



Varia 4

- Valéry Rion

Le reflet de Méduse. Le rapport entre photographie et texte
dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach

« Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme personnage essentiel, associé aux états d'âmes, qui conseille, dissuade, détermine à agir »¹ (p. 275). Cette assertion de Georges Rodenbach, incluse dans l'avertissement du roman *Bruges-la-Morte*, a été ajoutée par l'auteur après sa première publication en feuilleton dans le *Figaro* en 1892². Elle justifie pleinement l'insertion de clichés photographiques de la ville de Bruges au sein du roman. Il inaugure de ce fait un genre littéraire, appelé « récit-photo »³ par Daniel Grojnowski, comprenant des récits ou des essais, comme *Nadja* d'André Breton ou encore *La Chambre claire* de Roland Barthes, qui associent étroitement un texte à des illustrations photographiques. Cela traduit une volonté de la part de l'auteur de soumettre une ville aux yeux du lecteur pour l'imprégner de son atmosphère. Cependant, l'utilisation d'un tel matériau dans l'élaboration d'une œuvre littéraire ne saurait avoir qu'une vocation illustratrice du lisible par le visible. Rodenbach lui-même met en exergue la symbiose de ces deux dimensions au sein de son ouvrage.

¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, éd. J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, GF Flammarion, 1998, p. 49.

² *Ibid.*, note n°1.

³ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002, pp. 93-120.

Dans l'avertissement, il souligne que la peinture de la ville constitue une part non négligeable et fondamentale de son projet littéraire. En effet, il l'élève au rang de personnage, alors qu'ordinairement on parle plutôt de cadre ou d'environnement. Ces photographies sont donc profondément liées « à l'événement même du livre » puisqu'elles « collaborent aux péripéties » (p. 50), comme le relève Rodenbach, toujours dans son avertissement. La représentation de la ville, aussi bien aux niveaux textuels qu'iconographiques, devient la projection de l'état d'âme mélancolique du protagoniste Hugues Viane suite à la disparition de sa femme autant qu'une mise en scène de l'absence, du vide⁴ laissée par la défunte. Cette représentation du vide fascine le lecteur mais l'effraie aussi car elle lui montre ce qui l'attend à l'issue de son existence : l'absence, la mort⁵. La présence subliminale de la mort à travers les photographies a quelque chose de méduséen, tout comme celle de la mort sur le visage de Jane, la jeune fille qui ressemble tant à l'épouse défunte d'Hugues. A chaque fois qu'il la regarde, c'est le visage de la morte qu'il aperçoit. Méduse a « la mort dans les yeux »⁶ selon les termes de Jean-Pierre Vernant⁷. C'est cette ressemblance avec la morte qui fait de Jane un personnage méduséen. Avec elle, la représentation de l'absence dans les clichés photographiques contribue à la création d'une aura au sens où l'entend Walter Benjamin⁸, mais d'une aura particulière, moderne, et marquée par une esthétique de l'ambivalence propre à Méduse.

Paul Renard note que les photographies occupent une place prépondérante également d'un point de vue quantitatif : « Les clichés, reproduits sur une page pleine dont la suivante est blanche, sont au nombre de trente-cinq et sont comptabilisés dans la pagination, ce qui prouve que Rodenbach leur attache presque autant

⁴ A aucun moment, en effet, les photographies ne représentent des êtres humains. La seule exception n'est en fait pas une photographie mais un dessin.

⁵ Cette analyse se rapproche de l'angoisse que ressent le spectateur devant la représentation de la tombe développée par Georges Didi-Huberman. Voir « L'évitement du vide : croyance ou tautologie », dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique », 1992, pp. 17-26.

⁶ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette littératures, 1996. Camille Dumoulié affirme lui aussi que Méduse « est bien l'image de la mort pour celui qui l'aperçoit » (dans « Méduse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Editions du Rocher, 2000, pp. 992-993).

⁷ La beauté méduséenne s'incarne dans le cadre de la fiction lorsqu'un personnage féminin suscite chez un personnage masculin une forme de désir amoureux ou de fascination esthétique, favorisés par une certaine proximité avec la mort (Voir à ce sujet notre contribution dans la revue *MuseMedusa* : Valéry Rion, « [Goethe méduse Gautier](#) », *MuseMedusa*, dossier n°1 « Peut-on regarder Méduse ? »).

⁸ W. Benjamin, « Petit histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, pp. 295-321 et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, pp. 269-316.

d'importance qu'au texte »⁹. Elles possèdent donc un pouvoir sur la narration et *a fortiori* sur la lecture puisqu'elles forcent, du fait de leur simple présence, le lecteur à s'interrompre et à les examiner plus ou moins longuement. Par ailleurs, un lecteur avisé peut parfois être tenté de revenir sur certaines photographies suite à leur évocation *a posteriori* dans le fil de la narration. Comment faut-il comprendre cette ambivalence du phénomène photographique constituant simultanément une rupture de la continuité narrative et un moyen facilitant l'appréhension de l'environnement physique du récit pour le lecteur ? C'est là que la notion de « montage littéraire » s'avère éclairante à propos notamment de cette double fonction paradoxale de la photographie ainsi qu'au niveau du processus transitionnel vécu par les lecteurs du roman de l'écrivain belge : du visible au lisible et inversement.

