

La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur

[J]'avais commencé d'écrire pour fixer [d]es « secrets » [...] [e]t même plus que pour les fixer, pour les susciter [...]. [...] J'écris comme cela des romans

Je jouais aux secrets, [...] comme si j'avais un correspondant [...] qui seul pouvait les comprendre².

Parmi la bonne trentaine de photographies insérées dans Bruges-la-Morte³ de Georges Rodenbach (1855-1898), c'est d'une seule d'entre elles restée jusqu'ici énigmatique⁴ dont il sera essentiellement question. En juin 1892, ce court roman inaugurait le « récit-photo », un « nouveau mode d'expression⁵ » à l'époque dans la mesure où les photographies accompagnant le texte relevaient pleinement du processus de narration. Œuvre indéniablement symboliste par sa propension à envelopper le monde matériel et les menus détails de la vie quotidienne d'un halo de significations suggestives, unifiantes et mystiques, son abondante iconographie joue un rôle de premier plan dans cette sacralisation du quotidien. Les similigravures, issues de clichés à visée touristique réalisés par les maisons parisiennes Lévy et Neurdein, feront même parfois l'objet de retouches et de recadrages pour renforcer leur adhésion au registre imaginaire et subjectif dans lequel elles sont mobilisées⁶.

Pourtant, ce détournement – ou réappropriation – d'une production industrielle relevant de la tradition « documentaire » du médium photographique a de quoi surprendre. Jusqu'alors, le symbolisme, tout en s'adressant à la psyché du lecteur, puisait sa force dans un travail mental reposant sur les particularismes de cette psyché. C'était la position de Mallarmé lorsque, pour justifier son opposition à l'insertion de photographies dans les productions romanesques, il soutenait en 1898 que « tout doit se passer dans l'esprit du lecteur⁷ ». sans

Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipits, Genève, Skira, 1969, p. 13.

Ibid., p. 12.

Mon édition de référence (à laquelle je renverrai par une simple indication de pagination entre parenthèses) est la suivante : Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 1998.

Il s'agit de la 18^e image : ni son référent (tableau représentant le Béguinage de Bruges?) ni son attribution (Lévy? Neurdein?) n'ont été formellement établis. Se reporter à Paul Edwards, Soleil noir. Photographie et littérature, des origines au surréalisme, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 47 et, du même auteur, « Note sur les négatifs », Rodenbach, Bruges-la-Morte, op. cit., p. 315-319, en particulier la note 2 de la p. 317.

⁵ Daniel Grojnowski, Usages de la photographie. Vérité et croyance. Documents, reportages, fictions, Paris, José Corti, 2011, p. 103.

⁶ Voir Edwards, Soleil noir, op. cit., p. 48-49 et 52-53.

⁷ André Ibels, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », Mercure de France, t. 25, 1898, n° 97, p. 97-115, p. 110 pour la citation.



3-3-3

oublier de préciser ailleurs, un an auparavant, « aidé de sa personnalité⁸ ». C'était également, pour considérer un exemple belge, la posture de Maeterlinck et de son « premier théâtre » qu'allait sublimer la pièce de *Pelléas et Mélisande* (publiée la même année que *Bruges-la-Morte* et mise en scène un an plus tard). Le dépouillement minimaliste et sibyllin d'un tel théâtre érige le lecteur en sondeur de significations, lui fait chercher un contenu latent qu'il porte en lui mais suscité par le texte. À la suite de Laurent Jenny, on pourrait parler d'une « valse-hésitation entre subjectivité et non-subjectivité de l'exprimé⁹ ».

Et c'est bien là que *Bruges-la-Morte* effectue le grand écart. Loin de la réception telle qu'elle a été problématisée et mise en œuvre par les représentants du symbolisme littéraire, ce roman se singularise en cherchant à afficher une intelligibilité écartant toute lecture active. Une transparence que l'« Avertissement » met en avant par l'évocation des photographies. Au sein de ce que Rodenbach, tel un phénoménologue, appelle « l'événement même du livre » (p. 50), les similigravures cadencent constamment le texte et plongent le lecteur dans les pérégrinations torturées de Hugues Viane, le superposant à ce dernier : « il importe [...] de les [= les décors de Bruges] reproduire [...], afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, [...] sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte » (*ibid.*). Convoqué dans sa position de sujet regardant, le lecteur communie directement avec le mystère symboliste dont il devient inéluctablement partie prenante¹⁰.

Le roman s'ouvre ainsi sur une vue de Bruges (p. 51) avant que Viane, qui s'apprête à faire sa promenade quotidienne, ne soit effectivement sorti. Une image purement « mentale » au regard des événements du récit, et qui installe irrévocablement sa réception : caisse de résonance de l'intériorité du personnage principal, les photographies donnent voix au texte¹¹ et rangent le lecteur sous la bannière de cette intériorité¹². Mais son travail réflexif et

⁸ Considérant l'imprimé non illustré d'une pièce de théâtre, Mallarmé justifiait l'autosuffisance de l'objet livre en ces termes : « À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans », voir *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 194.

⁹ La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935), Paris, Presses universitaires de France, p. 32 pour la citation. La théorie symboliste y est admirablement analysée (dans ses enjeux, variantes et nuances); ce que j'en livre ici n'est qu'une simplification commode à l'économie de mon propos.

¹⁰ À ce jour, l'implication de Rodenbach dans le choix des photos n'a pu être confirmée ou infirmée (voir Paul Edwards, « Spectres de *Bruges-la-Morte* », Marie-Dominique Garnier (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature & photographie*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 119-132, en particulier note 11 de la p. 130, et *Soleil noir*, *op. cit.*, note 109 p. 317-318). Quoi qu'il en soit, l'exploitation du médium concorde parfaitement avec l'« Avertissement » de l'auteur et la question s'avère en ce sens vaine. Au-delà du contenu des images, les « déplacements » qu'elles opèrent en pleine page concourent concrètement à l'assimilation du lecteur au personnage principal. La non-concordance presque systématique entre l'image et le texte en vis-àvis – au profit, le plus souvent, d'un léger décalage –, ainsi que la disposition très fréquente de l'image en paysage plutôt qu'en portrait contraignent le lecteur à une lecture « mouvante », se juxtaposant aux allées et venues de Viane dans la ville de Bruges et à ses tribulations mentales.

On relèvera un hiatus, sur lequel on reviendra, entre ce rôle de réverbération d'une subjectivité dévolu aux photographies et le fait que le roman, sur le plan formel, soit rédigé à la troisième personne, cette caractéristique étant singulièrement contraire à la tendance selon laquelle « [les] récits qu'illustrent des photographies [...] relèvent souvent de la première personne » (Grojnowski, *Usages de la photographie*, op. cit., p. 106).

¹² La réponse de Rodenbach à l'enquête de Ibels (cf. note 7) sera plus nuancée que celle de Mallarmé : il accorde la priorité au texte mais n'est pas opposé à l'utilisation de photographies pour des lecteurs « peu subtil[s] » ne parvenant pas à « s'imaginer [...] les personnages » (p. 113). Il ne faut cependant pas nécessairement voir dans ces propos, comme on l'a souvent fait, un désaveu de *Bruges-la-Morte* : le cas de figure est ici différent



individuel paraît réduit à néant. La revendication d'une convergence entre texte et photos, si elle associe intimement le lecteur au mystère symboliste, lui ôte par là même son obscurité : toute réalité, en définitive, se voit ramenée à une signification ultime n'ayant pas de secret, à savoir la défunte de Viane dont il porte compulsivement le deuil. La construction appliquée d'une transparence manifeste¹³ surdétermine un narrataire particulier, conçu comme purement mécanique, un lecteur dans l'acception moderne d'« appareil », réduit à un simple réceptacle amassant mentalement et servilement un contenu verbal et iconique¹⁴.

