

Parcours de lecture pluriels dans *Bruges-la-Morte*

Valérie D'Auteuil-Gauthier

Mémoire présenté au Département d'Études françaises
comme exigence partielle au grade de maîtrise ès Arts
(Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia, Montréal, Québec, Canada

Février 2018

© Valérie D'Auteuil-Gauthier, 2018

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par : Valérie D'Auteuil-Gauthier

intitulé : *Parcours de lecture pluriels dans Bruges-la-Morte*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ Présidente
Sophie Marcotte

_____ Évaluatrice externe
Andrea Oberhuber

_____ Évaluateur interne
Sylvain David

_____ Directrice
Geneviève Sicotte

Approuvé par : _____
Denis Liakin, Directeur du Département

_____ 2018 _____
André Roy, Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

Parcours de lecture pluriels dans *Bruges-la-Morte*

Valérie D'Auteuil-Gauthier

Ce mémoire porte sur le roman illustré de photographies *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Examinant le type d'usage que fait le roman des médias textuels et iconiques, il propose une analyse des effets de sa forme hybride selon une approche basée sur les théories de la lecture. Le premier chapitre aborde les éléments de l'œuvre qui l'éloignent du roman standard de la fin du XIX^e siècle en ce qui a trait au positionnement générique, à la typographie et à l'usage de la photographie dans une œuvre littéraire. Le deuxième chapitre mène une analyse double des effets de lecture textuels et iconiques dans le roman, et montre comment la forme fragmentaire de celui-ci fait interagir activement le lecteur avec le texte et les images et renouvelle toute la pragmatique de lecture conventionnelle.

ABSTRACT

This thesis is about Georges Rodenbach's photographic novel *Bruges-la-Morte*. Examining the type of use that the novel makes of textual and iconic media, it proposes an analysis of the effects of its hybrid form using an approach based on the theories of reading. The first chapter deals with the elements of the work that distance it from the standard novel of the late nineteenth century with respect to the generic positioning, typography and use of photography in a literary work. The second chapter leads a double analysis of the textual and iconic reading effects in the novel and shows how its fragmentary form makes the reader interact actively with text and images and renews all conventional reading pragmatics.

REMERCIEMENTS

Je souhaite en premier lieu remercier ma directrice, Geneviève Sicotte, pour sa patience, sa confiance, sa générosité et sa grande écoute. Je la remercie également pour les nombreux cafés, et surtout pour m'avoir ouvert son espace tellement propice à la créativité.

Un merci tout spécial à mes amies Alexandra et Ariane qui ont toujours su trouver les mots pour m'encourager.

Et finalement, merci à mon amoureux Jérôme, qui n'a jamais arrêté de croire en moi et qui m'a épaulée dans les bons comme dans les moins bons moments.

Table des matières

Table des figures.....	vii
1. Introduction : relire <i>Bruges-la-Morte</i> aujourd’hui.....	1
1.1 Présentation de l’œuvre	1
1.2 Une écriture symboliste et décadente	2
1.3 Au carrefour des genres et des styles : la naissance d’un nouveau genre	3
1.4 <i>Bruges-la-Morte</i> et ses lectures plurielles	5
2. Chapitre premier : situation et forme d’une œuvre atypique.....	7
2.1 <i>Bruges-la-Morte</i> à rebours des normes du roman du XIX ^e siècle	8
2.2 Un roman symboliste.....	9
2.3 Mise en page et positionnement d’école.....	10
2.4 Effets du texte et typographie.....	12
2.5 Une blancheur surabondante	15
2.6 L’usage standard de l’image au XIX ^e siècle	20
2.7 Les usages littéraires de la photo.....	22
2.8 L’exemple des <i>Trois dames de la Kasbah</i>	24
2.9 Prédominance du relais et effets de déphasage	26
2.10 Conclusion.....	30
3. Chapitre second : entre lecture et spectature.....	31
3.1 Deux modes de lecture	33
3.2 Lecture textuelle	35
3.3 Penser la coprésence du texte et des images.....	42
3.4 Lecture iconique	44
3.5 Une spectature active.....	45
3.6 Art de l’espace ou art du temps?	47
3.7 Brouillage, redondance, ressemblance	49
3.8 Divergences de l’image et du texte.....	54
3.9 Photographie déréalisante.....	56
3.10 Le référent trompeur.....	58
4. Conclusion : une ouverture de l’acte de lecture.....	62
4.1 La singularité d’un photo-roman symboliste.....	62

4.2	Œuvre atypique et nouvelle pragmatique de lecture	63
4.3	Les potentialités de <i>Bruges-la-Morte</i> pour le lecteur actuel.....	64
	Médiagraphie.....	67
	Corpus primaire	67
	Corpus secondaire.....	67
	Corpus théorique et critique	67
	Images.....	72

Table des figures

Figure 1 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 22.....	13
Figure 2 Émile Zola (1892), <i>La débâcle</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k645832?rk=21459;2 . p. 11.....	14
Figure 3 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 5.....	16
Figure 4 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 15.....	17
Figure 5 Stéphane Mallarmé (1914 [1897]), <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t?rk=42918;4	18
Figure 6 Gustave Flaubert (1874 [1857]), <i>Madame Bovary</i> . En ligne. https://www.livre-rare-book.com/displayImage/AUR/10835_5.jpg	21
Figure 7 Pierre Loti (1896), <i>Les trois dames de la Kasbah</i> . En ligne. https://auction.catawiki.com/kavels/7549589-p-loti-les-trois-dames-de-la-kasbah-1896	24
Figure 8 Pierre Loti (1896), <i>Les trois dames de la Kasbah</i> . En ligne. http://presbytere.typepad.com/presbytre_production/2015/08/pierre-loti-les-trois-dames-de-la-kasbah-conte-dorient-lalg%C3%A9rie-artistique-gervais-courtellemont-189.html	25
Figure 9 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 151.....	28
Figure 10 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 153.....	29
Figure 11 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 12.....	34
Figure 12 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 19.....	40
Figure 13 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 52-53.....	46
Figure 14 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 67.....	51

Figure 15 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 95.....	52
Figure 16 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 103.....	52
Figure 17 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 139.....	53
Figure 18 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4 . p. 33.....	55
Figure 19 Georges Rodenbach (1892), <i>Bruges-la-Morte</i> . En ligne. (© X. Fontaine) http://phlit.org/press/?p=1721	58
Figure 20 Louis Tytgadt, <i>Le Petit Béguinage de Gand</i> (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). En ligne. http://phlit.org/press/?p=1721	59

1. Introduction : relire *Bruges-la-Morte* aujourd'hui

Bruges-la-Morte est sans doute le roman qui marque le plus la carrière d'écrivain de Georges Rodenbach. De nos jours, c'est cette œuvre qui continue à être lue, certainement en raison de sa forme hybride entretenant le texte et la photographie. En effet, si la réception du roman, au moment de sa publication en 1892, est mitigée, le dispositif photo littéraire séduit l'œil des lecteurs actuels car il confère au roman une position novatrice. Le roman se défait des contraintes, présente une forme poétisée et propose par le fait même des effets de lecture singuliers.