Pour une définition de la notion de « montage littéraire »

L'importance des images dans l'économie du récit rodenbachien nécessite donc un recours à la notion de « montage littéraire » développée par Benjamin. Ce concept apparaît dans son œuvre à plusieurs reprises au cours des années 1930. Pour l'œuvre d'art, ses caractéristiques particulières sont liées à des procédés visant à la juxtaposition et à l'insertion de documents en son sein :

Le principe stylistique de ce livre [*Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin] est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le « roman », aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document¹⁰.

Selon Benjamin, le « montage véritable part du document », autrement dit d'une trace, d'un fragment de la réalité, comme une photographie dans le cas du roman de Rodenbach. Il met en évidence ce principe de juxtaposition de documents par une accumulation des éléments divers qui composent le « montage » de Döblin. Cette « contamination » documentaire de l'œuvre littéraire propre au montage caractérise la

⁹ P. Renard, « Bruges-la-Morte et les images », *Nord'*, n°21, 1993, p. 99.

¹⁰ W. Benjamin, « La Crise du roman », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 192.

notion d'épique au sens où l'entend le critique allemand. Il s'agit en effet d'épique moderne, qui se définit par l'incorporation dans l'œuvre littéraire de matériaux du quotidien dans le but de transmettre une expérience grâce à ces traces matérielles. Ce principe épique ou matérialiste est une première condition nécessaire à l'utilisation du terme « montage littéraire » dans lequel on « sauve » une expérience vécue et on la transpose en quelque sorte dans l'univers littéraire afin de créer une expérience de lecture nouvelle.

Les deux autres principes définitoires de la notion de montage peuvent être considérés comme des corollaires de ce principe épique. En effet, la présence au sein de l'œuvre littéraire de documents, de traces du réel induit une forme d'interruption – c'est le deuxième principe – qui arrête le cours de la narration traditionnelle en attirant l'attention du lecteur sur ce fragment du réel. Cela lui fait prendre conscience du caractère fictif et littéraire de l'œuvre par opposition au document, ce qui introduit une distance critique par rapport à la diégèse à l'opposé de l'effet de réel¹¹ recherché par les écrivains réalistes notamment. Cette rupture dans le fil de la lisibilité de l'œuvre aboutit donc à une distanciation critique du lecteur, comme c'est le cas de la métalepse au sens où l'entend Gérard Genette¹².

Le troisième principe qui nous semble caractériser le montage littéraire est le dédoublement des registres. En effet, le lecteur est clairement mis à contribution puisqu'il fait une expérience de lecture dans une double perspective : d'une part, celle du texte ou de la narration et d'autre part celle de l'image dans le cas de *Bruges-la-Morte*. Par ailleurs, la mise en écho de ces matériaux divers permettra au lecteur de faire émerger une autre signification, résultat de la mise en résonance de ces deux registres, constituant un double régime de continuité et de discontinuité de l'œuvre. C'est là toute la richesse mais également la complexité de la notion de montage littéraire. Cette signification résultant de la juxtaposition de deux éléments hétéroclites correspond à la définition que donne Eisenstein du montage cinématographique dit « dialectique » :

¹¹ A ce propos, voir la contribution de Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* 11, 1968.

¹² C'est-à-dire, la confusion des niveaux narratifs, en l'occurrence c'est le réel qui fait irruption dans le niveau fictionnel (voir G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004).

Le montage, est l'art d'exprimer et de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés, de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître une idée, ou exprime quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme de ses parties (...) A mon avis le montage, c'est l'idée qui naît du choc de plans indépendants, voire même de plans opposés les uns aux autres¹³.

Ce procédé permet la création d'un sens nouveau : c'est ce « quelque chose d'artificiel, quelque chose de fabriqué »¹⁴ mentionné par Benjamin à propos de la construction photographique. Il attribue aux surréalistes le mérite d'avoir été pionniers dans cette expérimentation. Il en va de même pour Rodenbach, quelques années auparavant, qui construit dans son ouvrage de véritables images dialectiques.

La photographie au service d'une illustration symbolique

« Un paysage quelconque est un état de l'âme »¹⁵. Cet aphorisme célèbre du philologue genevois Henri Frédéric Amiel s'applique dans une certaine mesure au roman de Georges Rodenbach et à son paysage urbain. En effet, la photographie est un moyen pour l'auteur de rendre compte du « paysage intérieur » du héros Hugues Viane. Rodenbach lui-même évoque explicitement cette « contamination » entre la cité et l'esprit du protagoniste en reprenant les termes d'Amiel à propos du paysage urbain brugeois :

Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous. Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. *Toute cité est un état d'âme*, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air (p. 193, nous soulignons).

