand éblouissement, lorsque la petite Suzanne découvre un fossile et apprend de son père ce que c'est :

« Mais alors, disais-je, désappointée, dans ma pierre il ne reste plus rien de l'animal ? » Me montrant alors le délicat dessin du fossile, une amorce d'hélice sans doute et de spirale, il [le père de Suzanne] me répondit, comme surpris lui-même de sa découverte : « Si. La forme. » Que de fois, au cours des années, j'allais évoquer cette réponse, que de fois j'allais m'interroger sur ces objets et sur le message qu'ils me dépêchaient à travers le télescopage des ères et des siècles. (Enf., 209)

En fait, la réponse du père — que l'auteur nomme « la mystérieuse parole » (*Enf.*, 210) — révèle à Suzanne que la transformation de la matière organique (sa dissolution et son remplacement par

une matière minérale dans le fossile), malgré l'appel naturel vers la nouveauté, vise, avant tout, la conservation de sa forme originelle, de son essence. Ce qui annonce une grande découverte pour la petite fille, à savoir que le monde « ne tient ensemble que par ses contrastes » (*Enf.*, p. 80), découverte qui, comme le dit le texte, « concrétise » la « rêverie platonicienne » (*Enf.*, 209) de l'enfant : « [q]uelle illumination, écrit Lilar, le jour où j'appris que le mot grec *eidos* plutôt que l'idée, désigne la forme, voire le projet, le dessein » (*Enf.*, 209).

C'est précisément l'un des moments de sa vie où *l'ordinaire devient extraordinaire* pour l'accompagner pendant toute sa vie. Mais n'a-t-elle pas su tout de suite reconnaître là un mystère? Cet objet ramassé n'est-il pas d'emblée apparu à l'enfant « comme un signe » (*Enf.*, 210), ce signe qui, à l'instar d'une « vitre transparente [...] laisse voir autre chose qu'ellemême³⁹⁴ »?

Quant à la réponse de mon père, pour la première fois elle me montrait l'opposition de la matière et de la forme dans un objet où cependant elles étaient étroitement confondues. Admirable contradiction! Cette inextricabilité m'aiderait un jour à comprendre que l'opposition matière-forme n'implique aucun dualisme de l'être mais seulement des niveaux et des perspectives, en quelque sorte un dualisme du regard. (Enf., 211) (Nous soulignons)

Cette expérience forme donc la petite Suzanne à ce « dualisme du regard » et l'aide à envisager les phénomènes dans la coexistence des contraires :

Je me suis toujours trouvée à l'aise dans la contradiction, confie Lilar pendant un entretien. Il y a deux sortes de gens : ceux qui pensent qu'il faut choisir entre le blanc et le noir, et les autres qui croient qu'il existe une émulation des contraires. J'appartiens à ceux-ci. C'est pour cela que, Flamande, j'ai aussi tellement aimé parler français. (Entrevue publiée dans *Rail*, p. 27)

Dès lors, une promenade banale se transforme en événement, en une véritable « expérience-mystagogue » qui lui procure « l'antidote à l'angoisse », à l'embarras (que la photo reflète bien) qu'elle a ressenti un jour au milieu de la pelouse couverte de feuilles mortes :

Dans la perfection géométrique du dessin saisi par la pierre [Lilar parle ici toujours du fossile], j'éprouvais une solidité, celle du lien qui unit toutes les choses entre elles. Du fond des âges me venait l'assurance que le monde tient et qu'il tient ensemble. C'était l'antidote à l'angoisse d'être

³⁹⁴ Voir l'*Introduction* de Louis Marin à l'*Opacité de la peinture* (Florence, Éditions Usher, 1989).

au monde qu'à trois ans j'avais éprouvée si cruellement sur cette pelouse du parc où s'amoncelaient les feuilles mortes. (Enf., 211) (Le fragment souligné par nous est le deuxième commentaire sur la photo Sur la pelouse du parc.)

Cela étant, Lilar nous fait découvrir le « souffle » poétique propre aux métamorphoses qu'engendrent les rythmes naturels. Sa « poétique » du quotidien renvoie également le lecteur à une photo de la page 79 où figure la petite Suzanne, fleur dans les cheveux, prosternée par terre sur le ventre. Sérieuse, l'air recueilli, elle semble étudier le monde végétal à la loupe. La photographie occupe très vraisemblablement une place à part parmi d'autres images, car de petit format, elle se trouve au centre d'une page blanche autrement vide (cf. appendice, image 13). Voici le texte qui l'accompagne :

Maman organisait des charades et des concours. Elle présidait — la photo en fait foi — aux jeux de quilles et de croquet. Mais je n'étais pas douée pour la compétition, ne me plaisant qu'au *faire comme si*. Inspiré peut-être des fantaisies ardennaises de mon père, le jeu de l'herbe consistait, couchée dans la prairie, les yeux au ras du sol, à me réduire imaginairement à l'échelle de la minuscule forêt vierge et de la savane que j'explorais. Une fois ajustée aux proportions de ce petit monde végétal et animal, tout me devenait aventure. J'étais dans un état de conscience à m'épouvanter de la rencontre d'un coléoptère ou d'un lombric. Jamais pourtant je n'ai joué à être le Gulliver de cet univers lilliputien. Ce qui m'intéressait, c'était de supposer un monde *autre*, aussi valable que celui dans lequel je vivais, c'était d'explorer leur intervalle. (À la recherche, 77-78)

Ainsi, passant par des jeux de l'imaginaire, par ce genre d'expérience du quotidien qu'elle baptise « les moments merveilleux », Lilar dévoile au lecteur des fibres invisibles unissant l'homme et ses créations à la nature, ainsi que la solidarité et l'interdépendance des éléments constitutifs de son projet littéraire et *iconotextuel*, projet qui devient un mode d'interrogation de l'auteur sur soi et sur le monde, sur le passé et sur le présent.

Photos d'une jeune fille rangée : lorsque « nous mourons plusieurs fois » ou « la photographie est un adieu³⁹⁵ »

Malgré le fait que la photographie sert souvent de support au souvenir, malgré ses

-

³⁹⁵ Eduardo Cadava, « Mots de Lumière : thèses sur la photographie de l'histoire », traduit par Jean-François Vallée, dans Marie-D. Garnier (s. la dir. de), *Jardins d'hiver : littérature et photographie* (Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997), p. 16. Toutes les références à cet article seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur, suivi du numéro de page.

fonctions génératrice et révélatrice dans un *iconotexte* littéraire, nous pouvons dire avec Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Jérôme Thélot, Roland Barthes et beaucoup d'autres théoriciens, que la photographie, telle la mort, fixe la fin du réel. N'est-elle pas un outil idéal pour montrer que quelque chose n'est plus? Toutes les dimensions du monde réel (objectif) sont effectivement annulées dès l'instant où le sujet est impressionné sur la pellicule. La photographie « fige » ce qui ne se répétera jamais. Il y a en elle toujours « un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt [...]³⁹⁶ » (Barthes). Telle est la femme de Loth figée et changée en statue de sel. Jusqu'à présent, des blocs salins aux bords de la mer Morte sont perçus comme des signes de mort et de deuil. Tel est aussi un morceau de la lave figée du Vésuve conservant l'empreinte du sein et du bras d'une femme morte sous les ruines de Pompéi que Chateaubriand mentionne dans sa *Lettre à M. De Fontanes*:

On m'a montré à Portici un morceau de cendre du Vésuve, friable au toucher, et qui conserve l'empreinte, chaque jour plus effacée, du sein et du bras d'une jeune femme ensevelie sous les ruines de Pompeïa; c'est une image assez juste, bien qu'elle ne soit pas encore assez vaine, de la trace que notre mémoire laisse dans le cœur des hommes, *cendre et poussière*³⁹⁷. (Chateaubriand, *Voyage en Italie*)

Bien que cette image-empreinte, « chaque jour plus effacée » ressemble à la flamme d'une chandelle vouée, elle aussi, à la mort, à l'extinction (cf. l'ouvrage éponyme de Gaston Bachelard), elle conduit tout de même à effectuer le travail de retour vers la tragédie ancienne de Pompéi, fonctionnant ainsi en tant que déclencheur et support matériel du souvenir. L'image aide à maintenir en vie un souvenir inséré dans la mémoire collective. Or, ce que l'image-empreinte dénonce avant tout, c'est la mort, ce qu'elle annonce, c'est le deuil. De par sa nature, cette image, pareillement à la photographie, est une « forme de deuil » (Cadava, 15). Ce qui figure sur la

³⁹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie* (Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980), p. 142-143.

p. 142-143.

397 François-René de Chateaubriand, *Lettre à M. De Fontanes*, Rome, le 10 janvier 1804, dans *Voyage en Italie*, édition critique présentée par J. - M. Gautier (Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1969, 194 p.) p. 133-134.

photo représente « quelque chose d'irrémédiablement perdu³⁹⁸ ». Pourtant, la nature de ce « deuil » diffère cardinalement du souvenir qui est aussi une forme de deuil. Si la photographie nous renvoie à l'image de la femme de Loth transformée en statue de sel, le souvenir, quant à lui, fait penser plutôt à la résurrection de Lazare : une « mémoire résurrectionniste, évocatrice, comme l'écrit Baudelaire, une mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi !³⁹⁹ » . Le souvenir (en tant qu'image mentale) est le lieu où tout s'oppose et résiste à la mort, tandis que la photographie en tant que chose « en soi », comme le rappelle Barthes, est « sans avenir » (*La Chambre claire*, p. 140). « Trace d'un révolu », toute photographie est

empreinte d'une disparition, et c'est aussi pour cette raison que ces images fascinent, qui remettent sous les yeux ce que les yeux ne verront plus, qui rendent comme revenants les phénomènes irretrouvables. Sauf que c'est aussi par là qu'elles nous navrent, ne restituant du passé qu'une forme visible, ne connaissant du révolu qu'un spectre, non ce que notre mémoire vive en éprouve subjectivement, non ce qu'elle en oublie et rappelle au gré de sa sensibilité, de son anamnèse involontaire, mais seulement cette chose spatiale, insensible, dehors, une « vaine forme de la matière » — pour parler comme Mallarmé — que la machine optico-chimique, dévolue aux visibilités mesurables, a conservée dans le cercueil de sa boîte noire. » (Thélot, Critique, 33) (Nous soulignons.)

Or, ce n'est pas le cas du souvenir. Renvoyant aussi à ce qui n'est plus, à ce qui est « mort » en quelque sort, il vivifie le passé par le mouvement même de ce renvoi en créant la tension entre le *hic* et le *nunc* du sujet s'énonçant, en embrouillant les frontières de l'espace réel et imaginaire dans ce royaume que nous osons appeler la Nostalgie. Certes, la photographie « se prête volontiers à une rêverie nostalgique sur le passé [...], introduis[ant] la mélancolie dans le regard, entre ici et là-bas » (Louvel, Œil, 192). Certes, elle déclenche souvent les souvenirs et peut les symboliser. Sans doute, comme nous l'avons déjà dit, elle sert de support extérieur aux souvenirs. Toutefois, sa nature n'a rien de commun avec le souvenir même. Ontologiquement, elle lui est

³⁹⁸ Jean Tordeur, Préface à *À la recherché d'une enfance*, p. 10.

³⁹⁹ Charles Baudelaire, « L'art mnémonique », dans *Le peintre de la vie moderne* dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris, Gallimard, 1954), p. 896.

« récalcitrante⁴⁰⁰ » (Soulages), elle est un « contre-souvenir », comme la définit Roland Barthes dans *La Chambre claire* :

[L]a Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi, n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. (Barthes, 129)

Contrairement au souvenir ayant pour fonction de restituer le passé, d'étirer le temps en le rendant presque élastique, la photographie marque, en revanche, une rupture décisive entre le présent de l'énonciation et le passé saisi par la photo : le « ça a été » souligne *ipso facto* son irrévocabilité.

Circonscrite par « avant » et « après », la photographie implique le hiatus entre le présent et le passé, renvoyant bien aux valeurs propres au « passé simple » (dans le domaine de la grammaire française), tandis que sur le plan phénoménologique, le processus de production des images photographiques est, comme le note Jérôme Thélot, « structurellement semblable » au temps « futur antérieur » :

Ce temps qui donne le photographiable comme en train de disparaître, qui donne le moment de photographier comme décisif, et le photographié comme disparu ; ce temps qui fait que l'homme photographiant attend de sa prise de vue qu'elle lui livre bientôt son propre présent comme un passé ; ce temps où, par conséquent, le présent est tenu à distance de lui-même, où il est toujours déjà *pris* (comme on *prend* une photo) dans une représentation, et déjà projeté comme prévision d'une vue rétrospective ; ce temps qui dissout le présent dans l'anticipation d'un souvenir, c'est le futur antérieur qui en signifie grammaticalement la structure essentielle. (Thélot, *Critique*, 11-12)

C'est encore Benjamin qui, bien avant Thélot, a remarqué que l'image photographique recèle des valeurs propres au temps « futur antérieur ». Dans sa *Petite histoire de la photographie* il note en effet que le spectateur, malgré lui, cherche toujours dans une photo « à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, *niche aujourd'hui encore l'avenir* [...]⁴⁰¹ ».

Ainsi, hormis la jubilation d'une enfance choyée, la photographie, dans À la recherche

⁴⁰⁰ François Soulages, « La photographie et le sujet », dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (s. la dir. de), *L'Image récalcitrante* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001), p. 203.

⁴⁰¹ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II* (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000), p. 300. Nous soulignons.

d'une enfance, proclame-t-elle également que quelque chose d'unique est disparu et en est-elle un rappel ostentatoire et poignant. Elle est un signe de l'absence, elle « est de ruines » (Thélot, Critique, 117). C'est le cas des deux photos (cf. appendice, images 14 et 15) d'une blonde fillette heureuse occupée à ses devoirs d'école (À la recherche, 71). Et qu'importe si ce sont des photos de Suzanne-écolière ou celles de ses filles, Françoise ou Marie (dite Miquette) : elles creusent de la même manière la temporalité et font passer le même message que le texte, d'ailleurs, traduit explicitement :

[N]ous mourons plusieurs fois et comme par saccades. Où est la Françoise de dix ans qui, sur les pentes du Julier, chantait crânement

Le ciel se colore D'azur, de vermeil, La laine se dore Des feux du soleil.

Où la Miquette à tablier penchée sur ses cahiers d'écolière ? Quand nous ont-elles quittés, ces gracieuses petites filles qui s'en sont allées sur la pointe des pieds et reposent maintenant comme de jeunes mortes dans l'herbier du souvenir ? (À la recherche, 70) (Nous soulignons.)

En effet, cette photographie « annonce la mort du photographié » (Cadava, 14) et, « en tant que monument funéraire miniature [...] [elle] devient un tombeau pour les morts vivants » (id., ibid.). Par ailleurs, dans cet extrait cité ci-dessus, Lilar exprime un sentiment d'aliénation envers son « soi » lointain et la représentation photographique. Comme si elle avait du mal à croire que c'est elle ou que ce sont ses propres filles qui sont les référents de la fillette sur les photos. Nous pouvons dire que, de façon générale, il existe toujours un certain « écart [...] entre l'image mentale chargée de réminiscences et la photographie » (Méaux, 29), auquel cas

[l]e Moi interprétant est donc un Moi à double face, à la fois réceptif et actif, à la fois asservi à un contenu qui le dépasse et animé d'une volonté d'appropriation sous forme d'exploration des dimensions cachées. (Wunenburger, 84)

La photographie joue en l'occurrence un rôle de « soutien de l'identité », de ce qui permet d'avoir accès à l'image de « soi » indépendamment des souvenirs gravés dans l'esprit, au fond du cœur, ou des souvenirs mis en récit. La photo se comporte également en historiographe

tâchant « d'effectuer des comparaisons [...] [et] de mesurer les transformations effectuées » (Méaux, 24) avec le temps. Ce processus de la reconnaissance du passé tel quel est inséparable d'une synthèse mentale confrontant le souvenir à la fois avec le « soi actuel » et avec le « soi passé⁴⁰² ».

Chez Lilar, c'est précisément l'introduction des illustrations qui aiguise la problématique de l'altérité au sein du « je » s'énonçant. L'image par définition est l'espace où le « je » du sujet qui la regarde est exclu. Ce fait postule par conséquent l'apparition de ce « soi-même comme un autre » (Ricœur). « En effet, écrit François Soulages dans un article consacré aux ouvrages autobiographiques illustrés par la photographie,

devant l'image-œuvre, le sujet est en problème et en crise, car cette image est image récalcitrante, insoumise, indocile et rebelle : le sujet ne peut l'assujettir, du moins par les concepts. (François Soulages, 187) (Nous soulignons.)

Or, malgré cette exclusion du « je » de l'espace de l'image, la photo renvoie inévitablement à son référent. La photographie partage ce trait d'autoréflexivité et d'autoréférentialité (ce « doigt de la deixis », comme le nomme Louvel) avec d'autres types d'images figuratives, que celles-ci soient d'ordre iconique ou plastique :

C'est aussi le *doigt de la deixis* [...] qui figure dans l'œuvre de peinture et dans le récit, intervenant pour désigner l'espace représenté. [...] Les opérations de « fléchage » [...] pointeront vers « le » / « ce » tableau, « la » photographie, en référence à un « déjà là », à du « déjà connu ». (Louvel, *Œil*, 104-105) (Nous soulignons.)

L'autoréflexivité propre à l'image est aussi une qualité intrinsèque de l'indice déictique pronominal de « je » qu'Émile Benveniste appelle d'ailleurs « indicateur autoréférentiel⁴⁰³ ». En effet, comment définir le sens de « je » sinon par rapport à l'acte de son énonciation dont « je »

⁴⁰² L'aliénation dont nous venons de parler envers le « soi » d'autrefois se ressent également lorsque Lilar parle de ses filles. Par exemple, elle les appelle par leurs prénoms lorsqu'il s'agit de petites filles, alors qu'elle emploie le nom de plume (Françoise Mallet-Joris) pour désigner Françoise adulte, sa fille aînée, sans avoir même mentionné qu'il s'agit de sa fille, comme si elle parlait d'une personne mal connue et étrangère. Cet effet de distance nous a très surprise. (voir *Une enfance gantoise*, « Le sacré », p. 71)

⁴⁰³ Émile Benveniste, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966), p. 255.

est le centre organisateur ? Voici la définition « circulaire » de « je » que propose Benveniste : « Je est "l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je". » (Benveniste, 252) Du point de vue lexicographique, cette définition est tautologique, car elle définit le terme en le réemployant⁴⁰⁴. Ne pouvons-nous pas, dans le même ordre d'idées, tirer un parallèle avec l'image? En effet, cette définition paradoxale de « je » est susceptible de nous sensibiliser au caractère « autoréférentiel » de la photographie. De même que le « je » ne peut se définir qu'en référence à l'individu qui dit « je », l'image représente en se représentant. Nous ne pouvons définir autrement une image particulière qu'en passant notamment par cette image, qu'en référence à *cette* image précise, ou, pour reprendre les propos de Louvel (cités ci-dessus), nous sommes obligée de pointer vers « la » photographie, en référence à un « déjà là », à du « déjà connu ».

Dialectique du « je ». « Le soi-même comme un autre⁴⁰⁵. » Constructions identitaires par altérité : l'*ipséité* et la *mêmeté* du « je »

Au fond, tout projet autobiographique et, notamment le projet iconotextuel de Lilar, implique l'introduction de la figure d'altérité au sein du « je » s'énonçant. L'auteur se considère souvent comme quelqu'un d'autre : le regard indirect avec recul, le regard à travers les autres, à travers les images. Lilar constate dans *Une enfance gantoise*, que pendant toute sa vie, elle n'a pas cessé « d'osciller entre l'affirmation et la négation, entre le ressassement de l'identité et la pression de l'altérité, au gré d'une dialectique peu hégélienne » (Enf., 216). Le recours aux concepts linguistiques nous aidera à mieux comprendre la problématique des constructions identitaires à laquelle touche de plein fouet le projet iconotextuel de Lilar. Paul Ricœur, dans son

 ⁴⁰⁴ Ces réflexions sont inspirées du cours de sémantique de Philippe Bourdin (Université York, Glendon).
 405 Expression éponyme de Paul Ricœur.

ouvrage *Soi-même comme un autre*⁴⁰⁶, voulant démontrer la dynamique du « je », fait appel direct à la grammaire de la langue française. Le français oppose le « je » et le « soi » : d'un côté, le pronom « soi » est le pronom réfléchi de la 3^e personne, mais, d'un autre côté, il renvoie aussi au sujet parlant et révèle ainsi un rapport du sujet avec lui-même (« soi-même »). Ce paradoxe se creuse encore davantage lorsqu'on fait appel à la théorie de l'énonciation.

L'homme exprime toute son individualité par l'acte d'énonciation dans les rapports étroits avec le « tu » et « il ». Le « je », centre organisateur de ce processus, a un statut ambigu. D'une part, il est un signe mobile, « un terme voyageur » (Ricœur, 65), car chaque fois, il désigne une autre personne. D'autre part, la prise de la parole opère la fixation du « je » dans l'univers spatio-temporel de l'énonciation : cet ancrage « renvoie à une position non substituable, à un unique centre de perspective sur le monde » (Ricœur, 65).

En « s'appropriant » la langue, le « je » engendre automatiquement en face du soi un *autre*. Le sujet parlant s'« autodésigne⁴⁰⁷ » par l' « acte même de dire » (Ricœur, 55), mais il crée aussi le « tu » qui, tout en jouant un rôle passif, pourrait devenir à son tour le « je » actif dès qu'il prendra la parole. Ce fait reflète la dialectique du *même* et de l'*autre* au sein du « je » : le « je » est un autre que « tu », et aussi un « tu » en puissance. Par conséquent, le « je » se définit non seulement en se référant à l'individu qui dit « je », mais aussi par rapport à « tu » et par la confrontation avec un « il », exclu de l'espace « pragmatique » que partagent le « je » et le « tu ». Nous voyons donc que les paradoxes d'ordre, semble-t-il, purement linguistique, peuvent déclencher la polémique du *soi* à la fois sur le plan littéraire, moral et philosophique qui tourne autour des grandes questions de l'être, comme la quête identitaire ou les rapports du *soi* avec le

Remarquons que le mot *deixis* — le « je » appartient aux éléments *déictiques* — vient d'un verbe grec qui signifie « montrer du doigt ».

⁴⁰⁶ Paul Ricœur, « L'énonciation et le sujet parlant. Approche pragmatique. » dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Éditions du Seuil, 1990). Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom d'auteur, suivi du numéro de page.

« soi comme un autre » et avec le monde.

Remarquons également cette altérité du « je » s'énonçant (qu'il s'énonce par la prise de parole, par l'écriture ou par l'image) dans la terminologie propre à la philosophie grecque et à la théologie chrétienne⁴⁰⁸. Par exemple, Aristote, dans ses *Catégories* (chapitre V), désigne déjà deux types d'« essences » en employant le terme *ούσια* ([usia]) qui renvoie au terme contemporain « personne », « personnalité » :

On appelle principalement, premièrement, proprement $o\dot{v}\sigma\iota\alpha$ ce qui n'est dit d'aucun sujet et qui n'est dans aucun sujet ; par exemple, cet homme ou ce cheval. On appelle « secondes usies » [...] les espèces dans lesquelles les « premières usies » existent avec les genres correspondants ; ainsi « cet homme » est spécifiquement homme et génériquement animal. On appelle donc « secondes usies » l'homme et l'animal⁴⁰⁹.

La différence entre les « premières usies » et les « secondes usies » est la même qu'entre le commun et le particulier, bifurcation qui renvoie aux termes « mêmeté » et « ipséité » qu'on emploie dans la critique littéraire d'aujourd'hui. Lossky, dans son *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, articule la problématique de l'altérité de la personne humaine autour de deux aspects fondamentaux de la dogmatique chrétienne, celui de la création de l'homme selon l'image et la ressemblance avec Dieu et celui de la Trinité. Il remarque ainsi à ce propos :

Ce que nous appelons communément « personnes », « personnel », désigne plutôt les individus, l'individuel. [...] Or, dans un certain sens, individu et personne ont une signification contraire, l'individu exprimant un certain mélange de la personne avec les éléments qui appartiennent à la nature commune, la personne désignant, par contre, ce qui se distingue de la nature. Dans notre état actuel nous ne connaissons les personnes qu'à travers les individus, en tant qu'individus. Quand nous voulons définir, « caractériser », une personne, nous accumulons des propriétés individuelles, des « traits de caractère » qui se rencontrent pourtant ailleurs, chez d'autres individus, et ne sont donc jamais absolument « personnels », parce que appartenant à la nature. Nous nous rendons compte finalement que ce qui nous est le plus cher dans un être, ce qui le rend « lui-même » reste indéfinissable, car il n'y a rien dans sa nature qui reviendrait proprement

-

 $^{^{408}}$ Le mot « personne » que nous employons généralement par rapport à un « je » de l'être humain pour exprimer sa singularité ne suffit pas pour exprimer la plénitude du terme. Du point de vue étymologique, ce mot, provenant du mot latin *persona* (en grec $\pi\rho\delta\varsigma\omega\pi\sigma\nu$), est « loin d'avoir son sens moderne de « personne » (personnalité humaine, par exemple), désignait plutôt l'aspect extérieur de l'individu, « la face », la figure, le masque ou le rôle d'un personnage de théâtre » (Lossky, op. cit., 50-51).

⁴⁰⁹ Aristote est cité par Vladimir Lossky, *op. cit.*, p. 49.

à la personne, toujours unique et incomparable, « non pareille ». L'homme déterminé, par sa nature agissant en vertu de ses propriétés naturelles, de son « caractère », est le moins personnel. Il s'affirme comme un individu, propriétaire d'une nature à lui qu'il oppose aux natures des autres comme son « moi » - confusion de la personne et de la nature. Cette confusion, propre à l'humanité déchue, est désignée dans la littérature ascétique de l'Église d'Orient par un terme spécial — $\alpha \nu \tau \acute{o} \tau \eta \varsigma \phi \iota \lambda \alpha \nu \tau \acute{u} \alpha$ ou, en russe, « samost' », dont le vrai sens ne pourrait être rendu par le mot égoïsme ; il faudrait plutôt créer un barbarisme latin et le traduire par « ipséité ». (Lossky, 116-117) (Nous soulignons.)

Il s'ensuit que tout ce qui existe de particulier, d'unique dans l'être humain, c'est ce qui ne peut être ramené aux autres individualités et relève de l'*ipséité* (du « non pareil ») du « je ». C'est par conséquent l'*ipséité* qui rend unique chaque individu humain. Tandis que la *mêmeté* (selon Ricœur), ou « secondes usies » (selon Aristote) relève de l'essence, de la substance, c'est-à-dire de ce qui est comparable aux qualités d'autres personnes. Se trouvant ainsi à l'opposé, la *mêmeté* et l'*ipséité* ramènent toutefois la personnalité à l'unité du « je ».

De même façon, deux codes d'expression dans À la recherche d'une enfance, l'iconique et le verbal, se trouvant à l'opposé ramènent le « je » de l'auteur à l'unité, à la plénitude. Les illustrations photographiques non seulement aiguisent la problématique de l'altérité, mais aussi mettent devant nos yeux un processus cognitif de l'auteur et ses constructions identitaires. La photographie non seulement *re-présente*, mais joue aussi en quelque sorte le rôle d'hypotypose : elle « met devant le regard et rend sensible ce qui semblait demeurer inaccessible et irreprésentable » (Cambier, 28). À la page 54 d'À la recherche d'une enfance nous voyons le portrait photographique de la petite Suzanne vêtue en communiante et portant un long voile blanc le jour de sa première communion (cf. appendice, image 16). Le texte commente ce portrait avec un mysticisme profond :

Ai-je forcé l'importance du vêtement dans les souvenirs de cette journée ? Je ne le pense pas. Un enfant — même s'il est impuissant à l'exprimer — sent que le costume de cérémonie lui donne comme un supplément d'être. Quant au fait de porter le voile, j'y trouvais quant à moi une première et mystique expérience de la clôture. À la douceur d'être séparée du monde s'ajoutait celle de l'être par un obstacle transparent, c'est-à-dire de l'être et de ne l'être pas. Oui, je connus là, dans ce monde de l'entre-deux, une plénitude de joie qui me demeura longtemps inexpliquée. (À la recherche, 54)

Ce dédoublement du « je » ne se perçoit aucunement comme le morcèlement de la personnalité, mais, au contraire, comme une construction identitaire par altérité, comme un processus naturel qui initie le sujet à la plénitude de son être. Et la photographie, dans ce projet *iconotextuel*, ne se présente-t-elle pas, tel le costume de communiante, comme un « supplément de l'être » de l'auteur ?

Ainsi, l'étude d'À la recherche d'une enfance nous a permis de mettre en évidence les différentes fonctions (souvent contradictoires) que remplit la photographie après avoir été insérée au sein du texte littéraire : l'image photographique en tant que « trace d'un réel » et indice de sa transformation ; la photographie en tant que signe de la mort et de la « résurrection » (en tant que support matériel et élément-déclencheur d'un souvenir) ; la photographie en tant que composante motrice du livre et médiatrice des enjeux identitaires de l'écrivain.