1.1 Présentation de l'œuvre

Bruges-la-Morte met en scène Hugues Viane, un homme ayant choisi de vivre le deuil de son épouse dans la ville belge de Bruges, accompagné de sa pieuse servante. Il n'arrive pas à se détacher de son état de veuvage et souhaite se retirer dans ces lieux qui répondent symboliquement à son état d'esprit. Le choix de Bruges s'impose donc pour lui comme un endroit où son chagrin peut être actualisé dans les paysages. Les canaux, les ponts et l'architecture médiévale se superposent à la douleur de vivre de Viane et le lecteur, grâce aux photographies en noir et blanc qui rythment le roman, est amené à cheminer avec le veuf au fil de ses promenades dans la ville. Celui-ci habite avec sa servante, Barbe, et les deux mènent une vie retirée et solitaire. De l'épouse morte dont il cultive le deuil depuis cinq ans, il a conservé une tresse de cheveux blonds, prélevée à même le cadavre au moment de la mort. Cette tresse, véritable relique, repose dans un coffret de cristal qu'il protège jalousement. Un jour, lors d'une de ses promenades quotidiennes, Viane fait la rencontre de Jane Scott, une actrice ayant une telle ressemblance avec la morte qu'il entame avec elle une troublante liaison. Quand Jane réalise qu'elle est l'objet d'un fantasme de reviviscence, elle se rebelle et la relation devient tumultueuse. Puis un jour, invitée chez Viane pour la procession de la Fête-Dieu, elle s'impose dans le salon où repose la relique de la défunte épouse et s'en moque cruellement. Alors Viane, dans un élan de passion meurtrière, l'étrangle avec la tresse. Le roman se termine dans un retour à l'immobilité du début tandis que Viane, hébété, écoute les cloches qui semblent sonner le glas des deux mortes.

Il y a, dans l'œuvre de Georges Rodenbach, quelque chose d'un exotisme du Nord qui se transmet dans le charme troublant d'une prose poétisée, à la limite de la préciosité. Son écriture laisse voir un intérêt pour le silence, l'introspection inquiète, les motifs du double, du désir et de l'errance. Dans ce roman court et profondément lyrique, il règne quelque chose d'insaisissable sur le plan de la psyché, une analogie entre le monde et l'âme qui trouble le lecteur. La présence de la photographie dans l'œuvre vient dédoubler cette « inquiétante étrangeté¹ » : dans les photos, l'absence de sujet humain, les vieux bâtiments, les canaux, les rues tournantes et les reflets immobiles de l'eau sur les canaux de la « Venise du Nord² » entretiennent une atmosphère proche du malaise.

1.2 Une écriture symboliste et décadente

L'univers de Rodenbach se caractérise aussi par une certaine obscurité formelle venant du voile symbolique que l'auteur pose constamment sur la signification de son œuvre. Cette pratique du brouillage des significations est intimement liée au « caractère indéfini de l'objet lui-même³ », à son hybridité due à la coprésence du texte et des images. En effet, il est difficile de classer le genre de *Bruges-la-Morte*, comme nous pourrions le constater au fil de notre mémoire. Chose certaine, l'écriture de Rodenbach et de ses confrères symbolistes de la fin du XIX^e siècle, cette prose poétique caractérisée par la lenteur et la contemplation, rompt certainement avec le fleuve prolifique de descriptions et le réalisme dit « naturel » typiques des écrivains des décennies précédentes. Dans cet univers de silence et d'ambiance mystique, l'auteur convoque des motifs spectraux et évoque des figures du double, il brouille les codes et les référents.

Mais il convient ici de noter une particularité. *Bruges-la-Morte* emprunte bien au symbolisme la préoccupation pour « la vie secrète des choses familières, la langueur où se noie l'existence⁴ ». Mais le courant littéraire symboliste en Belgique, se définissant en marge du symbolisme français, puise aussi constamment à l'esthétique de la décadence : le spleen « qui peut s'exaspérer jusqu'au

¹ Freud, Sigmund. 1985 [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 352 p.

² Joret, P. 1988. « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier ». *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 66, n° 3, p. 505.

³ Laude, Patrick. 1990. *Rodenbach les décors de silence*. Bruxelles : Labor, coll. « Archives du futur », p. 27.

⁴ Décaudin, Michel. 1982. « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, p. 8-9.

désespoir total⁵ », l'écriture « tantôt élégiaque, tantôt "expressionniste" avant la lettre⁶ » tracent les contours d'une œuvre réferable au premier courant autant qu'au second. En effet, la décadence, qui place au cœur de ses inquiétudes un Moi mystérieux, angoissé et problématique, se déploie dans *Bruges-la-Morte*. C'est en particulier le refus du monde radical du protagoniste qui est en l'indice. Comme le souligne Jean-Pierre Bertrand : « l'exaltation du moi ne peut s'affirmer que dans un monde en retrait de toute socialité, un monde intérieur, cérébral et livresque qui soit, pour reprendre un autre mot de Huysmans, à l'abri de tout "regain de société"⁷ ». Ainsi, on comprend la centralité du lieu dans le cas de *Bruges-la-Morte*, lieu qui est doublement affirmé par la photographie et par la thématique constamment ressassée de la ville dans le texte. C'est ici que le Moi tourmenté d'Hugues Viane vit ses aventures intérieures, dans cette ville inquiétante et irréaliste. Stéphane Mallarmé le remarque et lui fait d'ailleurs des éloges à ce propos dans une lettre du 28 juin 1892 :

Les silences et la mortelle transparence d'Ombre de cette cité à part, vous êtes n'est-ce pas et c'est indiscuté, l'évocatrice de ces charmes-là, j'apprécie en ce livre le poème, infini par soi et littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés. Votre histoire humaine si savante par instants s'évapore ; et la cité en tant que le fantôme élargi continue⁸.

1.3 Au carrefour des genres et des styles : la naissance d'un nouveau genre

Les critiques Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski s'entendent pour affirmer que le texte a souffert de nombreuses manipulations avant que sa forme ne soit fixée telle qu'elle apparaît au lecteur contemporain. Christian Berg en vient à des conclusions similaires et va même jusqu'à qualifier le texte « d'œuvre martyre⁹ » du fait qu'il a été constamment « transformé, tronqué, adapté aux normes ordinaires de la fiction¹⁰ ». Si le texte a été ainsi modifié à répétition, c'est en partie parce que la présence de la photographie fait qu'il ne correspond d'emblée à aucun genre établi. L'œuvre se démarque par son caractère fragmenté et non-linéaire, caractéristique que les images intercalées au texte mettent en relief et accentuent. L'identité générique de *Bruges-la-Morte* est ainsi complexe, malgré la volonté manifeste de l'éditeur d'intégrer l'œuvre au genre du roman. En effet, à la manière des grandes fresques réalistes, l'œuvre de Rodenbach est publiée en feuilleton

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Bertrand, Jean-Pierre. 1996. « *Paludes* : traité de la contingence ». *Études françaises*, vol. 32, n° 3, p. 132.

⁸ Mallarmé, Stéphane. 1892. « Lettre de Stéphane Mallarmé » dans Rodenbach, Georges. 1998 [1892]. *Bruges-la-Morte*, Paris : Flammarion, p. 292.

⁹ Berg, Christian, cité par Bertrand, Jean-Pierre et Daniel Grojnowski (dir.). 1998. « Présentation » dans Rodenbach, Georges. 1998 [1892]. *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

avant sa sortie chez Flammarion, dénotant ainsi son « maintien d'une intrigue, des personnages et d'un chronotope¹¹ » et donc son rattachement au genre du roman.

Cependant, pour les contemporains de Rodenbach, le choix éditorial d'inclure dans le roman les désormais célèbres similigravures de la ville de Bruges ne fait pas l'unanimité. Ainsi, dans *Le Mercure de France*, Charles Merki soutient qu'un « livre véritable, vivant de lui-même, s'affranchit facilement de ce secours un peu puéril¹² ». Il souligne toutefois, dans le même article, un des éléments les plus singuliers de l'œuvre de Rodenbach :

les similigravures de Bruges, qui doivent « collaborer aux péripéties » dans le roman de Hugues Viane, me semblent plutôt se développer à part ; elles donnent bien une impression de ville morte, mais qui se dresse à côté de notre esprit, chemine parallèlement au texte, n'y ajoute rien, demeure différente¹³.