Paul Gorceix relève que l'« ambition [de Rodenbach] ici, c'est de suggérer les accords secrets, le réseau caché des correspondances, qui rapprochent jusqu'à se confondre une ville et un homme »¹⁶. Cette relation spirituelle entre les deux entités se vérifie notamment du point de vue du rapport entre texte et images. En effet, l'*incipit* du roman est lui-même surplombé d'un cliché (p. 51) occupant la moitié de la page et

¹³ Voir à ce sujet Segueï M. Eisenstein, « Méthodes de montage » (1929), dans *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgeois Ed., 1976.

¹⁴ W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, éd. cit., p. 318.

¹⁵ Henri Frédéric Amiel, 31 octobre 1852, *Journal intime*, édition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnebin et P. M. Monnier, t. II, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 295.

¹⁶ P. Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, Champion, 2006, p. 135.

montrant un paysage de Bruges avec des maisons se reflétant dans un canal, avec le pont du Béguinage¹⁷ en arrière-plan (**fig. 1**).

Le texte, occupant l'autre moitié de cette page, présente le héros, Hugues Viane, et sa volonté de sortir dans les rues de Bruges (**fig. 2**). Trois pages plus loin, on retrouve le même cliché mais sous une perspective différente ; le point de vue est plus proche du pont (p. 55) (**fig. 3**). La série d'images duplique la narration. En effet, après nous avoir dit immédiatement à la suite de la première image qu'« Hugues Viane se disposa à sortir » (p. 51), Rodenbach explique quelle est la situation douloureuse du héros qui résulte de la tragique perte de sa femme morte quelques années auparavant. Suite à cette digression sur le passé du protagoniste, Rodenbach revient en somme au début en écrivant : « il se décida pourtant à sortir » (p. 54). Ces deux assertions sont peu ou prou semblables ; l'auteur réutilise l'image qui ouvre le roman, mettant en exergue tant du point de vue de l'image que de celui du texte, le caractère cyclique et ennuyeux de la vie d'Hugues qui essaie de noyer son chagrin dans les canaux de Bruges lors de ses promenades dans la Venise du Nord. Ses journées et ses déambulations urbaines, décrites à l'imparfait itératif, sont répétitives¹⁸ :

Hugues Viane se disposa à sortir, comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi. Inoccupé, solitaire, il passait toute la journée dans sa chambre (...). Il lisait un peu : des revues, de vieux livres ; fumait beaucoup, rêvassait à la croisée ouverte par les temps gris, perdu dans ses souvenirs. Voilà cinq ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme (pp. 51-52).

En outre, les images reflètent les errances d'Hugues au sein de Bruges et répètent la vacuité de la vie du héros puisqu'aucun personnage ne figure jamais sur les photographies¹⁹. La cité flamande est complètement dépersonnalisée : « Tandis qu'alternent les murs, les tours et les eaux, un espace vide débouche sur un autre espace vide »²⁰. Cette vacuité des images du roman de Rodenbach leur donne une

¹⁷ D. Grojnowski, « dossier », dans Georges Rodenbach, *Op. cit.*, p. 314.

¹⁸ Ce procédé peut être rapproché de l'ennui flaubertien, en particulier celui d'Emma Bovary.

¹⁹ Exception faite de la page 159, qui représente un dessin (et non une photographie) sur lequel on voit des béguines, des religieuses. Le fait qu'elles soient les seuls personnages représentés, alors que la religion suppose d'elles, notamment par l'obligation de la prise d'habits, une forme de dépersonnalisation, est également révélateur (**fig. 4**).

²⁰ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, éd. cit., p. 104.

valeur auratique. La notion d'aura que W. Benjamin attribue à certaines images est repensée par G. Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* :

Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement : en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme le moment ressenti « unique » (*einmalig*) et tout à fait « étrange » (*sonderbar*) d'un souverain éloignement, d'une souveraine étrangeté ou extranéité. Une œuvre de l'absence allant et venant, sous nos yeux et hors de notre vue, une œuvre anadyomène de l'absence²¹.

L'objet auratique manifeste donc dans sa présence une absence fondamentale. Ce paradoxe dialectique, essence même de l'aura au sens où l'entendent Benjamin et Didi-Huberman, font signe pour nous face aux photographies de *Bruges-la-Morte*. Pourtant, Benjamin définit la modernité par le déclin de l'aura. Selon lui, les œuvres modernes, et *a fortiori* les photographies qui naissent d'un procédé technique permettant la reproductibilité de masse, perdent leur aura. Georges Didi-Huberman résume ainsi cette idée :

Et c'est bien en termes de *déclin de l'aura* que la modernité va recevoir ici sa définition la plus notoire, celle qui met en avant le « pouvoir de la proximité » consécutif à la reproductibilité et à la possibilité, extraordinairement élargie depuis l'invention de la photographie, de manipuler les images²².