Chapitre 3. *Interpicturalité* dans *La Confession anonyme* et dans le *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar : dialoguer avec l'œuvre d'art

« Mnémopicturalité » dans le roman autobiographique de Suzanne Lilar *La Confession anonyme* : les fresques de la Villa des Mystères à Pompéi en tant qu'image-souvenir du personnage de Benvenuta

La Confession anonyme⁴¹⁰, roman dont le titre reflète bien la démarche de l'écrivain, a paru anonymement⁴¹¹, c'est-à-dire sans mention du nom d'auteur. Il a été publié en 1960 par la maison d'édition parisienne Julliard connue pour ses découvertes de nouveaux talents littéraires⁴¹². Ce roman est largement autobiographique et, lorsque Marianne Jeffmar, lors d'un entretien, demande à Lilar dans quelle proportion le personnage principal de Benvenuta ressemble à Suzanne Lilar, l'écrivain répond sans équivoque : « C'est moi, lorsque j'avais 55 ans, époque où j'ai rencontré le Livio du livre. Il avait 12 ans de plus que moi et c'était un grand Don Juan⁴¹³. » Le prototype du personnage de Livio est le juriste italien Manlio Borelli dont la correspondance avec Lilar est conservée aux Archives et Musée de la Littérature (AML) de la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles, où nous avons pu la consulter. C'est dans cette correspondance aussi que nous trouvons des traces de l'histoire, des traces biographiques. L'une

_

⁴¹⁰ Suzanne Lilar, *La Confession anonyme* (Bruxelles, Jacques Antoine, coll. passé et présent, n° 19, 1980, 213 p.) Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Confes.*, suivi du numéro de page.

⁴¹¹ Pour signer le contrat avec Julliard, Lilar propose de se servir du pseudonyme d'Erna Lindorm « faisant élection de domicile 169, rue de l'Université, Paris » (voir la correspondance avec M. René Julliard, notamment la lettre du 8 mars 1960, ML 7557/14 [6]).

⁴¹² Voici un extrait à propos de la publication anonyme du roman tiré de l'entretien avec l'octogénaire Suzanne Lilar :

^{« [}Marianna Jeffmar] La première édition de « La Confession » a paru en 1960 — anonymement —

[[]Suzanne Lilar] — À cette époque, il n'était pas encore possible d'écrire librement sur un sujet érotique en Belgique. Bien que Benvenuta fût présentée sous les traits d'une Suédoise, ce fut le scandale. L'auteur de la « scène du taxi » a été menacée d'être traduite devant les tribunaux. Impossible de faire comprendre que [la] fellatio décrit[e] dans cette scène avait un sens sacré pour Benvenuta. [...] Dès que j'ai publié mon nom, le livre a été passé sous silence.

M.J.: Réaction curieuse...

S.L. À vrai dire, non, si l'on considère que j'étais l'épouse d'Albert Lilar, Ministre de la Justice et plus tard Vice-Premier Ministre. » (entretien présenté par Marianna Jeffmar [ML 7558/10])

⁴¹³ Entretien avec Suzanne Lilar. Le manuscrit dactylographié des propos recueillis par Marianna Jeffmar (entretien présenté par Marianna Jeffmar, p. 2. [ML 7558/10]).

des dernières lettres de Manlio Borelli à Lilar (sinon sa dernière lettre) présente un intérêt particulier, car l'ancien amant de l'auteur parle de son œuvre, notamment de ses deux livres (du *Journal de l'analogiste* et de *La Confession anonyme*) qu'il vient de lire :

Chérie, je suis content d'avoir lu ici tes deux livres. [...]

[J]e suis parfaitement d'accord avec ceux qui ont parlé de chef d'œuvre [à propos de *La Confession anonyme*]. [...] [illisible] Moi je ne m'y reconnais plus sous la richesse des vêtements que tu as accumulés, je dirais mieux, que tu as accrochés sur moi. En lisant quelquefois je me suis vu [...] comme un mannequin [...]: toujours comme le vase que tu as rempli des trésors [...]. La Confession a pu être écrite seulement par [celui/celle] qui [...] avait si profondément atteint les noyaux de la vie dans le Journal de l'analogiste. Mais je doute fort que le livre puisse se répandre et intéresser autres qu'une petite aristocratie de connaisseurs.

(Extrait de la lettre de Manlio Borelli datée du 13 juillet 1960, Fregene (Roma), 94, Viale Sestri Ponente [le papier à en tête], Archives, ML 7780/141)

Dans son roman, Lilar fait découvrir l'expérience amoureuse débouchant sur les voies proprement mystiques d'une pianiste suédoise (dite Benvenuta) avec son amant italien Livio, homme d'État important. Il est « l'homme de toutes les femmes » (Confes., 153), « plus épris de l'amour que de ses maîtresses » (Confes., 159). Aussi son but ultime n'est-il point la jouissance, mais la mise en scène du processus même de la séduction dans lequel le narcissisme du « metteur en scène », ainsi que l'instruction de la femme et son initiation au culte d'Éros, sont d'une prime importance. Pour reprendre les mots de Lilar, au centre du roman se situe le cérémonial amoureux et la recherche de l'absolu sur le plan de laquelle « l'amour constitue une voie essentielle dans l'approche du divin, comme une voie souterraine, ouverte à certains et pas à d'autres⁴¹⁴ ».

Vingt ans plus tard, en 1980, *La Confession*, munie de la préface explicative de Lilar ellemême, a été rééditée sous le nom de l'auteur par l'éditeur bruxellois Jacques Antoine. Dans la préface, l'écrivain souligne que le livre est dirigé contre l'érotisme commercial et le courant de la

⁴¹⁴ *Rencontre avec Suzanne Lilar*, propos recueillis par de Fabien Gerard en septembre 1983 (Manuscrit dactylographié, ML 7558/8), p. 4.

pornographie. En 1983 sort le film *Benvenuta*⁴¹⁵, remarquable adaptation cinématographique du texte littéraire par André Delvaux, et la même année le roman est réédité encore une fois par Gallimard. En fait, le film de Delvaux n'est pas une simple adaptation à l'écran du roman : dans *Benvenuta* se trouvent imbriquées plusieurs scènes tirées de l'autobiographie de Lilar *Une enfance gantoise* qui est, au bout du compte, la clé de toute son œuvre. Dans son journal intime, Lilar écrit : « [...] [Delvaux] fait de la *Confession* et de l'*Enfance gantoise* un amalgame séduisant [...] mais bien compromettant [...]⁴¹⁶ ». Par ailleurs, on trouve dans le texte du roman des souvenirs semblables à ceux décrits dans l'autobiographie⁴¹⁷.

L'intertexte central du roman est constitué par les fresques de la Villa des Mystères à Pompéi (70 av. J.C.)⁴¹⁸ dont les détails prennent, au cours du récit, une valeur emblématique. Ces peintures anciennes sont évoquées déjà au début du roman et présentées dans le texte toujours à travers le regard de Benvenuta, héroïne principale. Elles ressurgissent avec insistance devant le lecteur au fil de la lecture, mais non pas moyennant l'*ekphrasis*. D'ailleurs, le narrateur prévient d'emblée le lecteur que « le décor » du récit « se voit [...] privé de l'ornement des descriptions » (*Confes.*, 20). Les souvenirs des fresques sont enchâssés dans d'autres souvenirs du personnage de Benvenuta (« mnémopicturalité », selon Louvel, Œil, 143). Étant collées à la *persona* de Livio et mêlées toujours dans les souvenirs des rencontres des amants, ces peintures du Salon des Mystères se manifestent au long du texte sur le mode de l'intermittence. D'une manière obsessionnelle, Benvenuta revient sur ces images lorsqu'elle essaie de réanimer ses rencontres avec Livio, revivre ses caresses et violences, « joui[ssant] des choses révolues comme si elles

⁴¹⁵ Le film a obtenu le Prix de l'Efebo d'Oro 1985 pour le meilleur film tiré d'une œuvre littéraire. Vittorio Gassmann, Fanny Ardant, Françoise Fabian et Mathieu Carrière en sont les principaux interprètes.

⁴¹⁶ Inédits, Journal intime XX, ML 8493/27, Pâques [non daté].

⁴¹⁷ Par exemple, le souvenir de son premier amour, amour pour son professeur. (*Confes.*, p. 26-27)

⁴¹⁸ Voir à ce sujet le film documentaire d'Alain Jaubert *Cérémonies secrètes* (*Grande peinture de la Villa des Mystères*), Arte France, Palette Production, 2002. Voir également Jean Marcadé, *RomA Amor*, essay on erotic elements in Etruscan and Roman art, Nagel Publishers, Geneva — Paris — Hamburg - New York, 1961, 129 p.

étaient encore » (*Confes.*, 105). Elle *rumine* littéralement ses souvenirs, toujours les mêmes, mais ajoute à chaque fois des détails précieux qui permettent au lecteur de reconstruire le cérémonial amoureux et d'en saisir le sens.

On trouve la première mention des fresques pompéiennes au sein du souvenir du 30 avril (*Confes.*, p. 46-49), l'un des premiers rendez-vous avec Livio. Là, c'est un autre intertexte explicite, l'histoire d'Héloïse et d'Abélard, qui introduit cette « *interpicturalité* » (Louvel). L'amour de ces deux grands mystiques du Moyen Âge, renvoie au célèbre essai de Suzanne Lilar sur l'amour, *Le Couple* (1963) dont l'auteur belge consacre une partie à l'amour conjugal d'Héloïse et d'Abélard. Profondément lié à *La Confession anonyme*, l'essai pourrait être perçu comme une « théorisation » du roman.

Le texte du roman propose même une citation de la lettre écrite par Héloïse où celle-ci parle de « la douceur des coups » (*Confes.*, 48) donnés par Abélard, phrase qui renvoie aux violences amoureuses de Livio, violences qui « toujours précédaient l'amour, lui servant d'introduction comme ces ouvertures qui préparent si majestueusement l'auditeur à l'exécution de l'opéra qui va suivre » (*Confes.*, 24). Et d'ailleurs, ce sont ces gestes brusques ressemblant à un véritable rituel de l'initiation (notamment, ceux liés à la dénudation) qui ont fait penser Benvenuta aux fresques pompéiennes :

C'est ainsi que le geste qu'il avait eu pour rejeter mes vêtements avait instantanément exhumé dans ma mémoire une image qui devait s'y trouver depuis longtemps enfouie, celle d'une peinture du Salon des Mystères à Pompéi : très exactement cette figure de femme que l'on désigne sous le nom de l'Épouvantée, forme enveloppée d'un voile projeté en arrière par le mouvement d'une terreur qui ne peut s'appeler autrement que sacrée. (Confes., 48) (cf. appendice, image 17)

Étant engagée dans « une dramatisation de l'amour » (*Confes.*, 47) dès la première rencontre avec Livio, Benvenuta ressent l'effroi, mélangé avec du plaisir et de l'étonnement, du fait que l'amour peut être à la foi une tendresse, « un rapt et un viol » (*Confes.*, 48). L'effroi plonge

Benvenuta dans le « bien-être trouble » (*Confes.*, 45). L'expérience est à tel point inédite que l'héroïne avoue qu'elle « fu[t] à cet homme comme si [elle] avai[t] été vierge » (*Confes.*, 80). Elle est en effet ce personnage féminin de la peinture connu sous le nom de l'*Épouvantée*⁴¹⁹, dont l'effroi renvoie au « choc existentiel⁴²⁰ » qu'éprouve d'habitude une jeune fille dans la nuit des noces. L'épouvantée, elle l'est devant ce qu'elle voit et ce que le spectateur ne peut qu'imaginer...

Ainsi, Livio détient « les clefs du Paradis » pour elle, mais il « poss[ède] aussi celles de l'Enfer » (*Confes.*, 143). Il est porteur des contradictions si chères au personnage de Benvenuta, mais aussi à l'auteur du roman. En effet, la coexistence de contradictions est le sujet principal de toute l'œuvre de Lilar, car elle touche aux différentes dimensions de notre Être, qu'il s'agisse de la poésie, de l'écriture (et surtout du genre autobiographique), de l'amour, de l'Art ou de la vie de tous les jours. Du reste, la première image de Livio a « imprimé » (*Confes.*, 35) sur le cœur de Benvenuta les deux thèmes de son amour, si contradictoires et si complémentaires, la vie et la mort : « Ce que [Benvenuta] aim[e] en Livio, ce n'[est] ni l'âge ni la jeunesse mais les deux à la fois, mais leur rencontre et leur concours, c'[est] l'apparent conflit de la mort et de la vie. » (*Confes.*, 35) Elle l'appelle d'ailleurs « le maître de ballet de la mort » (*Confes.*, 36). Dans ses poèmes (inédits), recueillis sous le titre *Derniers poèmes d'amour*, Lilar insiste beaucoup sur l'inséparable couple Éros-Thanatos, confrontant sans cesse les notions de l'amour et de la mort. Nous trouvons des lignes révélatrices de l'amour de Benvenuta notamment dans le poème *Traces* :

Ô trace du plus chaste, du plus solitaire amour. L'amant laisse moins de signes sur l'amante que n'en laissa sur moi ton furtif passe, ô Étranger. Est-ce moi, ce visage, brusquement

⁴¹⁹ D'ailleurs, c'est justement la figure de l'*Épouvantée* que le lecteur peut voir sur la couverture de *La Confession anonyme* publiée par Jacques Antoine.

Expression d'Alain Jaubert, Cérémonies secrètes (Grande peinture de la Villa des Mystères), Arte France, Palette Production, 2002.

délesté de son poids de matière, est-ce moi cette gisante, toujours en quête de nuit et de silence, est-ce moi ce cœur transpercé ?

Seule la mort, pensais-je, peut ainsi frapper et abattre, seule la mort peut ainsi fermer les paupières, retendre les muscles, polir un front usé comme le temps polit une fruste monnaie, seule la mort peut nier la chair et faire affleurer l'âme au visage. Mais voici pourtant cette beauté secrète, et ce doux éclat de lampe allumée, voici ma jeunesse revenue — ô respect retrouvé, ô dévotion pour le corps méprisé.

Amour, si pareil à la mort, je n'aurai connu cette fois ni tes râles, ni tes sursauts d'agonie. Mais foudroyée du premier coup et mieux clouée d'un seul regard que l'épouse mille fois possédée sur sa couche, je témoigne plus haut de ton scandaleux pouvoir. (Bibliothèque royale à Buxelles, brouillons dactylographiés, ML, 8492/15)

Ces oscillations entre le *bas* et le *haut*, entre la *vie* et la *mort*, entre la *douceur* et la *violence*, entre la *passion* et la *chasteté* établissent dans la vie de Benvenuta la coexistence des trois niveaux de son Être⁴²¹. Le supraterrestre : des « *états merveilleux* » (*Confes.*, 122) qu'elle connaît et qu'elle définit comme la « *volupté de l'âme* » (*Confes.*, 123). Le terrestre : son quotidien. Le souterrain : celui de Pompéi (enfoui jadis sous une couche de cendres du Vésuve) qui cache tant de morts et celui de la Villa des Mystères, car les Mystères dionysiaques « ne se célébr[ent] que souterrainement dans des cavernes auxquelles on accèd[e] par de longs et étroits vestibules » ! (*Confes.*, 19)

La référence au couple Héloïse-Abélard, mettant en quelque sorte en parallèle deux histoires d'amour, fait ressortir également l'importance de trois autres aspects de l'amour du couple Benvenuta-Livio : le jeu (la théâtralité), la lucidité et l'ascèse. Dans ce couple, comme d'ailleurs chez Héloïse et Abélard⁴²², le jeu (le théâtre) va de pair avec la lucidité complète : en fait, le premier aspect implique le deuxième. Livio porte toujours un masque. C'est un comédien par excellence, celui qui se montre « toujours différent dans un rôle toujours identique » (*Confes.*,

⁴²¹ Benvenuta décrit les sentiments qu'elle a éprouvés dans l'église San Fedele : « Comme il m'est arrivé si souvent, je sentais *la coexistence des deux mondes*, et j'était frappée que la vie ne fût qu'échanges, passages, va-etvient de l'un à l'autre. Mais moi qui, dans les rues, allais parfois soulevée, les pieds à peine touchant le sol et le corps comme allongé dans le sens de cette *dimension supraterrestre* que l'on voit aux personnages du Greco, là dans cette église, par un curieux inversement de l'expérience, je me sentais *tirée vers la terre*, les sens bouchés aux perceptions de cet *al di là* [...]. » (*Confes.*, 162) (Nous soulignons.)

⁴²² Le contre exemple du couple lucide Héloïse-Abélard est, selon Lilar, le couple Tristan-Iseult, dont l'amour entraîne la perte de conscience.

96). Par exemple, il compose une vraie mise en scène lorsque, un soir, après avoir quitté son amante, il entre dans sa demeure et, traversant « l'enfilade des salons » (Confes., 46), il les illumine l'un après l'autre pour permettre à Benvenuta, grâce à « ce déploiement de lumières » (Confes., 46), de suivre son passage. Comme « toute l'Italie, il [a] — mais poussé jusqu'au génie — le goût du théâtre » (Confes., 46). Or le théâtre de Livio est celui de la Villa des Mystères, celui qui « se confond au sacré » (Confes., 85).

Livio joue « la pantomime du sexe » (Confes., 47), il gifle l'initiée, lui apporte un savoir, il fait des offrandes votives à l'instar de celles qui ont eu lieu pendant les Bacchanales romaines et que l'on peut voir sur les fresques pompéiennes. Aussi son « tendre sadisme » n'est-il point blessant, car joué, de même que l'humilité de Benvenuta est une humilité jouée, mais jouée avec sincérité. Il y a une connivence absolue entre les amants. « Comme tu as été timide, comme tu t'es montrée⁴²³ humble! » (Confes., 171), dit Livio à son amante. Il est clair que Livio ne trouve Benvenuta ni humble ni timide, mais il est reconnaissant qu'elle l'ait montrée. Ce n'est pas en vain qu'Ovide dans ses Amours écrit qu'il « ne demande pas à une femme d'être pudique (pudicam) », mais il « lui demande de paraître pudique 424 ».

Comme dans le cas d'Héloïse et d'Abélard, les amants acceptent les privations et les ascèses. Lilar met dans la bouche du personnage de Benvenuta la phrase qu'elle prononce ellemême pendant un entretien et qu'elle développe dans Le Couple : « Je [vois] avec netteté que la voie d'un grand amour est l'ascétisme. » (Confes., 111) L'accumulation de l'énergie sexuelle approfondit l'amour : le texte enseigne que c'est grâce à la privation que l'amour prend toute sa

⁴²³ Nous soulignons.

⁴²⁴ Ovide, *Amours* (III, 14), cité dans Pascal Quignard, *Le Sexe et L'Effroi* (Paris, Gallimard, 1994), p. 127. Nous soulignons. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé Sexe, suivi du numéro de page.

dimension, toute sa plénitude⁴²⁵.

Dans le roman, l'ascèse a été imposée par Livio. Ce troublant « mélange de païen et de chrétien » (Confes., 124), mêlant constamment la religion à l'amour, fait vœu devant Dieu : il promet de renoncer à son amante en échange de la vie de son fils Federico gravement blessé, au seuil de la mort. Benvenuta l'accepte avec une ferveur digne d'une Héloïse. La prière exaucée, et les deux amants, chacun dans son genre, luttent contre les tentations de la chair. En fin de compte, leur passion débouche sur la continence bien qu'ils continuent à se voir et à s'écrire : « la chair présente, mais domptée⁴²⁶ » (Confes., 148). Cependant, l'« ascèse » de Livio est bien différente. Alors que Benvenuta vit dans la chasteté, Livio, « armé organiquement pour la chasse amoureuse » (Confes., 154), résout ses problèmes et insatisfactions, tel Don Juan, par la quantité de ses conquêtes. Ses nombreuses amourettes deviennent connues de Benvenuta. Bien plus, elle les assume. Elle reçoit même des lettres et des cartes de Livio, signées souvent non seulement par son amant, mais aussi par ses maîtresses. Or, c'est une carte postale de Livio⁴²⁷ où son amante Virginia (celle à qui le récit de Benvenuta est adressé) trace la phrase « nous vous aimons » (Confes., 191) qui la vise au cœur et déclenche sa révolte. Pour Benvenuta, cette phrase se veut une identification totale entre Virginia et Livio :

Une nouvelle carte postale m'attendait! Elle venait de Naples et représentait le Pausilippe [...]. En travers de la signature de Livio, de votre écriture si bizarrement pareille à la sienne, vous aviez tracé: *nous vous aimons*. Cette vétille, que je ne devais sans doute qu'à votre étourderie, accrut mon dérèglement. Avec lourdeur, je me mis à espérer un commentaire. Loin d'être jalouse,

⁴²⁵ Nous paraphrasons ici Suzanne Lilar. Voir la préface à *La Confession anonyme*; voir aussi l'entretien de Laurence Cossé avec Suzanne Lilar pendant lequel elle se prononce sur l'amour (émission de Radio France Culture du 29 septembre 1983).

¹⁴²⁶ C'est une allusion à Platon (*Confes.*, 84). Benvenuta se réfère souvent à Platon et c'est Livio qui l'a poussée à le relire.

⁴²⁷ On retrouve cette carte parmi beaucoup d'autres dans les archives de la Bibliothèque royale à Bruxelles (AML, carte n° 157). La carte représente en effet Posillipo, banlieue collinaire près de Naples, et contient la phrase « nous vous aimons » (apparemment écrite par l'amante de Manlio Borelli) à côté de la phrase « Aimezvous Brahms… » (écriture de Manlio Borelli). La date figurée sur le timbre est difficile à déchiffrer. La carte est adressée à Lilar, à son adresse à Laveno (Varèse, Italie). C'est là où elle a écrit en partie *La Confession anonyme*. D'ailleurs, c'est à cette adresse que Julliard envoyait la correspondance concernant l'édition anonyme du roman de Lilar. Laveno, c'est Bergame dans le roman, où demeure souvent Benvenuta.

j'escomptais je ne sais quel profit à m'insinuer dans les intrigues de Livio — mais qu'il y avait donc loin de cette cupidité, de cette obstination de jouissance au miracle des niveaux, de cette complaisance servile à la félicité de l'identification! Trois mortelles semaines s'écoulèrent où je crus toucher le fond de la douleur. Ma révolte se préparait. La lettre vint. De Livio, elle ne disait mot. Ce fut le caillou qui précipite l'avalanche. (*Confes.*, 191-192)

Ces simples trois mots, « Nous vous aimons », poussent Benvenuta, à la fin du roman, à un ultime sacrifice : mettre au feu toutes les reliques de son amour (lettres, photographies, cartes et cadeaux⁴²⁸).

De nouveau, les scènes de la peinture pompéienne apparaissent dans le texte lorsque Benvenuta reconstruit une fois encore le souvenir du 30 avril. Elle fait appel à plusieurs reprises aux images mystérieuses (*Confes.*, p. 79-85). Elle se concentre et réfléchit sur les « figures » de la « danse » (*Confes.*, 79) amoureuse, sur « la dureté presque insultante [du] masque [de Livio] » (*Confes.*, 79) — mais n'est-il pas un « prêtre » antique ? —, sur la précision de ses gestes faits « posément, avec une apparente froideur, une maîtrise de soi impressionnante » (*Confes.*, 80). Dans leur cérémonial, « chaque geste fai[t] appel par-delà lui-même à quelque chose qu'il indique et représente » (Préface, 7). En outre, nous pouvons dire que le personnage de Benvenuta, possédant naturellement des « dispositions contemplatives » (*Confes.*, 28) bien particulières⁴²⁹, n'est qu'« un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit » (*Sexe*, 9).

Or au centre de ce souvenir est le rituel de la dénudation. Benvenuta revient sur « ce geste de la main qui avait projeté et déployé [sa] jupe en cerceau, provoquant chez [elle] [un] mouvement de défense » (*Confes.*, 79), mouvement semblable à celui de l'Épouvantée (cf.

^{428 «} L'exorcisme était accompli. J'avais fait le sacrifice. Je m'étais dépouillée de toutes les chères et douces possessions de l'amour, visage, prénom, offrandes et mots humains, et l'amour était toujours là. Tel L'Oiseau de la fable renaissant de ses cendres, il triomphait de la mort et commençait une autre vie. » (Confes., 193)
429 « Je crois bien que si l'on me donnait à choisir parmi les plaisirs de l'amour, c'est celui de regarder que je retiendrais. » (Confes., 26) Observer, contempler, c'est un plaisir extrême pour Benvenuta, ou plus précisément une « volupté douloureuse » (Confes., 153). Or elle n'est pas seulement une bonne observatrice, mais une personne sachant faire un bon « usage de l'œil ». (Confes., 39, Nous soulignons.) Bien consciente d'emblée des traits négatifs de Livio, elle « bloque » pourtant sa perception de ce qu'elle n'aime pas en lui, « limitant son champ comme celui d'une pupille que l'on voit se rétrécir devant un objet brillant sur lequel elle se concentre et s'immobilise » (Confes., p. 34).

appendice, image 17), qui, de sa main gauche, semble « repouss[er] ce qu'elle voit » (*Sexe*, 288):

[...] [P]our moi cette fresque était bien autrement provocante, puisqu'elle faisait partie de mon amour et que le premier geste qu'avait Livio pour m'approcher avait étrangement fait émerger de ma mémoire la figure de l'Épouvantée. De jour en jour cette évocation s'était révélée moins gratuite, de jour en jour Livio s'était davantage identifié aux prêtres de ces Mystères qui, au lieu de suspecter l'érotisme, l'avaient installé au centre de leur culte. (Confes., 170)

Elle revient sur

[...] cette pantomime de la dénudation, dont [son amant] ne sembl[e] d'abord devoir tirer d'autre profit que scénique, puisqu'il laissa retomber [son] vêtement sans [l]'avoir touchée et, toujours, avec cette affectation de dédain qui [la] ravalait au rang de l'objet. (*Confes.*, 79)

Le texte « dessine » ainsi une série d'images « des dénudations partielles » (*Confes.*, 81) qui se réfèrent à la scène centrale du rituel bacchanal (dionysiaque), représenté sur les murs de la Villa. Il s'agit de « la cérémonie du *liknon*⁴³⁰ » pendant laquelle un/une initié(e) voit pour la première fois dans sa vie la « corbeille sacrée » contenant *fascinus*. Benvenuta se souvient alors avec quelle lenteur Livio dénoue sa cravate, elle se souvient de « l'empêchement du linge » qu'elle avait oublié d'enlever, de cet empêchement qui lui donnait « l'occasion en même temps [...] d'imaginer [le *phallos*], de lui donner nom et forme » (*Confes.*, 80). À mesure que l'héroïne « spiritualise » (*Confes.*, 83) ces images de l'amour physique, à mesure qu'elle les fait coïncider avec celles des fresques du Salon des Mystères, les images « se hauss[ent] jusqu'au *signe* et, au lieu de montrer une de ces innombrables copulations qui s'accomplissent à chaque instant sur la terre, dev[iennent] représentation de l'éros tout entier » (*Confes.*, 84). Benvenuta compare son amant « à ce personnage de la fresque pompéienne qui découvre la corbeille » (*Confes.*, 85) à l'initiée, « moins pressés de jouir des femmes que de les instruire [...] » (*Confes.*, 85).

Le point culminant est le souvenir du jour où Livio en vrai « hiérophante de l'érotisme »

⁴³⁰ *Liknon* (du grec) est la corbeille sacrée contenant un *phallos* (*fascinus*).

(*Confes.*, 85), à la fois mélancolique⁴³¹ et imperturbable, accomplit le rituel de l'initiation de Benvenuta (*Confes.*, p. 169-173). Il arrange le « pèlerinage » (*Confes.*, 169) sur ces lieux au sud de Pompéi où « le silence précède l'effroi » (Quignard, 284) et où se trouve cette Villa des Mystères qui « renferm[e] dans ses murs les troublantes apparitions » (*Confes.*, 170) des images secrètes.

Un peu déçue dans les premiers instants par la banalité du lieu et de la « maison délibérément banlieusarde » (*Confes.*, 170), Benvenuta a vite compris qu'il ne s'agit que d'une banalité propre de celles « qui fissurent l'apparence » (*Confes.*, 169). Après avoir traversé le jardin contenant un seul arbre (typique du lieu consacré à Dionysos), elle entre en *myste* (en initiée) — le rameau de myrte⁴³² (offert par Livio) à la main — à l'intérieur de la villa où « le silence précède l'effroi ». Lié toujours à la surprise, l'effroi (pour en croire Quignard) est « le signe du fantasme », et le Salon des Mystères est un exemple par excellence de « la chambre de l'effroi devant le fantasme » (*Sexe*, 286).

Sur les murs se dessinent vingt-neuf personnages : personnages humains (domina [apparemment, la maîtresse de la maison], servante, une jeune mariée à sa toilette...), ainsi que mythologiques (des petits Cupidons, un démon féminin, des satyres, dont un satyre jeune tenant un masque de théâtre (persona)... et, bien sûr, Dionysos, figure centrale de l'ensemble). Les uns portent des costumes grecs, d'autres des costumes romains. Leurs gestes figés, immobilisés par l'artiste, soulignent « la solitude intérieure concentrée » (Sexe, 292) si nécessaire pour la participation aux Mystères, à la « cérémonie qui n'a qu'un dessein : séparer celui qui va être

⁴³² La plante nuptiale, associée aussi à la cérémonie des Mystères de Bacchus (Dionysos).