Pour autant, faut-il réduire l'œuvre à l'intelligibilité à laquelle elle prétend, en particulier à la convergence texte-image ? N'y aurait-il pas un autre narrataire, un lecteur non passif cette fois, lui aussi construit par la relation texte-image mais de manière moins explicite? La question mérite d'être posée. Cette limpidité postulée à travers l'usage du médium photographique renvoie directement aux vues de Barthes sur la dimension illusoire de ce support : « La photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même¹⁵? ». Or, ce que l'histoire du roman dénonce est le double trompeur, le « démon de l'Analogie » (p. 102), duquel participe pleinement la photographie. Viane se ressource auprès de Jane Scott, sosie troublant de la défunte, mais également au travers d'autres substituts fallacieux de ce référent originel, et qui composent une sorte de musée personnel. Il s'y repaît de la chevelure de son épouse, jalousement vénérée, et de ses portraits photographiques :

[...] parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir [...] devant les portraits de sa femme : là, une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leurs fiançailles; [...] ici, sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline... Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires. (p. 138-141 [chap. VII])

Toutefois, la surdétermination d'un lecteur passif ou « docile » n'exclut pas pour autant une certaine liberté, de sorte que l'on peut même dans ce cas parler de « posture active 16 ». Le décalage purement spatial entre la photo et le passage qu'elle évoque (cf. note 10), augmenté d'un décalage sémantique selon leur degré de contiguïté (c'est plus ou moins clairement que l'image prend le relais du texte), appelle certes une lecture propre à chacun. Paul Edwards note : « Le texte renvoie le lecteur aux images [...], puis l'invite à chercher des suites

puisqu'il ne s'agit pas tant de pouvoir se représenter un personnage que de s'immerger dans ses arcanes mentaux.

¹³ La place manque pour la décrire dans son ensemble, mais on précisera que c'est par tous les moyens que le roman cherche à se garantir une lisibilité extrême. Outre le confinement du cadre spatio-temporel et le nombre restreint de personnages, on soulignera également l'ascendant de l'analyse sur l'action. Dans leur introduction du roman (cf. note 3), Grojnowski et Bertrand évoquent « une intrigue qui se voit tour à tour racontée et commentée, la narration se nourrissant du commentaire et vice-versa » (p. 36). Ce « régime commentatif » (ibid.) confine d'ailleurs parfois à la lourdeur didactique!

¹⁴ Ce machinisme est en fait à l'image de Viane, lequel a été explicitement comparé à un appareil photo (Jérome Thélot, « L'invention de la photographie : Bruges-la-Morte de Rodenbach », Les inventions littéraires de la *photographies*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 161-182, voir p. 172-173).
¹⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard - Seuil, 1980, p. 77.

¹⁶ Daniel Grojnowski, « Le roman illustré par la photographie », Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), Texte/Image. Nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 171-184, p. 178 pour la citation.

d'images. [...] [L]e lecteur sort du texte et saute des pages, avant de se plonger à nouveau dans le récit¹⁷ ». « Difficile, renchérit Philippe Ortel, de prévoir si le lecteur regardera les images à l'avance, s'il attendra d'avoir lu l'épisode, s'il regardera toutes les illustrations ou même s'il établira systématiquement le rapport avec le texte¹⁸ ». Mais cette démarche de lecture reste fortement cadrée, sans compter que le médium photographique « percole » dans le texte, constellé d'allusions à ce médium¹⁹. En parodiant le proverbe, on dira que « tous les chemins mènent à Bruges-la-Morte », à Bruges mortifère comme les pensées de Viane, grise comme les similigravures... Même si, en termes de parcours, les lecteurs liront différemment le roman, ils n'iront pas au-delà de cette tonalité limpide. Paradoxe d'une issue définie, fatale, identique, au terme d'une trajectoire pourtant libre...

N'y aurait-il donc rien au-delà de cette brumaille généralisée, de cette forme de trompe-l'œil? La liberté du lecteur ne pourrait-elle pas être aussi plus impliquée et dépasser ce qui, au final, est d'une manière ou d'une autre établi d'avance? Pourtant le dispositif photo-littéraire, dont la particularité est de mettre en co-présence des photos et du texte (ici dans l'espace du livre), n'en reste pas moins, comme tout dispositif, une « matrice d'interactions potentielles » entre les médiums convoqués, interactions à activer par le lecteur, incité à « ouvrir le champ des possibles²⁰ ».

Mon objectif sera de montrer que la photographie non identifiée du roman ouvre justement ce champ, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'identification précise du sujet de l'image posait depuis toujours difficulté. Sans sortir des limites du dispositif que constitue *Bruges-la-Morte*, il s'agira d'en présenter une version plus assouplie, reculant les limites de l'évidence du prévisible. Autrement dit, je tenterai de caractériser une littératie des relations texte-image également à l'œuvre quoique plus discrète, qui en appelle davantage encore aux démarches interprétatives du lecteur fondu dans la psyché de Viane et qui augmente la part subjective de ce qui est exprimé; bref, une littératie qui « ouvre » le roman. Mais avant de s'interroger sur les implications de cette illustration quant aux intentions possibles de l'auteur et au rôle qui se voit dévolu au lecteur, voyons pourquoi elle retient l'attention et procédons à son identification.

Identification d'une photographie qui interpelle

Les similigravures accompagnant le texte sont certes de qualité pour l'époque, mais l'œil du lecteur d'aujourd'hui ne manquera pas d'être frappé par l'aspect découpé des différentes parties composant les images, en particulier les vues urbaines. Ces contrastes marqués sont fonction de la technique même de la similigravure, où les demi-teintes ne résultent que d'un

¹⁷ Soleil noir, op. cit., p. 38-39.

¹⁸ « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, p. 17-35, p. 20 pour la citation.

Voir en particulier Edwards, « Spectres de *Bruges-la-Morte* », *art. cit.*, p. 126-127 et *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 39-42; Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires », *art. cit.*, p. 20; Thélot, « L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *cap. cit.*, p. 173-175.

²⁰ Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires », *art. cit.*, p. 18 et 20 pour les citations.

3 3 3

effet d'optique (plus les points de trame sont gros, plus la tonalité sera foncée). De tels contrastes prennent l'apparence d'un photomontage : ainsi, dans cette sélection d'images (fig. 1), on a l'impression d'une juxtaposition d'éléments plutôt que d'une scène d'ensemble. Les différents bâtiments semblent parfois avoir été découpés et collés pour être mis en perspective, ce qu'accentuent encore des retouches au niveau du ciel, uniformément gris et sur lequel ces constructions se détachent « anormalement » par la netteté de leurs contours.

Ce regard « brut », uniquement préoccupé de se laisser interpeller par ce que j'appellerais le « premier réel » de la photographie (les marques de l'intervention présidant à sa réalisation, c'est-à-dire sa nature de signe), butera inéluctablement sur la 18^e similigravure (fig. 2) : s'agit-il d'une photo de peinture ou d'une photo fortement retouchée²¹ ? Elle laisse perplexe, d'autant plus que le pictorialisme (retouches manuelles intensives sur photographie) avait vu le jour à la fin des années 1880.