Il semble bien pourtant y avoir dans l'expérience de Rodenbach, non pas une destruction, mais un renouvellement des images auratiques à partir d'un matériau éminemment moderne, la photographie, qui devrait d'après Benjamin contribuer à détruire l'aura. Lorsque, Didi-Huberman utilise l'adjectif « anadyomène », il fait référence au personnage de Vénus qui sort de l'eau ; et c'est bien ici le reflet de Vénus que l'on voit se projeter dans les canaux de Bruges, mais le reflet d'une vénus méduséenne : Jane, une actrice qu'Hugues rencontre par hasard et dont il tombe immédiatement amoureux, est le reflet de la femme défunte d'Hugues, puisqu'elle lui ressemble trait pour trait, portant sur son apparence la trace de l'absence, de la mort.

²¹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 109.

Rodenbach n'hésite pas à anthropomorphiser la Venise du Nord afin d'accentuer davantage encore l'analogie entre les états d'âmes d'Hugues et la peinture de la ville :

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 (p. 125).

L'atmosphère lugubre propre à la cité est tout à fait palpable dans cet extrait. La ville pleure des « larmes froides », émet des plaintes et paraît comme momifiée : elle est sinistre, défunte – comme le souligne le titre – et seule la mort peut survenir. A nouveau se dessinent des similitudes entre les représentations méduséennes de la ville et du personnage de Jane. C'est d'ailleurs la mort qui survient, lorsqu'Hugues se rend compte que la ressemblance entre Jane et sa femme morte se limite à l'apparence physique alors qu'il croyait à une forme de résurrection métempsykosiste de sa bien-aimée²³. Cet espoir déçu, le décalage de personnalité entre Jane et la morte, le fait que Jane se moque d'une représentation picturale de la défunte et profane la chevelure qu'Hugues respectait et conservait à l'égal d'une relique, tous ces éléments poussent le protagoniste à commettre un meurtre, résultat de cette fatale similitude d'apparence entre ses deux amantes. C'est au moment où Hugues prend conscience que Jane n'est pas sa femme et que cette dernière est définitivement perdue, au moment où le charme de l'illusion est rompu qu'il tombe dans une folie meurtrière et assassine Jane. Tout se passe comme si Méduse et son visage de mort apparaissait enfin distinctement à Hugues dans le reflet des canaux brugeois. La capacité de Méduse à prendre le visage de l'être aimé que l'on retrouve dans le *Faust* de Goethe rejoint le personnage de Jane :

²³ La croyance d'Hugues Viane dans la revenance de son épouse permet de rattacher ce roman à la tradition du personnage de la morte amoureuse, extrêmement prégnant au XIXe siècle. Voir à ce sujet, Jean Rousset, « Des messages qui viennent de l'Invisible : la morte-vivante », dans *Passages échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990. Pour une inscription de ce personnage dans le champ plus large que constitue le personnage fantomatique voir Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011, notamment le chapitre 3 : « Pour une typologie du personnage fantomatique » et le chapitre 8 : « Pourquoi apparaissent-ils ? ».

Méphistophélès – Laisse cela ! Personne ne s'en trouve bien. C'est une figure magique, sans vie, une idole. Il n'est pas bon de la rencontrer ; son regard fixe engourdit le sang de l'homme et le change presque en pierre. As-tu déjà entendu parler de la Méduse ? *Faust* – Ce sont vraiment les yeux d'un mort, qu'une main chérie n'a point fermés. C'est bien là le sein que Marguerite m'abandonna, c'est bien le corps si doux que je possédai ! *Méphistophélès* – C'est de la magie, pauvre fou, car chacun croit y retrouver celle qu'il aime. *Faust* – Quelles délices !... et quelles souffrances ! Je ne puis m'arracher à ce regard. Qu'il est singulier, cet unique ruban rouge qui semble parer ce beau cou... pas plus large que le dos d'un couteau ! *Méphistophélès* – Fort bien ! Je le vois aussi ; elle peut bien porter sa tête sous son bras ; car Persée la lui a coupée²⁴.

Durant la nuit de Walpurgis, Méduse prend l'apparence de Marguerite, ce qui trompe le Docteur Faust. C'est Méphistophélès qui le rend attentif à cette ressemblance magique et artificielle semblable à celle de Jane avec la morte²⁵.

Ressemblances et « écriture-artiste » : thématization de l'image et de la photographie

Le drame de la ressemblance entre les deux protagonistes féminins est également celui de la photographie. Bien que cette dernière corresponde exactement au réel, ce n'est toutefois jamais vraiment la réalité mais une reproduction fidèle de celle-ci à partir d'un point de vue particulier à un instant donné²⁶. Néanmoins, la réalité n'est jamais figée, elle est dynamique et fuyante. Ce n'est pas au niveau de l'apparence mais bien au niveau de leur personnalité, de leurs comportements, de leurs mouvements que Jane et la morte sont dissemblables. Tout se passe comme si Hugues avait vu en la personne de Jane une réduplication photographique de sa femme, sans prendre la peine de faire attention aux détails, comme Rodenbach le dit lui-même : « les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si on s'ingénie aux détails, tout diffère » (p. 178). Lorsque celui-ci se rend compte de son erreur, il est trop tard. Il y a donc, de la part de Rodenbach, à travers cette

²⁴ Goethe, *Le Faust de Goethe, traduit par Gérard de Nerval*, éd. Lieven D'hulst, Fayard, 2002, pp. 258-259.