⁴³¹ Le texte insiste sur la mélancolie de Livio. Sa mélancolie renvoie logiquement à l'héritage de l'empire romain qui a adapté des cultes et la culture des Grecs : le rare cas où la culture des vaincus s'impose et domine celle des vainqueurs. Pascal Quignard note dans son essai *Le Sexe et L'Effroi* que « [d]urant les cinquante-six ans du règne d'Auguste, qui réaménagea le monde romain sous la forme de l'empire, eut lieu *la métamorphose de l'érotisme joyeux et précis des Grecs en mélancolie effrayée*.» (*Sexe*, 12. Nous soulignons.) Cette « mélancolie effrayée », on la perçoit chez le personnage de Livio, on la voit sur les peintures de la Villa des Mystères.

initié (le myste) de celui qui ne l'est pas (le non mystique) » (*Sexe*, 290). Comme le note Pascal Quignard, c'est « un théâtre sans public » (*Sexe*, 292) qui reflète bien le concept du « présent éternel » (*id.*, *ibid.*).

Rien d'étonnant que Benvenuta, dès la vue de ce « récit de poète, condensé en image » (*Sexe*, 61) qui ne lui raconte, d'ailleurs, que son propre mythe de l'amour, se trouve sidérée et fascinée :

[C]es figures figées au mur par la vénération et l'effroi étaient les mythes mêmes de mon amour — avec stupeur, je les reconnaissais comme des sœurs familières m'attendant à l'étape, l'Initiée qui avait passé avec moi le seuil de la chambre d'hôtel, tremblante mais résolue. [...] [L]'Épouvantée et son réflexe de recul devant le terrible, la Prosternée dont les genoux s'étaient ployés d'eux-mêmes et qui avançait une main craintive vers le liknon contenant le phallos sacré [Benvenuta s'agenouille toujours devant Livio avant l'acte de l'amour; cette prosternation fait partie de leur rite, de leur jeu], la Flagellée qui s'abandonnait avec une ivresse mystique à l'effraction corporelle et s'abîmait dans une anticipation de la mort [une allusion au « tendre sadisme » de Livio, aux gifles reçues par Benvenuta avec gratitude et presque voluptueusement; une illusion aussi au sentiment de s'effacer devant Livio qu'a eu Benvenuta]. Et ce cérémonial était celui qu'avait déployé pour moi ce Livio, porteur de l'antique savoir, qui m'avait à travers les rites de l'outrage et de la peur (comme s'il avait eu souci de ne sauter aucune étape) éveillée à la Connaissance. (Confes., 171)

Non seulement l'héroïne se reconnaît-elle dans les figures des femmes représentées sur les murs (l'Épouvantée, la Prosternée, et la Flagellée), mais elle se rend compte aussi que ces peintures « ne se contentent pas de figurer le rite, mais qu'elles en communiquent en partie l'effet et la grâce et, par des procédés de terreur [...] jettent dans l'angoisse propice aux révélations » (Confes., 170). Benventua tout ensemble contemple le cérémonial initiatique (sous la forme d'images) et y participe. Le faîte est atteint. C'est pourquoi elle se dit :

Plus rien maintenant ne pouvait empêcher que l'amour eût été donné et reçu comme une initiation et un sacrement, deux fois vécu, dans la chair et dans l'esprit, vérité éternelle en même temps qu'humblement temporelle, plus rien ne pouvait détruire le lien qui m'unissait à Livio. (Confes., 171)

[Parce que] rien ne pouvait empêcher le couple mystique de se recomposer chaque fois que l'un de nous se mettait en quête de l'autre, rien ne pouvait rompre le très saint sacrement de l'amour, rien ne pouvait empêcher de s'accomplir le divin Mystère de la Vie renaissant de la Mort, retrouvée en même temps que niée, reconquise en même temps que perdue. (*Confes.*, 181)

C'est pourquoi, vers la fin du roman on voit Benvenuta s'agenouiller non pas devant Livio, ni

devant son image, mais devant « l'Amour médiateur et, par-delà l'Amour » (*Confes.*, 196). La personnalité de Livio a été complètement dépassée par la recherche de l'absolu (de l'Un). Profondément platonicienne, Benvenuta a su mener son amour suffisamment haut pour qu'il débouche sur le même versant que l'amour divin⁴³³. Cette expérience, bizarre aujourd'hui et courante chez les Grecs antiques, s'inscrit logiquement dans la lignée de Platon dont la pensée est omniprésente dans le roman.

Quant aux fresques de la Villa des Mystères, ces images — aussi bien que l'*ekphrasis* dans le roman de Rodenbach — peuvent être perçues à la fois en tant que personnage d'un sage qui prédit et oriente le récit (« la valeur proleptique de l'image » [Louvel, Œil, 180]) et en tant que mise en abyme de l'histoire de Benvenuta. C'est le cas où « l'image *dans* le texte » (Louvel, Œil, 165) devient dans une certaine mesure une « image *du* texte, à visée autoréflexive » (*id.*, *ibid.*). Le récit mythique de la peinture pompéienne s'emboîte dans le récit romanesque et se développe dans une intrigue unique mettant en valeur les aspects clés du livre.

-

⁴³³ Ici, nous paraphrasons presque Suzanne Lilar qui se prononce sur l'amour dans l'émission de Radio France Culture du 29 septembre 1983 (entretien avec Laurence Cossé). Ses propos font écho aussi aux lignes sur l'amour écrites dans la préface à *La Confession anonyme*.

Interpicturalité et métapicturalité dans le Journal de l'analogiste

Poésie du quotidien?

Le Journal de l'analogiste, considéré par la critique comme un livre majeur de Suzanne Lilar, a paru chez Julliard en 1954 et a obtenu le prestigieux prix Sainte-Beuve la même année. Il est réédité chez Grasset en 1979⁴³⁴. C'est pour cette édition que Julien Gracq écrit une magnifique préface et que Jean Tordeur rédige une introduction fort éclairante. Du point de vue de la forme, le Journal de l'analogiste 435 a une architecture complexe et résiste à toute classification. Il s'agit d'un livre illustré oscillant entre deux genres : l'essai (à la fois littéraire, philosophique et esthétique) et l'écriture autobiographique. Fondé sur les souvenirs, sur des expériences que l'auteur a vécues, l'ouvrage recèle effectivement certains traits propres à l'autobiographie. Comme dans les textes autobiographiques, la narration se fait à la première personne. Lilar, pour qui la praxis individuelle occupe une place centrale dans ses réflexions, écrit ainsi à propos de ses intentions à la fin du *Journal* : « j'avais pris le parti de ne pas déborder le cadre de mon expérience personnelle » (Journal, 192). À l'instar d'une autobiographie, le texte dessine, quoique d'une manière indirecte ou, comme le dit Julien Gracq dans sa préface, « à SA manière⁴³⁶ », « un portrait très expressif » (préface, 12) de l'auteur. En outre, sa structure même s'approche de celle d'un journal intime. Le lecteur perçoit d'emblée que le livre est écrit de façon fragmentaire: on voit de courts passages séparés par des blancs typographiques, comme s'il s'agissait des entrées non datées d'un journal intime. D'ailleurs, on retrouve dans le livre des

⁴³⁴ Les références au *Journal de l'analogiste* dans la présente thèse renvoient au livre réédité chez Grasset en 1979. Cependant il y aura quelques références à l'édition originale, qui comporte quelques différences de présentation. Dans ce cas, à côté de la page de référence nous mettons le nom de la maison d'éditions « Julliard ».

⁴³⁵ Nous emploierons plus loin dans notre texte le titre abrégé *Journal*.

⁴³⁶ Nous soulignons.

extraits des vrais journaux intimes de l'auteur, qui y sont cités en *intratextes*⁴³⁷. Cependant, il ne s'agit pas d'un simple « journal » traduisant des événements au jour le jour. Il est une véritable « aventure poétique » (*Journal*, 112). Julien Gracq le compare plutôt à « un journal de bord », à un « journal d'une expédition de découverte » qui fraie de nouvelles voies à la perception de la poésie. Le texte progresse, comme le remarque Gracq, « par agglutinations successives [...] à la manière d'une boule de neige. » (préface, 15). Le style change au cours du *Journal*. L'écriture devient de plus en plus abstraite et l'ouvrage ressemble de plus en plus à un essai.

Le Journal se termine par une composante qu'on pourrait considérer une annexe s'il n'y avait pas à sa fin l'inscription « fin du journal ». Là, on retrouve des souvenirs dits « condensés » (toujours bien précis), ainsi que beaucoup d'intertextes. Cette partie est présentée sous le titre « Récréations analogiques » qui la sépare clairement du texte précédent. La partie finale se distingue aussi typographiquement du reste du livre : elle est mise en page en caractères plus petits que ceux employés pour la partie dite principale. Par ailleurs, ces passages sont découpés non seulement par le blanc du papier, mais aussi par des culs-de-lampe. Le recours à ces petites vignettes qu'on appelle « cul-de-lampe » marque, de coutume, soit la fin de l'ouvrage ou la fin d'un chapitre, ce qui, décidément, fait penser que ces petits textes se sont introduits l'un par rapport à l'autre sous le signe de la rupture, c'est-à-dire qu'ils se présentent, avant tout, en tant que textes autonomes. Dans sa préface, Gracq souligne à plusieurs reprises la démarche innovatrice et résolument expérimentale du livre. En effet, le texte, poétique en lui-même, est « une initiation graduelle à la poésie » (préface, 12) : « [o]n y passe à chaque instant de la poésie à la réflexion sur la poésie sans changer aucunement de palier » (préface, 17). Lilar essaie — à travers des méditations provenant de ses expériences quotidiennes — de découvrir la nature de la

⁴³⁷ Par exemple, le passage décrivant les impressions d'une promenade aux pages 141-142, tiré du journal intime de 1946, entrée datée du 22 février.

poésie et d'élaborer des principes sous-jacents à la poésie, qui est « déconnectée » du langage (préface, 13) et « envisagée comme une immense entreprise de métamorphose » (préface, 16).

Chez Lilar, la « poésie libérée » (préface, 15) du verbal, ayant partie liée avec les bases épistémologiques, met en marche simultanément le sensible et l'intelligible. Il s'agit de cette *poésie du quotidien* qui « se moque du goût [...] [et] des connaissances » (*Journal*, 94) et que nous pouvons trouver dans tous les domaines de la vie. Dès sa tendre enfance, Lilar retrouve la même poétique dans la nature, dans le jeu, dans l'art, dans les choses les plus banales de la vie. Une fois touchée par cette poésie du monde, elle vit ce qu'elle-même appelle des moments privilégiés (ou des « moments merveilleux ») qui la « détach[ent] moins des choses quotidiennes que d'une façon quotidienne de les regarder » (*Enf.*, 204). La poésie d'un tableau peint ou d'un morceau de musique, la poésie d'une promenade ou « la poésie de l'exemplarité » (*Journal*, 73) d'un chien entrevu par la fenêtre de la voiture (l'image sur laquelle s'ouvre le *Journal*) ne sontelles pas au fond des phénomènes du même ordre d'ans ?

Les recherches qui entraînent Lilar à la « poésie du quotidien » sont fondées en grande partie sur des effets de recoupements entre les différentes formes artistiques, notamment, entre la musique et la peinture. Comment se comporter devant l'œuvre d'art ? Comment « lire » un tableau ? Comment le regarder pour voir/percevoir ce qu'il dévoile ? Qu'est-ce que c'est que cet échange mutuel entre l'œuvre d'art et l'homme-spectateur-lecteur-décrypteur ? Ce sont les questions auxquelles Lilar tente de répondre dans le *Journal* en proposant sa propre approche poétique au monde, à l'art qui nous éloigne de la vision purement utilitaire et unilatérale, qui nous délivre du regard banal du philistin et qui nous fait apprendre à « projet[er] sur [des]

⁴³⁸ « Je me souvins que les hasards de la vie quotidienne m'avaient fourni presque autant de rencontres poétiques que les arts. » (*Journal*, p. 153)

accident[s] de notre vie la lumière intemporelle de la poésie » (Journal, 154-155).

Les modes de manifestation et les fonctions de l'image dans le Journal de l'analogiste

Dans le cas du *Journal de l'analogiste*, nous proposons de parler avec Liliane Louvel d'*interpicturalité* (« lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, de plagiat, d'allusions, voire sous sa forme iconique » [Louvel, Œil, 142]) et de *métapicturalité* (« lorsqu'il y a commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa » [id., ibid.]).

L'image se présente dans le livre sous différentes formes. Elle apparaît de la manière la plus directe quand on la voit sous sa forme iconique (« l'image physiquement in *praesentia* » [Louvel, Œil, 156]). Plusieurs illustrations photographiques, représentant quelques chefs-d'œuvre du patrimoine artistique mondial, sont insérées entre les pages du texte, au milieu du livre. L'image est aussi explicitement présente dans le texte par le biais du verbal. Ce sont les images dont on parle, images tissées de mots qui nous incitent à parler de la « visualité » langagière. Il s'agit principalement des descriptions des tableaux peints et des images-souvenirs poétisées, liées au vécu de l'auteur. Au demeurant, le texte fourmille de renvois constants aux œuvres d'art, auquel cas, l'œuvre, accompagnée des références précises (nom de l'artiste, titre, lieu de conservation), peut être considérée comme une forme de citation dont l'auteur se sert comme d'un prétexte pour développer ses réflexions théoriques.

Bien que les illustrations du *Journal* soient insérées à l'intérieur du livre, elles ne sont pas numérotées. Nous pouvons parler ainsi d'une sorte de rupture dans les rapports entre le texte et l'image. Remarquons qu'en revanche dans le cas de *Bruges-la-Morte*, les pages avec les photos étaient numérotées. Contrairement aux illustrations du roman de Rodenbach, intégrées

véritablement *dans* le texte du roman, celles du *Journal de l'analogiste* sont accompagnées de la table des planches contenant l'information sur l'œuvre et le renvoi exact à la page où cette image est mentionnée dans le texte⁴³⁹.

Il faut noter d'emblée que sur le plan iconique le livre publié chez Julliard (1954) se différencie de celui paru chez Grasset (1979). La première illustration du livre réédité chez Grasset (la photo représentant un détail de l'intérieur de la crypte des Capucins à Rome) est absente dans l'édition originale chez Julliard. Tandis que dans la réédition chez Grasset, deux photos figurant dans l'édition originale, l'une représentant un arbre de Jérôme Bosch (1453-1516) et l'autre un arbre de Gérard David (1455-1523), ont disparu (cf. appendice, image 18).

Les choix iconographiques de l'auteur sont clairement articulés sur le contenu du texte. La présence de la photo attire notre attention sur des passages du texte avec lesquelles l'image iconique entretient une relation thématique et accentue leur importance. Ainsi, chaque image iconique renforce le sémantisme du texte, renforce le sens des aspects concrets soulevés par le texte. En outre, les photos choisies pour illustrer cet ouvrage sont aussi étroitement liées entre elles par le contexte général. Elles renvoient également le lecteur à d'autres livres de Lilar, par exemple, aux romans *Le Divertissement portugais* et *La Confession anonyme*, mais surtout, à son autobiographie *Une enfance gantoise*.

La poésie étrange des « formes rebutantes »

Ornements muraux de la crypte des Capucins

Prenons la première illustration photographique du livre publié chez Grasset. Il s'agit d'un détail de la décoration murale faite d'ossements humains de la crypte des Capucins. S'il n'y

⁴³⁹ La table des planches est annexée à la fin du livre.

avait pas de description du lieu aux pages 89-90 du *Journal* et d'inscription dans la « Table des planches », le lecteur aurait des difficultés à reconnaître ce qui figure dans cette photo, ainsi que la matière dont les ornements sont fabriqués. On ne sait pas au juste quel type de lecture de l'image il faut choisir : une lecture horizontale ou verticale. En l'occurrence, si le lecteur tourne la photographie dans la mauvaise direction, il risque d'y voir, par exemple, des grains de verre arrangés selon un motif floral sur une étoffe (cf. appendice, image 19). En fait, la photo montre une véritable transformation du squelette humain en « fleurons et en acanthes pour aborder le monde abstrait de l'ornemental » (*Journal*, 90). L'image iconique de la crypte des Capucins et sa description peuvent nous faire penser à l'esthétique du carnavalesque chez Bakhtine, où l'ordre établi est transgressé et les valeurs conventionnelles sont renversées. Ces images renvoient en effet moins au pathétique de la mort qu'à son *effacement* devant le carnavalesque. Bien évidemment, le spectacle, comme le note Lilar, « relève assez bassement du macabre » (*Journal*, 89), mais en même temps, il engendre une « étrange poésie » (*Journal*, 90) qui « libèr[e] momentanément de l'humain et jett[e] au delà, dans la confusion de la création » (*id., ibid.*).

On trouve une image parallèle à celle de la crypte des Capucins dans *La Confession anonyme*: mais cette fois, elle est seulement textuelle. Il s'agit d'une vieille église de *San Bernardino alle Ossa* à Milan dont une des chapelles est décorée de crânes et d'ossements humains. Dans le roman, Lilar la présente comme l'église préférée du personnage de Livio. Elle est aussi un espace emblématique pour les deux protagonistes du roman, Livio et Benvenuta, car c'est le lieu où ils font un serment solennel devant Dieu (cf. *Confession*, p. 123-124). Le décor d'ossements rend visible le processus de la métamorphose pendant lequel une forme se montre susceptible de reparaître sous une nouvelle forme tout en restant essentiellement la même. Et si cette décoration réconcilie la vie et la mort, le serment des amants dans l'église *San Bernardino alle Ossa* symbolise le même processus de réconciliation de la passion avec la continence, de la

chair avec l'âme.

Réconcilier la mort et la vie ? Nous nous posons la question de savoir si l'expérience des « moments merveilleux » de l'écrivain belge décrits dans *Une enfance gantoise*, en particulier, ainsi que la démarche de l'écrivain, en général, ne visent pas au bout du compte une « réconciliation avec cette mort redoutée ». Au fil des pages d'*Une enfance gantoise* on apprend que « la mort qui est épouvante » peut être aussi « fascination et suavité » (*Enfance*, 122). Ces sentiments contradictoires à l'égard de la mort, Lilar les a hérités de sa mère, qui, fascinée par la mort, en « bonne élève » de Montaigne⁴⁴⁰, initie sa fille à la réalité de la mort, sans l'édulcorer :

Très tôt Maman avait voulu me familiariser avec le spectacle de la mort et choisissant pour le faire une occasion bénigne, elle m'engagea à aller voir la chatte Mina, morte de vieillesse chez ma grand-mère à l'âge de dix-huit ans. Je me revois descendant l'escalier de la cave. Je m'efforçais au courage. Je prenais sur moi. Mina était étendue dans son panier comme endormie. Mais quelque chose dissuadait d'y croire et dénonçait, sous l'apparence du sommeil, une opération sournoise. Bonne-Maman m'y invitant, je caressai la chatte qui avait maintenant la consistance du bois. Mais je ne me laissai pas retenir par l'étrangeté de cette découverte, l'attention captée par quelque chose que je percevais comme une présence. C'était la présence investissante quoique diffuse de la mort. (*Enfance*, 124)

L'absence était perçue comme une présence, la mort comme un sommeil. Ce « spectacle », grâce auquel l'enfant découvre de fausses apparences, la bouleverse et incite à approfondir ses réflexions. Le mot « spectacle » qu'emploie Lilar pour désigner les manifestations de la mort est encore plus applicable pour le passage qui parle du « pathétique bouffon » de l'agonie imaginaire de son oncle. Des images atroces de la mort hypothétique de son oncle (qui, étant gravement malade, séjournait chez la famille Verbist) terrorisaient la petite fille :

J'imaginais le pathétique bouffon de ce corps se défendant contre la mort, les sursauts de cette énorme chair rebelle à se laisser prendre, j'imaginais l'agonie, le passage de vie à trépas, le mourir pour parler comme Montaigne. Je n'ai pas cessé de le trouver effroyable et de le distinguer de la grande paix fraternelle de la mort. Au chevet de mes morts les plus chéris, il y eut

⁴⁴⁰ Montaigne, dans ses *Essais*, confie ce qui suit à propos de son attitude à l'égard de la mort: « Le but de notre carrière, c'est la mort, c'est l'objet nécessaire de notre visée : si elle nous effraie, comme est-il possible d'aller un pas avant, sans fièvre ? Le remède du vulgaire, c'est de n'y penser pas. [...] Ôtons-lui l'étrangeté, pratiquons-le, accoutumons-le, n'ayons rien si souvent en la tête que la mort. » (Michel Montaigne, *Essais*, LVII « Eh bien, quand ce serait la mort même ? », dans *Montaigne sans commencement et sans fin* (Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion 980, 1998), p. 181-182.

toujours ce moment atroce où je les abandonnai, où je les laissai se débattre seuls, où m'affaissant, je me suis remise sur un tiers, religieuse ou infirmière, de ces soins qu'un instant auparavant je prodiguais avec tant de ferveur. Toujours il y eut cette désertion, cette minute où je les ai trahis et tandis qu'eux se battaient encore contre la mort, moi je l'espérais, je pariais pour elle. (*Enfance*, 128)

La petite fille commence à « aimer » la mort⁴⁴¹, et même, entre dans une sorte de connivence avec elle regardant toujours au-delà de la mort. Intelligemment, elle la pratique, comme le conseille le sage Montaigne. Parfois, le lecteur pourrait être étonné par la lucidité du regard de la fillette devant la mort ou choqué par son sang-froid. Elle aide, par exemple, à « achever » les oiseaux blessés par le chat dans le jardin public pour les délivrer de la souffrance; elle aide également son chien malade à mourir en diminuant la durée de l'agonie (voir *Enfance*, 129). Cette « connivence » dont parle Lilar n'interdit en aucun cas l'effroi devant « le guignol de la mort », devant « les grimaces et convulsions qui l'accompagnent » (*Enfance*, 125), mais, sans fausse et humiliante pitié, enseigne à réfléchir sur la « dialectique » de la mort justement pour vivre bien, joyeusement et dignement, donnant à la mort son droit. Et si l'œuvre de Lilar est traversée par la mort, c'est pour témoigner de l'amour insatiable pour la vie.

La Villa d'Este

Dans le cadre du *Journal*, l'image de la crypte des Capucins renvoie aussi à l'image de la Villa d'Este et de ses magnifiques jardins (chef-d'œuvre de l'architecture italienne du XVI^e siècle, à Tivoli, près de Rome). L'image de ce lieu apparaît dans le texte sous la forme d'une longue description enchâssée dans le souvenir de la visite du site par l'auteur (*Journal*, p. 86-88), lui-même précédé d'un bref souvenir d'enfance décrivant des « sensations étranges » et du plaisir que goûtait la petite Suzanne à contempler « la trace d'une ammonite ou d'une fougère incrustée dans la pierre » (*Journal*, 85). Ainsi, à travers une allusion à la notion de métamorphose, ce souvenir annonce la description de la Villa, l'exemple enchanteur d'« une

⁴⁴¹ « J'aimais la mort. J'aimais rêver de mes morts. » (*Une enfance gantoise*, p. 125).

métamorphose sans truquage » (*Journal*, 86). Surtout, ce phénomène était très visible dans les jardins où « la nature saisit, pétrit, refaçonne » (*Journal*, 88) les formes en marbre, où tout se défait et se désagrège « sous l'assaut » (*id.*, *ibid.*) du monde végétal. Le travail de l'architecte et du sculpteur a été repris par la nature et, « [d]ans ce foisonnement de contradictions où l'effusion funèbre s'accordait au rythme de la vie, tout était remis en question » (*Journal*, 101). C'est comme si la nature voulait retrouver la forme initiale de la matière. Est-ce de ce combat de deux forces antagonistes que naît cette « étrange poésie » (semblable à celle de la crypte des Capucins) qui apporte un sentiment de sérénité en libérant l'espace (par le mouvement créateur de la transformation) d'un état morbide ?

La Diane d'Ephèse s'efface et semble rentrer dans la pierre. Le corps d'un jeune Bacchus, rongé comme celui d'un ascète, est couvert des pustules grisâtres du lichen. Un Neptune, voilé jusqu'au menton d'un fin réseau de saxifrage, a pris avec sa toison de verdure, l'aspect débonnaire d'un caniche. Le tridacne de la fontaine du Bicchierone, étroitement enserré par une mousse géante, lui dispute désespérément chaque saillie, chaque rainure, chaque filet de son extravagante coquille. Où finit le marbre, où commence le sournois cancer végétal, on ne sait plus. Où l'invention du Bernin, où les retouches insidieuses de la nature? Une statue intacte, préservée, peut-être belle, laisse curieusement indifférent. Pourquoi? Serait-ce que la beauté fascine moins que la désagrégation de la beauté? Et nous deviendrait-elle précieuse dans la mesure où nous la savons périssable? (Journal, 88)

Ces questions, colorées par le goût pour le difforme et le grotesque, parcourent toute l'œuvre littéraire de Lilar : « j'étais trop flamande, écrit-elle, pour ne pas subir la fascination d'un art adonné à la monstruosité, à l'anomalie, à la distorsion des formes » (*Journal*, 100) ; « [m]on côté flamand : mon besoin de laideur, d'anormalité, de monstruosité : mon impression alors de remise en place. J'échappais au monde du joli. » (Inédits, *Écrits à caractère autobiographiques*⁴⁴²). Les chapeaux de folie, les masques de carnaval, plus encore les infirmes et les fous, les monstres de Bosch, de Grünewald ou de Goya l'attirent mystiquement. En les contemplant, l'écrivain belge y rejoint sa propre « logique de rêve », ce « carnavalesque » bakhtinien qui dépasse la logique du « comme il faut » et, par conséquent, « ne se réalise pleinement qu'en marge de la culture

⁴⁴² Inédits de Suzanne Lilar : Écrits à caractère autobiographiques : Fragments divers: Lilar sur elle-même et sur son œuvre (Archives, ML 08492/0024).

officielle⁴⁴³ »:

[J]'aimais le spectacle des anormaux de Lourdes, ceux de Geel où les fous vivent chez l'habitant, j'aimais leur démarche saccadée et parcourue de tics, eux aussi involontaires. Avec les autres enfants je poursuivais Zot Sofietje, non pour m'en moquer comme mes compagnes mais pour jouir de son étrange comportement. J'ai compris plus tard la nature du plaisir que j'éprouvais. Assistant à une fête de gymnastique où, par charité, un anormal avait été admis dans le groupe des athlètes, je ressentis, après un bref malaise, l'étonnement d'une délivrance. Ce dément paraissait habité par quelque chose qui le dépassait. Il y avait dans le déclenchement brusque de ses gestes, dans l'égarement de son regard une sauvagerie, un emportement, un délire qui communiquaient une ivresse, faisant apparaître chez les autres, les normaux, le manque d'envol, l'empêtrement du terrestre dans ce qu'il peut avoir d'étriqué, de réduit au prévisible. (Enfance 127-128)

Ainsi, des spectacles avec des « anormaux » montrent le manque chez les « normaux », ce « manque d'envol » qui empêtre dans la vie terre à terre. C'est pourquoi, lors de pareils spectacles, la petite Suzanne apprend à jouir de ce qui ne se trouve pas réduit au prévisible ; elle apprend à voir le monde non pas seulement à l'échelle de ses habitudes. C'est presque de la même manière que l'écrivain jouit de la poésie d'une métamorphose imprévisible du parc de la Villa d'Este. La description de ce lieu magique hors du temps se termine par un passage où chaque phrase pèse lourd :

Il y a dans toute métamorphose, mort, naissance, quelque chose d'insaisissable. La science explique, la philosophie commente. On reste au pied de l'essentiel. Mais la poésie fait faire le saut. Elle éclaire nos curiosités et nous découvre les raisons du saisissement que nous éprouvons à surprendre — si parfaitement encadrée par la pompe baroque de la Villa d'Este — la mort étroitement accolée à la vie, à les concevoir tout à coup comme de simples apparences d'un même devenir. (Journal, 88-89) (Nous soulignons.)

Les Vieilles de Goya. L'espace pictural

La représentation des *Vieilles* de Goya (*Journal*, 159) s'inscrit bien dans la lignée des images troublantes provoquées par la crypte des Capucins. Les *Vieilles* épousent d'une manière ostentatoire la pensée de Lilar que la mort et la vie, « étroitement accolée », peuvent être perçues (sans être confondues) « comme de simples apparences d'un même devenir » (*Journal*, 89). En

 $^{^{443}}$ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », dans Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse (Paris, Éditions du Seuil, 1969), p. 83.

même temps, ce tableau, semble-t-il, reflète « visuellement » l'esthétique du carnavalesque bakhtinienne. Il (le tableau) renvoie, d'ailleurs, au symbolisme des figurines en terre cuite des vieilles femmes enceintes et riantes se trouvant au Musée de l'Ermitage dont Mikhaïl Bakhtine parle dans *L'Œuvre de François Rabelais*. Bakhtine souligne l'ambivalence et l'expressivité de ce grotesque mis en forme :

[...] [C]'est la mort enceinte, la mort qui donne le jour. Il n'y a rien de parachevé, de stable et de paisible dans le corps de ces vieilles femmes. [...] La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. Rien n'est tout prêt, c'est l'inachèvement même⁴⁴⁴.