Dans sa volonté de critiquer le recours aux photos, Merki montre une importante facette de l'œuvre, et ce, peut-être involontairement : le lecteur est bel et bien amené à concevoir le texte et la photographie comme deux éléments parallèles, placés sur deux registres fonctionnant indépendamment l'un de l'autre. Le reproche de Merki met en lumière cette coprésence innovatrice du texte et de l'image. Il pointe aussi implicitement vers des effets de lecture particuliers, non-linéaires et fragmentés, qui font de *Bruges-la-Morte* une nouveauté esthétique.

La critique moderne est plus réceptive à l'emploi romanesque de la photo, comme le soulignent Bertrand et Grojnowski : « Insérées dans la fiction, [les photographies] consacrent un mode de narration qui n'a pas de nom¹⁴ ». Le dispositif texte-image devient une forme de plein droit, qui appelle ses modes de lecture propres. Néanmoins, ce sont surtout les aspects thématiques de l'œuvre qui ont retenu l'attention des lecteurs modernes. Plus d'un siècle de critique a largement permis de commenter les motifs de l'analogie et du double qui traversent le texte. Ces analyses mettent en relief la présence de l'eau dans les photographies et le texte, les jeux de reflets entre Hugues Viane et la ville ainsi qu'entre la femme morte et la ville¹⁵. Pour Gaston Bachelard, *Bruges-la-Morte* présente des caractéristiques de ce qu'il qualifie de « complexe d'Ophélie ». Le personnage de Shakespeare incarnerait ici un rapport particulier au désir et à la mort, matérialisé

¹¹ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 34.

¹² Merki, Charles, cité par Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 297.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Mateusz-Malinowski, Wiesław. 2003. *Le roman du symbolisme*. Poznan : Presses universitaires Adam Mickiewicz, p. 181.

par la présence de l'eau et ses jeux de reflets dans la ville endormie : « L'être qui sort de l'eau est un reflet qui se matérialise, il est un désir avant d'être une image¹⁶ ». L'étude des images a quant à elle été menée notamment par Paul Edwards avec son œuvre *Soleil noir*, parue en 2008¹⁷. L'interaction dynamique et évocatrice des codes écrits et iconiques a été moins systématiquement étudiée, et on peut penser que des aspects critiques restent à développer. C'est en partie sur ce terrain que nous nous situerons, nous appuyant sur les travaux de plusieurs chercheurs, notamment Paul Edwards, Christian Berg, Philippe Ortel, Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. L'originalité de notre perspective consistera dans le fait que nous traiterons spécifiquement du point de vue du lecteur dans la construction du sens de l'œuvre.

1.4 *Bruges-la-Morte* et ses lectures plurielles

Dans le présent mémoire, nous allons donc examiner la manière dont la forme texte-image influence la construction du sens. Nous postulons que *Bruges-la-Morte* est un roman ouvert et profondément fragmentaire, qui laisse place à une multitude de lectures subjectives, ce qui justifie d'autant mieux le choix de mettre en valeur l'apport sémiotique du lecteur.

Nous soutenons d'abord, dans le premier chapitre, que les caractéristiques génériques et formelles de *Bruges-la-Morte* participent à son caractère ouvert et fragmentaire. Au point de vue générique, le roman est travaillé par une esthétique incertaine et des traits qui le rapprochent de la poésie. De plus, au point de vue formel, le traitement de la matière textuelle, la mise en page ainsi que la disposition du texte proposent une nouveauté esthétique et historique. En nous appuyant sur une comparaison avec un roman naturaliste de la même année, *La débâcle* d'Émile Zola, nous montrerons que cette fragmentation distingue *Bruges-la-Morte* des grands romans de son temps. Il sera ensuite question de l'usage des images dans l'œuvre. Nous verrons comment l'utilisation des photographies va à l'encontre de l'illustration typique des romans du XIX^e siècle. Nous nous appuierons sur les concepts mis en avant par Roland Barthes dans *Rhétorique de l'image*, soit le relais et l'ancrage, et sur leurs occurrences dans des exemples provenant de *Bruges-la-Morte* mais également d'autres romans illustrés, dans une perspective de comparaison. Cette analyse nous permettra de montrer que *Bruges-la-Morte* évacue complètement l'ancrage et recourt à la présence

¹⁶ Bachelard, Gaston. 1983 [1942]. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, p. 50.

¹⁷ Edwards, Paul. 2008. *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 565 p.

dominante du relais. Dans ce chapitre, nous garderons une perspective d'analyse objective et factuelle afin de montrer comment, dans son positionnement générique, sa matérialité et sa structure, le texte s'éloigne des standards propres aux romans de l'époque.

Dans le deuxième chapitre, nous utiliserons les théories de Wolfgang Iser et d'Umberto Eco pour investiguer le rôle du lecteur. Nous montrerons comment l'entrecroisement problématique des médiums textuel et photographique requiert de penser ce rôle dans la construction du sens de l'œuvre. La lecture du texte est active puisque le lecteur suit les mouvements du protagoniste dans la ville et qu'il fait l'expérience d'une confrontation des temporalités entre le texte et les images. Nous explorerons la poétique du déjà-vu, de la vision et de l'aller-retour du lecteur entre le texte et les images que produit le dispositif. Nous postulerons finalement que la fragmentation génère des parcours de lecture pluriels : la présence de photographies fragmentaires et redondantes crée un type d'attente singulier chez le lecteur, et le texte stylisé et autonome pousse à aller au-delà de ce que l'image dévoile. Le roman de Rodenbach s'ouvre ainsi à une appréhension subjective, il conduit le lecteur à jouer un rôle interprétatif substantiel, mais aussi incertain.

En conclusion, nous replacerons notre analyse dans le contexte contemporain. Le caractère fragmentaire de l'œuvre, qui s'impose par la présence de l'image et du texte, fait partie d'une mouvance littéraire ancienne. Pour Jean-François Chassay, ce « refus de produire un texte lisse, aux liaisons bien claires¹⁸ », est notable depuis aussi loin que l'œuvre de Montaigne. Cependant, il acquiert des sens nouveaux à l'aune des pratiques actuelles. En effet, la logique du discontinu, qui « privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction¹⁹ » du lecteur, nous apparaît liée à des pragmatiques de lectures émergentes. La relance du questionnement, l'indétermination du sens et la déstabilisation du lecteur dans ses certitudes acquises nous amèneront donc à postuler que le texte et les images dans *Bruges-la-Morte* peuvent aussi se comprendre dans une optique de lecture hypertextuelle.

¹⁸ Chassay, Jean-François. 2016. « Fragment » dans Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadriga Puf, p. 307.

¹⁹ Heyndels, Ralph. 1985. *La pensée fragmentée*. Bruxelles : Mardaga, p. 14.

*Plus rien n'entre parmi les eaux coagulées
Dont la blancheur ressemble à des vitres gelées
Derrière qui l'on voit, dans le triste du soir,
L'âme de l'eau, captive au fond, qui persévère
À ne rien regretter du monde en son lit noir
Et qui semble dormir dans des chambres de verre!*

GEORGES RODENBACH
LE RÈGNE DU SILENCE, 1888

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le sepuor*

STÉPHANE MALLARMÉ
POÉSIES, 1899

2. Chapitre premier : situation et forme d'une œuvre atypique

Nos questionnements porteront, dans le cadre de ce chapitre, sur les caractéristiques génériques et formelles de *Bruges-la-Morte*. D'abord, nous examinerons la dimension textuelle de l'œuvre, en la comparant aux normes usuelles du roman réaliste du XIX^e siècle. Nous aborderons particulièrement la mise en page et la disposition du texte. Nous convoquerons plusieurs exemples du roman de Rodenbach mais également d'autres œuvres qui nous semblent pertinentes dans une perspective de comparaison. Cela nous permettra d'en venir à la conclusion que le texte est traité de façon profondément fragmentaire. Nous allons ensuite examiner l'usage des images dans *Bruges-la-Morte*. Nous montrerons que l'œuvre déroge de l'usage standard de l'illustration littéraire au XIX^e siècle, le plus souvent fondé sur un ancrage référentiel. L'emploi singulier de la photographie fera aussi l'objet de notre analyse. Dans ce chapitre, notre point de vue restera donc factuel et objectif. Les effets de lecture davantage subjectifs et interprétatifs seront abordés dans le deuxième chapitre. Tous ces éléments nous permettront de montrer comment, au point de vue formel, *Bruges-la-Morte* est porteur d'une nouveauté historique et esthétique.