²⁵ On peut replacer *Bruges-la-Morte* dans un réseau intertextuel plus large. En effet, cette thématique de la ressemblance utilisée pour faire « revenir » un personnage féminin défunt ou devenu âgé se retrouve notamment dans le roman intitulé *Le Fantôme* de Paul Bourget, dans *Fort comme la mort* de Maupassant et dans « Morella » d'Edgar Allan Poe. Sur le rapport entre ces trois textes, voir Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire, Op. cit.*, pp. 558-561. On peut également penser plus tard à *Aurélien* d'Aragon et à la ressemblance de Bérénice avec l'Inconnue de la Seine, morte noyée. Cette ressemblance place d'emblée l'amour sous le sceau du deuil.

²⁶ C'est d'ailleurs ce qui a engendré de si nombreuses réticences sur l'intégration de la photographie dans la sphère artistique. Voir à ce sujet l'opinion de Baudelaire, cité par Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres complètes*, T. II, éd. cit., pp. 319-320.

thématique de la ressemblance, une forme de réflexion métadiscursive sur l'utilisation artistique de la photographie et sur sa capacité à saisir une réalité.

Ce jeu de ressemblances et de dissemblances entre les deux femmes est un aspect central de *Bruges-la-Morte*. Les termes « ressemblance » et « ressembler » scandent le roman : « Ah ! comme elle ressemblait à la morte » (p. 79), « Plusieurs fois, Hugues la revit, conversa avec elle. Le sortilège de la ressemblance opérait... » (p. 105). La ressemblance est assimilée à une forme de magie avec l'apparition du mot « sortilège », on peut même parler de magie noire ou de sorcellerie avec l'expression : « diabolique ressemblance » (p. 98).

Hugues, les jours suivants, se trouva tout hanté. Donc une femme existait, absolument *pareille* à celle qu'il avait perdue. Pour l'avoir vue passer, il avait fait, une minute, le rêve cruel que celle-ci allait revenir, était revenue et s'avançait vers lui, comme naguère. Les *mêmes* yeux, le *même* teint, les *mêmes* cheveux — toute *semblable* et *adéquate*. Caprice bizarre de la Nature et de la Destinée (p. 85, nous soulignons).

La répétition énumérative des parties du corps similaires entre Jane et la défunte marque ce passage. Hugues est « hanté » par Jane, comme si c'était sa femme qui revenait d'entre les morts. Les similitudes se retrouvent également dans la voix de Jane : « La voix aussi ! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfévrée de même. Le démon de l'Analogie²⁷ se jouait de lui » (p. 102). Il n'est d'ailleurs pas étonnant de voir que c'est la couleur de la voix qui est semblable à celle de la morte, ce qui montre que l'illusion vient dans un premier temps du visible. A nouveau l'« analogie » des deux femmes fait référence à l'univers infernal. Une fois que « le charme douloureux de cette ressemblance »²⁸ est rompu, Hugues se retrouve plongé dans une profonde langueur. Cette formule oxymorique de « charme douloureux » met parfaitement en relief le caractère fatal de cette relation basée sur une illusion. Le sentiment ambivalent qu'Hugues ressent face à Jane est caractéristique des impressions provoquées par les personnages méduséens qui mêlent la conscience du danger et la fascination. C'est le même sentiment

²⁷ Cette expression renvoie à un texte célèbre de Stéphane Mallarmé de *Divigations*, « Le Démon de l'analogie », dans *Igitur, Divigations, Un coup de dés*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, pp. 85-87.

²⁸ *Ibid.*, p. 101.

paradoxal qu'éprouve Faust face à Méduse lorsqu'il s'exclame : « Quelles délices !... et quelles souffrances ! Je ne puis m'arracher à ce regard »²⁹.

Une autre analogie métaphorique marque la ville ; elle n'est pas seulement une sorte de miroir des états d'âmes du héros. Elle matérialise également la perte subie par Hugues. En effet, l'assimilation de Bruges à la morte est inlassablement répétée au fil de la diégèse :

Une équation mystérieuse s'établissait. A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. Il y était venu d'instinct. Que le monde, ailleurs, s'agite, bruisse, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre (p. 66).

La torpeur dans laquelle vit le héros nécessite un endroit dépersonnalisé, à l'image de son épouse disparue et des illustrations du roman. Là encore, Rodenbach personnifie la cité flamande en lui conférant des attributs humains. La métaphore du cœur de la ville ayant cessé de battre et refroidi par des artères aquatiques en est un exemple :

La ville, elle aussi, aimée 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 (pp. 69-70).