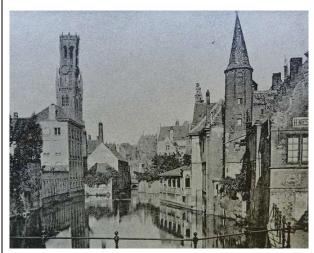




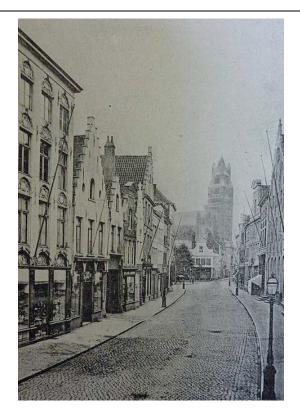
Fig. 1. De gauche à droite : similigravures de *Bruges-la-Morte* (légèrement rognées) des p. [9], [45], éd. originale 1892 (© X. Fontaine).

_

²¹ Interrogation que soulèvent également Grojnowski et Bernard dans leur préface (Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 15). Malheureusement, ce tremblement entre photographie et peinture, manifeste dans l'édition originale de 1892, est dissout dans la réédition de Flammarion. Les similigravures, reproduites dans un format légèrement inférieur et probablement détramées en vue de l'impression en offset, y apparaissent beaucoup plus « lissées » et l'hésitation n'a plus lieu d'être : il s'agit bien d'une photo de peinture. D'où l'intérêt d'un facsimilé le plus fidèle possible à l'original pour préserver ses effets...







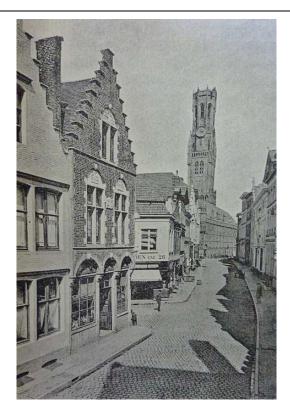


Fig. 1 (suite). De gauche à droite : similigravures de *Bruges-la-Morte* (légèrement rognées) des p. [73] et [85], éd. originale 1892 (© X. Fontaine).



Fig. 2. Similigravure (légèrement rognée) de la p. [109], éd. originale 1892 (© X. Fontaine).





Fig. 3. Louis Tytgadt, *Le Petit Béguinage de Gand* (1886). Huile sur toile, 158 x 122 cm, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège, inv. AM 21/1067 (© MAMAC).





Fig. 4. Face avant et arrière d'une ancienne carte postale (début XX^e siècle) représentant le tableau de Tytgadt et éditée par Lévy (coll. privée, © X. Fontaine).





Fig. 5. Voiles des béguines de Bruges, aux bords arrondis (détails, clichés E38857 et E38858, photos Acta, env. 1930, © KIK-IRPA, Bruxelles).





Anonyme, *Grootjuffrouw Coleta*Schoorman (XIX^e siècle). Peinture, Petit
Béguinage de Gand (cliché B36624,

© KIK-IRPA).

Fig. 6. Voiles empesés des béguines du Petit Béguinage de Gand.



Détail du tableau de Tytgadt (© X. Fontaine).



3 3

Une telle interrogation est partie prenante de l'évolution de la perception de la photographie²². Il n'est pas à exclure qu'au XIX^e siècle, l'image ait été naturellement perçue par certains comme une prise de vue extérieure avec des personnes réelles, et non comme la photographie d'un tableau. Au fil du temps, les compétences visuelles du spectateur s'aiguisent inéluctablement²³. Mais si, en revanche, une autre part du lectorat de l'époque devait certainement avoir aussi l'attention captée par cette image, il y a fort à parier que c'était en raison de son « second réel » (ce à quoi elle réfère), et qui a aujourd'hui perdu de son acuité puisque le tableau et dans une certaine mesure son sujet restent énigmatiques. En tout état de cause, le dispositif mis en place se révèle d'une redoutable efficacité : la photo intrigue et continue d'intriguer, que ce soit par sa nature de signe ou son référent.

Le recours à une base de données conséquente, à savoir la version en ligne de la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA) à Bruxelles²⁴, a rendu possible l'identification de ladite peinture. Étrangement, l'association des termes-clés « béguines » et « Bruges » ne débouchèrent sur aucun résultat. Il fallut se résoudre à n'utiliser que le premier terme... tout simplement parce qu'il s'avérera que la peinture ne se rapportait nullement à Bruges ni par son sujet ni même par l'endroit où elle est exposée. C'est via ce terme-clé seul, donc, que le tableau a pu être repéré : intitulé *Le Petit Béguinage de Gand*²⁵ (fig. 3) et réalisé en 1886 par le peintre flamand Louis Tytgadt (1841-1918), il fut acquis par la Ville de Liège au Salon pour l'encouragement des Beaux-Arts en 1888 et se trouve actuellement dans les réserves du MAMAC (Musée d'Art moderne et d'Art contemporain)²⁶. Tytgadt, contemporain de Rodenbach, est aujourd'hui considéré comme un maître de second rang (on qualifiera volontiers le style de la toile qui nous occupe de « pompier »), mais jouissait à la période fin de siècle d'une renommée certaine. Professeur à l'Académie de Gand

_

²⁵ Ce béguinage est parfois aussi appelé « Petit Béguinage de Notre-Dame-au-Pré », d'après son nom néerlandais (*Klein Begijnhof O.L.V. ter Hoven*).

²² Dans le même ordre d'idées bien que dans une perspective différente, Barthes (*La chambre claire*, *op. cit.*) note que la célèbre photographie de Niépce, *La Table mise* (env. 1822), mettait le spectateur en face d'objets « sur le papier [...] aussi sûr[s] que ce qu'on touche » (p. 136), même si pour lui elle devait (mais accessoirement) « ressembler comme deux gouttes d'eau à [une] peintur[e] » (p. 135). De nos jours, en revanche, ce balbutiement photographique sera d'instinct appréhendé dans ce que l'image connote (peinture), au-delà de ce qu'elle dénote (objets réels).

²³ Ceci n'est pas sans rappeler le scandale des photographies spirites. Comme l'a montré l'exposition « Le troisième œil » organisée à Paris en 2004 (Maison européenne de la Photographie), ce qui nous paraît aujourd'hui être de vulgaires trucages ne sautait alors qu'aux yeux des initiés et dupait la majorité. Malgré le procès retentissant de Jean Isidore Buguet en 1875, qui conduisit à l'aveu de ses mystifications, le public persista à croire en ses supercheries photographiques. Voir Marie-Christine Claes, « L'historien de l'art et l'image. Réflexions et menus propos », *Bulletin de l'IRPA* (2006-2008), n° 32, 2009, p. 313-336, (en particulier p. 321), ainsi que Clément Chéroux, Andréas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem et Sophie Schmit, *Le troisième œil. La Photographie et l'occulte, Paris, Maison européenne de la Photographie, 2 novembre 2004 - 6 février 2005*, Paris, Gallimard, 2004.

²⁴ Accessible à l'adresse [http://www.kikirpa.be/FR/45/59/Photothèque+en+ligne.htm]. L'Institut possède plus d'un million de clichés liés au patrimoine artistique belge dont près de 700 000 sont disponibles sur Internet.