2.1 *Bruges-la-Morte* à rebours des normes du roman du XIX^e siècle

Comme le mentionne Alain Viala, le roman a été « longtemps un genre en mal de légitimation²⁰ ». Mais dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la montée de la production journalistique ainsi que la production de masse du feuilleton, le roman, et plus particulièrement le roman réaliste, puis naturaliste, en vient peu à peu à être considéré comme la norme littéraire. Sa crédibilité comme genre se met en place progressivement. Stendhal en fait un « genre de la vérité », alors que « Balzac se pose en secrétaire des mœurs » et finalement Zola « revendique une vérité d'ordre scientifique²¹ ». La fin du XIX^e siècle voit le genre adopter la « méthode expérimentale » telle que prônée par Zola. L'auteur privilégie l'objectivité des faits grâce à un style donné comme scientifique et impliquant une immense documentation. Cela n'empêche pas le recours à l'écriture artiste²², qui demeure toujours cependant au service de la mimésis. Ainsi, le roman de la seconde moitié du siècle s'inscrit bien souvent dans ce que Bourdieu appelle l'« art moyen²³ », présentant les caractères d'un genre accessible et en phase avec son lectorat. Il apparaît à l'époque, cherchant sans doute à faire ses preuves, comme une recherche poussée et dense sur la société. De là sa longueur, sa densité, son unité, ses nombreuses descriptions, le tout au service du réalisme et de la mimésis. Dès lors, les caractéristiques du « grand roman réaliste » incarnent une nouvelle norme littéraire qui prévaut au moment où *Bruges-la-Morte* est publié, dans la dernière décennie du XIX^e siècle.

L'émergence de ce qu'Alfred Vallette qualifiait « d'école » du symbolisme et d'un ensemble d'œuvres qu'il est utile de regrouper sous cette appellation débute sous l'influence de Mallarmé, et donne à voir une volonté de s'éloigner des normes du réalisme pour mettre en avant une souplesse créatrice. Pour Elizabeth Nadler, le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle est polarisé par cette réaction contre les normes du roman et particulièrement celles du courant naturaliste²⁴. Les écrivains décadents et symbolistes voient en Verlaine et Mallarmé des modèles qui s'écartent de

²⁰ Viala, Alain. 2016. « Mimésis », dans Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire de la littérature*. Paris : Quadrige Puf, p. 485.

²¹ *Ibid.*, p. 485.

²² Le style artiste consiste en une écriture « engagée dans un paradigme temporel fondé sur l'instant, dans un cogito de l'éphémère, où se conjugueront le manque et l'excès, différant le sens de ce qui s'offre à notre lecture pour tenter, dans un intervalle, au moyen d'un détour, d'esquisser l'image que l'auteur en avait ». Faten Sfar, Myriam. 2009. « De la différence : l'"écriture artiste" dans *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt ». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, p. 87.

²³ Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 576 p.

²⁴ Nadler, Elisabeth. 1989. « Le roman symboliste : une logique de la distinction ». Thèse de doctorat au département de langue et littérature françaises, Université McGill. En ligne. <http://www.worldcat.org/oclc/20754078> p. 10.

l'image bourgeoise véhiculée par les écrivains dominants : « ils forment la nouvelle génération d'aspirants-écrivains dédiés à promouvoir leurs intérêts [...] en se réclamant de la seule fidélité aux exigences de la pratique artistique : de là, leur dénonciation réitérée de tous les groupes littéraires dominants (le Parnasse, les Naturalistes)²⁵ ». Plus précisément, les œuvres du symbolisme se réclament d'un rejet des conventions de leur époque et participent d'une esthétique particulière dont certains éléments se rejoignent et s'entrecoupent : pensons par exemple au style qui privilégie les formes brèves, à l'écriture aux limites de la préciosité, à la lenteur introspective et à la projection constante du concret sur l'abstrait. De ce point de vue, ces œuvres font école et créent une nouvelle norme – c'est aussi le constat que fait Valérie Michelet Jacquod dans son étude du genre du roman symboliste²⁶.

Pourtant, l'existence même du roman symboliste est longtemps remise en question. Le symbolisme est pour la critique étroitement et même exclusivement associé à la poésie, comme le mentionne Vallette en 1886 : « Le symbolisme demeurera là où il est : dans la poésie. C'est là – et là seulement – qu'il peut espérer quelques années d'existence à l'état d'école²⁷ ». Plus d'un siècle après cette déclaration, la critique s'entend pour dire que le roman symboliste est bel et bien une possibilité, mais comme le souligne de nouveau Nadler, « le "roman symboliste" a surtout été un roman expérimental [...], réactif, tâtonnant et diffus²⁸ ». Il trouve difficilement sa forme, particulièrement parce qu'il croise les caractéristiques de la poésie au genre romanesque et refuse l'appartenance à l'art moyen.

2.2 Un roman symboliste

Dès le début du XX^e siècle, les critiques tentent de cerner les éléments du roman symboliste qui viennent redéfinir les normes narratives et matérielles du « grand roman » du XIX^e siècle. En 1913, Jacques Rivière fait du roman symboliste le repoussoir idéologique du « roman d'aventure²⁹ » ; le roman symboliste se définit alors par ce qu'il refuse, en mettant en avant des caractéristiques qui

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ Michelet-Jacquod, Valérie. 2008. *Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience*. Genève : Librairie Droz, 506 p.

²⁷ Vallette, Alfred. 1971 [1886]. « Les Symbolistes » dans *Le Scapin*, 16 octobre 1886, p. 81 ; Genève : Slatkine reprints, p. 249.

²⁸ Nadler, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ Rivière, Jacques. 1947 [1913]. « Le roman d'aventure » dans *Nouvelle Revue française, Études littéraires*, Paris : Gallimard, dans Michelet-Jacquod, Valérie. 2008. *Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience*. Genève : Librairie Droz, p. 15.

se déclinent de manière négative par rapport à l'évolution des genres. Bien plus tard, dans les années soixante, Karl D. Uitti montre la contribution positive du symbolisme dans l'évolution du genre romanesque. En effet, Uitti insiste sur le fait que le roman symboliste renouvelle en quelque sorte le récit d'analyse psychologique et propose une conception moderne du Moi³⁰. De plus, pour Michelet Jacquod, le roman symboliste se caractérise par le fait que plusieurs de ses éléments « malmènent les conventions de la narration réaliste et la notion de *mimèsis*³¹ ». Elle mentionne, pour ne nommer que ceux-ci, les métamorphoses de la composition et la désintégration du personnage. Or, toutes ces caractéristiques peuvent s'appliquer à l'œuvre de Rodenbach.

En effet, de par sa forme réactive et expérimentale, l'œuvre de Rodenbach s'inscrit en marge des courants dominants à la fin du XIX^e siècle. Elle s'éloigne du réalisme tant prisé à l'époque, ce dont témoigne sa brièveté et le fait qu'elle se détache de la recherche de la linéarité traditionnelle du roman. Elle souhaite non pas représenter le monde mais explorer une intériorité psychologique, un Moi moderne. Elle s'établit sur une forme souple et hybride, un style aéré, épuré, voire précieux. Ce « concentré de roman³² », tel que qualifié par Bertrand et Grojnowski, détourne la narration et les standards matériels de la mise en page pour faire émerger les qualités d'une prose fortement influencée par d'autres motifs que ceux du réalisme conventionnel.