Ces propos sont en effet applicables à la poétique complexe et contradictoire des vieilles femmes chez Goya : par la destruction du stable, par la provocation et la négation des apparences, elle dirige l'esprit vers la « re-naissance », vers le renouveau, vers l'« éternel devenir ».

La toile de Goya montre la vieillesse caricaturée, où « le paraître est plaqué sur l'être » (Louvel, Œil, 153) : sous l'apparence des artifices (des bijoux, des habits, du maquillage) se cachent les corps affaissés, presque squelettiques, des deux vieilles femmes. Deux « monstres dérisoirement parés » (Journal, 159). Le message que l'image fait passer n'est-il pas l'écho de ce memento mori des vanités du XVII^e siècle qui nous rappellent que personne n'échappe à la mort et que l'on ne sait jamais l'heure de ce passage? L'image d'un homme avec un balai à l'arrière plan incarne apparemment la mort elle-même. Ces deux personnages paraissent ridicules au spectateur « omniscient » qui voit derrière leurs épaules cette redoutable figure, capable de « balayer » (ou peut-être déjà en train de « balayer ») ces deux coquettes du monde terrestre. Or, la description dans le Journal ignore sa présence dans le tableau et se concentre principalement sur les deux figures féminines.

-

⁴⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, coll. Tel 70, 1970), p. 35.

La « translation picturale » (Louvel, Œil, 88) du tableau dans le Journal (c'est-à-dire la traduction d'un code sémiologique à un autre) est construite par antithèse : tous les éléments sont vivement contrastés soit sur le mode de la rupture soit sur le mode du prolongement. Par exemple, les « paupières sanguinolentes » de l'une des femmes s'opposent aux « orbites charbonneuses » de l'autre, « une boîte crânienne écrasée, épatée, ouverte sur l'orifice béant des narines » (Journal, 159) de l'une, contraste avec le crâne « grotesquement busqu[é], recourb[é] sur le clapet du bec » de l'autre (id., ibid.). Mais ces contrastes complètent la même image de la sénilité de la vieillesse. Alors que ces mêmes détails de la description contrastent violemment (et cette fois-ci sur le mode de rupture) avec la beauté des robes (la blancheur de la gaze et le « bleu[] si doux [...] [des] « vaporeuses dentelles » [Journal, 160]) et l'exubérance des accessoires (pierreries, rubans, bandelettes). Pourtant, les oppositions entre les couleurs et les valeurs, entre la décrépitude des corps et la fraîcheur et l'extravagance des parures, non seulement dénoncent le jeu des apparences trompeuses, mais vont au-delà de cette fonction. La peinture dépasse de beaucoup toutes ces visées, ou « messages », relevant d'une analyse rationnelle que nous venons de signaler ci-dessus : elle entraîne le lecteur-spectateur dans une entreprise proprement poétique, elle le mène « en un lieu où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement » (Journal, 137).

Lilar souligne dans le *Journal* que nulle œuvre ne lui avait révélé autant de secrets de la « poésie de l'atroce » (*Journal*, 159) comme ce tableau de Goya, perçu, avant tout, comme une « provocation personnelle » (*ibid*.). Toutefois, le chemin pour saisir sa poésie a été fort long. Avant que la vraie rencontre avec le chef-d'œuvre n'ait lieu, Lilar s'en détournait « comme d'une inconvenance » (*Journal*, 159). Et pourtant, elle n'a pas pu se débarrasser des sentiments contradictoires qui l'envahissaient et qui « voulai[ent] être résolu[s] » (*Journal*, 160). La toile tout ensemble la « happait » (*ibid*.) et provoquait l'horreur ; elle se sentait regardée par le

tableau. Il s'agit de ce triple échange entre l'artiste, le sujet regardant et le tableau dont parle Jeanette Winterson dans son essai portant sur les objets artistiques et Merleau-Ponty dans « Le langage indirect et voix du silence » :

I move gingerly around the paintings I own because I know they are looking at me as closely as I am looking at them. There is a constant exchange of emotion between us, between the three of us; the artist [...], the painting in its own right, and me, the one who loves it and can no longer live independent of it. The triangle of exchange alters, is fluid, is subtle, is profound and is one of those unverifiable facts that anyone who cares for painting soon discovers. [...] I think of something I did, the picture catches me, adds to the thought, changes the meaning of thought and past. The totality of the picture comments on the totality of what I am. The greater the picture the more complete this process is. Process, the energy in being, the refusal of finality, which is not the same thing as the refusal of completeness, sets art, all art, apart from the end-stop world that is always calling 'Time Please!' (Winterson)

L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible⁴⁴⁶. (Merleau-Ponty)

Le texte du *Journal* explique également que la rencontre dépend essentiellement du regard du spectateur. Comme le note Éliane Escoubas, dans un ouvrage consacré à l'espace pictural, « ce que peint la peinture, ce que donne à "voir" l'espace du tableau, c'est la mise-enœuvre du regard. la mise en œuvre de l'*exercice-extase*⁴⁴⁷ du regard⁴⁴⁸ » :

La peinture fait voir ce qu'on ne voit pas ordinairement — ce qu'on ne voit pas *du tout* : elle peint, à chaque fois, la naissance du monde sous le regard — ce qui a toujours déjà commencé lorsqu'on commence à voir ce qu'il y a à voir. (Escoubas, 25)

Escoubas se réfère ici à un passage très connu de Merleau-Ponty cité généralement dans les essais portant sur l'image, à savoir :

446 Maurice Merleau-Ponty, « Langage indirect et voix du silence » dans *La Prose du monde* dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort (Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010), p. 1479.

⁴⁴⁵ Jeanette Winterson, « Art objects », dans *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (New York, Alfred A. Khnopf, 1996), p. 19.

⁴⁴⁷ On cite la note d'Éliane Escoubas présentée en bas de la page 16 de *L'Espace pictural*: « On prendra ces termes au sens étymologique: *Exercice* vient du latin *ex-arceo*, où *arceo* dit: contenir dans des limites, enfermer, arrêter, empêcher d'avancer (des troupes); *ex-arceo* dit alors: mettre ou tenir des troupes en mouvement, ne pas rester en repos, faire sortir des limites où (les troupes) étaient arrêtées. *Extase* vient du grec *ek-stasis*: être hors de soi, faire sortir de soi, faire changer de place. »

⁴⁴⁸ Voir Éliane Escoubas, *L'Espace pictural* (Fougères/La Versanne, Encre marine, 1995), p. 15-16. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le nom de l'auteur, suivi du numéro de page.

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois 449. (L'Œil et l'Esprit) (Nous soulignons.)

Comme le note Escoubas, les expressions « voir selon ou voir avec » « marquent l'écart entre la chose en tant que chose et la chose en tant que tableau » (Escoubas, 15). Autrement, le tableau ne dévoile rien, ne révèle pas, mais se présente simplement en tant qu'espace de la représentation : « Une forme n'est rien en soi. Une forme n'est pas, elle existe. » (Maldiney, 163), écrit le philosophe-phénoménologue français Henri Maldiney.

En parcourant les pages du *Journal de l'analogiste*, on voit l'auteur belge pratiquer régulièrement cet « *exercice-extase* du regard » « selon » et « avec » le tableau peint, comme le propose Merleau-Ponty. Dans le cas des *Vieilles*, le texte dit qu'il faut « suivre le poète à travers la séduction des formes [...] dans la difformité, dans la laideur » (*Journal*, 157) et le suivre *en poète*. Le malaise que l'image de Goya provoque « réclame impérieusement le soulagement poétique » (*Journal*, 151). La transfiguration des formes se réalise sous le regard « poétique » du spectateur (le sujet regardant) qui les dote d'un « nouveau pouvoir imageant » (*Journal*, 164). En l'occurrence, et puisqu'il s'agit de peinture, on doit regarder ce tableau « selon la couleur » (*Journal*, 160) et selon les effets des contrastes, allant au-delà de la forme. Auquel cas, le spectateur se déplace sur « un plan où les extravagances de la décrépitude peuvent être inhumainement, sereinement regardées » (*ibid.*). C'est le miroitement des contrastes des formes et des valeurs mis en parallèle avec le jeu des couleurs qui fait rompre « l'automatisme de la représentation » (*Journal*, 164) :

À ce prix, cette vieillesse redoutée [...] se dépouill[e] de ses cruautés particulières pour rentrer dans le destin universel des métamorphoses. Et ce n'est pas [...] sans intuition de ces transmutations que Goya [mêla] éclat et disgrâce, fraîcheur et décomposition [...]; et même, allant plus loin encore dans la négation de l'apparence, qu'il avait dans le rouge d'un enrubannement de satin établi un écho au rouge répugnant des paupières sanieuses; mais

⁴⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort (Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010), p. 1596.

précisément ce rouge n'était pas répugnant, le peintre nous le prouvait en l'utilisant pour parure. Ainsi l'une après l'autre désarmait-il nos préventions et il n'était aucun détail — si affreux fût-il — de cette peinture admirable qui ne vînt en fin de compte s'apaiser et se résorber dans l'enchantement de la couleur. (*Journal*, 160) (Nous soulignons.)

Cet enchantement, cet équilibre sont retrouvés à la fois grâce à une « tension particulière » (*Journal*, 158) créée par les « formes rebutantes » (*Journal*, 158) qui nous projettent avec violence au-delà d'elles-mêmes et grâce au regard « poétique » du spectateur. C'est exactement le même processus que nous avons pu observer dans le cas des décorations en ossements humains de la crypte des Capucins. Lilar note que de telles œuvres d'art détiennent « le singulier pouvoir » sur le spectateur, et même, sur un point, elle leur accorde un avantage, « celui de ne pas créer de malentendu » (*Journal*, 158). La « franchise » de leur provocation nous garde de la passivité, d'une sorte d'« hébétude amoureuse » (*Journal*, 158) qui aurait pu être ressentie facilement devant les formes dites trop belles, « formes suaves » (*ibid*.), comme les nomme le texte du *Journal*.

Ainsi, chez les *Vieilles* de Goya, la poésie manifeste le « pouvoir de délivrance » (*Journal*, 162) qui se trouve renforcé « en proportion de la distance qui sépare le terrible de l'acquiescement au terrible » (*Journal*, 162) : « [c]'est dans l'écart [...] entre la sensation et son indice poétique que résidait l'efficacité des formes agressives » (*Journal*, 162). L'écart que les « formes rebutantes » donnent à franchir confère à la poésie, qui naît du dialogue entre l'œuvre (le regardé) et le spectateur (le sujet regardant), « un relief particulier » (*Journal*, 164). Tout compte fait, deux extrêmes, le beau et le monstrueux, se trouvent dépassés ; le macabre devient le symétriquement inverse. Le spectateur est ainsi « *entraîné* » (*Journal*, 163) par la surprise de cette « *poésie de sursaut* » (*id.*, *ibid.*) et non plus rebuté ou choqué par les formes figurées sur le tableau. La mise en œuvre de « l'*exercice-extase* du regard » subvertit la stabilité apparente de la réalité invitant à « une relecture phénoménologique de la catégorie de la réalité » (Escoubas, 30).

Cette subversion déplace ainsi la notion de la réalité « de l'ordre de l'objectivation à celui de la communication » (*id.*, *ibid.*). Comme le constate Maldiney, « Est réel ce qui se donne dans la rencontre. » (Maldiney, 173)

La poésie du trompe-l'æil

Cette série d'images (crypte des Capucins, Villa d'Este, tableau de Goya) nous renvoie aux images se trouvant à l'autre bout de l'extrême. Il s'agit d'images qui offrent une « troublante confusion du trompe-l'œil » (*Journal*, 164) dont le « pouvoir didactique » (*Journal*, 164) n'est pourtant pas moindre. Contrairement aux images relevant de la « poésie de l'atroce » qui mettent l'accent sur le processus de la dissociation des équivalences (des correspondances), la poésie des images en trompe-l'œil se concentre autour d'une constante oscillation entre la dissociation et l'association, entre le pareil et le dissemblable, entre le factice et le réel. Si dans le cas des images « type Goya », l'efficacité des formes représentées se manifeste, comme nous venons de le dire, « en proportion de la distance qui sépare le terrible de l'acquiescement au terrible » (*Journal*, 162), dans le trompe-l'œil, l'écart que l'image donne à franchir « se trouv[e] réduit au minimum » (*Journal*, 164).

C'est encore depuis sa tendre enfance que Lilar joue avec ces deux types d'image en faisant fonctionner l'analogie dans la vie de tous les jours. Souvenons-nous du jeu décrit dans *Une enfance gantoise* lors duquel la petite Suzanne se perd dans l'image en trompe-l'œil, formée par une construction de lattes vertes, simulant une gloriette à fausse profondeur. Ce genre d'exercices de l'imaginaire, elle continue à les pratiquer étant adulte en les déplaçant souvent dans le domaine de l'art. Lilar retrouve les leçons tirées de la duplicité des apparences dans le « spectacle de la vie » (un manchon qui était un chien ; un chien mort perçu comme un ballon ; une chevelure-bonnet [*Journal*, 75], etc.) dans l'art et, surtout, dans la peinture.

L'un des tableaux-déclencheurs pour notre auteur d'une poésie particulière, propre au trompe-l'œil, est la *Nature morte de fleurs avec rideau* d'Adriaan van der Spelt⁴⁵⁰ (1630 – 1673). Devant ce tableau, Lilar s'amuse à dissocier des apparences, et ensuite, « à les recoller, à les fondre, à les mêler à nouveau, s'émerveillant tantôt de ce qu'elles [ont] de pareil et tantôt de ce qu'elles [ont] de dissemblable » (*Journal*, 108). Dans ces recherches poétiques, elle accorde une grande valeur au « passage », c'est-à-dire « au moment où, dans le trompe-l'œil, [...] l'apparence secrètement minée vacille et bascule dans une tout autre image, créant par là cet émoi un peu désorientant qui est le propre de la poésie [...] » (préface, 16). Ce va-et-vient entre le vrai et le faux chatouille ses sens en provoquant un « effet de double », un « effet de trouble » faisant opérer « le charme ambigu de [se] laisser prendre » (*Journal*, 102) : « [m]i-dupe, mi-lucide, écrit Lilar, je me faisais complice du peintre pour abuser mes sens » (*ibid*.).

Dans le texte du *Journal*, on ne trouve que la description d'un détail du tableau de van der Spelt, du rideau de satin bleu à larges plis renvoyant le spectateur à l'extérieur de l'image. Ce rideau

ne proposait [...] qu'une illusion d'optique à déjouer, mais en même temps un piège plus complexe, tendu cette fois à l'imagination. En reproduisant sur le panneau peint, suspendu à sa tringle, le rideau par lequel l'amateur hollandais protégeait alors ses tableaux les plus précieux, le peintre avait peint, apparence d'une apparence, semblant d'un semblant, le tableau d'un tableau, tout de même qu'au théâtre, il arrive qu'on insère une pièce dans la pièce [...] intercalant entre l'œuvre et l'amateur cette nouvelle représentation, comme un écran qu'à vrai dire cet amateur aurait dû tenir tout paré dans sa mémoire. » (Journal, 104) (Nous soulignons.)

Et si le rideau d'Adriaan van der Spelt enchante tellement l'écrivain, ce n'est pas en raison de l'habilité avec laquelle ce rideau bleu, presque réel, est peint.

C'est précisément en raison de sa fausseté reconnue, avérée, que l'étoffe bleue [...] apport[e] un ravissement qui, *lui*, était véritable. C'est dans la duplicité de la composition picturale, dans le trouble, le flottement, l'insécurité délicieuse qu'elle introduis[e] soudain dans le témoignage de [s]es sens qu'[elle] trouvai[t] une sorte de soulagement, celui d'échapper pendant une infime fraction du temps à l'arbitraire de la sensation. Mais cette duplicité suppos[e] une certaine

_

⁴⁵⁰ Le tableau se trouve aujourd'hui à l'Institut de l'Art à Chicago.

outrance. C'est dans sa manière *de forcer* la nature que le trompe-l'œil [...] enchant[e]. (*Journal*, 102-103)

Ce jeu d'image n'est-il pas parallèle au jeu dominical de la petite Suzanne avec la fausse gloriette, jeu qui ne fascine la petite fille que dans la mesure où la tromperie est distinguable ?

Le « dédoublement de la représentation » (*Journal*, 105) qu'on trouve dans la *Nature morte de fleurs* est encore plus saillant dans le tableau *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* d'Antonello de Messine (1430-1479) dont l'œuvre est influencée, sinon inspirée, par les grands Flamands, notamment, par Jan Van Eyck et par Roger van der Weyden. L'image de ce tableau est double dans le livre : ce chef-d'œuvre est représenté discursivement, par le biais du verbal, ainsi que par la reproduction photographique (cf. appendice, image 20) :

Centre d'un véritable décor ajouré par cinq baies et dont une foule de creux, de cavités, de renfoncements rongeaient l'épaisseur, dans la complication des plans, des niveaux, des gradins et l'allongement trompeur des perspectives, il régnait, impassible et souverain, parmi ses animaux et ses objets familiers, indifférent au délicieux mais factice paysage de la toile de fond qui apparaissait à chaque trouée du mur, peuplé de ses minuscules créatures. Mais il fallait pour les découvrir, rameurs joyeux, baigneur insouciant, promeneuses accompagnées d'un épagneul, chasseurs ou cavaliers, non seulement se pourvoir d'un verre grossissant, mais singulièrement s'arracher à l'attraction qui ramenait sans cesse au personnage du saint, il fallait se soustraire à cette sorte de focalisation qui en faisait, outre le centre du panneau, celui de l'univers entier. (*Journal*, 105)

Le tableau de Messine « donn[e] à réfléchir sur l'insécurité des apparences, sur cette précarité qui les fait toujours sujettes à révision » (*Journal*, 105-106). En fait, on découvre « la machinerie d'une mise en scène » (*ibid*.) purement théâtrale : le trompe-l'œil donne à « satisfaire la pulsion scopique [plaisir de regarder], dans la théâtralité. Il remplit la fonction haptique [qui concerne le sens du toucher], effectu[ant] le lien entre le tactile et le visible pour parler comme Merleau-Ponty » (Louvel, Œil, 154). Par le biais de multiples détails-pièges (les « traces d'humidité sur une serviette chiffonnée à l'usage », « rayures laissées par le récurage dans le métal d'une bassine », etc. [*Journal*, 106]) le peintre propose au spectateur à la fois de s'illusionner pour un bref moment de temps et à démasquer ses pièges : « l'illusionnisme pictural dénon[ce] l'illusion

en même temps qu'il l'offr[e] » (Journal, 102).

Dans ce contexte, nous tenons à donner un exemple architectural qui relève de la plus haute rêverie lilarienne sur le trompe-l'œil, exemple d'autant plus précieux qu'il s'agit d'un extrait du roman inachevé et inédit *Les Hérétiques*⁴⁵¹. Dans le chapitre « Le Pavillon » Lilar représente, par le biais d'une longue description, une sorte d'espace illusionniste qu'est un pavillon octogonal en forme de tour de la demeure de campagne de Frédéric, fiancé du personnage principal, Sylvia. À l'instar du tableau de Messine, cette image spatiale en trompe-l'œil à la fois trompe et détrompe le spectateur. Voici un extrait de la description :

Le plafond, les murs et le battant de la porte maintenant refermée étaient entièrement lambrissés de glaces encadrées de fines baguettes de bois doré et polychromé où couraient des guirlandes de fleurs portées par de ravissants petits monstres. La douce lumière des bougies se répercutait en mille feux dans les miroirs. Devant chacun d'eux se trouvait un petit canapé recouvert de soie un peu élimée dont le jaune était lui aussi assourdi. Le seul meuble qui s'y ajoutait était un petit piano ancien aux couleurs fanées. Si exquise que fût cette chambre, je ne pouvais m'empêcher de ressentir un certain embarras. Cependant Frédéric jouissait de ma surprise.

— Compte les parois, me dit-il. Compte.

À mon grand étonnement, je vis qu'il n'y en avait pas huit mais seulement sept, l'architecte ayant ménagé deux réduits entre la muraille extérieure et la chambre. L'un contenait l'escalier, l'autre une alcôve que Frédéric me découvrit en faisant tourner sur lui-même un des panneaux de la chambre. Mais sans doute avait-il fallu, pour obtenir ces commodités, tricher très légèrement sur les proportions. Il en résultait une de ces bizarreries spatiales qui ajoutent au charme d'un lieu et suivant l'états d'esprit que nous y apportons, accroissent tantôt notre bien-être, tantôt notre malaise. Cette disposition avait dû être très précisément calculée, car le décalage progressif des différentes parois ne suggérait pas l'idée d'une solution de fortune mais d'une trouvaille de génie et comme d'une sorte de mouvement animant ces surfaces autour de leur axe invisible 452.

Bien sûr, la jeune fille ne peut pas ne pas succomber au charme de ce lieu, mais elle juge son sortilège « troublant plutôt que bénéfique », notamment, à cause de ses propres images indéfiniment multipliées par les miroirs. Mais quelle n'est pas la surprise de Sylvia lorsque tout d'un coup cet espace se trouve métamorphosé, comme par un coup de baguette magique :

⁴⁵¹ Nous avons pu consulter des extraits de ce roman dans les Archives de la Bibliothèque Royale à Bruxelles.

⁴⁵² Suzanne Lilar, « Le Pavillon » dans *Les Hérétiques*, roman inédit, inachevé, manuscrit dactylographié avec des ratures et ajouts faits à la main, ML 8492/14.

Frédéric ouvrit les panneaux qui, servant de volets, dissimulaient les trois fenêtres donnant sur le fleuve et fit entrer la lumière à flots. [...] [N]ous nous trouvions maintenant sur une île. Pareillement encadrée par les boiseries des fenêtres et celles des miroirs, l'eau grise nous entourait de toutes parts, cernée elle-même par le dévalement des prairies. Les glaces qui réfléchissaient le paysage, se révélaient au grand jour d'une eau si limpide que l'illusion eût été complète si l'œil n'avait, au bout de quelques instants, découvert surs les bords de l'image ces moucheture que l'humidité laisse dans le tain et sur lesquelles mon regard ne pouvait s'empêcher de retourner, comme pour les prendre à témoin de la duperie dans laquelle il s'était laissé engager. (id., ibid.)

Or la provocation du trompe-l'œil est si naïve — tel est le cas des dioramas ou des fééries si populaires au XIX^e siècle — que la méprise du spectateur est presque impossible. Au fond, le trompe-l'œil, comme le montre ce texte du *Journal*, ne trompe personne, au contraire, il détrompe en suggérant « la troublante imprécision de la poésie » (*Journal*, 106) :

[L]e trompe-l'œil, ne nous propose pas un simple plaisir visuel copié sur ceux que nous offre la nature ni même un plaisir de virtuosité, mais un plaisir métaphysique, celui de faire entrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies. Je devais voir plus tard que c'est le propre de toute entreprise poétique. Car si, peu à peu, j'allais apprendre à recueillir dans les œuvres une autre poésie que celle ménagée par les mystifications du poète, néanmoins dans chaque élément d'une texture poétique — fût-elle picturale, verbale ou musicale et indépendamment de ce que j'appellerai son degré figuratif - j'aurais la surprise de me retrouver devant une confrontation du pareil et du dissemblable. Bien plus, ces analogies isolées, je les verrais se reproduire et se combiner analogiquement, attentives à me donner toujours le plaisir de différencier après celui de reconnaître. À vrai dire, des années s'écouleraient avant que je fusse en mesure de discerner et d'identifier les *rythmes*, car c'est d'eux qu'il s'agissait et, de leur appliquer *la réflexion analogique*. (*Journal*, 108-109)

Lilar termine ce passage révélateur de sa théorie du trompe-l'œil par l'introduction de la notion de *rythme*, applicable non seulement au domaine musical, mais aussi à la sculpture, à l'architecture et à la peinture. Elle retrouve des rythmes significatifs dans la « musique » interne, inhérente aux choses : bâtiment sur une des ruelles de Gand, couleur, nature.

Rythmes internes des œuvres d'art. Du particulier à l'universel à travers l'expérience du poète

Or c'est la peinture qui lui apporte les découvertes analogues les plus nombreuses. Elle contemple des tableaux anciens des grands Flamands et se rend compte que la couleur, pareillement à un son, « s'évalue dans une suite » (*Journal*, 172-173). Cependant, la couleur, contrairement au son qui, lui, se déploie dans le temps, se trouve « découpée » (*Journal*, 173)

dans l'espace. La couleur apparaît dans le tableau « à la fois en étendue et en profondeur, [...] [et] comme le lieu de croisement d'une série de rythmes » (*Journal*, 173). L'espace pictural est ainsi « rythmé », comme un morceau de musique ou un poème et, ses rythmes entrent en liaison directe avec le spectateur. Dans son *Journal*, l'auteur construit méticuleusement sa propre théorie sur les rythmes et, tente d'établir une sorte de « taxinomie » de types de rythme dont la « périodicité s'insère tantôt dans l'espace, tantôt dans le temps » (*Journal*, 191) :

Il y avait donc pour moi [...] un rythme continu ou plastique et un rythme discontinu ou tonique. Il y avait des rythmes plastiques en dehors des arts du même nom, et inversement des rythmes d'intensité en dehors de la musique — et la chose va de soi pour la danse et la poésie, mais je la croyais vraie également pour les arts plastiques, la lumière ou la couleur pouvant par exemple par la distribution de leurs accents entrer dans la composition d'un rythme tonique. La seconde observation a trait à la composition du *tissu rythmique*. Je savais que la première prise de possession du poète [...] se traduisait par un rythme figuratif de l'émotion, schéma de l'onde vivante convertie en motif et qui, fidèle représentation des mouvements du cœur dont il était issu, allait projeter à travers le poème ou la musique l'afflux nourricier d'une *circulation poétique*, perceptible à la fois comme un battement et comme une suite de révolutions cycliques susceptibles [...]. Mais pas plus que *la pulsation organique*, celle-ci [c'est-à-dire *circulation poétique*] n'était égale et régulière, mais, toujours soucieuse de nous convier à *la comparaison du pareil et du dissemblable*, elle *n'en finissait pas de reparaître à la fois différente et reconnaissable, unique et multiple. (Journal*, 192-193) (Nous soulignons.)

Ainsi, le texte signale que le propre de tout chef-d'œuvre est d'être traversé par des rythmes nonarbitraires, bien structurés et fondés sur l'analogie :

[L]e monde supérieurement organisé que je venais de découvrir ne serait jamais sorti du cerveau du poète⁴⁵³ si le branle ne lui avait été donné, si la première équivalence ne lui était apparue tout armée, animée du mystère de sa pulsation et de sa structure, aussi complexe que celle des êtres vivants. Du premier rapport de couleurs ou de sons posé par l'artiste et dans lequel *il écoutait le ton*⁴⁵⁴ de son œuvre se pouvaient sans doute, par répétition et opposition, déduire tous les autres, de même que toutes les combinaisons de l'arithmétique sont sorties de la notion de l'unité et de l'addition. Peut-être le style consistait-il uniquement à rythmer l'espace ou la durée en y établissant des combinaisons de pleins et de vides, de rappels et de contrastes, autour d'une équivalence de départ. (*Journal*, 174)

⁴⁵³ On doit entendre sous le mot « poète » l'artiste en général : peintre, sculpteur, architecte, musicien.

⁴⁵⁴ L'expression de Lilar nous fait penser à *L'Œil écoute* de Paul Claudel, essai consacré à la peinture et à la sculpture. Pensons également aux « correspondances » de Baudelaire lorsque celui-ci en rapprochant la musique de Weber et la peinture de Delacroix écrit « Les couleurs et les sons se répondent » ou encore à Hoffmann qu'il cite dans ces *Curiosités esthétiques* : « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert » (« De la couleur » dans *Curiosités esthétiques, Salon de 1846*), p. 615.

Ces propos s'entrecroisent avec la définition suivante du rythme que propose Henri Maldiney dans l'article « L'esthétique des rythmes » : « le rythme est l'essence de l'art et il est son existence, étant l'acte du style » (Maldiney, 172). C'est justement « l'acte du style » que Lilar essaie de décrire dans le passage cité ci-dessus.

Nous nous proposons d'étudier deux exemples décrits dans le *Journal* qui rendent manifeste la constatation de Lilar que les œuvres d'art possèdent des rythmes intérieurs, uniques et non fortuits, et que « l'existence du chef-d'œuvre s'étend bien au-delà du visible » (*Journal*, 178).