Mes plus vifs remerciements à Marie-Christine Claes, Docteur en Histoire de l'art et responsable de l'infothèque de l'IRPA. Le tableau y est répertorié sous la cote 10129697 (n° de cliché B82804). Mes remerciements vont également à Françoise Safin, conservatrice du MAMAC, ainsi qu'à Francine Dawans (conservatrice au MAMAC), Carmen Genten (collaboratrice scientifique au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège [BAL]) et Valérie Hanssens (Secrétariat, MAMAC). Des documents auxquels je n'ai pu avoir accès, vraisemblablement conservés par le Service des Archives de la Ville de Liège, devraient permettre de resserrer, entre 1888 et 1892 (année de la publication du roman), le terminus post quem de la prise de vue.

3 0

(1880) puis directeur (1892-1902), il s'était notamment spécialisé dans les scènes de la vie quotidienne et les béguines constituaient pour lui un sujet de prédilection²⁷. Par ailleurs, la découverte d'une ancienne carte postale (fig. 4) portant au-devant la mention « LL » (pour « Léon et Lévy ») renseigne que le cliché n'est pas à attribuer à Neurdein²⁸.

De manière significative, le terme de recherche « béguine » utilisé isolément a permis de mettre en parallèle la similigravure avec tout un répertoire iconique aujourd'hui révolu. Ce recoupement avec des témoignages visuels anciens (photographiques ou picturaux), allant *grosso modo* de la fin du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres²⁹, a révélé une nette différence dans le pli du voile entre les béguines de Bruges et celles de Gand. La « cornette » des unes (nom de leur coiffe, également appelée « béguin ») est arrondie sur les bords (fig. 5), tandis que celles des autres, comme dans le tableau de Tytgadt, est plus volumineuse, angulaire et amidonnée (fig. 6), une caractéristique qui peut être poussée à l'extrême (fig. 7) et qui s'applique également à leur pèlerine ou mante noire (fig. 8)³⁰.



Fig. 7. Béguine du Petit Béguinage de Gand (cliché A25204, phot. Jozef Van Waesberghe, env. 1930, © KIK-IRPA).

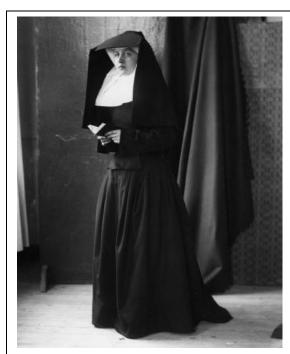


Fig. 8. Béguine du Petit Béguinage de Gand (cliché A25203, phot. Jozef Van Waesberghe, env. 1930, © KIK-IRPA).

²⁷ Voir Joseph Casier, « Louis Tytgadt », *Gand artistique*, 1922, n° 4, p. 42-45.

²⁸ Ce tirage (phototypie avec encrage sépia, 13,8 x 8,8 cm) est postérieur à 1892. Il est à situer entre 1903 (lorsque commencent à être imprimées en France les cartes dites « à recto divisé », c'est-à-dire dont le dos de la photo est divisé en deux moitiés, la droite réservée à la correspondance et la gauche à l'adresse et à l'affranchissement) et 1917 (date à laquelle la firme « Lévy Fils et Cie » cesse ses activités).

²⁹ Depuis 1927, les béguines de Bruges ont été remplacées par des bénédictines. La dernière béguine du Petit béguinage de Gand a quitté les lieux en 1994 et les maisons sont aujourd'hui reconverties en logements laïcs.

³⁰ Le voile s'avère effectivement un élément de différenciation des béguines, voir Abbé Thiron, *Album historique des costumes religieux depuis l'établissement du christianisme jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie générale, 1869, p. [129]. Dans *Die Geschichte des Ursprungs des belgischen Beghinen* [...] de Eduard Hallmann, (Berlin, G. Reimer, 1843), une planche d'illustrations placée en fin d'ouvrage est d'ailleurs exclusivement consacrée au costume des béguines du Petit Béguinage de Gand et souligne l'aspect anguleux de leur cornette et du capuchon de leur pèlerine.





Une photographie à « faire parler »

Le chapitre (VIII) dans lequel cette similigravure est insérée constitue une section particulière. C'est la seule où Viane est textuellement absent : l'on n'y parle que de sa servante Barbe, à qui il a donné congé un dimanche de Pâques et qui en profite pour aller au Béguinage visiter une parente, sœur Rosalie.

En première analyse, vraisemblablement spontanée pour les lecteurs n'ayant pas connaissance de son référent, la photographie évoque cette visite. Une interprétation dont chacun s'accommodera sans difficulté. L'illustration renvoie alors aux béguines (et à la vieille Barbe, si l'on veut), d'autant plus que la disposition du lieu, quand bien même elle ne reproduit pas son architecture régulière, fait penser à la place gazonnée du Béguinage de Bruges.

Cependant, en seconde analyse, à partir du moment où le lecteur réalise en même temps qu'il s'agit du Petit Béguinage de Gand, une autre interprétation, non exclusive de la première, s'y superpose. Mis à part l'entorse selon laquelle il s'agit ici de Gand et non de Bruges, nous verrons que l'image, conformément à l'« Avertissement », continue de parler de Viane.

Au préalable, il convient de relever que sur un plan fonctionnel, cette photo offre la possibilité à l'iconographie (et au lecteur) de déjouer le « démon de l'Analogie » à travers un rapport texte-image dont la congruence peut être discutée ; en d'autres termes, de mettre à distance cette dynamique de correspondances inexhaustibles que l'histoire du roman présente jusqu'au bout comme un leurre : à la fin du récit, Jane s'empare d'un portrait de la défunte, joue avec sa chevelure, Viane perd pied face à ce dédoublement et étrangle celle qu'il considère comme une profanatrice. Ce faisant est évitée une forme de dénonciation absurde car *in fine* sans objet (dénonciation de la mystification analogique alors que le recours au médium photographique par le roman privilégierait exclusivement la convergence avec le texte).

Cependant, l'image reste indissociable de Viane, bien que celui-ci, par contraste avec ce qui vient d'être dit, soit possédé par le démon analogique. Elle fait en effet de la chevelure, objet fétiche de Viane, le *locus* même de ce qui est un indice suffisant que pour se distancier d'un regard analogique entre le texte et l'image : les chevelures féminines sont recouvertes d'un voile indiquant qu'il ne s'agit pas de béguines de Bruges³¹.

Mais quelle différence entre ces chevelures d'une part, et celle mise sous verre de la défunte et l'attitude rigide du veuf d'autre part! L'image manifeste au contraire que le désir dépasse ou excède fondamentalement l'objet pulsionnel, et fait rimer désir avec manque. Les toisons sont nombreuses et à la fois hors de portée : invisibles, dissimulées par le tissu blanc. L'image invite aussi au jeu de mots « avoir le béguin³² », renvoyant de façon décomplexée à la position désirante de Viane.

_

³¹ Ne se destinant pas, par définition, à prononcer des vœux perpétuels, les béguines conservent sous leur cornette l'intégralité de leur chevelure.

³² Homonymie totale entre la « coiffe [...] que portaient les béguines » et la « toquade » amoureuse (*Trésor de la Langue française*)... Casimir Hébert précise à ce propos : « Leur voile ou leur coiffe à brides attirait les regards par son élégance. [...] Le mot *béguin* finit par désigner une affection particulière et de courte durée pour une personne ou une chose. L'on dit encore de nos jours : "J'ai le béguin pour cette femme" – j'en suis



Au-delà du sujet du tableau, l'idée de manque réside également au cœur du référent de la photo elle-même : en ce qu'elle montre une peinture, elle consiste en la représentation de ce qui, au départ, est déjà représentation, et implique en ce sens une mise à distance beaucoup plus importante du référent original. Mais en même temps, c'est dans ce manque que s'opère un retour à la vie : le lieu peint par Tytgadt est fréquenté, vivant. Ce tableau tranche avec les visions lugubres émanant de la majorité des similigravures, rentrant dans la catégorie des vues urbaines (ou d'architecture) et n'exhibant que des lieux déserts ou parcourus de silhouettes insignifiantes³³. Il est significatif de relever que la seule autre similigravure où vie, humanité et manque se conjuguent est aussi une photo de peinture (image n° 26) : les panneaux de Memling recouvrant la châsse de sainte Ursule. Au-delà du référent de la photo, l'idée de manque est accentuée par le contenu du reliquaire lui-même, tandis que la vie et l'humanité sont encensées par le sujet de la peinture (histoire de la sainte et martyr des onze mille Vierges)³⁴.