Bruges-la-Morte apparaît ainsi comme un roman symboliste par excellence. Ce positionnement générique doit être gardé en tête pour mieux comprendre la forme de l'œuvre et ses aspects matériels.

2.3 Mise en page et positionnement d'école

Si leurs articulations symboliques et narratives distinguent les romans fin de siècle des productions réalistes, on doit aussi s'arrêter au traitement même du matériau textuel que proposent les œuvres, à leur typographie entendue au sens large. À la suite d'Alain Vaillant, nous envisageons celle-ci comme « travail de composition [...] inscrivant le texte dans l'espace visuel³³ ». Au XIX^e siècle, la typographie, comme le reste de la production, s'industrialise et se standardise progressivement, ce qui fait en sorte que la mise en page des romans devient presque identique d'une œuvre à

³⁰ Uitti, Karl D. 1961. *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. The Hague : Mouton & Co, dans Michelet-Jacquod, Valérie. 2008. *Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience*. Genève : Librairie Droz, p. 15.

³¹ Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 15.

³² Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 34.

³³ Vaillant, Alain. 2016. « Typographie », dans Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige Puf, p. 784.

l'autre³⁴. Les romans qui se veulent les miroirs de leur époque exigent ainsi des pages débordantes de texte et des marges très étroites en une profusion qui, dirait-on, semble vouloir donner le plus de place possible à l'écriture du détail et de la précision.

Or, l'œuvre de Rodenbach ne répond en rien à cette mise en page largement répandue et standardisée. Le texte se présente de manière segmentée en de nombreux paragraphes, les marges sont très larges et le texte est étroitement centré sur la page ; de façon générale, la blancheur du papier apparaît partout dans ce texte comme un fond que l'on ne cherche pas à cacher. Toutes ces caractéristiques typographiques introduisent un dialogue critique avec les normes du « roman industriel », que Sainte-Beuve décriait déjà dans la première moitié du siècle dans *De la littérature industrielle*. Il arrivait à un double constat : celui de l'existence d'une « proliférante littérature alimentaire » et d'une « bonne » littérature : « deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégagant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté³⁵ ». Il définissait la bonne littérature comme « vouée à la rareté, à l'inspiration, au travail assidu et à l'excellence esthétique³⁶ ». Or dans cette quête de la rareté qui marque le refus de l'industrialisation, le positionnement dans l'avant-garde littéraire³⁷ semble justement appeler, à la fin du siècle, un travail sur la typographie. On conçoit alors le point de vue de Vaillant : « Le développement d'une typographie artisanale répond aux attentes de poètes qui, comme Mallarmé, condamnent les "cordonneries du livre". L'instrument de la communication tend ainsi à devenir le matériau d'un travail artistique à part entière³⁸ ».

La mise en page de *Bruges-la-Morte* ne répond donc pas seulement à une logique d'espace utilisé purement en fonction de la densité du texte : elle devient, en soi, une caractéristique de l'œuvre. Le texte est rare, il semble avoir été déposé scrupuleusement, sa présence est délicate et subtile, chaque mot est présenté comme réfléchi, précieux, poétique. La manière dont le texte est disposé fait aussi en sorte que le roman ne semble ne pas être complet : le récit paraît saccadé, interrompu par les nombreux alinéas et la grande place qu'occupe le blanc. Ce sont ces éléments

³⁴ *Ibid.*, p. 785.

³⁵ Sainte-Beuve, Charles-Augustin. 1839. « De la littérature industrielle » dans Diaz, José-Luis et Annie Prassoloff. 1992. *Pour la critique*. Paris : Gallimard, « Folio essais », p. 198.

³⁶ Glinoeur, Anthony. 2009. « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle ». *CONTEXTES*, En ligne. <http://journals.openedition.org/contextes/4325>.

³⁷ Bourdieu, Pierre. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 89, p. 3-46.

³⁸ Vaillant, Alain. 2016. « Typographie », dans Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige Puf, p. 785.

que nous allons développer pour montrer que l'aspect textuel et matériel du roman de Rodenbach développe une esthétique fragmentaire. Au premier sens, un fragment constitue une partie d'un tout et connote un manque potentiel de cohérence et de linéarité. Pour Myriam Ponge, la fragmentation dans un texte littéraire introduit une « tension entre continuité et discontinuité discursive³⁹ ». Cette tension se manifeste dans l'œuvre de Rodenbach, où plusieurs éléments vont à l'encontre de la fluidité typographique et de l'unité du discours. Par sa fragmentation, l'œuvre donne à voir une nouveauté et participe de ce que Chassay appelle la « logique du discontinu⁴⁰ ».

2.4 Effets du texte et typographie

Les effets du texte et de la typographie du roman prennent d'abord naissance dans la segmentation en plusieurs paragraphes. Pour Marc Arabyan, le paragraphe est un « saut réflexif, une mise à distance et tout un appareil technique qui transpose graphiquement des données verbales et non-verbales⁴¹ ». Régulièrement mis au service de la progression logique du récit, il s'organise naturellement selon une progression temporelle, mais il implique aussi une dimension proprement cognitive puisque chaque paragraphe entretient un dialogue sémiotique avec les autres. La suite des paragraphes permet au récit d'évoluer. Mais chaque paragraphe implique aussi un certain recul par rapport aux événements, devenant une sorte de microrécit qui rompt potentiellement l'unité narrative. C'est pourquoi le paragraphe, ou plutôt « l'abus de l'alinéa », tel qu'Arabyan le mentionne en paraphrasant l'encyclopédie *Berthelot*, est condamné dès 1885. Arabyan cite cette encyclopédie bien normative : « Les écrivains qui tirent à la ligne (qui *jettent du blanc*) pour rendre les paragraphes plus *visibles* ne les rendent pas pour autant plus *lisibles* dans la mesure où une alinéation trop manifeste gêne la lecture en rompant la liaison des idées⁴² ».

Le style aéré de la mise en page de *Bruges-la-Morte* use de la rupture et de l'alinéation comme d'une esthétique particulière. On a pu avancer que cette segmentation excessive visait à allonger une œuvre autrement trop courte⁴³. Il nous apparaît qu'elle répond à des enjeux plus

³⁹ Ponge, Myriam. 2007. « La fragmentation typographique » dans Ly, Nadine. *Littéralité 5, Figures du discontinu*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 7.

⁴⁰ Chassay, *op. cit.*, p. 307.

⁴¹ Arabyan, Marc. 1996. *Le paragraphe narratif: étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*. Paris : L'Harmattan, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 13.

sémiotiques qu'éditoriaux. Si le passage d'un paragraphe à l'autre crée la rupture, le roman de Rodenbach s'approprie ces ruptures et les utilise de façon à miner l'unité textuelle du roman.

Il est possible de constater, quand nous nous penchons sur l'image ci-dessous, que le découpage du texte dans la page semble excessif.