Les images radiographiques du portrait de Hendrickje Stoffels (Rembrandt) et du Polyptyque de Van Eyck. Un détail du retable Heller de Matthias Grünewald

Le premier exemple concerne le *portrait de Hendrickje Stoffels* du pinceau de Rembrandt et montre que l'œuvre d'art se présente comme un entrelacement du visible avec l'invisible, que l'authenticité n'est pas reproductible et que le « rythme interne » de l'œuvre d'art peut nous aider à distinguer une copie de l'original. Lilar a profité d'une occasion d'examiner et de comparer une image radiographique de l'original d'*Hendrickje Stoffels* avec « celle d'une excellente copie d'époque probablement exécutée dans l'atelier de l'artiste » (*Journal*, 177). Cette copie a été peinte d'une manière parfaite, et le copiste aurait pu être Rembrandt, grâce à la maîtrise de son art égale à celle du grand peintre hollandais. Mais la copie n'a pas supporté l'épreuve des rayons X. En effet, la radiographie trahissait le faux : il y avait dans ce tableau si bien imité quelque chose qui empêchait de reconnaître le pinceau de Rembrandt⁴⁵⁵:

_

⁴⁵⁵ La pensée esthétique de Lilar rejoint ici celle de Walter Benjamin, pour qui « la véritable œuvre d'art se laisse reconnaître à son « *aura* », ce rayon de présence qui émane de l'œuvre et qui est la marque qu'elle est bien venue au visible et au dicible d'un être suprasensible [...] » (Wunenburger, p. 178). D'après Benjamin, l'aura, considérée comme étant propre à la singularité de l'œuvre, présente son caractère unique dans l'espace et le temps. En parlant des rapports entre copie et original dans le cadre du *Journal de l'analogiste*, nous pouvons bel et bien recourir au vocabulaire de Benjamin et parler ici de « la perte de l'aura » qui accompagne, selon Benjamin, la reproduction (manuelle et, surtout, technique) de l'œuvre d'art : « À la plus parfaite reproduction il manquera

[...][L]a copie se muait en une sorte de masque carnavalesque, dépourvu de toute spiritualité et même d'expressions [...]. C'est qu'il avait été peint de l'extérieur, et si parfaite, si mystifiante que fût en lumière directe sa ressemblance, au point que l'attribution à Rembrandt avait longtemps été tenue pour probable, cette hypothèse s'écroulait sous le pouvoir pénétrant des rayons, car la ressemblance n'avait pas été travaillée en profondeur. En effet, le copiste, s'en tenant à l'imitation consciencieuse mais superficielle de l'œuvre, s'était montré impuissant à reproduire son rythme interne, rythme que, dans la lucidité aiguisée de la création, le peintre avait su capter et projeter sur la toile sous forme d'esquisse tracée au moyen de ces blancs de plomb et de ces bruns qui surnageaient maintenant sous l'exposition radiographique, reconstituant pour nous la vision initiale de l'œuvre et la grâce de son départ, quelque chose comme « le vers donné » de la poésie verbale, et que l'élaboration picturale avait peu à peu recouvert (Journal, 177-178). (Nous soulignons.)

Ce « quelque chose », invisible à l'œil nu, mais perceptible à l'aide des rayons X, d'après l'auteur, n'est rien d'autre que le rythme interne de l'œuvre d'art dont la complexité et la structure sont dues non à un simple caprice de l'auteur (en l'occurrence, le désir de faire une bonne copie), mais à une nécessité créative. Pour citer Rilke, une œuvre d'art est bonne seulement « quand elle est issue de la nécessité⁴⁵⁶ ». Le vrai artiste, qu'il soit artiste majeur ou mineur, crée de la nécessité, de cet appel intérieur qu'est ce besoin viscéral de s'exprimer, de transmettre ou, pour parler comme Merleau-Ponty, de donner à l'invisible une forme visible qui communique le sens⁴⁵⁷. Contrairement au processus artistique d'un copiste, le vrai processus artistique demande de la part du créateur tout ensemble questionnement, tentatives de résolution et sa « participation » au monde extérieur et à l'être de l'œuvre en train de naître. Comme le remarque Jeanette Winterson dans « Art objects », le vrai artiste doit être « connecté » ; il jette un

toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.» (L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, p. 273) « Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. [...] Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction — et bien entendu pas seulement à la reproduction technique. » (id., p. 274)

⁴⁵⁶ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (Paris, Flammarion, 1994), p. 38.

⁴⁵⁷ Kandinsky dans son *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* présente des semblables réflexions sur le processus créateur mettant en relief la notion de la « nécessité intérieure », condition d'un art véritable, selon lui : « [...] [L] 'artiste a non seulement le droit, mais le devoir de manier les formes ainsi que cela est NÉCESSAIRE à ses buts. Et ni l'anatomie, ni les autres sciences du même ordre, ni le renversement par principe de ces sciences ne sont nécessaires, mais ce qui est nécessaire, c'est une liberté totalement illimitée de l'artiste dans le choix de ses moyens. » (p. 198-199) « Cette liberté illimitée doit être fondée sur la nécessité intérieure (que l'on nomme honnêteté). Et ce principe n'est pas seulement le principe de l'art, mais également celui de la vie. » (p. 199) (Nous soulignons.) Voir Wassily Kandinsky, Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, traduit du russe par Bernadette du Crest (Paris, Éditions Denoël, coll. Folio essais nº 72, 1989, pour la traduction française), p. 198-199.

défi à soi et à un autre :

The true artist is connected. The true artist studies the past, not as a copyist or a pasticheur will study the past, those people are interested only in the final product, the art object, signed sealed and delivered to a public drugged on reproduction. The true artist is interested in the art object as an art process, the thing in being, the being of the thing, the struggle, the excitement, the energy, that have found expression in a particular way. The true artist is after the problem. The false artist wants it solved (by somebody else)⁴⁵⁸.

Le deuxième exemple concerne le célèbre *Polyptyque de l'Agneau mystique* (1432) des frères Hubert et Jean Van Eyck, conservé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand, où Suzanne Lilar a été baptisée. Ce chef-d'œuvre est considéré par les historiens de l'art comme une véritable synthèse de la peinture flamande du XV^e siècle, dont « [l]'originalité de la technique consiste dans la superposition de plusieurs couches de couleurs⁴⁵⁹ », créant une luminosité inouïe. Le moindre détail est important dans la composition picturale du retable et se voit « *sub specie aeternitatis*, sous l'angle de l'éternité⁴⁶⁰ » (ou sous *l'espèce* de l'éternité⁴⁶¹). C'est le cas où l'on dit : « Tout est portrait ici. » (*id.*, *ibid.*). Le thème principal de l'ensemble est la rédemption du genre humain grâce au sacrifice du Christ, thème développé, comme le note Léo Van Puyvelde dans son essai consacré aux Flamands primitifs (*id.*, *ibid.*), plutôt de façon visionnaire que purement descriptive.

Lilar consacre au *Polyptyque* trois passages dans le *Journal de l'analogiste* (tous les trois se trouvent dans les différents endroits) qui font écho aux souvenirs d'enfance liés à cette œuvre et décrits dans son *Journal* et dans *Une enfance gantoise*. Dans ces souvenirs, l'écrivain évoque avec tendresse et une passion toujours inassouvie ses premières rencontres avec la peinture de

⁴⁵⁸ Jeanette Winterson, « Art objects », dans *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (New York, Alfred A. Khnopf, 1996), p. 12.

⁴⁵⁹ Léo Van Puyvelde, Les Primitifs flamands (Bruxelles, Medens, 1973), p. 24.

⁴⁶⁰ Léo Van Puyvelde, *Les Primitifs flamands* (Bruxelles, Medens, 1973), p. 24.

⁴⁶¹ L'expression citée « *sub specie aeternitatis* » est de Spinoza et donne lieu à de nombreuses traductions. « Tout ce que l'Esprit comprend sous *l'espèce* de l'éternité » (nous soulignons) est la traduction de Roger Caillois (cf. le site http://www.spinozaetnous.org/article41.html). *Espèce* est à prendre ici dans son sens philosophique (image perçue, interprétée en concept par l'intelligence : voir le *Trésor de la langue française, s.v.*, section I).

Van Eyck (par exemple, *Journal*, p. 119, p. 204; *Enfance*, p. 14 et p. 134). Sur le plan iconique, le *Polyptyque* est présenté dans le *Journal* par un détail. Le visage de Dieu le Père figure sur deux images photographiques: l'une des illustrations est une reproduction de l'image radiographique, l'autre est le même détail en lumière directe (cf. appendice, image 21).

L'auteur relate comment elle a pu apercevoir, pendant sa visite du laboratoire du Musée de B. (sans doute le Musée de Bruxelles), la correspondance entre le visible et l'invisible. Au musée, elle a pu revoir les documents de la restauration du *Polyptyque*, y compris ses images radiographiques :

Mais plus stupéfiantes furent les *apparitions* radiographiques. Le monde de Van Eyck restait *valable dans l'invisible*. Il survivait miraculeusement au renversement de valeurs provoqué par des radiations dont le peintre n'avait pu pressentir l'existence [...] Traversant les glacis, opérant sa sélection particulière dans ces combinaisons techniques de valeurs et de couleurs, extrayant de la matière picturale les blancs de plomb pour en instituer la suprématie, le pouvoir pénétrant des rayons, loin de créer la confusion, le désordre, aboutissait à de nouvelles harmonies. Et le visage de Dieu le Père ou, au revers des volets, ceux de l'ange annonciateur et de saint Jean-Baptiste, pareils à ces corps naturels, astres ou organismes, qui nous découvrent, à mesure que les rythmes inconnus et toujours plus essentiels, nous livraient d'eux-mêmes un état plus secret, plus intérieur. Car plus je comparais ces images radiographiques à la peinture, telle qu'elle nous était parvenue après cinq siècles de vieillissement et de métamorphoses, plus je me persuadais qu'elles ne se bornaient pas à nous renseigner sur l'état original de l'œuvre ni même à nous en fournir une sorte de sublime modulation, mais qu'elles nous introduisaient au cœur de son mystère. (*Journal*, 175-176). (Nous soulignons.)

Nulle part, me semblait-il, je n'avais d'aussi près appréhendé le sacré que dans ce masque divin, que le passage de la lumière blanche aux rayons X avait étrangement dépouillé de toute particularité d'époque ou d'origine. J'en concevais une assurance singulière, car si l'univers de Van Eyck existait si supérieurement dans l'invisible, s'il s'insérait dans les rythmes naturels d'une façon aussi irrécusable, c'est qu'il n'avait pas été arbitrairement façonné par le peintre, mais que préalable à sa recherche, il avait été par lui découvert. (Journal, 176). (C'est l'auteur qui souligne.)

Il s'agit ainsi de l'appréhension du sacré à travers l'apparition du « masque divin » sur l'image radiographique qui a rendu visible l'invisible ⁴⁶². Cette expérience de l'auteur se perçoit également comme une initiation « pratique » au monde de la poésie qui s'insère « dans les

⁴⁶² Il n'est pas inutile de rappeler ici la célèbre formule de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » Voir Paul Klee, « Credo du créateur », dans *Théorie de l'art* moderne, traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier (Paris, Denoël, coll. Folio essais n° 322, 1985), p. 34.

rythmes naturels » du monde :

Mais ne suffisait-il pas, écrit-elle, d'une image radiographique comme celle de Dieu le Père pour attester qu'il existe dans l'œuvre d'art des équilibres naturels qui s'établissent dans l'invisible, à l'insu même de leur auteur, tout de même qu'une bonne image microscopique d'une simple feuille suffit à persuader que l'organisation de la plante se prolonge dans « l'infini de petitesse » ? » (Journal, 176)

Or il n'est pas toujours nécessaire de recourir aux « moyens scientifiques pour surprendre la parenté des ouvrages de la poésie avec les rythmes naturels » (*Journal*, 178).

Révélatrices à cet égard sont les observations que fait l'écrivain belge en confrontant un détail du retable *Heller* de Matthias Grünewald (à savoir, la robe de sainte Lucie) avec une forme naturelle. Lilar aperçoit une parenté frappante entre le « plissement » (*Journal*, 180) de la robe de sainte Lucie (détail de la peinture en grisaille sur un volet du retable) et la forme du coquillage (un spécimen de *casque tuberculeux*) qui lui servait de presse-papier (cf. appendice, images 22 et 23). Étonnée de cette ressemblance, Lilar voulait savoir « s'il s'agissait d'un hasard subi par le peintre ou, au contraire, d'une réalité génialement pressentie » (*Journal*, 179). À ces fins, elle commande des photographies du coquillage et de « cette robe bizarrement tournée et contournée, plissée et déplissée » (*Journal*, 180). Quelques-unes de ces photographies sont insérées dans le *Journal de l'analogiste*. La confrontation des détails agrandis a donné un résultat dépassant toutes les attentes :

Non seulement la robe se développait et s'infléchissait en forme de valve, s'entrebâillait comme la coquille sur les ténèbres inquiétantes que l'on pouvait entrevoir entre le labre et le bord collumellaire, mais encore son tuyauté imitait le plissement du test, cependant que les cassures de l'étoffe ou ses coutures reproduisaient avec une précision stupéfiante la suture des tours avec leurs cordons de nodosités nommées tubercules. [...] Mais plus mystifiante encore dans son analogie tout interne m'apparaissait la manière que cette robe avait de tourner autour d'un axe invisible et de se déployer en hélice. En vérité, plus je comparais cet objet et cette forme [...], plus je me sentais encouragée à penser qu'à partir d'un certain degré d'élaboration, de perfection artisanale, le poète opère sa jonction avec les rythmes naturels. Non qu'au niveau de ses émotions, il n'en détienne déjà le module [...] mais pour se muer en poésie, ce rythme personnel demandait à travers la forme à fusionner avec d'autres rythmes, à affirmer ses parentés, à se reconnaître pour universel. (Journal, 180-181) (Nous soulignons.)

Ainsi, en faisant fonctionner l'analogie dans le domaine de la création artistique et dans la vie

quotidienne, Lilar découvre des correspondances entre les rythmes et les formes de la nature et les rythmes et les formes de l'art. Elle s'émerveille devant l'harmonie du monde où toutes les choses se tiennent et communiquent dans un échange mutuel.

Le Polyptyque de l'Agneau mystique : rencontres et découvertes

C'est dans ce contexte que nous proposons de revenir sur l'image du *Polyptyque de l'Agneau mystique*, une des images récurrentes dans l'œuvre de Lilar et même, l'une des images centrales de sa « mythologie personnelle » (*Journal*, 96). Ce retable se situe au cœur de la formation sensuelle et spirituelle de Suzanne Lilar et participe effectivement à l'élaboration de sa théorie des correspondances et de sa théorie de la « lecture poétique » des œuvres d'art. Devant lui, elle passe des heures ; littéralement, elle « entr[e] dans la peinture » (*Journal*, 211) ou, pour reprendre l'expression de François Wahl, elle « pren[d] pour demeure [le] tableau⁴⁶³ ». Ayant médité sur la vocation de cette toile dans sa vie, Lilar met des éléments du tableau dans leur rapport particulier avec sa personnalité et construit des ponts et passerelles entre elle en tant que spectatrice et l'œuvre d'art. Nous voyons comment l'œuvre d'art répand sa poétique unique et lui donne accès à l'état poétique révélant les réalités et vérités de ce monde.

Aux différents moments de sa vie, la peinture de Van Eyck a révélé à Lilar des choses différentes. Comme le remarque Escoubas, l'espace pictural est pluriel : il y a toujours « l'opposition de la patence et de la latence » (Escoubas, 35). Ce qu'on voit en regardant le tableau « n'est jamais effectivement vu, mais « quasiment vu », comme l'est précisément l'objet imaginé dont le mode d'être est toujours affecté du « quasi » comme d'un inséparable indice. » (Escoubas, 21-22)

⁴⁶³ François Wahl, *Introduction au discours du tableau* (Paris, Éditions du Seuil, 1996), p. 10.

Pour Suzanne écolière, le *Polyptyque de l'Agneau* n'était que « cette peinture dont on regarde les fleurs à la loupe et dont les personnages ont un air de famille » (*Journal*, 204). En effet, le spectateur peut identifier dans « un paysage paradisiaque en pleine floraison » quarantedeux espèces de plantes (Alfons Dierick, p. 20) et chaque fleur, chaque plante renvoie à la notion de *type*. Tout, dans cette prairie, comme l'écrit Lilar dans *Une enfance gantoise*, « resplendi[t] de la fraîcheur et de l'évidence de l'archétype⁴⁶⁴ » (*Enfance*, 134). En outre, là, dans l'espace pictural du *Polyptyque*, parmi les personnages de la composition, la petite Suzanne retrouve le visage de sa mère. Elle le *retrouve* et ne le projette pas :

Je ne suis pas sûre, écrit Lilar, qu'Anatole France ait eu raison de ridiculiser cette Madame Marmet qui s'inquiétait de trouver dans les personnages des tableaux des ressemblances avec les personnes du monde et les collègues de son mari à l'Institut. Le jeu des ressemblances est plein de magie. Pour ma part j'ai toujours cru qu'elles impliquent un lien secret et il ne me paraît pas exclu qu'elles inclinent à la poésie. Souvent déjà j'avais été frappée par un air de famille entre le visage de ma mère et celui des personnages de van Eyck. Dans la foule du panneau central du Polyptyque, je la retrouvais parmi les Anges mais aussi les Philosophes, les Ermites et sur le panneau des Juges intègres jusque dans le portrait d'Hubert lui-même. (Journal, 119)

Comme dans le cas de la sainte Lucie de Grünewald, il s'agit de la fusion des rythmes personnels de l'artiste avec ceux du monde extérieur, y compris ceux du spectateur : le multiple tend à l'Un et, inversement. Les rythmes individuels épousent les rythmes universels sous « l'afflux nourricier d'une circulation poétique » (*Journal*, 192) naissant du dialogue entre le tableau et le sujet regardant. Lilar souligne que l'un des privilèges des grandes œuvres est « d'offrir un système d'analogies si riche, si foisonnant qu'il ne cess[e] de se renouveler » (*Journal*, 143) :

Mais après les visages, c'était aujourd'hui la composition tout entière qui venait réveiller en moi les plus doux souvenirs, car la prairie de l'Agneau, avec son moelleux et dru gazon des Flandres, était cet herbage proche de la Lys où, me trouvant à l'âge de onze ans avec mes compagnes de classe, j'avais dû m'écarter du groupe afin de dissimuler mes larmes. Et la présence sur la toile de l'agneau au cœur percé n'offrait pas plus de tranquille évidence que n'en avait eu ce jour-là pour moi la présence de Dieu. Mais il m'avait fallu bien des années pour la reconnaître, la prairie

⁴⁶⁴ C'est la Nature, notamment, le monde végétal et animal, capable de faire ressortir de l'espèce, du type, qui aide Lilar à voir l'Un dans le Multiple et inversement. Et ce n'est pas un hasard si Lilar entame son *Journal de l'analogiste* par le souvenir d'un chien (d'un saint-bernard) entrevu par la fenêtre de la voiture et perçu instantanément comme le type. Ce saint-bernard l'a renvoyée à tous les chiens rencontrés dans le monde depuis son enfance, même aux images de chien dans son premier livre de lecture.

mystique, car si je savais, lorsque la classe entière se déplaçait pour aller contempler le chefd'œuvre, identifier au travers de la loupe la fleur de fraisier, l'ancolie et la violette, [...] je n'étais pas alors en mesure de démêler toutes les correspondances secrètement tissées entre cette peinture et moi bien avant ma naissance. (Journal, 119-120).

Les phrases de ce passage (mises en italique par nous) nous plongent directement au cœur du monde des Idées de Platon, en particulier la phrase où le verbe *reconnaître* est le mot-clé. Or, pour que ce verbe se remplisse de sens, il faut le temps : pour certains, cela prend des années, pour les autres, des mois ou des jours. C'est en ce sens que l'écrit Rilke, dans une de ses lettres au jeune poète Franz Kappus :

[J]'aimerais vous prier [...] d'avoir patience envers tout ce qu'il y a de non résolu dans votre cœur et d'essayer d'aimer les questions elles-mêmes comme des chambres verrouillées, comme des livres écrits dans une langue très étrangère. Ne partez pas maintenant à la recherche de réponses qui ne peuvent pas vous être données parce que vous ne pourriez pas les vivre. Et ce dont il s'agit, c'est de tout vivre. Vivez maintenant les questions⁴⁶⁵.

Ainsi, se trouvant devant le *Polyptyque* sous des circonstances différentes, Lilar « vivait ses questions » avec une ardeur digne des grands mystiques flamands. Pour elle, il a fallu « bien des années » pour que la poésie l'affranchisse « des conditions habituelles de la perception » et qu'elle *re-connaisse* la prairie mystique. Mais comment est-il possible de *re-co-nnaître* quelque chose qu'on avait déjà vu maintes fois, c'est-à-dire quelque chose que l'on connaît? Bien plus, comment est-ce que l'auteur belge a pu reconnaître et « démêler » les liens secrets qui l'attachent à la peinture de Van Eyck « bien avant [sa] naissance » ? Enfin, comment a-t-elle pu retrouver le visage de sa mère à la fois chez les Anges, chez les Philosophes et chez les Ermites ? Pour « illustrer » cette possibilité (qui est, au fond, irreprésentable) nous nous servons d'un extrait du roman de Lilar *Le Divertissement portugais* dé où l'héroïne principale, la romancière Sophie Laprade, lors de son voyage en Portugal *re-co-nnaît* l'église Santa Maria de Belem qu'elle voit pour la première fois de sa vie. Le personnage la reconnaît, malgré le fait qu'elle « tranchait [si]

⁴⁶⁵ Rilke, *op. cit.*, p. 55. Nous soulignons.

⁴⁶⁶ Le Divertissement portugais paraît presque en même temps (et chez le même éditeur, chez Julliard) que La Confession anonyme. Ce sont les seuls romans de Lilar. L'un peut être considéré comme un prélude pour un autre. Les deux sont étroitement liés également et au Journal de l'analogiste et à son autobiographie.

fortement » avec toutes les autres églises que Sophie Laprade avait vues antérieurement :

Il y dans Belem quelque chose qui rejoint les ouvrages de la nature. Sa décoration toujours allusive excelle à donner l'impression d'une écriture secrète qui invite au décryptement. En même temps la préoccupation mystérieuse et encore inexpliquée de meubler l'espace et de nier le vide y atteint, dans la profusion concertée du flamboyant, du manuélin, du plateresque et du baroque, une sorte de suprême accomplissement. Sophie n'avait pas la liberté d'esprit voulue pour analyser les motifs d'un plaisir qui d'ailleurs ne relevait pas uniquement de l'architecture. Tout au plus était-elle frappée d'un phénomène : cette église qui tranchait si fortement sur tout ce qu'elle avait vu jusqu'à ce jour lui était néanmoins familière et lui donnait le plaisir spécifique de la chose remémorée, reconnue, - par dessus quels abîmes, quelles distances infranchissables au raisonnement! — celles peut-être qu'il y avait entre cet ouvrage du génie et ces constructions enfantines, cônes d'argile ou de sable moulurés, toujours en forme de temple, qu'elle dressait autrefois au milieu du jardin paternel ou encore ces gribouillages d'entrelacs et d'arabesques que lui arrachait la blancheur intolérable d'un papier, le vide d'une ardoise, d'un mur. D'où un double sentiment, celui de retrouver ses commodités et ses aises, mais aussi de leur découvrir des parentés insignes qui, tandis qu'elle regardait à l'envers le jet des colonnes et des fûts de Joao de Castilho, précipitaient son imagination dans le vertige. (*Divertissement*, 44-45)

Cette découverte des « parentés insignes » de l'église Santa Maria de Belem ne renvoie-t-elle pas aux découvertes que le *Polyptyque* propose à l'auteur belge lors de leurs nombreuses Rencontres, ne renvoie-t-elle pas à la recherche des analogies entre les formes naturelles et les formes artistiques ? Nous sommes tentée d'établir des parallèles entre l'expérience du personnage de Sophie Laprade et celle de l'écrivain belge, d'autant plus que le souvenir d'enfance de Sophie, inséré dans ce passage, est, en fait, le souvenir d'enfance de Lilar, décrit dans *Une enfance gantoise*⁴⁶⁷. Et si Sophie Laprade perçoit l'église comme une « chose remémorée, reconnue », c'est précisément grâce à la « circulation poétique » établie entre elle et le célèbre monument d'architecture qui, consciemment ou inconsciemment, trouve des échos dans l'enfance du personnage de Sophie : c'est « le paradoxe de la poésie, écrit Lilar, que, nous délivrant du particulier, elle ne [...] s'exerc[e] que sur lui » (*Journal*, 166).

D'après Lilar, appréhender l'œuvre d'art n'est possible qu'« à travers *l'expérience du poète (Journal*, 218). C'est bien *en poète* qu'elle contemple un tableau, une statue, une fleur ou

⁴⁶⁷ Voir le chapitre « Le Sacré » : « Ces petites éminences votives que j'érigeais dans l'étroit jardin de la rue Liévin de Winne et que je façonnais en cônes pourvus de niches où déposer mes offrandes — cailloux triés et polis, coquilles, fruits, plumes — me font penser qu'il y eut très tôt chez moi un critère du sacré. » (*Enf.*, p. 69)

écoute de la musique. Il s'agit en effet de la « contemplation poétique » (*Journal*, 158), de « l'appropriation » des formes poétiques, qu'elles soient artistiques ou naturelles. Cette « appropriation » passe par la transfiguration des formes représentées et s'accroche aux représentations mentales, souvenirs, expériences concrètes :

Avais-je tort de penser, écrit encore Lilar, qu'une grande mobilité d'esprit, une lucidité parfaite étaient requises dans cette appropriation qu'est toujours la contemplation poétique, appropriation de ces filtres fabriqués si ingénieusement par le poète et dont nous usions à notre tour, attentifs à recueillir au-delà de la matière sonore ou chromatique où s'éliminait le sel de leurs humeurs et de leurs larmes, la pure essence de nos expériences et de nos souvenirs? (Journal, 158) (Nous soulignons.)

L'œuvre d'art, le tableau peint notamment, demande une adhésion de la part du spectateur. L'œuvre touche individuellement et différemment, car « [c]hacun de nous, comme l'écrit Lilar, [a] ses repères. » (*Journal*, 93) C'est lorsque le spectateur éprouve quelque chose devant le chefd'œuvre que la poésie « intervient » (*Journal*, 96). Elle est le fruit de rapports dialogiques et ne peut être acquise une fois pour toutes. Le dialogue doit être constamment renouvelé. C'est pour cela que Lilar constate que « le pouvoir poétique d'un poème, d'une musique, d'un tableau n'[est] pas inépuisable » (*Journal*, 142) : la poésie « s'évente » (*ibid*.).

Contrairement à la beauté qui « est *dans* les choses » (*Journal*, 98), la poésie « n'est pas un prêt-à-consommer » (préface, 16), « c'est nous qui y projetons la poésie » (*Journal*, 98) :

[C]hacun de nous est réduit à distiller sa propre poésie. *Image* ou *rythme* attendaient eux aussi le miracle d'une rencontre. Ils aspiraient à être reconvertis, à fusionner avec de nouvelles formes sensibles que nous étions appelés à leur fournir. Faute de cette contribution, leur pouvoir réducteur ne trouvait pas à s'exercer et leur poésie demeurait pour nous lettre morte. (*Journal*, 121)

En réalité, l'œuvre d'art peut être belle et pourtant non poétique : « [l]e reproche le plus blessant que l'on [puisse] faire à une œuvre, c'était qu'elle ne baign[e] point dans l'état de grâce poétique. » (*Journal*, 94) L'art « détourné de la poésie » (*Journal*, 114) ne fait que nous contenter, il ne déclenche aucun questionnement ni aiguise le regard, il ne remet non plus en question notre rapport au monde. Tandis que la poésie

commen[ce] par nous arracher au bien-être, par nous mettre en état d'alerte. Et si elle nous renv[oie] en définitive à nous-mêmes, c'est à la façon de quelqu'un qui nous présenterait un miroir où nous serait enfin révélé notre vrai visage. Ainsi la poésie n'[est] qu'accès, ouverture [...]. (Journal, 114)

Cette « ouverture » permet à Lilar de vivre certains moments privilégiés dans lesquels elle perçoit un autre monde au-delà du terrestre. Le dialogue que l'auteur mène avec les œuvres d'art pendant toute sa vie lui sert comme un « moyen supplémentaire de saisir la vie⁴⁶⁸ » (Rilke), de saisir le réel et de se connaître. Comme le note Paul Klee, des « réalités de l'art » « élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire » justement parce que ces réalités « ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète ⁴⁶⁹ ». Au fond, l'expérience artistique et poétique, la poésie ne nous détournent aucunement du monde, mais « éveillent à la réalité⁴⁷⁰ » (Maldiney). Ce n'est pas un hasard si, au seuil du livre, l'auteur belge met en exergue les formules suivantes de Novalis : « La poésie est le réel absolu. [...] Plus une chose est poétique, plus elle est réelle. »

Conclusion

Étant un livre illustré, le *Journal de l'analogiste* met en évidence le rôle puissant de médiation de l'image qui se présente non seulement comme un appui du savoir, mais aussi comme sa composante motrice. C'est moyennant l'art, moyennant la peinture, notamment, que l'écrivain belge oriente le lecteur vers le questionnement sur l'Être, fondé sur l'entrelacement poétique du visible et de l'invisible. Le texte révèle — à travers les descriptions de chefs-d'œuvre (*interpicturalité*), à travers les anecdotes et souvenirs (images textuelles) — des aspects sous-jacents à la performance dialogique entre l'œuvre d'art et le sujet regardant. Ce dialogue,

⁴⁶⁹ Paul Klee, « De l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne* (Paris, Denoël, coll. Folio essais n° 322, 1985), p. 31.