Le structure chiasmatisque autour des termes « Bruges » et « morte » met en évidence l'assimilation réciproque de ces deux mots. Les tirets tendent aussi à faire de l'expression « Bruges-la-Morte » un mot-valise. Cette association devient explicite dans la clause du récit qui marque l'*excipit* du roman puisque après avoir vécu dans le désespoir du veuvage, Hugues assassine sa maîtresse, qui s'en va rejoindre la femme du héros au royaume des morts, emportée elle aussi par la morbidité de la ville :

Et Hugues continûment répétait : « Morte... morte. Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air – est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? d'effeuiller languissamment des fleurs de fer (p. 273).

²⁹ Goethe, *Le Faust de Goethe, Op. cit.*, pp. 258-259.

Les paroles qui donnent son titre au récit de Rodenbach sont prononcées de manière incantatoire en cadence avec le tintement des cloches brugeoises, ce qui réunit dans un cataclysme final et lugubre, la ville et les deux femmes de ce récit. Le dénouement assimile encore la ville aux personnages féminins et leur superpose une Méduse, selon un réseau de correspondances qui repose sur l'analogie :

[*Bruges-la-Morte*] repose sur la vision d'un artiste, qui a eu l'idée, paradoxale et géniale à la fois, de mettre en équation le destin de son héros et la ville de Bruges, renouvelant ainsi avant Breton, le raisonnement par analogie³⁰.

En cela, Rodenbach est un véritable précurseur du surréalisme, mettant en perspective ces relations d'analogie au sein de son récit :

Quoi qu'il en fût du singulier hasard, Hugues s'abandonna 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 (pp. 133-134).

Hugues croit à une forme de « hasard objectif », pour utiliser un terme cher à Breton, qui lui a fait rencontrer Jane. Viane a donc une tendance à assimiler des éléments qui se ressemblent et à leur donner une signification symbolique, comme le feront les surréalistes :

Il avait ce qu'on pourrait appeler « le sens de la ressemblance », un sens supplémentaire, frère et souffreteux qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles (pp. 128-129).

Rodenbach utilise très souvent le médium artistique pour décrire cette capacité d'Hugues à voir des liens ténus entre divers éléments épars. C'est ce procédé de représentation du réel par le truchement de l'art que nous appelons « écriture-artiste » :

Ce n'est plus avec la morte qu'il confrontait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait. Mystérieuse identification de ces deux visages. C'avait été comme une pitié du sort offrant des points de repère à sa mémoire, se mettant de connivence avec lui contre l'oubli, substituant une estampe fraîche à celle qui pâlissait, déjà jaunie et piquée par le temps. 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 (pp. 81-82).

³⁰ P. Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *Op. cit.*, p. 131.

L'auteur évoque clairement l'isotopie de l'image et de la ressemblance physique entre les deux femmes dans cet extrait. Toutefois, il s'agit moins de l'image réelle des deux femmes que de leur représentation à travers le prisme de l'art sous la forme d'une « estampe ». La rencontre de Jane est par conséquent profondément liée au cadre urbain, comme l'illustre ce souvenir. Enfin, l'image de Jane qui est représentée ici correspond à la création d'une image dialectique qui est, d'après Benjamin, un « télescopage »³¹ entre un élément du passé et un élément du présent.

Le même phénomène de substitution du réel par l'art se produit dans l'environnement brugeois. Ce n'est pas la cité elle-même que l'auteur peint, mais bien sa représentation, comme le relève à juste titre Paul Gorceix :

Le narrateur crée une atmosphère, par la simple description de l'œuvre d'art, qui remplit la fonction de miroir. De même que le poète intercale entre lui et le monde une vitre qui brise les vues directes, de même le romancier interpose ici une vision picturale qui se substitue au réel³².

En effet, Bruges n'est absolument pas décrite avec une perspective réaliste, mais bien à la manière d'une gravure ou d'une peinture :

Il avait choisi Bruges, Bruges, d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur aussi. C'avait été déjà un phénomène de ressemblance, et parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises. Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel ! Car partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini : les unes sont d'un badigeon vert pâle ou de briques fanées rejointoyées de blanc ; mais, tout à côté, d'autres sont noires, fusains sévères, eaux-fortes brûlées dont les encres y remédient, compensent les tons voisins un peu clairs ; et, de l'ensemble, c'est quand même du gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais (pp. 129-130).

Dans la deuxième partie de l'extrait apparaît un champ lexical des techniques artistiques. On parle de « badigeon », mais ce qui frappe c'est surtout les teintes grises, noires et blanches, évoquées grâce à deux techniques picturales emblématiques de l'art du noir et blanc : les eaux-fortes et le fusain. L'eau-forte est de surcroît un procédé de gravure qui permet, avant la photographie, de reproduire l'œuvre à des échelles déjà considérables. Le résultat donne donc, si l'on utilise de l'encre noire,

³¹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 134.