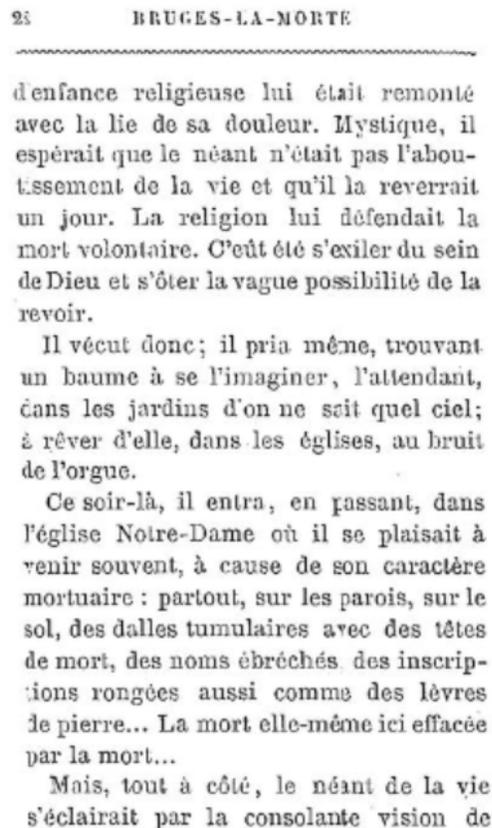


Figure 1 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 22.

Dans cette page typique de l'œuvre, nous comptons quatre paragraphes distincts séparés par des alinéas. La page comprend au total 24 lignes de texte dont certaines ne comportent qu'un et trois mots. Les mots sont au compte de 171, ce qui en fait une page certainement plus aérée et moins dense que la norme à l'époque. Les conventions de linéarité sont brisées par la division du texte qui se présente comme une série d'unités brèves et non comme un flux continu. En effet, la constante rupture brise le fil d'un discours romanesque suivi, comme si chaque phrase méritait d'exister en elle-même et de ressortir sur le blanc de la page. Cette mise en valeur est accentuée par la ponctuation parfois explicative (deux points, point-virgule) ou évocatrice (points de

suspension). De plus, au point de vue du récit, le déroulement est hachuré : chaque segment ne participe pas à la progression temporelle, mais sert plutôt à mettre l'accent sur le propos que tient le narrateur et sur les pensées du personnage (par la focalisation interne). Il y a donc un écart entre la fonction naturelle de progression temporelle et narrative des paragraphes et l'usage de ceux-ci dans le roman de Rodenbach.

Si l'on compare une page typique de *Bruges-la-Morte* à un roman naturaliste comme *La débâcle* d'Émile Zola, avant-dernier roman de la série des *Rougon-Macquart* publié également en 1892, nous constatons des différences majeures.

LA DÉBÂCLE. 11

séparer l'Allemagne du Nord de l'Allemagne du Sud par une pointe vigoureuse ; et, grâce à quelque succès éclatant, forcer tout de suite l'Autriche et l'Italie à se mettre avec la France. Le bruit n'avait-il pas couru, un instant, que ce 7^e corps, dont son régiment faisait partie, devait prendre la mer à Brest, pour être débarqué en Danemark et opérer une diversion qui obligerait la Prusse à immobiliser une de ses armées ? Elle allait être surprise, accablée de toutes parts, écrasée en quelques semaines. Une simple promenade militaire, de Strasbourg à Berlin. Mais, depuis son attente à Belfort, des inquiétudes le tourmentaient. Le 7^e corps, chargé de surveiller la trouée de la Forêt-Noire, y était arrivé dans une confusion inexprimable, incomplet, manquant de tout. On attendait d'Italie la troisième division ; la deuxième brigade de cavalerie restait à Lyon, par crainte d'un mouvement populaire ; et trois batteries s'étaient égarées, on ne savait où. Puis, c'était un dénuement extraordinaire, les magasins de Belfort qui devaient tout fournir, étaient vides : ni tentes, ni marmites, ni ceintures de flanelle, ni cantines médicales, ni forges, ni entraves à chevaux. Pas un infirmier et pas un ouvrier d'administration. Au dernier moment, on venait de s'apercevoir que trente mille pièces de rechange manquaient, indispensables au service des fusils ; et il avait fallu envoyer à Paris un officier, qui en avait rapporté cinq mille, arrachées avec peine. D'autre part, ce qui l'angoissait, c'était l'inaction. Depuis deux semaines qu'on se trouvait là, pourquoi ne marchait-on pas en avant ? Il sentait bien que chaque jour de retard était une irréparable faute, une chance perdue de victoire. Et, devant le plan rêvé, se dressait la réalité de l'exécution, ce qu'il devait savoir plus tard, dont il n'avait alors que l'anxieuse et obscure conscience : les sept corps d'armée échelonnés, disséminés le long de la frontière, de Metz à Bitche et de Bitche à Belfort ; les effectifs partout

Figure 2 Émile Zola (1892), *La débâcle*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k645832?rk=21459;2>. p. 11.

Tout d'abord, la police utilisée est beaucoup moins grande que celle employée dans *Bruges-la-Morte*. Le texte s'impose en masse impressionnante, les lignes sont rapprochées le plus possible et aucun paragraphe ne segmente cette page. Les lignes sont au compte de 35, soit 11 de plus que la page délicate de *Bruges-la-Morte*, ce qui donne au texte une indubitable ampleur. Les lignes

comprennent en moyenne entre neuf et 13 mots pour un total de 342 mots pour l'entièreté de la page, soit plus du double de celle analysée dans *Bruges-la-Morte*. Au niveau quantitatif, le roman de Zola est donc immensément plus massif, ce qui laisse peut-être attendre au lecteur de l'époque une œuvre approfondie, une intrigue mieux développée et des idées bien liées.

La fréquence du découpage en paragraphes, dans le roman de Rodenbach, évoque la mise en page de la poésie. En effet, dans la poésie, selon le degré de codification de la forme, la mise en page est très souvent soumise à des ruptures. On peut penser au sonnet, qui se compose de deux quatrains suivis de deux tercets et qui crée une page nécessairement fragmentée en de multiples zones textuelles. La matérialité du texte dans *Bruges-la-Morte* suggère une sorte de découpage en strophes, ce qui la rapproche de l'esthétique de la poésie plutôt que de celle du roman réaliste.

Un autre aspect de la mise en page distinctive de *Bruges-la-Morte* concerne la taille surdimensionnée de ses marges. Ces dernières sont beaucoup plus larges que la norme usuelle, et le texte est resserré, concentré au centre de la page. On a pu spéculer sur les raisons ayant présidé à un tel choix éditorial. S'agissait-il simplement d'allonger un roman autrement trop court? Mais comme aucune archive des choix éditoriaux n'existe, il est difficile de déterminer si ces marges imposantes relèvent d'un choix esthétique ou pratique⁴⁴. L'important est plutôt de noter que ce détail formel rapproche aussi l'œuvre romanesque de la matérialité textuelle de la poésie, où la forme est, traditionnellement, plus courte, plus segmentée, plus aérée. On peut penser que les marges plus larges de *Bruges-la-Morte* permettent à l'œuvre de se distinguer, de se faire valoir comme unique, comme *en marge*, littéralement, de la forme traditionnelle du roman.

2.5 Une blancheur surabondante

Un autre des éléments participant à la nouveauté en ce qui concerne la typographie du texte est l'omniprésence de la blancheur. Le verso des pages illustrées reste blanc et n'est pas investi par le texte, et les nombreux en-têtes de chapitres accentuent cet effet de rareté. Comment se caractérise cette blancheur surabondante?

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

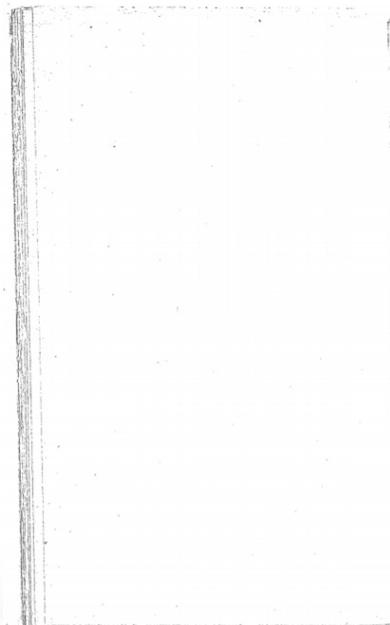


Figure 3 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>, p. 5.