⁴⁶⁸ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (Paris, Flammarion, 1994), p. 42.

^{1985),} p. 31.

470 Henri Maldiney, « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », dans *L'Art, l'éclair de l'être* (Paris, Éditions Comp'Act, coll. Scalène, ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre, 1993), p. 95.

cet échange mutuel est lié indissolublement à l'expérience poétique du spectateur qui passe par des recréations et réflexions analogiques en se ressourçant aux souvenirs personnels, expériences vécues, images entrevues et retenues. En outre, ce dialogue n'a pas de fin, car le propre des grandes œuvres est « d'offrir un système d'analogies si riche [...] qu'il ne cess[e] de se renouveler » (*Journal*, 143). Les positions que prend ici Lilar vis-à-vis de l'objet artistique rejoignent celles d'un Maldiney ou d'un Merleau-Ponty⁴⁷¹, pour lesquels l'œuvre d'art est vouée à une renaissance perpétuelle et ne peut constituer une « téléologie du sens⁴⁷² ».

Dans le livre, on passe souvent de l'image même (de la description) à la réflexion sur l'image : l'image soutient le texte et le texte commente l'image. Il s'agit de la fonction *métapicturale* (Louvel). On passe également du textuel à l'iconique, de l'image verbale à « l'image physiquement *in praesentia* » (Œil, 156). Contrairement aux photographies du roman de Rodenbach, ainsi qu'à celles d'À la recherche d'une enfance de Lilar — où l'image se greffe littéralement au texte et se manifeste « comme événement du texte » (Louvel, Œil, 141) — dans le *Journal de l'analogiste*, les illustrations photographiques jouent un rôle plus traditionnel. Ce sont des images-support. Elles y assument une fonction *mnémotechnique* et *didactique* ⁴⁷³ : illustrer littéralement le texte, focaliser l'attention du lecteur sur tel ou tel aspect thématique, l'instruire ou être son « aide mémoire » (Louvel, Œil, 192). Les allers-retours entre le texte et l'image permettent de parler d'une « valeur de vérification » (Louvel) qu'assument les images *in praesentia*. C'est-à-dire le lecteur qui devient aussi spectateur peut vérifier si la « translation »

⁴⁷¹ Maurice Merleau-Ponty parle, dans « Le langage indirect et les voix du silence », de la « fécondité illimité » des œuvres d'art ; il souligne que les « produits de la culture » « ouvrent un champ de recherches où ils revivent perpétuellement » (*id.*, *ibid.*). Voir Maurice Merleau-Ponty, Œuvres, édition établie et préfacée par Claude Lefort (Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010, p. 1474-1512), p. 1486.

⁴⁷² L'expression est de Pascal Dupond, auteur du *Dictionnaire Merleau-Ponty* (émission radiophonique sur France Culture consacrée à Merleau-Ponty « Chair et subjectivité »).

⁴⁷³ Il s'agit, d'après Louvel, d'une fonction mnémotechnique et didactique de l'image lorsque celle-ci « attire l'attention du lecteur sur l'une des composantes du texte, l'historiographie, [...] représente, au cas où [le lecteur] ne la connaîtrait pas, ou l'aurait oubliée l'œuvre appelée par le texte, lui permettant ainsi de l'avoir "en tête" au moment souhaité » (Louvel, Œil, 159-160).

(Louvel) « d'un signifiant (pictural) à un autre signifiant (linguistique) » (Œil, 88) est fidèle.

Puisque la plupart des illustrations photographiques représentent des chefs-d'œuvre célèbres du patrimoine culturel de façon fragmentaire, le Journal de l'analogiste se présente aussi comme un livre qui rend visible la capacité qu'a la photographie de morceler l'objet d'art. Cette capacité communique des valeurs opposées et renvoie à la vieille polémique du XIX^e siècle concernant la reproduction des œuvres d'art et leur rapport avec la photographie en tant que nouvelle technique susceptible de fragmenter et ainsi de transformer l'objet artistique. D'une part, movennant le gros plan, par le biais de détails agrandis, l'image photographique peut révéler ce que l'œil ne voit pas. C'est le cas lorsque Lilar confronte le « plissement » (Journal, 180) de la robe de sainte Lucie (détail agrandi de la peinture en grisaille sur un volet du retable Heller de Matthias Grünewald) avec un coquillage. D'autre part, le procédé d'agrandissement dans le domaine de la photographie est, selon Benjamin, le signe du déclin de l'art dans le monde moderne, car il prive l'œuvre d'art de ses valeurs d'authenticité et de son intégrité; il détruit son « aura 474 ». Au demeurant, « l'exposition » des détails de tableaux que propose Lilar au lecteurspectateur dans le Journal de l'analogiste renvoie au cœur de sa démarche d'écrivain qui est celle du fragment. Cette mise en fragments au niveau iconique est en harmonie totale avec le texte même du *Journal*, fragmentaire par définition.

⁴⁷⁴ Voir Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (dernière version, 1939), dans *Œuvres III* (Paris, Gallimard, coll. folio essais n° 374, 2000), p. 273-276.

Conclusion générale

Image verbale

L'exploitation de différents types d'images relevées dans le réseau de procédés narratifs et poétiques dans l'œuvre de Rodenbach et de Lilar nous a permis de démontrer les rôles complémentaires, ainsi que contradictoires que l'image peut y jouer: image en tant que simulacre trompeur (la séduction du personnage de Hugues par l'image d'une femme dans le roman de Rodenbach); image en tant que *mise en abyme* du récit (l'*ekphrasis* dans les romans *Bruges-la-Morte* et l'*interpicturalité* dans *La Confession anonyme*); image en tant que lieu des enjeux symboliques (les descriptions de la ville traduisant l'état d'âme du personnage, l'intériorisation de l'espace de la ville dans *Bruges-la-Morte*; la représentation de la ville de Gand chez Lilar); image comme mode de déploiement des ressources intérieures et de la connaissance de soi (l'image-souvenir dans l'autobiographie de Lilar); image-déclencheur des réflexions théoriques (métalangage) et des interrogations philosophiques, image en tant que vecteur d'une pensée réfléchissante qui cherche la vérité et découvre le monde (le souvenir chez Lilar, l'*interpicturalité* dans son *Journal de l'analogiste*).

Le roman Bruges-la-Morte et l'autobiographie Une enfance gantoise

Nostalgie

Situées à la frontière du texte et de l'image, les représentations littéraires de la ville de Bruges (Rodenbach) et de la ville de Gand (Lilar) se présentent en tant qu'espace imprégné de la nostalgie et « coloré » par elle. Sur le plan sémantique, la notion de nostalgie se veut polysémique : soit ce sont les valeurs sémantiques du « mal du pays » qui prédominent, soit

celles du « mal du passé » sans parler du poids inégal que portent l'algos (le mal, la douleur) et le nostos (le retour) dans chaque cas particulier. Sur le plan axiologique, la nostalgie est à la fois motivée et irrationnelle: « formée d'un mal et d'un remède » (Jankélévitch, 278), elle est fondamentalement ambiguë et éminemment ambivalente. Bien que la nostalgie communique des valeurs à la fois négatives et positives, dans le cadre des textes étudiés de Lilar et de Rodenbach, elle se présente, avant tout, comme une force motrice et créatrice. Elle sert aux auteurs belges quoique d'une manière différente — de tremplin à la création littéraire. Pourtant, il convient de souligner qu'il s'agit de deux nostalgies distinctes dont la nature n'est pas la même. Dans le cas de Rodenbach, la nostalgie est *stimulée* par l'auteur lui-même pour nourrir son œuvre littéraire. Nous pouvons parler d'une véritable production de la nostalgie de serre lorsque, fasciné et « aimanté » par sa Flandre natale dont Bruges devient l'emblème, l'écrivain quitte le pays natal justement pour mieux s'en rapprocher sur le plan psychologique, intellectuel et émotionnel. La nostalgie de Rodenbach est celle qui plonge dans une profonde mélancolie; elle s'impose au fil de la lecture d'une manière impérieuse. Rien de tel chez Lilar. Sa nostalgie, qu'on peut appeler une nostalgie de l'Être, épouse un élan naturel. Il s'agit plutôt d'un appel intérieur vers un « ailleurs » qui fait errer les hommes à la recherche d'eux-mêmes lors de leur cheminement vers Dieu. Son vecteur directionnel est le futur et non pas le passé. Se retournant constamment vers le passé, oscillant entre « jamais » et « toujours », la nostalgie dans l'œuvre de Lilar vise ce qui est à venir. Profondément attachée au vécu, elle tend, malgré tout, vers la re-naissance, vers l'éternel. Les images d'enfance débouchent sur une nostalgie dite « ouverte », sur les terres lointaines inconnues.

Image de la ville ; souvenir d'enfance

Dans Bruges-la-Morte de Rodenbach, la ville de Bruges prend forme en se développant

simultanément comme un objet (espace-cadre) et un sujet (personnage à part entière) dont les images photographiques et les images textuelles se font les médiateurs. Le titre du roman (qui « colle » d'emblée la ville à la femme morte) annonce les relations d'interdépendance qui se tisseront entre la ville de Bruges, le jeune veuf et son épouse décédée. Le texte passe constamment de la ville de Bruges (dont l'anthropomorphisme atteint le point culminant dans la figure de la prosopopée) à la femme morte et inversement dans un bel effet de chiasme, suivant le paradigme inscrit dans le texte même du roman : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. » (*Bruges*, 69)

Les images verbales de la ville de Bruges qu'on « voit » en lisant (il s'agit des descriptions pleines de comparaisons inouïes et de métaphores filées) se présentent en tant qu'images mises en perspective par le regard du personnage de Hugues. Il s'agit à la fois de l'intériorisation de l'espace de la ville par le personnage et de l'extériorisation de son monde intérieur par la projection des sentiments éprouvés sur l'espace. Chez Hugues, la conscience de son identité est immanquablement liée à sa perception de la ville dont la charge symbolique change au fil du récit. Sa focalisation presque obsessionnelle sur les lieux mêmes de la ville est en elle-même significative : elle dynamise la valence symbolique des paysages urbains. Au bout du compte, le lecteur ne perçoit la ville de Bruges qu'à travers les yeux du jeune veuf, selon son état d'âme et selon son esthétique, ce qui fait de l'espace de la ville un témoignage de l'histoire personnelle de Hugues et de son crime.

Le meurtre que commet le personnage à la fin du roman n'est rien d'autre que la destruction d'une fausse image de sa femme morte (d'un faux sosie). Ainsi, la question de l'image, dans le roman, est accompagnée par la problématique du double. L'étude de cette problématique nous a permis de mettre en évidence le pouvoir séducteur et destructeur de

l'image-idole (l'image-simulacre) et la capacité de l'image-icône (selon Platon) de faire sortir le personnage du cercle vicieux de ses illusions.

Ce double jeu d'images dans le roman de Rodenbach nous renvoie par sa problématique à l'autobiographie de Lilar, notamment aux jeux de l'imaginaire liés essentiellement à une expérience mentale de l'auteur remontant à son enfance heureuse. L'analyse du jeu avec la gloriette imaginée ou du jeu du Cardinal a révélé la valeur formatrice et heuristique qu'assume le jeu de représentations mentales chez Lilar. Par le biais des procédés de la confrontation et de l'analogie, l'enfant s'explore et explore le monde autour d'elle. En l'occurrence, le jeu devient une technique d'exploration des possibles et une technique de connaissance.

Les souvenirs mis en récit par Lilar dans *Une enfance gantoise* se rattachent à l'image de la ville de Gand, lieu essentiel de la géographie enfantine de l'écrivain. Avec chaque promenade, la fillette fait sa propre *expérience de la ville* où l'imaginaire (une « mythologie familiale ») se mêle à l'histoire de la ville de manière inextricable. Les promenades gantoises que faisait la petite Suzanne avec son père et sa mère, ainsi que ses escapades solitaires, se perçoivent en tant qu'expériences initiatiques qui permettent de voir les choses dans toute leur singularité. Elles révèlent l'extraordinaire, l'inhabituel justement dans l'ordinaire et dans l'habituel, elles révèlent ce caché qu'on a négligé de remarquer auparavant.

Ekphrasis

L'ekphrasis dans le roman de Rodenbach Bruges-la-Morte et l'interpicturalité dans le roman autobiographique de Lilar La Confession anonyme

L'analyse des *ekphraseis* / descriptions dans ces deux romans nous a permis de voir que l'*ekphrasis* critique (qu'on trouve, par exemple, dans le domaine de l'histoire de l'art) et l'*ekphrasis* littéraire mettent en œuvre des enjeux et visées différents. Dans le premier cas, le

discours est centré sur l'œuvre d'art, sur les moindres détails techniques; ce qu'on apprécie le plus, c'est l'exhaustivité et l'objectivité de la description. Alors que dans le cas de l'*ekphrasis* littéraire, la description de l'objet d'art n'est plus focalisée sur le référent, même si elle semble l'être. Le discours est « recentré » sur le fictionnel, sur les valeurs qu'assume l'*ekphrasis* dans le cadre du roman. Et bien qu'il s'agisse d'une double mimesis, c'est-à-dire de la représentation verbale d'une représentation artistique (dont le référent, en l'occurrence, existe dans le monde réel [extra-*diégétique*]), cette mimesis est quelque peu illusoire, car la description est « dictée moins par l'objet [artistique] [...] que par son rôle dans un contexte littéraire (Riffaterre, 211). Une dimension strictement imitative est négligée au point que l'œuvre d'art se trouve réévaluée par le biais des renvois aux éléments narratifs.

L'étude des éléments constitutifs des descriptions des œuvres d'art dans ces deux romans nous a amenée à constater que l'*ekphrasis*, dans le roman de Rodenbach, ainsi que les descriptions des fresques du Salon des Mystères dans le roman de Lilar, remplit des fonctions identiques, liées principalement à sa « force diégétique » (Montémont 460). C'est dans la conjonction de l'écriture visuelle (imagée) et du mode d'expression narratif propre à chaque roman que ses valeurs majeures (proprement dites littéraires) se révèlent. Le récit que proposent, par exemple, les fresques pompéiennes chez Lilar ou la peinture de Memling chez Rodenbach (la châsse de sainte Ursule), s'emboîte dans le récit romanesque et se développe dans une intrigue unique mettant en valeur les aspects clés des deux ouvrages.

Ainsi, hormis la fonction esthétique, ornementale, qui est indiscutable, mais qui n'est qu'une fonction accessoire, l'*ekphrasis* remplit, en premier lieu, une fonction de *mise en abyme*. C'est le cas où il s'agit d'une « auto-réflexivité d'un art qui montre un autre art » (Louvel, Œil, 74). Le micro-récit devient dans une certaine mesure emblématique du récit global, ouvrant un

accès à une lecture au deuxième degré : dans ce cas, « au lieu de déclencher le récit, [l'œil du texte] le contemple de l'intérieur » (id., 179). C'est justement pour permettre au lecteur de « contempler de l'intérieur » que l'œuvre d'art fait irruption dans l'ouvrage littéraire. Elle se manifeste et dans *Bruges-la-Morte* et dans *La Confession anonyme* en tant que microcosme (dont chaque détail est éminemment révélateur) où se reflètent les grands événements de ce cosmos que constitue le roman. La description assume ainsi une valeur de révélation, une « valeur proleptique de l'image » (Louvel, Œil, 180), en envoyant des messages à la fois aux personnages et au lecteur.

En second lieu, l'ekphrasis dans ces romans balise le récit en remplissant une fonction structurante. Chez Lilar, les images pompéiennes que rappelle et que décrit le personnage de Benvenuta structurent ses souvenirs des rencontres avec son amant (souvenirs insérés dans d'autres souvenirs), mettant en parallèle l'histoire de l'amour de la jeune femme et le récit mythique des fresques. Chez Rodenbach, l'ekphrasis jalonne le changement de mode de vie et de manière de voir du personnage de Hugues : si la description du gisant de Marie de Bourgogne annonce le processus de la séduction du personnage par l'image de la femme-double, la description de la châsse de sainte Ursule, au contraire, marque chez lui la fin de l'illusion.

L'œuvre d'art dans le Journal de l'analogiste

Avec le *Journal de l'analogiste*, ouvrage qui se situe entre un essai et un journal intime, nous avons pu observer que le passage à un autre « registre » littéraire s'accompagne de changement de fonctions de l'*ekphrasis*. Au fil des pages, s'élabore un réseau d'images (nombreuses descriptions des tableaux peints, monuments architecturaux ou de la sculpture) qui reflète les préoccupations philosophiques et poétiques de l'écrivain : telle est bien la corrélation entre la poésie, l'art et la vie quotidienne, entre l'original et la copie, entre le particulier et

l'universel, entre la création artistique et la nature.

La question de l'image devient ainsi une question fondamentale de la philosophie personnelle de l'auteur et de la philosophie tout court. L'*ekphrasis* / la description des détails des œuvres d'art (habituellement enchâssée dans le souvenir d'une expérience concrète de l'écrivain) se manifeste en effet en tant que vecteur de connaissance, de rencontres, d'interrogations philosophiques. Or au lieu de ne servir que de simple prétexte à la mise en récit des souvenirs et à des réflexions théoriques, l'image peut être considérée ici comme un *topos* ouvrant un espace de niveaux de sens. Elle implique le lecteur dans un processus formateur, et permet de visualiser le processus épistémologique de l'écrivain.

En nous appuyant sur des exemples précis du *Journal de l'analogiste* de Lilar, nous avons pu montrer comment l'œuvre d'art, vouée à une renaissance perpétuelle, peut projeter son contenu latent en offrant à l'être humain « un système d'analogies si riche [...] qu'il ne cess[e] de se renouveler » (*Journal*, 143). L'étude des représentations verbales des œuvres d'art et des réflexions qu'elles déclenchent par résonance nous a révélé des aspects sous-jacents à la performance dialogique entre l'œuvre d'art et l'individu qui — en passant par des recréations et réflexions analogiques et en se ressourçant aux expériences vécues — est nécessairement liée à une expérience poétique singulière.

Livre illustré : texte / image photographique

L'étude de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach et de *À la recherche d'une enfance* de Lilar, œuvres se situant entre la littérature et la photographie, nous a permis de mettre en évidence les transformations que subit l'image photographique après avoir été greffée sur le texte littéraire, ainsi que les effets de lecture que ces métamorphoses entraînent.

Une fois insérées entre les pages du texte littéraire, les photographies se chargent d'un nouveau sens. La littérature leur impose ses propres règles et contraintes. La photographie est donc obligée de passer par le texte, alors que le texte, lui aussi, doit faire le détour par l'image. Il s'agit d'une constante interaction entre le texte et l'image. Dès lors, l'image photographique n'illustre pas le texte, mais participe effectivement à la génération littéraire, à la « construction » de/des sens.

Dans les deux cas, l'image se manifeste en tant que composante motrice du livre qui recèle un pouvoir presque démiurgique. Or les fonctions premières des illustrations du roman de Rodenbach se distinguent de celles que les photographies familiales remplissent dans l'ouvrage autobiographique de Lilar, où, en se présentant avant tout en tant que médiatrices des enjeux identitaires de l'écrivain, elles font partie d'une expérience réelle, constitutive de l'Être de l'auteur.

Chez Rodenbach, les photographies ont une double fonction : créer l'illusion de l'objectivité, être une sorte de preuve de l'existence réelle de cette Bruges mystérieuse (les images aidant le lecteur à appréhender ce « morceau » de réel incrusté dans un système de représentation littéraire) et, en même temps, participer à la dissolution du réel dans le romanesque. Au départ neutres, les photographies dites documentaires (où ne figurent que des paysages urbains énigmatiquement déserts) se narrativisent à tel point qu'au lieu d'apporter au texte une atmosphère de réel historique, elles lui communiquent une surréalité inquiétante. En bref, cette double fonction se résume au mot « séduction ». Les photos nous séduisent, enchantent, fascinent...

Ainsi, *Bruges-la-Morte* est un exemple patent, presque un « exemple-démonstration » qui montre la capacité de l'image photographique investie d'un pouvoir *symbolique* à nourrir

l'imaginaire du lecteur. Tout en s'apparentant à l'écriture poétique et symboliste de Rodenbach, elle promeut l'imaginaire, au détriment de sa valeur référentielle. Sous l'impulsion de modalités sémiotiques variées (frontispice, description, *ekphrasis*, illustration photographique), sous la mise en tension aporétique entre l'imaginaire (le fictionnel) et le réel (le référentiel), nous avons pu voir le processus d'engendrement d'une ville hétérotopique, cette Bruges de Rodenbach entièrement *re-sémantisée* et placée sous le signe du rêve.

Suzanne Lilar : \hat{A} la recherche d'une enfance ; le Journal de l'analogiste

L'ambivalence de l'image photographique est telle que, en se trouvant à l'opposé de la notion de souvenir, elle y est liée étroitement et lui sert de support matériel. Les photographies familiales et le texte autobiographique *Une enfance gantoise* sont deux «éléments-déclencheurs» du projet *iconotextuel* de Suzanne Lilar qu'est l'ouvrage *À la recherche d'une enfance*. Dès le moment où les photographies familiales sont placées au sein du texte littéraire, elles acquièrent un nouveau statut précisément parce qu'elles entrent dans la littérature. Par leur présence imminente et ostentatoire — « immédiateté perceptive 475 » inscrite dans la nature de toute image — les photos s'imposent d'emblée au regard du lecteur. Tout en assumant une valeur esthétique (poétique visuelle), elles agissent comme un *éthos iconique* de l'auteur qui prévaut sur l'*éthos discursif*, notamment au début de la lecture lorsque les images « façonnent » et orientent le regard du lecteur-spectateur. Néanmoins, faisant partie d'un *iconotexte* littéraire, les illustrations entrent avec le verbal dans des rapports d'interférence et d'interdépendance et ne prennent sens que par rapport au texte. Or, l'image reste toujours un lieu d'interrogation et d'ouverture, un lieu des possibles. Les photographies sont prêtes à accepter la pluralité de sens

⁴⁷⁵ Patrick Chézaud, « L'image pré-texte », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (s. la dir. de), *Texte/Image : nouveaux problèmes* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005), p. 54.

d'autant plus qu'elles sont dépourvues de légendes et que ni leur présentation ni celle du texte ne suivent l'ordre chronologique. Le lecteur-spectateur se trouve ainsi impliqué, malgré lui, dans la lecture reposant sur des rapports dialogiques entre texte et image et, en reconstruisant l'ouvrage, il partage avec l'écrivain le rôle et le plaisir du créateur.

L'exposition des images redouble aussi l'expérience de l'écrivain. Cet acte donne de la consistance au « je » qui prend forme non seulement par le biais du discours (portraits descriptifs et anecdotiques créés selon la volonté et la puissance de la mémoire affective du sujet), mais aussi par l'image photographique qui s'impose par son « ça a été », qu'on le veuille ou non, en « rempliss[ant] les vides [d']images mentales⁴⁷⁶ » (Sontag). En l'occurrence, la photographie se manifeste à la fois comme une trace d'un réel et comme un indice de sa transformation, oscillant ainsi entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence (la perte). Elle met ainsi en tension le « je » de l'auteur au moment de son énonciation par écrit et le « je » d'autrefois, introduisant infailliblement au sein du « je » la figure de l'altérité. Il s'agit d'une sorte de morcèlement de « soi », aussi bien que celle d'autrui. Les photographies ajoutent également une dimension d'historicité à tout ouvrage, créant une atmosphère particulière pour la lecture en offrant au lecteur-spectateur une certitude inéluctable de réalité documentaire : elles « prouvent » en quelque sorte la démarche de l'écrivain. Or ce ne sont là que des fonctions secondaires.

À la recherche d'une enfance nous propose ainsi un « spectacle » d'interaction entre les souvenirs et les photographies qui permet de saisir l'essence des expériences d'enfance menant à la connaissance du « soi » adulte. Les photos, choisies par l'écrivain lui-même, jouent un rôle actif dans la construction de l'ouvrage et se présentent comme *médiatrices des enjeux*

⁴⁷⁶ Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon », dans *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur (Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008), p. 42.

identitaires de l'écrivain. Une telle imagerie se perçoit comme une expérience constitutive de l'Être de l'auteur. Non seulement elles servent à re-présenter, mais elles jouent aussi en quelque sorte un rôle d'hypotypose : on voit l'auteur en train de se créer. Le « je » se présente, s'exhibe et « s'autodésigne ». Le soi est pensé à la fois comme objet et sujet. Les illustrations participent littéralement au processus cognitif de l'auteur/lecteur, remplissant ainsi une fonction heuristique. C'est le cas où l'image photographique ne montre pas le monde réel, mais le révèle, le fait découvrir et participe à sa création.

Quant aux illustrations photographiques insérées dans le *Journal de l'analogiste*, leur fonction se distingue essentiellement de celle que les photos remplissent dans \hat{A} la recherche d'une enfance. Représentant des détails des chefs-d'œuvre du patrimoine culturel, les images photographiques jouent un rôle plus traditionnel d'images-support assumant une fonction *mnémotechnique* (Louvel), informative (en tant qu'aide-mémoire), et *didactique*.

Georges Rodenbach: Bruges-la-Morte

Le texte de *Bruges-la-Morte* est accompagné de deux différents types d'image qui nécessitent tous les deux une « *référentialisation* interne⁴⁷⁷ » (Bertrand), mais dont les fonctions dans le roman sont foncièrement distinctes. Il s'agit du dessin au fusain de Fernand Khnopff (le frontispice) et de 35 photographies reproduites en similigravures qui occupent un tiers de toute la pagination du livre. Loin d'être un simple support décoratif ou illustratif de l'écrit, les photographies et le frontispice constituent un lieu d'intervention *auctoriale* proposant une autre lecture du texte qui ne peut être négligée : lisant en regardant, le lecteur-spectateur participe constamment, et d'une manière active, à des interprétations successives de deux codes

⁴⁷⁷ Voir Denis Bertrand, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir. de), *Mimesis. Sémiosis. Littérature et représentation* (Paris, Nathan, 1992, p. 187-201), p. 201.

d'expression.

Frontispice de Fernand Khnopff

Le fait que le frontispice de *Bruges-la-Morte* est l'œuvre d'un célèbre peintre confère à cette image inaugurale une valeur artistique non moindre, éveillant ainsi chez le lecteur un intérêt supplémentaire, purement esthétique, suscité par le nom même de l'artiste et par la qualité de l'image.

Cependant, ses valeurs profondes ne deviennent évidentes que lorsque l'image est étudiée dans le système littéraire du roman entier, système constitué par les personnages, la narration des actions, les images textuelles et photographiques de la ville. Le frontispice de Khnopff entretient en effet des rapports structuraux et sémantiques avec d'autres éléments textuels, aussi bien qu'avec les photographies, rapports qui permettent de le considérer comme un élément constructif du roman de Rodenbach.

Or il convient de souligner que sa fonction est nettement différente de celle des illustrations photographiques intercalées dans le texte : contrairement à ces dernières, l'image-seuil ne participe pas directement à l'enchevêtrement des fils du récit, mais plutôt oriente et intrigue le lecteur. On lui accorde la vertu d'une préface. Le frontispice annonce des personnages, des thèmes, des leitmotivs et des lieux figurés sur les photographies et dans le texte, imposant ainsi au lecteur des réflexions initiatiques.

Illustration photographique

Dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, le romanesque se trouve confronté d'une manière inattendue et ambiguë aux photographies documentaires (anonymes) de la ville de Bruges. Initialement neutres, elles prennent graduellement dans notre esprit une dimension plus

subjective qu'historique. Au fur et à mesure de la lecture dynamique (« lisant en regardant »), nous nous rendons compte en effet que rien n'est plus éloigné de la réalité que ces « traces du réel » (Dubois) enchâssées dans le roman de Rodenbach. Devenant ainsi extrêmement suggestives, les illustrations photographiques appellent notre interprétation. Ce n'est que dans le contexte littéraire qu'elles trouvent leur profondeur la plus grande. Leur réalisme apparaît dépouillé de l'objectivité du monde pour s'inscrire dans la présence — qui, au bout du compte, n'est pas moins « réelle » que notre monde sublunaire — des figures qui ouvrent la voie, à travers l'art, au mystère. L'écriture pénètre l'image alors même que l'image pénètre l'écriture. Il se produit des échanges énigmatiques, réciproques, qui font vivre le visuel et le verbal en osmose.

Ce détournement du référentiel déclenche inévitablement la lecture symbolique qui nous amène à un effet éminemment paradoxal : les photographies de la ville auraient dû, semble-t-il, contrebalancer l'atmosphère étrange, presque oppressante du roman en apportant au texte romanesque une atmosphère de réel historique, mais, contre toute attente, elles mettent en valeur sa dimension fantastique. Elles soulignent le côté mystérieux de cette Bruges mythique suspendue dans le temps, revêtue de multiples connotations cachées. Ainsi, Bruges personnifiée et élevée au statut de personnage s'avère *mythologisée* à la fois par le texte romanesque et par les illustrations : les photographies « collaborent » non seulement « à la connaissance du réel », mais aussi « à sa dissolution dans le fictionnel⁴⁷⁸ ».