³² P. Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, *Op. cit.*, p. 147.

quelque chose de proche des premières photographies comme celles utilisées par Rodenbach dans son roman. La couleur dominante est le gris ; il naît du contraste entre le noir et le blanc. La peinture rodenbachienne de Bruges est empreinte de gris tout au long du roman et cela est sans doute le résultat de l'utilisation d'images photographiques de teinte grise. Daniel Grojnowski livre d'ailleurs un examen complet de « la palette de couleurs »³³ utilisée par Rodenbach dans son roman. L'emploi du terme « palette » renforce l'idée de la médiation picturale au cœur du projet littéraire de représentation de la ville de Bruges propre à l'écrivain belge : « Le noir et le blanc, comme le gris, participent à un décor qui se confond avec l'illustration »³⁴. Comme le souligne à nouveau Daniel Grojnowski, le gris est directement lié à la coprésence des clichés photographiques dans le roman : « [Il ne s'agit pas] d'un gris chromatique de peintre mais celui *dé-coloré* de l'image photographique »³⁵. Rodenbach accentue d'ailleurs cette esthétique du gris dans le chapitre VI, qui ne figurait pas dans la première publication de laquelle les images étaient absentes. Il a sans doute pris conscience de la symbiose entre texte et photographies et a certainement voulu encore forcer le trait :

Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville ! (p. 33)³⁶

Rodenbach pratique « une écriture elle-même figurative (*bildlich*) – porteuse et productrice d'images »³⁷.

La photographie comme solution de continuité diégétique

Au niveau du montage littéraire, Benjamin introduisait la notion d'interruption ; à propos de *Bruges-la-Morte*, Daniel Grojnowski souligne :

La relation entre le texte et les images est conçue en termes de continuité, lorsqu'en regard de la page lue s'impose le référent d'une image verticale, en termes de rupture,

³³ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, éd. cit., pp. 105-106.

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

³⁵ *Ibid.*, p. 107.

³⁶ Voir aussi la citation précédente.

³⁷ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 134.

lorsque l'observation de l'image oblige le lecteur à tourner le livre pour la considérer dans le sens horizontal³⁸.

Et pourtant, parfois la photographie choisie par l'auteur entretient un lien avec l'événement diégétique qui se situe dans son cotexte immédiat. Le Béguinage (**fig. 5**, pp. 154-155) est mentionné et montré simultanément, tout comme la chasse de Saint-Ursule (**fig. 6**, pp. 206-207). Par ailleurs, alors que l'on observe une rupture à cause de la mise en page du cliché photographique, placé horizontalement sur la page 83 (**fig. 7**, p. 83), il y a une concordance entre texte et images. En effet, l'auteur évoque « le quai de l'autre jour » et en donne la représentation en regard. De plus, il incite, grâce à l'utilisation du mot « mémoire », à chercher dans les pages précédentes si ce quai, en l'occurrence le Quai du Rosaire, était déjà exposé, ce qui est le cas en page 59 (**fig. 8**), mais sous un autre angle. En évoquant le souvenir, il amène le lecteur à se questionner : « le texte et son hors-texte s'interpénètrent, l'illustration agit de manière rétroactive, l'osmose produit des conséquences imprévues »³⁹. Ce rapport particulier de la mémoire à la photographie dans le roman de Rodenbach contribue à lui donner une dimension auratique :

Car, dans cette distance jamais tout à fait franchie, dans cette distance qui nous regarde et nous touche, Benjamin repérait encore – et de façon indissociable à tout ce qui précède – un pouvoir de la mémoire qui apparaît, dans son texte sur les motifs baudelairiens, sous l'espèce de la « mémoire involontaire » : « On entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire [en français dans le texte], tendent à se grouper autour de lui. » Auratique, par conséquent, serait l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en ouvrir l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient⁴⁰.

D'ailleurs, « dans la plupart des cas, l'image entretient avec le récit une relation de décalage »⁴¹ et pousse par conséquent le lecteur à ce travail mémoriel. Le Quai du Rosaire par exemple est évoqué à l'ouverture du récit mais n'est représenté que bien plus tard⁴². De même dans l'extrait suivant : « Il longea le Quai Vert, le Quai du

³⁸ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, éd. cit., p. 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *Op. cit.*, p. 105.

⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴² Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p. 59 (**fig. 8**), p. 83 (**fig. 7**) et p. 271 (**fig. 9**).

Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers » (p. 149). Le Quai Vert, pourtant mentionné, se trouve à la page 67 (fig. 10). Rodenbach compte sur la mémoire du lecteur. L'image dialectique est un « télescopage »⁴³ entre un élément du passé et un élément du présent :

Il n'y a donc pas d'image dialectique sans un travail critique de la mémoire, confrontée à tout ce qui reste comme à l'indice de tout ce qui a été perdu. Walter Benjamin comprenait la mémoire non pas comme la possession du remémoré – un avoir, une collection de choses passées –, mais comme une approximation toujours dialectique du rapport des choses passées à leur lieu, c'est-à-dire comme l'approximation même de leur avoir-lieu. (...) Benjamin déduisait (de façon fort freudienne, d'ailleurs) une conception de la mémoire comme activité de fouille archéologique, où le lieu des objets découverts nous parle autant que les objets eux-mêmes, et comme l'opération d'exhumer (*ausgraben*) quelque chose ou quelqu'un depuis longtemps couché en terre, mis au tombeau (*Grab*)⁴⁴.