Si Rodenbach associe la mort à la photographie, il n'en est rien pour la peinture (même si elle nous est transmise par une photographie). Cette humanité retrouvée, inscrite au cœur de l'absence du référent d'origine, contraste avec le deuil solitaire de Viane et son obsession de conserver intacte la présence de la défunte. En ce jour de la Résurrection et dans le silence du texte, le tableau de Tytgadt suggère un autre Viane et une conception différente de l'amour. Un amour idéalisé qui rend libre, celui que Viane ne s'autorise pas à vivre dans ce qu'expriment le texte et la convergence texte-image, mais qu'il porte d'une certaine manière en lui, enfoui sous sa névrose³⁵...

Dans son écart par rapport au texte, cette similigravure apparaît comme une image mentale tapie au plus profond de l'imaginaire de Viane, au contraire de la similigravure par

amoureux – tout comme autrefois l'on disait pour exprimer un amour passager, s'embéguiner, être coiffé de

quelqu'un » (Le doux nom de Bégin, [s.l.], Presse de l'imprimerie Saint-Joseph, 1951, p. 7).

33 Aspect déshumanisé qui a d'ailleurs été délibérément renforcé si l'on considère certaines des retouches apportées aux photographies (voir Edwards, Soleil noir, op. cit., p. 52).

³⁴ En tant que telle, cette peinture exalte effectivement la nature humaine dans sa victoire contre la mort, comme l'explique l'ekphrasis du roman : les martyres « sont heureuses et toutes tranquilles [...], 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 » (p. 209). Cette vie sublimée reflète le rapport aux reliques tel que promu par la théologie catholique : celles-ci ne sont qu'un support par le biais duquel on peut accéder à une réalité supérieure. Dans cette perspective, le contenu du reliquaire ne serait à considérer que dans sa réalité la plus brute (quelques bribes de ce qui n'est plus, qui permettent cependant de communiquer avec la grâce des martyres). Mais la vision matérialiste de Viane interfère très rapidement avec l'ekphrasis, de sorte que le côté précieux du reliquaire contamine son attention : « c'est moins la tuerie que déjà l'apothéose ; les gouttes de sang commencent à se durcifier en rubis pour des diadèmes éternels » (p. 210). C'est cette vision matérialiste qui conditionne le rapport de Viane aux reliques de sa bien-aimée : il les idolâtre davantage qu'il révère, à travers elles, celle qu'elles représentent.

³⁵ À cet égard, les configurations du Béguinage de Bruges et du Petit Béguinage de Gand revêtent une signification symbolique. Les deux béguinages sont de type « mixte » puisque les habitations ont été érigées autour d'une place centrale, mais sont également « urbains » dans la mesure où ils sont traversés de ruelles. Toutefois, leur configuration diffère sensiblement. Le Petit Béguinage de Gand est plus vaste et comprend davantage de ruelles que celui de Bruges qui, comparativement, se singularise par son aspect nettement plus vert, ombragé et intime. Si on devait les différencier par des qualificatifs, on dirait que le Béguinage de Bruges est plus ramassé et confiné, tandis que celui de Gand, tout en étant enfermé dans un espace clos, est plus étendu, imposant, dégagé et ouvert. Sur un plan métaphorique, ces différences recoupent celles opposant Viane enferré dans les conventions et observant le deuil, et le désir d'une individualité propre, émancipée et assumée dans sa singularité.

laquelle débute le roman et que l'on peut considérer comme une image mentale « de surface ». Confrontée à la réalité des lieux, la perspective du tableau est d'ailleurs tout à fait fantaisiste. Elle combine trois points de vue légèrement différents (fig. 9) pris au sein d'une même zone circonscrite par l'arrière de l'église Notre-Dame de la Présentation (kerk O.L.V. Presentatie, dont la petite porte à gauche du tableau s'apprête à être ouverte par une béguine) et, hors champ, la chapelle Sainte-Godelieve (Sint-Godelievekapel) et la maison Saint-Félix (huis Sint-Felix). La peinture est donc fonction d'une appréhension foncièrement subjective.

De manière systématique, les modes de représentation non mécaniques (arts graphiques au sens strict) tels qu'exploités par *Bruges-la-Morte* laissent la part belle au vivant et accentuent le fait que le roman constitue avant tout une sorte de cartographie mentale³⁶. On le voit encore dans la composition du frontispice dessiné par Khnopff (fig. 10). La femme de Viane est placée à l'avant-plan et l'atmosphère bucolique créée par la végétation donne à penser qu'elle est plutôt endormie que morte. Cet avant-plan fantaisiste annonce d'entrée de jeu que les images « flottent »... Une comparaison avec la deuxième similigravure (fig. 11) révèle en outre que l'artiste a pris certaines libertés avec la perspective des habitations situées derrière le Pont du Béguinage.







Fig. 9. Décomposition des perspectives combinées dans le tableau de Tytgadt (© X. Fontaine).

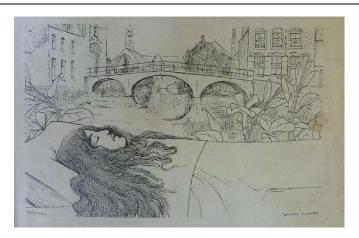


Fig. 10. Frontispice de Fernand Khnopff, éd. originale 1892 (© X. Fontaine).



Fig. 11. Similigravure (légèrement rognée) de la p. [5], éd. originale 1892 (© X. Fontaine).

³⁶ D'autres aspects opposant la peinture à la photographie sont abordés par Thélot (« L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *cap. cit.*, p. 182).





Épiphanies (capillaires)

La fête de Pâques offre donc l'occasion, pour le roman, de faire accéder le lecteur à un Viane latent, ressuscité un court instant au travers d'une image mentale tue par le texte mais profondément ancrée dans son psychisme. Cette image éloignée du tempérament autodestructeur³⁷ qu'il laisse apparaître en surface opère un bref retour à la vie. Elle peut être considérée comme le seul endroit du roman – rédigé à la troisième personne comme si Viane ne pouvait dire « je » –, où celui-ci se raconte à la première personne. En ce sens, cet endroit constitue le point de rencontre paroxystique entre l'esprit du lecteur et la position désirante profonde de Viane, sa subjectivité authentique. Au premier chapitre, il est expliqué que c'est pour porter le deuil que Viane s'est établi à Bruges. Est-ce à Gand qu'il coulait des jours heureux avec sa bien-aimée ?