Iconotexte

L'étude des ouvrages *iconotextuels* de Rodenbach et de Lilar nous a conduite à constater que devant tout *iconotexte*, il faut assumer d'emblée la co-existence de contradictions comme

⁴⁷⁸ L'expression est de Jean-Jacques Wunenburger : voir son introduction à la *Philosophie des images* (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Thémis, 1997), p. XI.

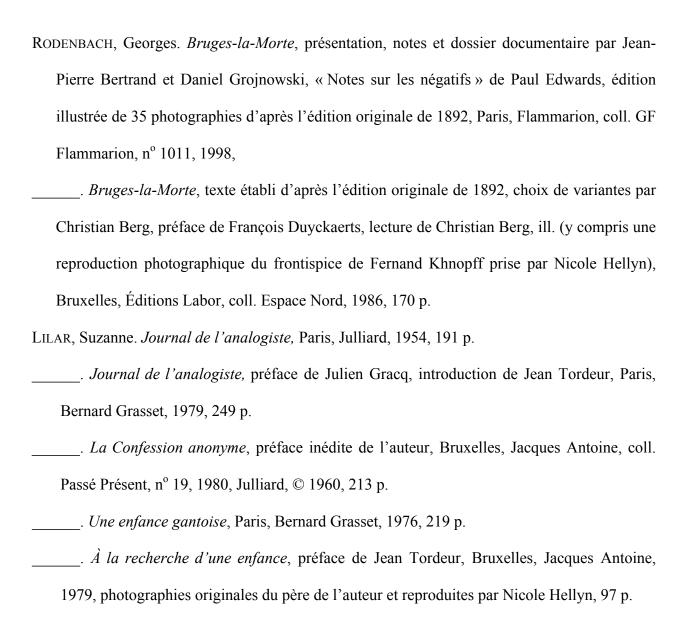
point de départ de dialogues entre le lisible et le visible qui se prêtent à différentes interprétations. Or il reste toujours, dans ces « rapports secrets » (Louvel) entre *texte* et *image*, une sorte d'espace mitoyen « irremplissable », impossible à combler et à saisir par l'esprit. Il y a toujours une note discordante, une énigme, ce « je-ne-sais-quoi » que Liliane Louvel appelle le « tiers pictural⁴⁷⁹ ». Ces va-et-vient entre deux systèmes sémiologiques distincts, mais solidaires et interdépendants, ce « basculement » entre le *logos* et l'illustration, se prête à une opération cognitive qui se résume en cet inachèvement fécond qu'est l'entre-deux (la notion si chère à Suzanne Lilar), nourri de non résolu, de non vu, de non dit, de mystères.

⁴⁷⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiale* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010), p. 278.

Bibliographie

L'œuvre de Georges Rodenbach et de Suzanne Lilar

Corpus



Autres textes cités de Rodenbach de Lilar

RODENBACH, Georges. « Conference autobiographique », donnée par Rodenbach en 1894 aux
Pays-Bas, dans Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, ouvrage réalisé dans le cadre
de l'exposition éponyme, présentée au musée départemental Stéphane Mallarmé, 2005,
p. 86 - 91.
« Agonie de villes », dans Évocations, Bruxelles, Éditions La Renaissance du livre,
© 1924, p. 13-139.
Le Mirage, Exeter (UK), University of Exeter Press, coll. Textes littéraires CVI, 1999,
87 p.
Le Carillonneur, Bruxelles, Éditions Le Cri, coll. Roman PR, 2000, 220 p.
Le Règne du silence, préface de Yves-William Delzenne, Bruxelles, Éditions Le Cri,
coll. Poètes à découvrir, 1994, 143 p.
L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits
1887-1898, publiées avec une introduction et des notes par François Ruchon, préface de
Henri Mondor, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1949, 161 p.
LILAR, Suzanne. Le Divertissement portugais, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, Julliard, © 1960,
168 p.
Le Couple, Paris, Bernard Grasset, 1963, 305 p.
Les moments merveilleux, (extraits), dans Cahiers. Suzanne Lilar, Paris, Gallimard,
1986, p. 123-161.
Journal en partie double, (extraits), dans Cahiers. Suzanne Lilar, Paris, Gallimard, 1986,
p. 161-221.

_____. « *Une enfance gantoise*. Une interview de Madame Suzanne Lilar », dans *Le Rail*, février, 1977, p. 23-27.

Archives et Musée de la Littérature (AML) de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles ⁴⁸⁰

Bruges-la-Morte, manuscrit, 1891, 73 p. (restauré), ML 3016/1.

Bruges-la-Morte, illustrée par Lévy-Dhurmer, Paris, Librairie L. Conquet, L. Carteret, 1900, 147
 p. Exemplaire nominatif de madame Georges Rodenbach, Archives à Bruxelles (M.L. A 1804).

Georges Rodenbach. Lettre à un confrère (1 double f. 13x13), ML 3390/11.

- Lettre à un ami (1892) où Georges Rodenbach donne son accord pour un tirage de luxe du roman Bruges-la-Morte ne dépassant pas 200 exemplaires (une page, 1 double format 13 x 13, M. L. 2923).
- Échange épistolaire de Rodenbach et de sa femme Anna Rodenbach avec Maria Vesselovsky. La lettre à Anna Rodenbach de Maria Vesselovsky datée du premier janvier 1917, M. L. 3028/20; lettre de Vesselovsky, 1916, M. L. 3028/16.
- Suzanne Lilar, *Inédits*, *Lilar sur son œuvre*, manuscrit, Bibliothèque royale de Bruxelles, les Archives, ML 8492/24.
- Suzanne Lilar, *Inédits : écrits à caractère autobiographiques*, *Journal religieux*, manuscrit, Archives, cote ML 08492/0023.
- Cahiers inédits : Journal 1978 (Cahier XIX); Journal 1972 (Cahier XIV), manuscrit, Bibliothèque royale de Bruxelles, les Archives, ML 08493/0022; Le Journal intime (Cahier XX), ML 8493/27.

Suzanne Lilar, Cahiers, Notes sur les arts plastiques, manuscrit, cote ML 08493/0095.

_

⁴⁸⁰ Documents consultés par nous en juin 2010 et en septembre 2011.

- Correspondance de Suzanne Lilar avec M. René Julliard, notamment, la lettre du 8 mars 1960, ML 7557/14.
- Entretien avec Suzanne Lilar. Le manuscrit dactylographié des propos recueillis par Marianna Jeffmar, entretien présenté par Marianna Jeffmar, ML 7558/10.
- Rencontre avec Suzanne Lilar, propos recueillis par de Fabien Gerard en septembre 1983, Manuscrit dactylographié, ML 7558/8.
- Les poèmes inédits, le poème *Traces*, brouillons dactylographiés, ML, 8492/15.
- Correspondance de Manlio Borelli avec Suzanne Lilar : la lettre de Manlio Borelli datée du 13 juillet 1960, Fregene (Roma), 94, Viale Sestri Ponente [le papier à en tête], Archives, ML 7780/141 ; la carte carte nº 157.
- Suzanne Lilar, « Le Pavillon », chapitre du roman inédit, inachevé *Les Hérétiques*, manuscrit dactylographié avec des ratures et ajouts faits à la main, ML 8492/14.

Études consacrées à Georges Rodenbach et à Suzanne Lilar

- Angelet, Christian. « *Bruges-la-morte* comme carrefour intertextuel », dans *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor / Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 135-145.
- BARTA, Peter I. « Symbolization of Urban Space in *Bruges-la-Morte* and in Andrei Bely's *Petersburg* », dans Philip Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 161-175.
- BAUDELLE, Yves, et Paul RENARD (s. la dir. de). *Georges Rodenbach*, numéro spécial de la revue *Nord'*, n° 21, juin 1993.
- BAUDOT, Alain. « Pour fêter *Une enfance gantoise*, de Suzanne Lilar », *Itinéraires et Contacts de cultures* (Université Paris XIII, Centre d'études francophones), vol. II, 1982, p. 71-96.

- . « Les lettres belges francophones : une littérature d'irréguliers », dans Sandra Beckett,

 Leslie-Boldt-Irons et Alain Baudot (textes réunis et publiés par), *Exilés, Marginaux et Parias dans les littératures francophones*, Toronto, Éd. du Gref, coll. Dont actes nº 12, 1994,
 p. 175-198.
- BERG, Christian. « Paradigmes urbains dans la littérature fin-de-siècle en Belgique », dans Paul Gorceix (s. la dir. de), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, p. 31-47.
- _____. « Lecture », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 107-138.
- BERTRAND, Jean-Pierre et GROJNOWSKI, Daniel. « Présentation », dans Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte, Paris, Flammarion, coll. GF n°1011, 1998, p. 7-44.
- BODART, Roger. « Le Journal de l'Analogiste », dans *Synthèses*, 9^e année, n^o 103, décembre 1954, p. 188-198.
- BODSON-THOMAS, Anny. *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Imprimerie de l'Académie, 1942, 205 p.
- BOISDERFFRE, Pierre. « La revue littéraire. Les prix littéraires. Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise*. Jacques-Henry Bornecque : *Un autre Proust* », dans Nouvelle Revue des Deux Mondes, nº 12, décembre, 1976, p. 670-675.
- BORACZEK, Aurore. « Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach », dans *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor / Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 57-72.
- BOSQUET, Alain. « Comme : après une troisième lecture du *Journal de l'analogiste* », dans *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1986, p. 116-120.

- CLAUDON, Francis. « À propos d'une adaptation : *Die Tote Stadt*, du roman à l'opéra, répétition et simulacre », dans Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaires du simulacre*, *Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe*, n° 2, Université de Bourgogne, Presses universitaires de Dijon, 1987, p. 176-195.
- DECKER (de), Jacques. « Le livre d'une vie, un livre de vie. Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise* », dans Le Soir, Bruxelles, le 22 octobre 1976.
- DOIZELET, Sylvie. « La maison de Jane », dans *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 176-180.
- EDWARDS, Paul. « *Le Règne du silence* : l'esthétique photographique dans la poétique de Georges Rodenbach », dans *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor / Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 29 43.
- . « Notes sur les négatives », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, n° 1011, 1998, p. 315-319.
- . « Les Reliques » dans *Soleil noir : photographie et littérature : des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 33-56.
- FRIEDMAN, Donald Flanell. « Rodenbach, Hellens, Lemonnier: Paradisal and Infernal Modalities of Belgian Dead City Prose », dans Philip Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 99-113.
- HECQUET, Michèle. « L'éducation paternelle : *Une enfance gantoise* », dans *Nord* ', n° 17 juin 1991, Dossier *Suzanne Lilar, Françoise Mallet-Joris*, p. 23-28.

- GRACQ, Julien. Préface au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 11-17.
- GORCEIX, Paul. Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Georges Rodenbach Bruges-la-Morte et Le Carillonneur, Paris, Lettres Modernes, coll. Archives des Lettres Modernes, 1992, 87 p.
- _____. « Georges Rodenbach ou l'alchimie du souvenir », dans *Nord* ', n° 21 juin 1993, Dossier *Georges Rodenbach*, études réunies par Yves Baudelle et Paul Renard, p. 20-29.
- KIESEIL, Frédéric. « Entre le temps et l'esprit. Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise Pierre* Emmanuel : *La vie terrestre* », dans La Cité, Bruxelles, Bureau voor Persknipsels N.V., 1^{er} novembre, 1976.
- KOSINSKI, Dorothy M. « With Georges Rodenbach: Bruges as State of Mind. The Symbolist Pshychological Landscape », dans Philip Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 129-161.
- LANGFORD, Michèle K. « *Brugge, die Stille*, miroir de *Bruges-la-Morte*. Le Mot et l'image », dans Jean-Paul de Nola et Josette Gousseau (s. la dir. de), *La Communication cinématographique. Reflets du livre belge*, Actes du colloque de Palerme (1^{er}-4 mars 1989), Paris, Didier-Érudition, 1993, p. 215-224.
- LAUDE, Patrick. *Rodenbach. Les Décors de silence*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. Archives du Futur, 1990, 129 p.
- . « Souls under Glass: Poetry and Interiority in the Work of Rodenbach and Maeterlinck », dans Philip Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach*. *Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 113-129.
- LECARME, Jacques. « Suzanne Lilar (1901-1992) », Encyclopaedia Universalis, s.v. (2 pages)

- LOBET, Marcel. « De Georges Bernanos à Suzanne Lilar », dans *Revue Générale Belge*, nº 11, novembre 1976, p. 96-102.
- MAES, Pierre. Georges Rodenbach, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952, 350 p.
- MERGEAI, Jean. « *Une enfance gantoise* par Suzanne Lilar », dans *d'Letzeburger Land*, Luxembourg, le 13 janvier, 1978.
- Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 17-41.
- . « From Rodenbach to Korngold: The Intertextual Genesis of *Die tote Stadt* », dans Philip Mosley (s. la dir. de), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, Londres, Associated University Presses, 1996, p. 190-194.
- ORTEL, Philippe. « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel (s. la dir. de), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2008, p. 17-35.
- PALACIO (de), Jean. « *Bruges-la-Morte* : ville sur le papier ? », dans *Nord* ', n° 21 juin 1993, Dossier : Georges Rodenbach, études réunies par Yves Baudelle et Paul Renard, p. 31-40.
- PAQUE, Jeannine. « *Bruges-la-morte* ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste », dans Anna Soncini Fratta (s. la dir. de) *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1990, p. 103-115.
- SICOTTE, Geneviève. « D'un coffret de verre sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-morte* », dans *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor / Archives et Musée de la littérature, 1999, p. 119-134.
- THÉLOT, Jérôme. « L'invention de la photographie : *Bruges-la-morte* de Rodenbach » dans *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003,

- p. 160-182.
- TODEA, Mariette Givoiset. « Lilar, Suzanne (pseud. De Suzanne Verbist), 1901-1992, essayiste, romancière belge », dans Makward, Christiane Perrin, et Madeleine Cottenet-Hage, Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye, Paris, Karthala / Agence de la Francophonie (ACCT), 1996, p. 384-386.
- TORDEUR, Jean. « *Une enfance gantoise*: à la source des Moments merveilleux », dans *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1986, p. 98-114.
 - _____. Préface à *À la recherche d'une enfance*, préface de Jean Tordeur, Bruxelles, Jacques-Antoine, 1979, photographies prises par le père de l'auteur et reproduites par Nicole Hellyn, p. 7-11.
- _____. Introduction au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 21-68.

Études théoriques et méthodologiques sur l'image et les rapports texte / image

ADAM, Jean-Michel. Description, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 127 p.

ADAM, Jean-Michel et Petitjean, André. Le Texte descriptif, Paris, Nathan, 1989, 239 p.

- Andres, Bernard. « (D')Écrire la photographie », *Protée : théories et pratiques sémiotiques (La Perception, expressions et interprétation*), Chicoutimi (Québec), vol. 23, nº 1, hiver 1995, p. 30-37.
- BAJAC, Quentin. *L'Image révélée*. *L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 2001, 159 p.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, 1980, 189 p.

- BERNIER, Silvie. *Du texte à l'image : le livre illustré au Québec*, Québec, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1990, 335 p.
- BOILEAU, Nicolas. *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 333-402.
- BRILLANT, Richard. *Portraiture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991, 192 p.
- CADAVA, Eduardo. « Mots de Lumière : thèses sur la photographie de l'histoire », traduit par Jean-François Vallée, dans Marie-D. Garnier (s. la dir. de), *Jardins d'hiver : littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 9-41.
- CAMBIER, Alain. « L'image, la visibilité et l'invisibilité », dans Alain Cambier (s. la dir. de), *Les Dons de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 17-38.
- CAMINADE, Pierre. *Image et métaphore*, Nancy, Bordas, coll. ES nº 36, 1970, 159 p.
- CASSIN, Barbara. « Rhétorique et fiction » dans *L'Effet sophistiqué*, Paris, Gallimard, 1995, p. 470-512.
- CHEZAUD, Patrick. « L'image pré-texte », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (s. la dir. de), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 53-66.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison* graphique, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1995, 247 p.
- COMMENT, Bernard. *Le XIX^e siècle des* panoramas, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993, 127 p.
- CONSTANTINI, Michel. « L'objet, la sémiotique et la photographie », *Protée : théories et pratiques sémiotiques (La Reproduction photographique comme signe*), Chicoutimi (Québec), vol. 18, nº 3, automne 1990, p. 41-49.

- DAMASCENE, (saint) Jean. Discours apologétique de notre père saint Jean Damascène contre ceux qui rejettent les images saintes, traduit du grec par Anne-Lise Darras-Worms, dans Visage de l'invisible, Paris, Éditions Migne, coll. Les pères dans la foi, 1994, 188 p.
- DEBRAY, Régis. « La transmission symbolique », dans *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 43-74.
- DECLERCQ, Gilles. « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », Revue de littératures française et comparée, n° 5, novembre 1995, p. 73-98.
- DECULTOT, Elsabeth et LICHTENSTEIN, Jacqueline. « Mimêsis », dans Barbara Cassin (s. la dir. de), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, 1531 p.
- DENIS, Paul. « Anomiques images », dans Mirielle Gagnebin et Christine Savinel (s. la dir. de), L'Image récalcitrante, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 209-219.
- D'HOOGHE, Alain. « Une histoire de malentendus », dans Alain D'Hooghe (s. la dir. de), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*, Bruxelles, 2004, Palais des Beaux-Arts et Fonds Mercator, ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition éponyme, p. 11-22.
- DARRAGON, Eric. « Voir l'art », préface à *Visible et lisible : confrontation et articulation du texte et de l'image*, Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou et Valentine Toutain-Quittelier (s. la dir. de), Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 13-17.
- DUBOIS, Philippe. « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », dans François Aubral et Dominique Château (s. la dir. de), *Figure*, *Figurale*, Paris, Montréal, Éditions l'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 1999, p. 11-24.
- _____. L'Acte photographique et autres essais, Bruxelles, Éditions Labor, Coll. Média, 1990, 309 p.

- DUFOUR, Hélène. *Portrait en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écriture dirigée par Béatrice Didier, 1997, 319 p.
- DURAND, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1992, Bordas, 1969, 536 p.
- DURAND, Régis. Le Regard pensif: lieux et objets de la photographie, Paris, La Différence, 1990, 218 p.
- EDWARDS, Paul. *Soleil noir : photographie et littérature : des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 565 p.
- ESCOUBAS, Éliane. L'Espace pictural, Fougères/La Versanne, Encre marine, 1995, 183 p.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.
- FRIZOT, Michel. « Rituals and customs : photographs as memories », dans Michel Frizot (s. la dir. de), *A new history of photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt, Paris, Bordas, 1994 pour l'édition française ; Cologne, Könemann, 1998 pour l'édition anglaise, p. 746-755.
- HADDAD, Galit. « Ethos préalable et ethos discursif : l'exemple de Romain Rolland », dans Ruth Amossy (s. la dir. de), *Image de soi dans le discours : la construction de* l'ethos, Lausanne, éditions Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, dirigée par Jean-Michel Adam, 1999, p. 155-176.
- HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, 315 p.

 . « Qu'est-ce qu'une description? », dans *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

- JANIN, Jules. « Le Daguerréotype », dans *L'Artiste*, journal de la littérature et des beaux-arts, 1839, deuxième série, tomes III-IV, Genève, 1978, Réimpression de l'édition de Paris 1839-1841, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1939, p. 145-148.
- JOLY, Martine. « L'approche sémiologique », chap. I de *L'Image et les Signes : l'approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994, p. 9-36.
- GAGNEBIN, Murielle. *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 262 p.
- GEFEN, Alexandre. La Mimèsis, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion, nº 3061, 2003, 246 p.
- GODIN, Christian. « L'image de la simulation à l'imagerie », dans Alain Cambier (s. la dir. de), Les Dons de l'image, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 129-141.
- GOMBRICH, Ernest H. *L'Art et l'Illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971, 1996, 386 p.
- GROJNOWSKI, Daniel. « Le roman illustré par la photographie », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (s. la dir. de), *Texte / Image : nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171-185.
- KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, Éditions Denoël, coll. Folio essais nº 72, 1989, pour la traduction française, 214 p.
- KIBEDI VARGA, Aron. « L'image », chap. IV de *Discours, récit, image*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. Philosophie et Langage, 1989, p. 89-118.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'art* moderne, traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, coll. Folio essais n° 322, 1985, 156 p.
- KLEIN-LATAUD, Christine. *Précis des Figures de style*, préface d'Alain Baudot, 2^e éd. rev. et entièrement refondue, Toronto, Éditions du Gref, coll. Traduire, Écrire, Lire, 2001, 148 p.

- KRÜGER, Reinhard. « L'écriture et la conquête de l'espace plastiques : comment le texte est devenu image », dans Alain Montandon (s. la dir. de), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césure Lyon Éditions, 1990, p. 13-63.
- LABARTHE-POSTEL, Judith. Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision, Paris, L'Harmattan, 2002, 382 p.
- LAPLANTINE, François. Son, images, et langage: anthropologie esthétique et subversion, Paris, Beauchesne éditeur, 2009, 202 p.
- LAVAUD, Laurent. L'Image, Paris, Flammarion, coll. GF nº 3036, 1999, 247 p.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « Roman et illustration », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir. de), *Mimesis. Sémiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, p. 409-425.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge* classique, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1989, 271 p.
- LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 381 p.
- . Texte / Image : images à lire, textes à voir, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2002, 268 p.
- . Le Tiers pictural : pour une critique intermédiale, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2010, 291 p.
- . « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », dans Jean-Pierre Montier (s. la dir. de), À l'œil : des interférences textes/images en littérature, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 222-243
- MALDINEY, Henri. « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité » (1953), dans Regard. Parole. Espace, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1973, p. 1-20.

« Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », dans L'Art, l'éclair de
l'être, Paris, Éditions Comp'Act, coll. Scalène, ouvrage publié avec le concours du Centre
National du Livre, 1993, 400 p.
MARIN, Louis. De la représentation, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994, 396 p.
Opacité de la peinture, Florence, Éditions Usher, 1989, 197 p.
Des pouvoirs de l'image, Paris, Seuil, 1993, 266 p.
MÉAUX, Danièle. La Photographie et le Temps, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de
Provence, 1997, 259 p.
METZ, Christian. « Au-delà de l'analogie, l'image », dans <i>Communications</i> , nº 15, 1970, p. 1-10.
MITCHELL, William J. Thomas. Iconologie : image, texte, idéologie, traduit de l'anglais par
Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 1986,
317 p.
MONTÉMONT, Véronique. « Dites Voir (sur l'ekphrasis) », dans Jean-Pierre Montier, Liliane
Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel (s. la dir. de), Littérature et photographie, Rennes,
Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2008, p. 457-472.
NERLICH, Michel. « Qu'est-ce un iconotexte? », dans Alain Montandon (s. la dir. de),
Iconotextes, Paris, OPHRYS, 1990, p. 255-302.
ORTEL, Philippe. La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible,
Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.
. « Réalisme photographique, réalisme littéraire », dans Marie-D. Garnier (s. la dir. de),
Jardins d'hivers, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 55-78.
POIVERT, Michel. « Aux origines de l'image reformée : la mise en scène photographique au XIX ^e

siècle », dans Alain D'Hooghe (s. la dir. de) Autour du symbolisme. Photographie et peinture

- *au XIX^e siècle*, Bruxelles, 2004, Palais des Beaux-Arts et Fonds Mercator, ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition éponyme, p. 23-43.
- POPA, Catalina. « La pratique de l'image : Grecs et Bysantins », dans Alain Cambier (s. la dir. de), *Les Dons de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 265-289.
- RICŒUR, Paul. La Métaphore vive, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 412 p.
- RIFFATERRE, Michel. « L'illusion d'ekphrasis », dans Gisèle Mathieu-Castellani (s. la dir. de),

 La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture, Paris,

 Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 1994, p. 211-229
- ROUILLÉ, André. *La Photographie en France : textes & controverses, une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, 549 p.
- SAGNE, Jean. « All kinds of portraits : the pohtotographer's studio », dans Michel Frizot (s. la dir. de), *A new history of photography*, traduit du français par Susan Benneti, Liz Clegg, John Crook, Caroline Higgitt, Paris, Bordas, 1994, pour l'édition française ; Cologne, Könemann, 1998, pour l'édition anglaise, p. 102-129.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction*?, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1999, 347 p.
- Soulages, François. « La photographie et le sujet », dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (s. la dir. de), *L'Image* récalcitrante, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 185-208.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 281 p.
- TARANGER, Marie-Claude. « Image et "pacte": l'exemple d'un emprunt fructueux », dans Jean Arrouye et Marie-Claude Taranger (s. la dir. de), *Rencontres, croisement, emprunts: méthodologies de l'analyse d'images*, Colloque du Laboratoire d'Etudes en Sémiologie de

l'Image, Université de Provence, Aix-en-Provence, 26-27 novembre 1993, Publications de
l'Université de Provence, 1996, p. 46-61.
THÉLOT, Jérôme. Les Inventions littéraires de la photographie, Paris, Presses Universitaires de
France, 2003, 222 p.
Critique de la raison photographique, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. Encre
marine, 2009, 128 p.
THÉRON, Michel. Rhétorique de l'image : l'exemple de la photographie, Montpellier, CRDP de
Montpellier, 1990, 234 p.
VOUILLOUX, Bernard. « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Liliane Louvel et Henri
Scepi (s. la dir. de), Texte/Image : nouveaux problèmes, Rennes, Presses Universitaires de
Rennes, 2005, p. 17-33.
L'Interstice figural, Saint-Foye, Québec, Éditions Le Griffon d'argile, coll. Pug, 1994,
148 p.
La Peinture dans le texte : XVIII ^e -XX ^e siècles, Paris, CNRS Éditions, 1994, 135 p.
Wahl, François. Introduction au discours du tableau, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 200 p.
WINTERSON, Jeanette. Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery, New York, Alfred A.
Khnopf, 1996, 192 p.
WUNENBURGER, Jean-Jacques. Philosophie des images, Paris, Presses Universitaires de France,
coll. Thémis, 1997, 322 p.
La vie des images, Grenoble, presses Universitaires de Grenoble, 2002, 275 p.
« Le réel et ses doubles », avpr. de Imaginaires du simulacre, Cahiers du Centre de
Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe, n° 2, Université de Bourgogne, Presses
universitaires de Dijon, 1987, p. 1-10.

Autres ouvrages et articles théoriques, textes littéraires et philosophiques cités ou consultés

- ALLAM, Malik. *Journaux intimes : Une sociologie de l'écriture personnelle*, préface de Philippe Lejeune, Paris, l'Harmattan, Montréal, l'Harmattan, 1996, 286 p.
- ALQUIE, Ferdinand. Le désir d'éternité, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 148 p.
- ARASSE, Daniel. « De la mémoire à la rhétorique », dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004, p. 164-176.
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1952, 97 p.
- AUGUSTIN (saint). *Les Aveux*, nouvelle traduction des *Confessions* par Frédéric Boyer, préface par Frédéric Boyer, Paris, 2008, P.O.L, 403 p.
- _____. Les Confessions, livres VIII-XIII, deuxième série : Dieu et son œuvre, introduction et notes par A. Solignac, traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou, dans Œuvres de Saint Augustin, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, 694 p.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [© 1957], 214 p.
- . L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie José Corti, 1964 [© 1942], 265 p.
- . *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, © 1961, 112 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. « Posons le problème » dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. TEL 70, © 1970, 2006, p. 9-67.

La Poétique de Dostoïevski, traduit du russe par Isabele Kolitcheff, présentation de Julia
Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 347 p.
« Discours poétique, discours romanesque », dans Esthétique et théorie du roman,
traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 99-121.
« Histoire de l'art et esthétique générale », dans Esthétique et théorie du roman, traduit
du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 24-39.
« The problem of Speech Genres », traduit du russe par Vern. W. McGee, dans The
Speech genres and other late essays, Texas, University of Texas Press, Austin, 1987,
p. 60-102.
BARTHES, Roland. Mythologies, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points nº 10, 1957, 247 p.
BAUDRILLARD, Jean. De la séduction, Pais, Éditions Galilée, 1979, 246 p.
L'Échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976, 347 p.
BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846, dans Curiosités esthétiques, dans Œuvres complètes,
Paris, Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par YG. Le Dantec,
1954, p. 605-680.
Morale du Joujou, dans Curiosités esthétiques, dans Œuvres complètes, Paris,
Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par YG. Le Dantec, 1954,
p. 681-687.
Salon de 1859, dans Curiosités esthétiques, dans Œuvres complètes, Paris, Gallimard,
coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 761-833.
Le Peintre de la vie moderne, dans Curiosités esthétiques, dans Œuvres complètes,
Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 881-920.