Ces remarques de Didi-Huberman permettent d'associer la représentation de la ville à celle de Jane. Toutes deux sont des images dialectiques représentant la perte de l'être aimée : l'une du point de vue visuel et l'autre du point de vue textuel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le philosophe et historien de l'art français rapproche la notion d'aura de la notion d'inquiétante étrangeté⁴⁵ freudienne (*Unheimliche*). Jane est à la fois une revenante et un double à cause de sa ressemblance avec l'épouse défunte d'Hugues ; les photographies reflètent l'absence de l'être aimée que Jane ne comblera jamais. Au contraire, elle ne fera qu'accentuer le vide comme c'est le cas dans les photographies. Tout cela participe à l'inquiétante étrangeté du récit rodenbachien.

Daniel Grojnowski suggère que « dans la plupart des cas, on pourrait intervertir les photographies sans grand dommage, sans que soit perdu l'essentiel », à savoir « les jeux de contrepoints »⁴⁶, le sens symbolique et les liens d'analogie que nous avons soulignés entre texte et images :

Contre toute attente, les clichés n'ont pas pour mission de faire voir la ville, mais de prolonger les effets du texte, d'établir un réseau supplémentaire d'analogies entre le

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Op. cit., 134.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵ « L'inquiétante étrangeté se donne bien en tant que pouvoir conjugué d'une mémoire et d'une protension du désir. Entre les deux se tient peut-être la *répétition*, analysée par Freud à travers les motifs du *revenant* (la hantise, le « retour inquiétant » des images) et du *double* » (*Ibid.*, p. 180).

⁴⁶ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, éd. cit., p. 113.

dicible et le visible – la reproduction au lieu de produire du vraisemblable est gage de sensations, d'imprégnation, d'atmosphère⁴⁷.

Cependant, à notre sens, même si, semble-t-il, les photographies ont été disposées au hasard⁴⁸, ce sont des documents qui permettent aux lecteurs d'élaborer des interprétations en fonction de leur emplacement et de leur confrontation au texte en vertu des principes propres aux conceptions des images de Benjamin et de Didi-Huberman : « nous nous trouvons en face d'œuvres faites d'éléments qui agissent les uns sur les autres et sur le spectateur [et lecteur] lui-même, en tissant ainsi tout un réseau de relations »⁴⁹. Même si l'auteur a sans doute parfois distribué certains clichés un peu arbitrairement, il croit lui-même en un « hasard objectif » capable de créer du sens là où il n'y en avait pas forcément :

En chacune de leurs interférences, le texte et les images du roman s'agencent selon des modalités qui ne procèdent pas nécessairement (à l'exception de deux chapitres qui ont été rédigés pour l'édition illustrée) d'une intention préalable de l'auteur. Dans tous les cas, la greffe *a pris*, et cela d'autant plus aisément que les images en hors-texte participent de manière explicite au récit⁵⁰.

En effet, « cette greffe a pris » et elle rend le roman de Rodenbach incroyablement original et novateur. Une telle utilisation de la photographie dans l'œuvre d'art transcende la simple illustration, prouve qu'il s'agit d'une œuvre de montage⁵¹ et que ce montage lui donne paradoxalement une dimension auratique et méduséenne :

Telle serait donc l'image, dans cette économie : gardienne d'un tombeau (gardienne du refoulement) et de son ouverture même (autorisant le retour lumineux du refoulé) Pétrificatrice et attirante tout à la fois⁵².

⁴⁷ D. Grojnowski, « Présentation », dans *Georges Rodenbach, Op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ Daniel Grojnowski relève le lien entre la photographie dans *Bruges-la-Morte* et la musique dans les films de Cocteau : « Il faut [également] rappeler (...) ce que disait Jean Cocteau, à propos de la musique de ses films : il prétendait distribuer au hasard des fragments de la composition qu'il avait commandée, postulant qu'un effet pertinent résulterait de cette mise en rapport arbitraire » (« Présentation », dans *Georges Rodenbach, Op. cit.*, p. 20).

⁴⁹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Op. cit.*, p. 42.

⁵⁰ D. Grojnowski, *Photographie et langage*, éd. cit., p. 108.

⁵¹ Sa réception témoigne d'ailleurs parfois d'incompréhension ; par exemple, certaines éditions n'ont pas reproduit le corpus de photographies. En effet, l'édition Flammarion de 1919 a remplacé quasiment chaque cliché par un dessin illustrant les événements diégétiques. Cela dénote d'une méconnaissance flagrante du projet littéraire de Georges Rodenbach. Ici un exemple frappant, illustrant la scène de l'assassinat de Jane (**fig. 11**).

⁵² G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Op. cit.*, p. 196.