Par ailleurs, à y regarder de plus près, le tableau de Tytgadt et la vie qui y est associée sont intimement liés à Rodenbach lui-même³⁸. Pour avoir passé sa jeunesse à Gand, il connaissait très bien son Petit Béguinage³⁹. C'est en des termes vibrants qu'il l'évoque dans l'article consacré à Gand, rédigé dans le cadre de ses études consacrées aux *Agonies de villes*⁴⁰. Il va jusqu'à faire de ce Béguinage un « tableau vivant », expression à entendre ici dans son sens le plus littéral⁴¹:

[là] où la grandeur mystique de la ville [de Gand] s'est conservée la plus intacte, c'est dans l'enclos reposé du Petit Béguinage qui s'ouvre comme un suave triptyque de quelque Primitif. N'est-ce pas l'Agneau pascal de Memling lui-même qui paît là-bas dans cette prairie d'herbe drue? Et n'est-ce pas la colombe du Saint-Esprit envolée d'un Jean Van Eyck, qui frissonne derrière cette vitre miroitante? Non! Ce sont des ailes de linge, et partout ainsi qu'à chaque fenêtre une furtive religieuse passe, comme en route pour le ciel⁴².

Ces « ailes de linge » ou voiles des béguines sont chez Rodenbach un objet récurrent : il y consacre deux de ses textes en prose composant son *Musée de béguines*⁴³, mais c'est sa

_

³⁹ Lequel jouera un grand rôle pour l'écrivain : « son adolescence rythmée par les cloches de l'église du petit béguinage de Gand, proche de sa demeure familiale, détermina son orientation littéraire » (Émile Poumon, *Les Béguinages de Belgique*, Couillet, Stimanne, [1968], p. [3]).

⁴¹ C'est-à-dire qu'il ne s'agit plus de chercher à évoquer dans le réel un tableau : c'est au contraire le réel luimême qui relève naturellement du tableau, qui le génère spontanément.

43 Voir « *Nature morte* : leurs cornettes » et « L'oiseau de linge », *Musée de béguines*, Paris, Fasquelle, p. 37-39 et 137-159.

³⁷ Le nom *Viane* pourrait ainsi signifier, comme le propose Paul Edwards, 'sans issue', d'après les termes latins *via* et *ne* (« Spectres de *Bruges-la-Morte* », *art. cit.*, p. 125 et *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 40).

³⁸ Par d'autres voies que l'étude de ce tableau, Thélot montre également que le roman concerne tant les profondeurs psychiques de Viane que de Rodenbach (« L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *cap. cit.*, voir surtout p. 167 et 169-171).

Quadriptyque d'articles initialement publiés dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* (« I. Bruges », le 16 juin 1888, « II. L'Île de Walcheren », le 1^{er} septembre 1888, « III. Saint-Malo », le 29 septembre 1888 et « IV. Gand », le 12 janvier 1889), inclus ensuite dans l'ouvrage critique *Évocations* de Paul Maes (Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924) et récemment réunis en un volume : Georges Rodenbach, *Bruges, Saint-Malo, Paris et les petites patries*, nouvelle édition établie par Damien Blanchard, Monceaux-lès-Meaux, Éditions Fiacre, 2008.

⁴² Voir « Gand », Rodenbach, *Bruges, Saint-Malo, Paris et les petites patries, op. cit.*, p. 65-75, p. 69-70 pour la citation. Dans la même veine que ce passage, on relèvera au chapitre VIII du roman une description imagée de la place gazonnée du Béguinage : « Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal » (p. 158). Outre le tableau de Tytgadt, un indice textuel discret mais éloquent de la présence de Gand dans ce chapitre…

première pièce de théâtre, *Le voile* (rédigée en 1893, jouée pour la première fois en 1894 à la Comédie-Française et publiée en 1897 par Paul Ollendorff), qui retiendra notre attention. Cette très courte pièce (un seul acte, composé de dix-huit petites scènes) dont l'action se déroule à Bruges fait effectivement écho au tableau de Gand inséré dans *Bruges-la-Morte* et permet de mieux comprendre la signification profonde qu'il peut y revêtir et les enjeux s'y rapportant.

Jean vit reclus chez sa tante qui est alitée et dont s'occupe une béguine, sœur Gudule. Il en vient à nourrir des sentiments amoureux pour elle, fasciné par le mystère que fait naître en lui le voile de la religieuse : « sa coiffe [...] dérobe ses cheveux dont aucun n'aura su la couleur⁴⁴ ». Rapidement, les cheveux deviennent un objet de désir obsédant :

Pourquoi tant de mystère [...] sur vos cheveux, / Et si bien les cacher sous ces linges frileux / N'en laissant pas même soupçonner la nuance ? / Sont-ils [...] blonds [...] noirs, roux, châtains ? C'est pour moi si troublant / De ne pas le savoir. [...] C'est une obsession absurde, mais j'aspire / À le savoir. Ne pas le savoir est le pire, / Et je m'irrite à ce mystère puéril. / Pour me tranquilliser, peut-être suffit-il / De m'avouer enfin la couleur. [...] Dites-moi! je voudrais, non les voir, mais savoir; / Ne plus douter, connaître enfin leur teinte vraie / Dont le mystère autant m'occupe que m'effraie. (p. 21-22)

Mais la nuit où meurt la tante de Jean, celui-ci voit les cheveux de sœur Gudule qui, accourue au chevet de sa patiente, a oublié de les couvrir de sa cornette. Il s'exclame alors : « Ce n'est plus Elle ! » (p. 38) et se lamente en ces termes :

[C]'est deux mortes que je pleure! / La sœur Gudule aussi, pour l'avoir vue enfin / Vraiment femme, sans sa cornette en linge fin, / Les cheveux libérés, dans la toute-évidence / Physique — maintenant je connais leur nuance! / Or mon amour, fait de mystère, d'inconnu, / Meurt du voile levé, des cheveux mis à nu... / Ce que j'aimais n'est plus, car la sœur n'est plus elle! / D'une forme précise, au lieu qu'incorporelle! / Je la vois ce qu'elle est; ne la retrouvant plus / Comme l'imaginait mon amour de reclus, / Et sans plus son halo de linge en auréole! / C'est fini! Tout amour brusquement s'étiole / De trop savoir. L'amour a besoin d'un secret. (p. 40-41)

La chevelure aura ainsi raison de la passion de Jean envers sœur Gudule. Celle de la défunte de Viane produit, d'une certaine manière, un effet similaire : la contemplation répétée de cette chevelure pour combler l'absence agit telle un tue-l'amour, enferrant Viane dans une adoration compulsive. Au contraire, pour Rodenbach, l'amour authentique possède une mystique particulière : il s'accompagne d'invisible, de non-dit et de fascination ignorante (trop de savoir tue le désir). Une mystique qui s'enracine dans l'enfance de l'auteur. Il confiera à deux reprises⁴⁵ que l'intrigue du *Voile* renvoyait directement à une expérience

-

⁴⁴ Georges Rodenbach, *Le voile*, Ollendorf, Paris, 1897, p. 17. Les renvois ultérieurs à la pièce seront dorénavant signalés par la pagination entre parenthèses.

⁴⁵ Voir Anne Soncini Fratta, « Le "voile" sur la vie et le théâtre de Georges Rodenbach », Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le monde de Rodenbach*, p. 219-229, en particulier p. 222, ainsi que Pierre Maes, *Georges Rodenbach*, *1855-1898*, nouvelle édition refondue et augmentée, Gembloux, Duclot, 1952, p. 217 et Richard Bales, « Introduction », Georges Rodenbach, *Le voile et Le mirage*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. V-XXII, en particulier p. XI.



5 3 0

personnelle : les béguines qui s'occupaient de lui ou de sa sœur Adèle lorsqu'ils étaient souffrants sont à l'origine de sa fascination pour la cornette et ce qu'elle recouvre⁴⁶.