La quantité de blanc dans l'œuvre est un élément formel qui est souligné par les critiques de *Bruges-la-Morte*. Selon Bertrand et Grojnowski, le choix éditorial de reproduire les photographies sur des pages dont le verso reste blanc contribue à augmenter le volume de l'œuvre et permet à Ernest Flammarion de publier le texte sous l'appellation de « roman »⁴⁵. En effet, « du fait que leur verso reste en blanc, [les images] occupent un tiers de la pagination totale⁴⁶ ». Mais il faut souligner que si le volume de l'œuvre est augmenté, c'est non par la présence des illustrations ou du texte, mais par le blanc lui-même. De plus, comme nous le mentionnions, ce blanc est aussi généré par la multiplication des en-têtes de chapitres. Comme l'exemple suivant le démontre, ici grâce à la page marquant le commencement du deuxième chapitre, nous sommes face à une page presque entièrement investie par autre chose que du texte.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

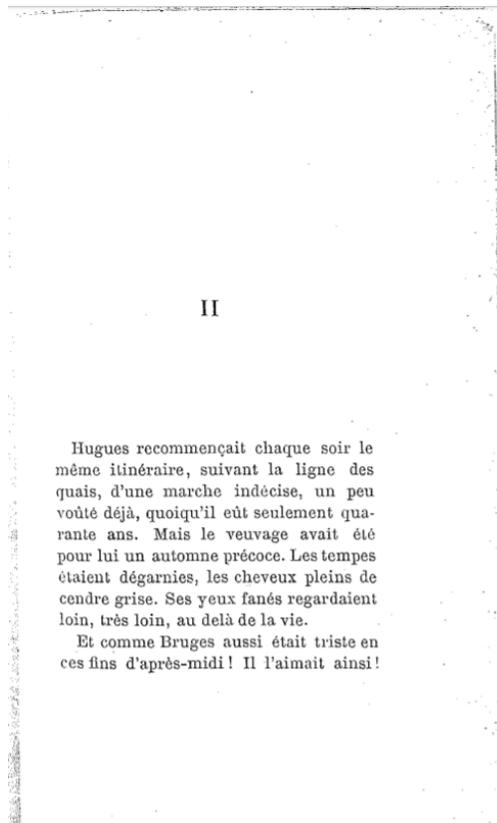


Figure 4 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 15.

Le texte ne se déploie que sur 11 lignes et occupe très peu d'espace par rapport à l'en-tête qui reste vierge, hormis pour la numérotation du chapitre. Si l'on compare cette mise en page avec celle du roman de Zola évoqué précédemment, le texte dans *La débâcle* occupe intégralement l'espace de la page, alors que dans le cas de *Bruges-la-Morte*, le texte est en quelque sorte raréfié, englouti sous le blanc, relégué au bas de la page. L'espace semble dédié au papier, consacré davantage à la blancheur qu'au texte.

La rareté du texte et l'omniprésence de la blancheur peuvent se comprendre dans le cadre du courant symboliste. Il s'agit en fait d'un positionnement de genre et d'école. Les auteurs de la fin du siècle veulent s'approprier l'aspect typographique de la littérature et l'inclure dans le sens même de leurs œuvres. Mallarmé, dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, témoignera de cette volonté de libérer la poésie et la prose par une telle mise en valeur de la typographie. En effet, il signera, en 1897, un des premiers textes à laisser voir une véritable esthétique de la mise en page innovatrice, comme le montre cet extrait.



Figure 5 Stéphane Mallarmé (1914 [1897]), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t?rk=42918;4>.

Le réinvestissement de la typographie indique une volonté de se distinguer du modèle poétique traditionnel, déconstruisant la structure même du matériau textuel. Bien avant la publication d'*Un coup de dés*, Mallarmé l'écrira d'ailleurs à Catulle Mendès dans le cadre de leur correspondance et suite à la parution de ses poèmes dans *Le Parnasse contemporain* : « je voudrais un caractère assez serré, qui s'adaptât à la condensation des vers, mais de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation⁴⁷ ». Pour Mallarmé donc, l'ébranlement des normes typographiques est une nécessité, comme le rapporte Barbara Bohac : « le blanc, traditionnellement considéré comme simple fond, devient une forme à part entière et entre de plein droit dans la composition⁴⁸ ». Si *Bruges-la-Morte* s'inscrit, d'une certaine façon, dans cette volonté de rejeter la mise en page traditionnelle, sa pratique reste toutefois plus conventionnelle et n'est pas comparable à celle du maître symboliste. Le texte, bien

⁴⁷ Mallarmé, Stéphane. 1959 [1866]. « Lettre à Catulle Mendès, fin avril 1866 » dans *Correspondance 1862-1871*. Paris : Gallimard, p. 212.

⁴⁸ Bohac, Barbara. 2010. « Mallarmé et l'esthétique du livre » dans *L'esthétique du livre*. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, p. 151. En ligne. <http://books.openedition.org/pupo/1883?lang=en#ftn8>.

que très concentré au centre de la page, n'occupe pas cette dernière comme le fait le matériau textuel dans l'œuvre de Mallarmé. Néanmoins, la typographie dans *Bruges-la-Morte* reste non-conventionnelle. La lecture en devient non fluide et saccadée, la mise en page se rapproche des normes poétiques pour ce qui est de la rareté du texte et de la composition visuelle. Dans *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco avance que « l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses⁴⁹ ». La blancheur, prenant une ampleur significative dans le roman, contribue à cette impression de rareté qui ouvre le sens.

En plus de contribuer au positionnement de genre et d'école, la présence du blanc dans l'œuvre de Rodenbach, magnifiée par les versos des images et les nombreux paragraphes, peut être envisagée comme un motif dénotant la fragmentation. En effet, n'occupant que peu d'espace, le texte semble être un fragment qui relèverait d'une totalité suggérée entre les lignes : « comme il est impossible de tout raconter, je raconte des fragments, mais comme le blanc passe pour être l'équivalent de ce qui n'est pas raconté, j'ai tout dit⁵⁰ ». Accompagnant la présence intermittente des photographies, les versos blancs de ces pages ressortent et se démarquent. Cette blancheur entre les pages de texte et d'images au texte fait éclater la composition matérielle. Les versos blancs laissent suggérer que les images sont de banales cartes postales de Bruges insérées à même le roman, simplement intercalées entre les pages du texte.

Un autre axe interprétatif doit être mis en évidence par cette omniprésence de la blancheur. Pour Roland Barthes, la présence du blanc dans le texte a des effets sur la substance même du récit : « Le blanc [...] c'est seulement le point extrême d'une course, la borne d'où le récit va refluer vers son origine⁵¹ ». Pour Maryse Roussel-Meyer, « Ce blanc [...] s'impose et marque avant tout une limite⁵² ». Ainsi, le blanc participe d'une esthétique de la fragmentation sémiotique et narrative car il provoque des interruptions et une incessante reprise du récit. Les « bornes du discours » que sont les blancs font en sorte que l'espace textuel est *troué*, qu'il doit recommencer à se tisser. Ils produisent donc une forme de dysfonctionnement. Or, dans le cas bien précis de *Bruges-la-Morte*, ces trous sont aussi symboliques. La forte présence du blanc laisse en effet

⁴⁹ Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, coll « Points », p. 22.

⁵⁰ Sandras, Michel. 1972. « Le blanc, l'alinéa ». *Communications*, n° 19, p. 109.

⁵¹ Roussel-Meyer, Maryse. 2011. *La fragmentation dans le roman, Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, p. 150.

⁵² *Ibid.*

supposer un vide, un « sujet absent⁵³ ». Le trou, ce manque incarné dans le discours, devient analogique aux thèmes de la perte et du deuil qui sont au cœur de l'œuvre. Au texte absent correspond un sujet absent. Au manque typographique correspond la désorientation, l'errance et la mort.