L'Art philosophique, dans Curiosités esthétiques, dans Œuvres complètes, Paris,
Gallimard, la bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par YG. Le Dantec, 1954,
p. 926-933.
Les Paradis artificiels, dans Œuvres complètes, texte établi et annoté par YG. Le
Dantec, Paris, Gallimard, coll. De La Pléiade, p. 433-551.
Belle-Isle, Francine. « L'écriture autobiographique : une stratégie textuelle embarrassante pour
la narratologie », Protée : théories et pratiques sémiotiques (Narratologies : états des lieux),
Chicoutimi (Québec), vol. 19, nº 1, hiver 1991, p. 65-71.
Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version,
1939) dans Œuvres III, Paris, Gallimard, coll. folio essais nº 374, 2000, p. 269-316.
« Paris, capitale du XIX ^e siècle », dans Œuvres III, Paris, Gallimard, coll. Folio essais
n° 374, 2000, p. 44-66.
« Petite histoire de la photographie », dans Œuvres II, Paris, Gallimard, coll. Folio
essais, 2000, p. 295-321.
« Sur quelques thèmes baudelairiens », dans Œuvres III, Paris, Gallimard, coll. Folio
essais nº 374, 2000, p. 329-390.
Sens unique précédé de Enfance berlinoise, et suivi de Paysages urbains, traduit de
l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les lettres nouvelles / Maurice Nadeau, 1978, 332 p.
BENVENISTE, Émile. « La nature des pronoms », dans Problèmes de linguistique générale (I),
Paris, Gallimard, 1966, p. 251-257.
« Sémiologie de la langue », dans Problèmes de linguistique générale (II), Paris,
Gallimard, 1974, p. 43-66.
« L'appareil formel de l'énonciation », dans Problèmes de linguistique générale (II),
Paris, Gallimard, 1974, p. 79-88.

- . « Le langage et l'expérience humaine », dans *Problèmes de linguistique générale* (II), Paris, Gallimard, 1974, p. 67-78.
- BERTRAND, Denis. « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (s. la dir. de), *Mimésis et semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, p. 187-203.
- BISMUTH, Serge. *Manet et Mallarmé. Vers un art improbable*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, Paris, 2002, 271 p.
- BLANCHOT, Maurice. « Approche de l'espace littéraire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 27-43.
- CHATEAUBRIAND (de), François-René. *Lettre à M. De Fontanes*, Rome, le 10 janvier 1804, dans *Voyage en Italie*, édition critique présentée par J. M. Gautier, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1969, 194 p.
- CHAUVIER, Stéphanie. « Simuler et faire simuler », dans *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, tome CXXVIII, p. 278-286.
- CHECCAGLINI, Isabelle. *Stéphane Mallarmé*. Édouard Manet, Paris, L'Atelier des Brisants, coll.

 Rencontre, dirigée par Bernard Noël et Jean-Louis Clavé, 2006, 121 p.
- COMMENT, Bernard. Le XIX^e siècle des panoramas, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993, 127 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en* abyme, Paris, Éditions du Seuil, Thèse n° 213, présentée à la faculté des lettres de l'Université de Genève, 1977, 248 p.
- GOZIER, André (Dom). *Béguine, écrivain et mystique : portrait et textes de Hadewijch* d'Anvers, préface de Louis Boyer de l'Oratoire, Bruges, Nouvelle Cité, 1994, 182 p.

- DELEVOY, Robert L. « Fernand Khnopff », dans Francis De Lule (s. la dir. de), *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Lausanne, Éditions Lebeer-Hossmann, coll. La Bibiliothèque des Arts, 1979, p. 9-200.
- DRAGUET, Michel. *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles, Michel Draguet et Snoeick-Ducaju & Zoon, 1995, 445 p.
- . *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator-Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, 349 p.
- DROST, Wolfgan. « Louis Janmot peintre-poète », dans *Louis Janmot, précurseur du symbolisme*, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établie par Birgit Gottschalk (Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 196-212.
- DUVIGNAUD, Jean. Lieux et non lieux, Paris, Éditions Galilée, 1977, 153 p.
- FLORENSKY, Paul (Père). *Perspective inversée*, suivi de *L'Iconostase*, traduit du russe et édité par Françoise Lhoest, Lausanne (Suisse), L'Âge d'Homme, 1992, 218 p.
- FRANGNE, Pierre-Henry. *Stéphane Mallarmé*. *De la lettre au livre*, choix de textes, introduction et commentaires de Pierre-Henry Frangne, Paris, Éditions Le mot et le reste, coll. Formes, 2010, 247 p.
- HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. *Le* Poème de l'Âme *par Janmot. Étude* iconologique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, M CM LXXVII, 1977, 271 p.
- . « Le *Poème de l'Âme*, de 1835 à l'Exposition Universelle de 1855 », dans L*ouis Janmot, précurseur du symbolisme*, études et documents réunis et présentés par Wolfgang Drost et Élisabeth Hardouin-Fugier, avec le texte intégral du *Poème de L'Âme* établi par Birgit Gottschalk, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p.129-133.

- HOMERE, *Iliade*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, nº 700, 2008, © 1937 pour la traduction française de Paul Mazon, © 1975 pour la préface de Pierre Vidal-Naquet, 503 p.
- JANKELEVITCH, Vladimir. L'Irréversible et la Nostalgie, Paris, Flammarion, 1974, 319 p.
- JOURDE, Pierre. Littérature et authenticité: le réel, le neutre, la fiction, Paris, L'Harmattan, 2001, 206 p.
- JUIN, Hubert. *Lectures du XIX^e siècle*, tome 1, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. Fins de siècles, 1977, 307 p.
- . Fernand Khnopff et la littérature de son temps, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1980, 47 p.
- GELY-GHEDIRA, Véronique. *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature* européenne, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 422 p.
- GENETTE, Gérard. « Espace et langage », dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 101-108.
- _____. « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-49.
- GRACQ, Julien. « La Forme d'une ville », dans Œuvres complètes, tome II, Paris, 1995, Gallimard, coll. de la Pléiade, édition établie par Bernhild Boie avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Dourguin, p. p. 769-878.
- GUSDORF, Georges. Lignes de vie, Éditions Odile Jacob, Paris, vol. 1, 1991, 430 p.
- KANT, Emmanuel. Critique de la faculté de juger, traduit de l'allemand par A. Philonenko, Paris,J. Vrin, 1965, 308 p.
- KRISTEVA, Julia. « Le mot, le dialogue et le roman », dans Σημειωτική : recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969, p. 82-112.
- LEBLANC, Julie. « Introduction écriture autobiographiques », dans *L'autobiographique*, Toronto, Éditions Trintexte, 2006-2007, vol.1, p. 7-13.

- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique, Éditions du Seuil, Paris, 1996, 382 p.
- LOSSKY, Vladimir. *Essai sur la théologie mystique de l'Église* d'Orient, Paris, Les éditions Aubier, ©1944, Les éditions du Cerf, coll. Patrimoines : Orthodoxie, 2008, 264 p.
- LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, 415 p.
- MARCADÉ, Jean. *RomA Amor*, essay on erotic elements in Etruscan and Roman art, Nagel Publishers, Geneva Paris Hamburg New York, 1961, 129 p.
- MATTÉI, Jean-François. *Platon et le miroir du mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1996, 329 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010, p. 1629-1787.
- . « Langage indirect et voix du silence », dans *La Prose du monde*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort (Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010, p. 1474-1512.
- MICHAUD, Stéphane. Préface au *Journal* inédit de Lou Andreas-Salomé, dans *En Russie avec Rilke*, traduction de l'allemand de Stéphane Michaud, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur de la vie, 1992, 173 p.
- MOIGNET, Gérard. *La Systématique de la langue française*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981, 346 p.
- MONGIN, Olivier. *La Condition urbaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 326 p.
- MONTAIGNE, Michel. *Essais*, LVII « Eh bien, quand ce serait la mort même ? », dans *Montaigne sans commencement et sans fin*, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion 980, 1998, p. 181-182.

- OUELLET, Pierre. *Poétique du regard. Littérature, Perception, Identité*, Québec/Limoges, Septentrion/PULIM, 2000, 408 p.
- OVIDE, Amours, Paris, Gallimard, 1994, 317 p.
- PAZ, Octavio. *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, coll. Les essais CXIX, 1965, 384 p.
- PLATON. *Le Sophiste*, suivi de *L'Invité* par Pierre Pachet, Paris, Les Belles Lettre, © 1925 pour le texte de Platon, Le Nouveau Commerce, Paris, © 1980, pour les annotations de Brice Parain, Paris, Le Nouveau Commerce, © 1995, pour *L'Invité* de Pierre Pachet et cette édition, 103 p.

 ______. *Phèdre*, traduit du grec par Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. GF Flammarion n° 4, 1992, 1964, 218 p.

 ______. *La République*, livre VII, traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, 801 p.
- PLOTIN, Les Ennéades. Cinquième Ennéade. Frankfurt, Unveränderter nachdruck, 1968, © Paris, Minerva, 1861, traduit par M.-N. Bouillet, tome troisième, suivi des Notes et éclaircissements, ainsi que des Fragments et Extraits de philosophes néoplatoniciens, 995 p. QUIGNARD, Pascal. Le Sexe et L'Effroi, Paris, Gallimard, 1994, 317 p.
- RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années* vingt, Paris, Librairie José Corti, 1966, 541 p.
- RIBON, Michel. « Le charme musical » et « L'en-chantement des correspondances dans l'art : le musical hante la peinture et la peinture la musique », dans *Le Gouffre et l'Enchantement : magies de la musique*, Paris, Buchet. Chastel, 2006, p. 11-39.
- RICŒUR, Paul. « L'énonciation et le sujet parlant. Approche pragmatique. », dans *Soi-même* comme un autre, Paris, Seuil, coll. Points, 1990, p. 55-72.
- RILKE, Rainer Maria. Lettres à un jeune poète, Paris, Flammarion, 1994, 161 p.

SIMON, Anne. « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible », dans *Esprit*, vol. 323, nº 3-4, 2006, p. 122-137.

STAROBINSKI, Jean. « Le concept de nostalgie », dans *Diogène*, nº 54, 1966, p. 92-115.

______. « Le style de l'autobiographie », dans *Poétique*, nº 3, 1970, p. 257- 265.

TODOROV, Tzvetan. « Théorie de l'énoncé », dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 67-93.

_____. « Intertextualité », dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 145-176.

____. « Anthropologie philosophique », dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 95-115.

VAN PUYVELDE, Léo. Les Primitifs flamands, Bruxelles, Medens, 1973, 196 p.

VERLAINE, Paul. *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, Paris, Gallimard, 1998, © 1973, 189 p.

Documents consultés sur l'Internet

- FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 : http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html
- GAIAVARINI, L. « Paris entre le visible et le lisible », *Fabula, la recherche en littérature (Acta)* : http://www.fabula.org/revue/cr/439.php (consulté le 18 août 2011).
- GOFFIN, Joël. *Le secret de* Bruges-la-Morte, thèse, dépôt légal enregistré à la Bibliothèque Royale de Belgique le 15 juillet 2011, sous le no B 2011 2.530 : http://bruges-la-morte.net/ wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf
- METZ, Christian. « Au-delà de l'analogie, l'image », dans *Communications* (n° 15, 1970) :

 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-18_1970_num_15

 1 1212

PARISOT, Fabrice. « L'intertextualité dans *Concert Baroque* d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées », le site : http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=367

Site web « Spinoza et nous » : http://www.spinozaetnous.org/article41.html

Sources audio-visuelles

Vidéos (YouTube)

Film documentaire avec Suzanne Lilar *Au-delà de l'apparence*, par Jean-Marie Morsch et Joseph Benedek, 1979. http://www.lamediatheque.be/the/auteurs_belges/auteurs/lilar_suzanne. http://www.lamediatheque.be/the/auteurs_belges/auteurs/lilar_suzanne.

Lilar, Sauguet and Labisse: a theater collaboration http://www.youtube.com/watch?v=SEIEDD
J2GPE

Film documentaire d'Alain Jaubert, Cérémonies secrètes (Grande peinture de la Villa des Mystères), Arte France, Palette Production, 2002.

Émissions radiophoniques

Émission sur France Culture consacrée à Merleau-Ponty « Chair et subjectivité » (07.06.2012), dans le cadre de l'émission d'Adèle Van Reeth *Les Nouveaux chemins de la connaissance*; l'invité est Pascal Dupond, auteur du *Dictionnaire Merleau-Ponty*.

Émissions sur France Culture consacrées à Walter Benjamin (05.04.2012; 03.04.2012), dans le cadre de l'émission d'Adèle Van Reeth *Les Nouveaux chemins de la connaissance*; les invités: Heinz Wismann, Anne Roche, Jean Lacoste.

Émission sur France Culture *Imitation ou liberté de l'art* ?, enregistrée dans le cadre des Deuxièmes Rencontres philosophiques de Langres (22-23 septembre 2012) et en partenariat avec le numéro de septembre 2012 de *Philomag*; l'invitée est Jacqueline Lichtenstein.

Entretien avec Roland Barthes, « Le plaisir de l'image », diffusé sur France culture en 1978.

L'entretien de Laurence Cossé avec Suzanne Lilar, l'émission (enregistrée sur ??) de Radio France Culture du 29 septembre 1983.

Autres ouvrages cités ou consultés

- La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1955.
- Dictionnaire des termes littéraires, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros (Paris, Champion, coll. Champion Classiques, 2005), cf. l'entrée « mimesis », p. 202.
- Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles, Barbara Cassin (s. la dir. de), Paris, Seuil, Le Robert, 2004, 1531 p.
- Dictionnaire gréco-russe, sous la direction de P. Perdikis et T. Papadopoulos, Moscou, Éditions La culture et les traditions, 1993.
- Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, 1990, 1952 p.
- Guide de l'opéra, Paris, Larousse/HER, 2000, 311 p.

Le dictionnaire *Trésor de la langue française*.

Appendice

Partie II. Bruges-la-Morte

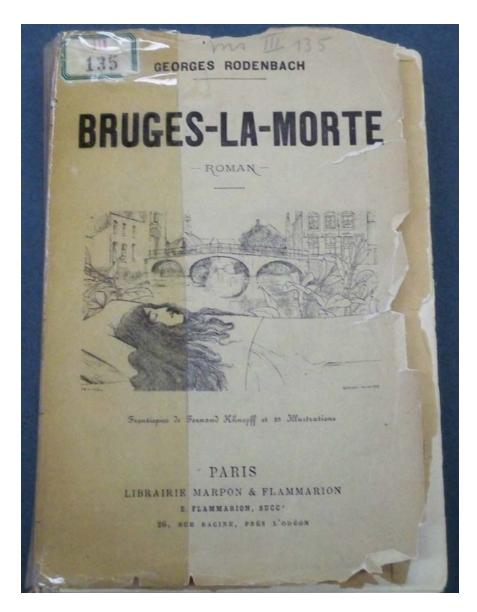


Image 1. Fernand Khnopff, frontispice du roman *Bruges-la-Morte*, dessin au fusain. Édition originale, Paris, Flammarion, 1892. Photographie prise par l'auteur de la présente thèse, Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. Photographie prise par l'auteur de la présente thèse.



Image 2. Jan Borman II (1479–1520), Renier van Thienen I (1465–1498) et Renier van Thienen II (1484–1530), le gisant de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, vers 1490–1502. Laiton doré, 195 cm. Photographie prise par l'auteur de la présente thèse dans l'église Notre-Dame, Bruges.

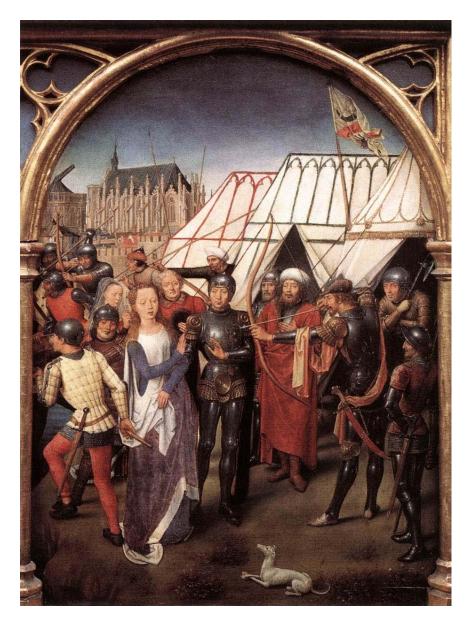


Image 3. Détail. La Châsse de sainte Ursule, 1489, peinture à l'huile, Memling, l'hôpital Saint-Jean (aujourd'hui, Musée Memling), Bruges. Le massacre des jeunes martyres, scène décrite dans le roman *Bruges-la-Morte*. Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling, reliquiario di sant%27orsola 06.jpg.

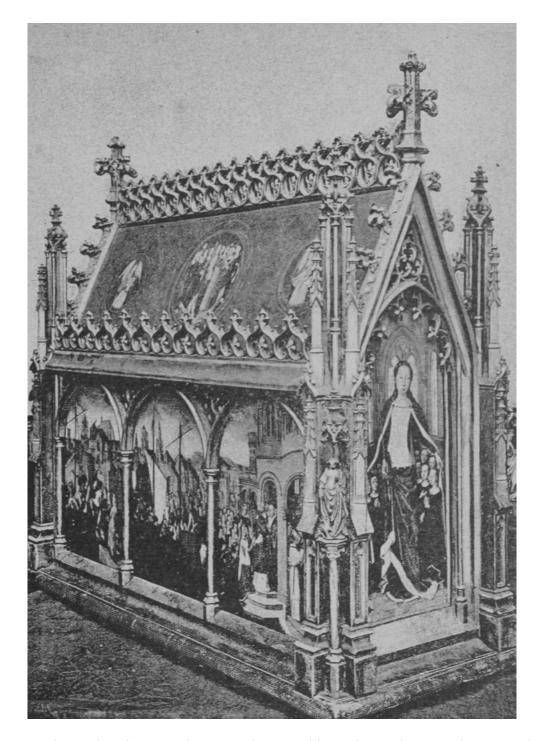
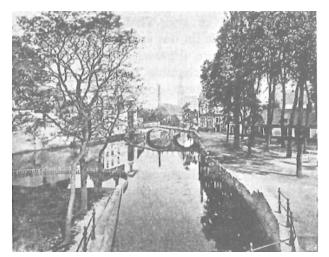


Image 4. La Châsse de sainte Ursule. Cette photographie est intercalée entre les pages du roman *Bruges-la-Morte* (cf. *Bruges*, p. 207); elle montre l'arrivée de sainte Ursule à Rome et la bénédiction du Pape. Bruges: Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal. Photo Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodenbach_-_Bruges-la-Morte,_Flammarion,_page_0157.png





Images 5 et 6. Le pont et le canal du Béguinage à Bruges. Ce sont deux photographies montrant le même endroit de la ville de Bruges ; elles se trouvent au début du roman *Bruges-la-Morte* (cf. *Bruges*, p. 51 et 55). Photos Wikimedia Commons,

Image 5: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodenbach - Bruges-la-

Morte, Flammarion, page 0001.png;

Image 6: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodenbach - Bruges-la-

Morte, Flammarion, page 0005.png

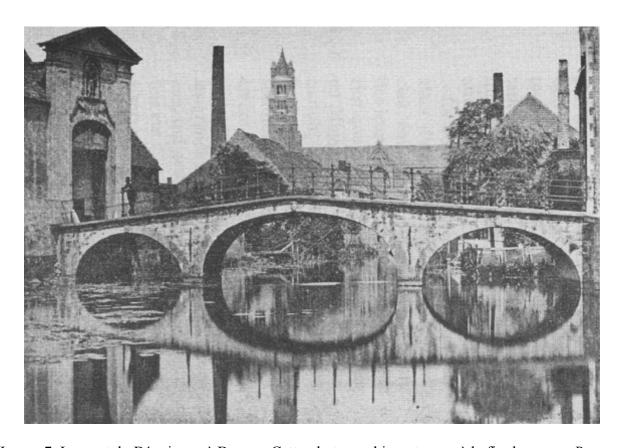


Image 7. Le pont du Béguinage à Bruges. Cette photographie se trouve à la fin du roman *Bruges-la-Morte* (cf. *Bruges*, p. 155). Photo Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodenbach - Bruges-la-Morte, Flammarion, page 0157.png

Partie III

À la recherche d'une enfance

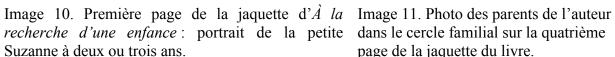






Image 8. Portraits des parents de Suzanne Lilar Image 9. Portrait de Suzanne qui clôt À la accompagnant l'incipit d'À la recherche d'une recherche d'une enfance. enfance.







page de la jaquette du livre.



Image 12. Photo de la page 57 d' \mathring{A} la recherche d'une enfance que nous nommons « Sur la pelouse du parc » ou « L'embarras de l'Être ».



Image 13. Photographie de la page 79 d' \hat{A} la recherche d'une enfance. De petit format, elle se trouve au centre d'une page blanche.





Images 14 et 15. Photos d'une jeune fille rangée (À la recherche, p. 71).



Image 16. Portrait photographique de la petite Suzanne vêtue en communiante et portant un long voile blanc le jour de sa première communion (*À la recherche*, p. 54).

La Confession anonyme



Image 17. Détail de la peinture du Salon des Mystères à Pompéi, fresque peinte vers 70-60 av. J.-C. Cette photographie orne la couverture de *La Confession anonyme* (Grasset, 1979). Il s'agit de la figure de femme dite l'Épouvantée (ou la *Terrifiée*). « Un satyre aux oreilles de chèvre apprête sa syrinx. Une faunesse donne le sein à une petite chèvre qui tète. Une femme debout, la tête rejetée en arrière, se recule épouvantée, la main gauche repoussant ce qu'elle voit. Le voile que sa main droite retient s'arrondit au-dessus de sa tête à cause de la résistance que l'air lui oppose et qui s'y engouffre. » (Pascal Quignard, *Le Sexe et L'Effroi*, p. 288). Photo Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa dei Misteri IV-V - 1.jpg

Le Journal de l'analogiste

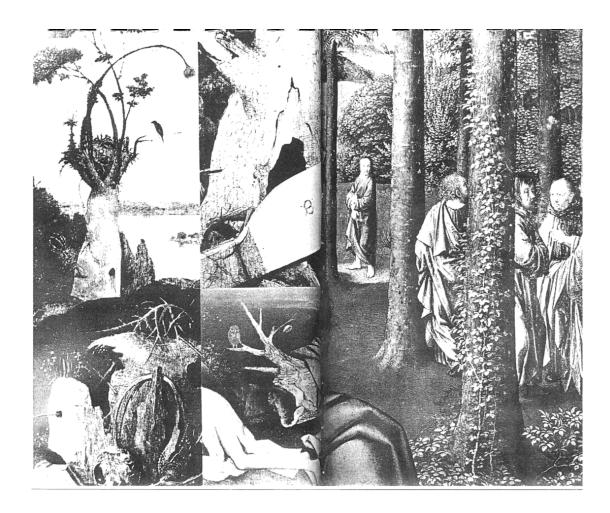


Image 18. Montage photographique de Suzy Seuntjens. Détails des tableaux de Jérôme Bosch et de Gérard David. Ce photomontage figure seulement dans l'édition originale du *Journal de l'analogiste* chez Julliard (1954). Les arbres renvoient à l'idée de l'archétype, à l'exemplarité, aux rapports entre l'Un et le multiple. C'est la Nature, notamment le monde végétal et animal, qui aide Lilar à faire ressortir l'espèce, le type. Et ce n'est pas un hasard si l'écrivain belge entame son *Journal de l'analogiste* par le souvenir d'un chien (d'un saint-bernard) *entrevu* par la fenêtre de la voiture – l'instantanéité compte beaucoup dans la révélation de l'image – et perçu comme le *type*. Ce saint-bernard, « soutenu par la toile de fond du chalet » (*Journal*, p. 74), l'a renvoyée à tous les chiens rencontrés dans le monde depuis son enfance, même aux images de chien dans son premier livre de lecture. L'auteur parle de « la conversion de l'objet en type » (*Journal*, p. 74).

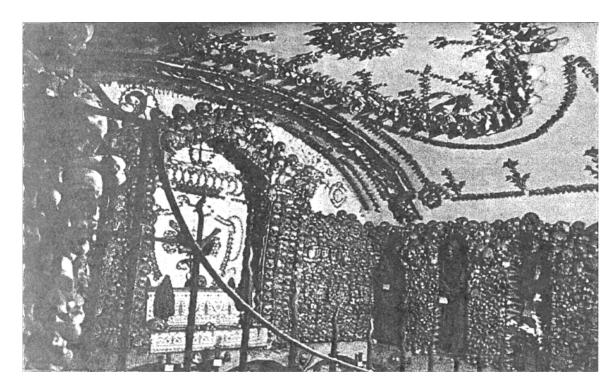


Image 19. Ornements muraux de la crypte des Capucins. Cette photographie figure seulement dans l'édition du *Journal de l'analogiste* chez Julliard (1979).

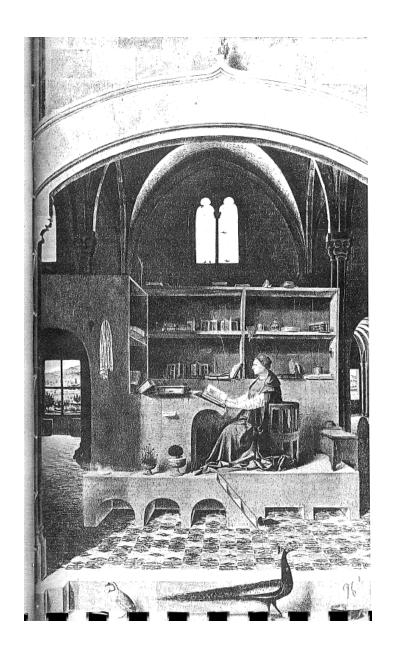


Image 20. *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, 1474-1475, Antonello de Messine, huile sur bois. National Gallery, Londres. L'image de ce tableau est double dans le livre : la représentation discursive, verbale de ce chef-d'œuvre voisine avec une reproduction photographique.

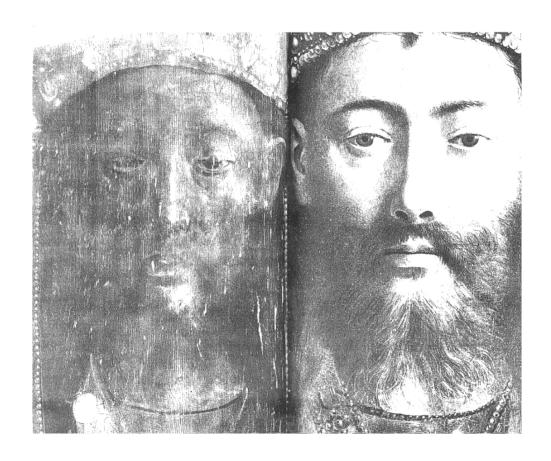


Image 21. Détail du *Polyptyque de l'Agneau mystique* des frères Hubert et Jean Van Eyck, vers 1432, la cathédrale Saint-Bavon, Gand. Le visage de Dieu le Père, huile sur bois de chêne. L'image radiographique et l'image en lumière directe. Ces photos figurent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.

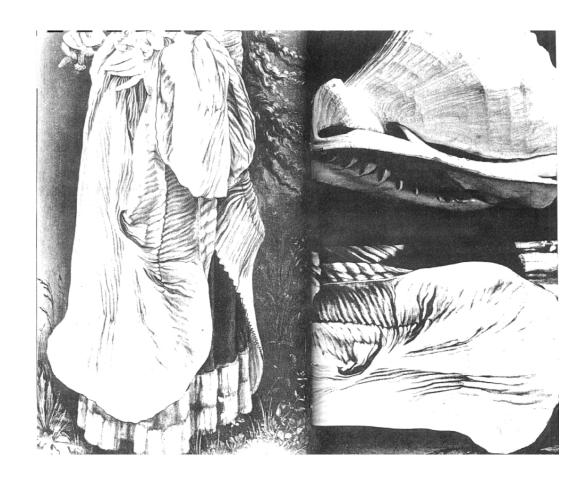


Image 22. Confrontation de détails agrandis de la robe de sainte Lucie avec un coquillage : le « tissu rythmique » (*Journal*, p. 192) de l'objet artistique se trouve en harmonie avec la « pulsation organique » (*Journal*, p. 193) de la matière. Ce montage photographique est présent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.

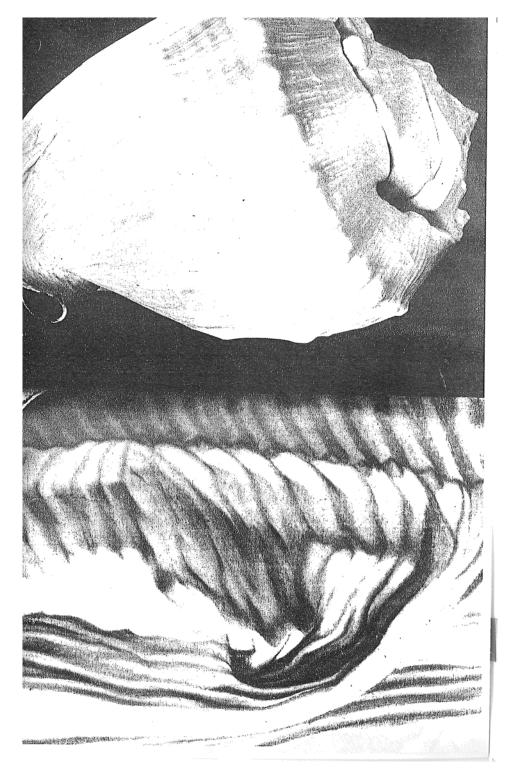


Image 23. Confrontation de détails agrandis de la robe de sainte Lucie avec un coquillage. Ces photos figurent dans les deux éditions du *Journal de l'analogiste*.