Les voiles parsemant le tableau de Tytgadt n'idéalisent pas seulement les cheveux « d'un jaune d'ambre » (p. 53) de la morte ; ils pourraient également s'avérer une commémoration pudique et discrète d'autres chevelures blondes ayant beaucoup compté pour l'auteur. Il n'est pas impossible qu'en son for intérieur, ces voiles mouvants ravivent symboliquement, en ce jour de la Résurrection, ses deux sœurs aînées emportées par la maladie, Louise puis Adèle, après que la famille eut quitté son premier domicile gantois pour emménager à proximité du Petit Béguinage⁴⁷. Deux têtes blondes qu'il chantera plus tard en des termes évoquant tant leur toison dorée que le voile immaculé qui aurait pu la sublimer : « Adèle et Louisa, mes sœurs, blanches colombes / Que la mort abattit dans son vol triomphant » (1877) et « Elles avaient grandi belles rieuses et fraîches / Sous leurs longs cheveux blonds flottant comme un drapeau⁴⁸ » (1879).

La découverte soudaine des cheveux de sœur Gudule dans *Le voile* fait que la pièce peut être interprétée comme « pos[ant] [...] le contresens d'une pièce symbolique [avec une] mise en scène [traditionnelle]⁴⁹ » : « l'anti-idéal [...] se voit forcément porté sur les planches⁵⁰ ». En revanche, en dépit des prétentions affichées par l'« Avertissement », l'esprit du lecteur de *Bruges-la-Morte* ne pourra jamais se fondre totalement dans l'âme torturée et pervertie de Viane. Lui seul voit la chevelure. Elle ne fait l'objet d'aucune photographie, uniquement d'une interprétation fantasmée dans le dessin de Khnopff, de sorte que le lecteur a tout le loisir de « continuer à représenter l'idéal dans [son] imaginaire⁵¹ ».

Contrainte, hasard et silence...

La charge symbolique de *Bruges-la-Morte* dépasse largement les convergences texte-image apparentes que le roman met en avant, et qui déterminent un lecteur essentiellement passif. Parallèlement au texte, les photographies à vocation originellement touristique affichent une éloquence muette et continuent de parler. Leur adhérence au texte fictionnel n'épuise pas les informations qu'elles contiennent, leur surplus de réel. Il est ainsi nécessaire de prendre également en compte le tableau de Tytgadt pour ce qu'il est. Ce référent de la photographie, cette forme d'« excédent » iconique creusant l'écart entre l'image et le texte enrichit en retour le roman dans son ensemble pour y faire sens, fonctionnant comme un « implicite » de la fiction en ce que sa part textuelle n'en souffle mot⁵².

⁴⁹ Anna Soncini Fratta, « Rideau ouvert sur *Le Voile* de Georges Rodenbach », Jan Herman, Lieven Tack et Koenraad Geldof (dir.), *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2001, p. 11-22, p. 19 pour la citation.

⁴⁶ Voir également *Les cheveux*, court essai de Rodenbach paru dans *Le Journal pour tous* (23 mai 1893) et repris en appendice dans la biographie de Maes, *Georges Rodenbach*, *1855-1898*, *op. cit.*, p. 301-302.

⁴⁷ Maes, *Georges Rodenbach*, op. cit., p. 27, 36-37 et 47.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47 et 37.

⁵⁰ Soncini Fratta, « Le "voile" sur la vie et le théâtre de Georges Rodenbach », art. cit., p. 229.

³¹ Ibid

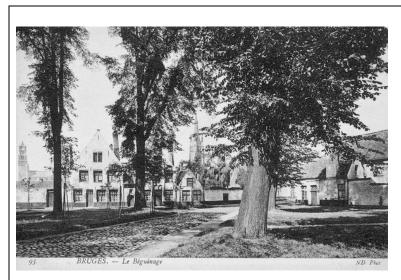
⁵² Grojnowski a déjà esquissé ce point de vue : rappelant que « la châsse que considère Hugues Viane [...] signal[e] [...] l'énigme d'une femme aimée qui se manifeste par la rémanence d'une présence absente », il

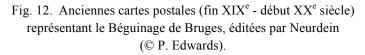


3 3 3

Cette insertion, par le biais de la photographie, du référent « Gand » dans *Bruges-la-Morte* est à distinguer d'un antécédent. En 1889-1890 (rééd. 1894), la version photo-illustrée par Henri Magron de la nouvelle d'Alphonse Daudet « L'élixir du Révérend Père Gaucher » situe la Provence dans la ville de Caen. Un tel écart ne dévie pourtant en rien la perspective strictement naturaliste du photographe. Fondamentalement, c'est l'esprit du texte qui compte : Magron avait besoin d'édifices en mauvais état et ceux qu'il pouvait trouver à Caen dont il était originaire convenaient parfaitement⁵³. Le subterfuge, évidemment relevé par les proches de Magron et les lecteurs connaissant Caen, n'influe pas sur la lecture.

Ici aussi, le point de départ paraît avoir été une contrainte. Il y avait bien à disposition des clichés du Béguinage de Bruges (fig. 12). On aurait pu s'en satisfaire si l'on n'avait pas décidément porté la préférence sur ses pensionnaires. Faute de photographies, dans le fonds Lévy-Neurdein, représentant les religieuses seules, le tableau de Tytgadt était tout indiqué si l'on fait fi du détail concernant les différences de voiles. Son sujet, on l'a dit, est en effet les béguines plutôt que l'ensemble architectural du Petit Béguinage de Gand, malgré ce que son titre pourrait laisser entendre.







souligne que « [1]'illustration photographique introduite dans un récit relate *autrement* mais aussi autre chose, de sorte qu'il s'appauvrit lorsque l'on en prive » (*Usages de la photographie*, *op.cit.*, p. 101).

⁵³ Voir la préface de Paul Edwards à la récente réédition en fac-similé de cet ouvrage ([Paris], L'Ouphopo, 2011).



Seulement, l'identification de ce béguinage et de ses occupantes, voire du tableau lui-même, relève-t-elle encore d'une coquetterie d'initiés, à l'instar de l'identification de Caen dans les photographies de Magron? Pas sûr. Soit que, familier des béguinages du Nord déjà popularisés par un tourisme en plein développement, les différences d'accoutrement entre les béguines lui étaient flagrantes, soit qu'il connaissait les œuvres de Tytgadt et/ou cette peinture en particulier, soit encore qu'il avait à disposition l'image légendée de Lévy, sous forme de carte postale ou intégrée dans un album issu de l'édition photographique (deux supports bien diffusés)⁵⁴, le lecteur belge ou français de la fin du XIX^e siècle était fortement susceptible de constater le décalage entre la similigravure non légendée et le texte l'accompagnant. Rodenbach a donc dû composer avec cette (importante, voire forte) probabilité de mobilisation, par cette similigravure, de la mémoire visuelle du lecteur.

Mais le hasard, pourrait-on dire, fait bien les choses... Ce qui aurait pu n'être, au final, qu'une simple contrainte, un trompe-l'œil purement gratuit, s'est transformé en nœud gordien de significations, à la croisée desquelles se collisionnent les réverbérations du contenu de la photo avec la vie personnelle de Rodenbach et sa production littéraire, l'éventuelle perception de ces réverbérations par le lecteur ainsi que ses incursions potentielles dans les profondeurs de l'âme de Viane. En ce sens, il s'agit d'un centre névralgique de l'œuvre auquel mène d'ailleurs imperceptiblement la similigravure elle-même par sa position centrale⁵⁵ et sa catégorie (photographie de peinture)⁵⁶.

C'est ainsi que la similigravure laisse entrevoir un autre déterminisme inscrit dans le roman : non plus profilant un lecteur docile destiné à épouser, au travers des concordances texte-image, l'esprit tourmenté de Viane et ses délires « analogiques », mais esquissant un autre lecteur qui, dans sa singularité, au gré du répertoire visuel qu'il porte en lui et de sa connaissance éventuelle d'autres œuvres de Rodenbach (*Le voile*, la partie consacrée à Gand des *Agonies de villes...*), s'implique pour étoffer l'intériorité de Viane, sonder l'en-deçà de sa névrose. Le mode opératoire de ce second déterminisme est sensiblement différent. Le silence, thème si cher à Rodenbach et abondamment traité dans sa production poétique (*Du Silence* en 1888, *Le Règne du Silence* en 1891), revêt ici une dimension tant thématique –

_

Les férus d'emboîtements mathématiques auront constaté que la similigravure qui figure dans un chapitre médian (le chapitre VIII sur un total de quinze) se trouve aussi – les similigravures jalonnant le texte de façon relativement régulière – au milieu de ses semblables, à savoir à la 18^e place sur un total de 35.

⁵⁴ Par l'importance de leur diffusion, les cartes postales des éditeurs parisiens Lévy et Neurdein constituaient un patrimoine visuel bien ancré dans les mémoires collectives – un ancrage profond si l'on considère que les images les plus anciennes exploitées pour le roman remontent déjà à une quinzaine d'années au moment de sa publication (Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 51).

Hors d'une lecture « immersive », l'examen des images dans leur ensemble fait ressortir de nets contrastes. Contrairement à ce que l'« Avertissement » donne à penser, toutes les photos ne sont pas des vues extérieures de Bruges, mais « seulement » la majorité d'entre elles. Auquel cas, elles entrent dans la catégorie des vues urbaines et d'architecture. Entre aussi dans cette catégorie une vue intérieure d'un haut lieu de la ville (nef de la cathédrale du Saint-Sauveur, image n° 25, p. 203). D'autres images, minoritaires en nombre, sont des photographies d'objet d'art (images n° 18, 26 et 34). Les deux premières (n° 18 et 26) appartiennent à la souscatégorie des photographies de peinture et tranchent avec la catégorie majoritaire. Cette dernière, je l'ai déjà souligné, ne montre que des lieux déserts ou parcourus de silhouettes insignifiantes, alors que les peintures représentent des scènes pleines de vie : au cœur de cet éternel retour du même, de cette avalanche d'images de Bruges, une différence marquée qu'une lecture immersive pourrait laisser inaperçue. Et la photographie qui nous intéresse se distingue de la 26e en étant exclusivement consacrée à la peinture (le reliquaire de sainte Ursule relevant également de l'art de l'orfèvrerie).



celui du désir profond qui ressortit à l'informulé, à l'incommunicable, à l'indicible – que systémique – il s'agit d'un silence qui se communique littéralement par le non-dit, la parole étant exclusivement donnée à l'image.

Jusqu'où le lecteur pourra-t-il ou doit-il aller dans ses interprétations? La chose est laissée à la discrétion de tout un chacun. Cette exégèse n'est pas absolument nécessaire (on peut très bien rattacher la similigravure à Bruges et s'en satisfaire), mais le roman, dans son silence, lui fait potentiellement place. Ironie du sort : les données référentielles de la photographie (costume des béguines, Petit Béguinage de Gand, tableau de Tytgadt) sont certainement moins connues aujourd'hui... En quelque sorte, la similigravure fonctionne comme un « hyperlien » dont les cibles débordent le roman car tournées vers l'extérieur (savoir et mémoire visuelle du lecteur, réel référentiel de la photographie, vie de Rodenbach et intertextualité). Ces cibles sont en partie définies (réel référentiel de la photographie, liens intertextuels à résonance autobiographique avec des textes antérieurs ou postérieurs de Rodenbach), et en partie aléatoires dans la mesure où l'activation des cibles définies dépendra de ce que la photographie active chez le lecteur et de l'interprétation qu'il sera ou non disposé à élaborer. Elles amplifient la dialectique entre le réel et l'imaginaire, puisent dans l'intériorité du lecteur et tempèrent ce que, d'après Jenny, j'ai appelé la « non-subjectivité de l'exprimé ». Cette place importante laissée au travail aléatoire et hypothétique du lecteur fait de Bruges-la-Morte une œuvre (partiellement) « ouverte », à côté de son caractère programmatique affirmé qui, dans un mouvement contraire, concourt à fermer le roman et à construire un lecteur plus passif.

Tout m'amène naturellement à conclure ceci par un plaidoyer l'approfondissement, dans les études à venir consacrées à Bruges-la-Morte, des écarts entre le texte et les images qui l'accompagnent, quand bien même ils s'inscrivent, davantage que l'écart que j'ai étudié, dans une relation de convergence entre les deux médiums. Les variations de cette relation, indépendamment du léger décalage purement spatial de l'image par rapport au texte en vis-à-vis, ont été soulignées par la critique : simple citation du texte par l'image ou, plus souvent, évocation allusive, métaphorique⁵⁷. Une typologie ou une échelle précise de tels écarts, combinée à sa projection sur la chronologie du récit, permettrait d'obtenir la représentation d'un flux mental dans la séquence de ses fluctuations⁵⁸. Cette représentation permettrait, d'une part, de caractériser davantage l'investissement subjectif incombant au lecteur ; d'autre part, en corrélation avec cet investissement, d'appréhender de plus près les tréfonds du psychisme de Viane. Ceux-ci constituent sans doute le véritable

-

⁵⁷ Voir en particulier Edwards, « Spectres de Bruges-la-Morte », *art. cit.*, p. 121 et *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 37-38 (et spécialement la note 98 de la p. 317); Ortel, « Trois dispositifs photo-littéraires », *art. cit.*, p. 20; Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 21-24.

La posture de lecture plus réflexive et aléatoire présentée ici privilégie donc la pertinence de l'emplacement des images (on a ainsi mis en évidence que la présence de la 18° similigravure dans un chapitre ayant trait au dimanche de Pâques était hautement significative). Rappelons qu'une posture plus passive n'exclut pas pour autant une certaine liberté de lecture (cf. *supra*), mais soulignons que cette posture autorise, en revanche, à envisager l'interchangeabilité des images (Grojnowski, « Le roman illustré par la photographie », *art. cit.*, p. 176; Thélot, « L'invention de la photographie : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *cap. cit.*, p. 170-171; Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 23). Les deux postures sont complémentaires – le roman accorde une place à chacune – et montrent l'extrême complexité de la dialectique entre le subjectif et le non-subjectif qu'il met en œuvre.

Xavier Fontaine





3 0

mystère de l'œuvre dès lors qu'ils échappent à sa limpidité farouchement postulée, à ce que recoupent d'une manière ou d'une autre le texte et les images, ce qui est verbalisé et ce qui ne l'est pas – dès lors qu'ils se distinguent de ce qui, à l'instar du démon de l'Analogie, peut être considéré comme un leurre.

Xavier Fontaine Princeton University

Pour citer cet article:

FONTAINE, Xavier, « La photographie non identifiée de *Bruges-la-Morte*. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur », in : actes du colloque « Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités », sous la dir. de V. Lavoie ; P. Edwards ; J-P. Montier ; NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012, publié sur Phlit le 31/05/2013. url : http://phlit.org/press/?p=1721