2.6 L'usage standard de l'image au XIX^e siècle

Le sens d'une œuvre passe, bien sûr, par le texte. Mais dans le cas de *Bruges-la-Morte*, les photographies s'imposent aussi comme porteuses de sens. Par contre, si la photographie au sein de l'œuvre lui confère certainement une nouveauté, il faut mentionner que les images sont fréquemment introduites dans des œuvres littéraires depuis l'époque du romantisme. Pour Roger Laufer, le livre et son lecteur connaissent au XIX^e siècle, avec l'arrivée du roman illustré, une grande mutation. Le livre n'est désormais plus fait uniquement pour être lu, mais aussi pour être regardé : « L'insertion de la vignette jusqu'au détour d'une phrase [ouvre] à l'imaginaire une nouvelle dimension : le livre après avoir conquis la parole [semble] conquérir aussi la vision⁵⁴ ».

En effet, l'illustration littéraire s'intègre à de nombreux romans, alors que la technique de la lithographie se peaufine et devient d'exécution plus facile que l'ancienne gravure sur bois. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la technique la plus utilisée est celle de l'eau-forte qui consiste en une « morsure » d'acide nitrique sur une plaque de cuivre, oxydant par le liquide les zones gravées et préalablement remplies d'encre.

L'illustration littéraire se limite souvent au frontispice des romans et aux représentations de moments forts du récit ou des personnages principaux. Le plus souvent, l'image sert de guide à la lecture et donne le ton à l'interprétation du lecteur en dédoublant les nœuds narratifs pour les transposer du matériau textuel au matériau pictural. Cette pratique implique une hiérarchie puisque l'image est au service du texte. De ce point de vue, l'illustration littéraire repose de façon systématique sur un ancrage fort. Rappelons cette notion, développée par Barthes, qu'est l'ancrage entre le texte et l'image. L'ancrage « désigne la fonction de contrôle qu'exerce le message linguistique sur le message iconique⁵⁵ ». Selon Barthes, l'image est « à sa plus simple expression,

⁵³ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴ Laufer, Roger. 1984. « L'espace graphique du livre au XIX^e siècle ». *Romantisme*, n° 43, p. 71.

⁵⁵ Brugière, Jean-Paul. « Texte et image ». En ligne.

http://lescarnets.info/sitestage2/pages_secondaires/texte_image.html.

une chaîne flottante de signifiés⁵⁶ ». Dès lors, l’ancrage aide à fixer le sens au moyen du texte d’accompagnement, qui permet au lecteur de faire un choix parmi les signifiés. L’ancrage réduit la polysémie de l’image en aidant à expliciter son contenu.

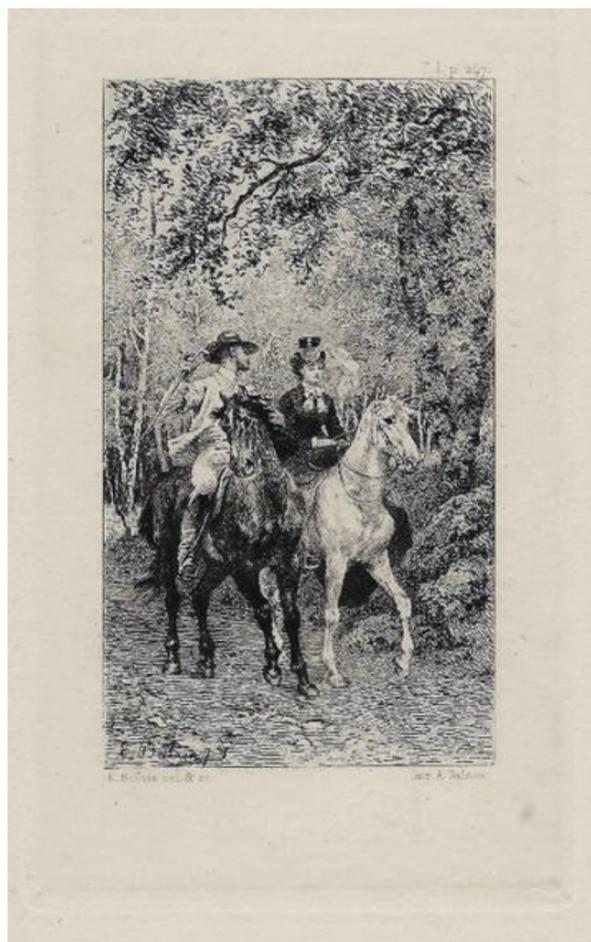


Figure 6⁵⁷ Gustave Flaubert (1874 [1857]), *Madame Bovary*. En ligne.
https://www.livre-rare-book.com/displayImage/AUR/10835_5.jpg.

Un exemple tiré d’une œuvre classique de l’époque, *Madame Bovary*, permettra de mieux appréhender le type d’illustration littéraire prévalant à l’époque. L’image seule ne montre que deux cavaliers en forêt, mais le texte éclaire le fait que cette promenade est représentée pour signifier l’abandon d’Emma. De la sorte, l’image ne se comprend que par référence au texte du roman qui agit comme ancrage totalement efficace :

⁵⁶ Barthes, Roland. 1964. « Rhétorique de l’image ». *Communications*, n° 4, p. 44.

⁵⁷ Ces eaux-fortes, constituant la première illustration de *Madame Bovary*, sont parues pour compléter l’édition parue chez Alphonse Lemerre en 1874. Les eaux-fortes sont le résultat d’un procédé semblable à la similigravure.

Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir ; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna. [...] Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres [...] Ils s'en revinrent à Yonville, par le même chemin. Ils revirent sur la boue les traces de leurs chevaux, côte à côte, et les mêmes buissons, les mêmes cailloux dans l'herbe⁵⁸.

Nous sommes donc en présence d'une utilisation classique de l'illustration qui met en évidence un nœud narratif de façon évocatrice et l'explicite par sa contrepartie textuelle. L'ancrage place l'écrit en position de force, permettant d'éclairer le sens et l'utilité de l'image dans une visée explicative. Il est déjà évident que *Bruges-la-Morte* ne recourt pas à l'illustration littéraire d'une manière standard, et qu'un ancrage tel que celui exposé ici ne se retrouve pas dans le roman de Rodenbach. Mais avant de décrire précisément les caractéristiques iconiques du roman, on doit s'attarder au type singulier d'illustration choisi, en l'occurrence des photographies.

2.7 Les usages littéraires de la photo

Pour Hubertus Von Amelunxen, « l'histoire de la photographie au XIX^e siècle est indiscutablement aussi celle de sa reproductibilité technique ainsi que de sa vulgarisation⁵⁹ ». Le perfectionnement des techniques photographiques est constamment relancé par la diffusion du médium dans le grand public. Celui-ci se montre toujours plus fasciné par la technologie et ses avancées, ce dont témoigne le réalisme que la photographie permet d'atteindre. Mais avant les années 1880, la photographie dans le livre est réservée à la fonction de documentation, puisque c'est un médium qui est réputé permettre de représenter fidèlement la réalité : « l'image est le véhicule des informations qu'elle transmet⁶⁰ ». À l'époque, on estime que la photographie fait obstacle à la narration et réduit l'importance de la description littéraire ; certains redoutent que la technologie ne remplace le texte par son réalisme qui empêcherait l'abstraction. De ce point de vue, la photographie serait une forme

⁵⁸ Flaubert, Gustave. 2006 [1857]. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, p. 228.

⁵⁹ Von Amelunxen, Hubertus. 1985. « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle ». *Romantisme. Le livre et ses lectures*, n° 47, p. 85.

⁶⁰ Ortel, Philippe. 2002. « Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature ». *Romantisme, images en texte*, n° 118, Paris : SÉDES, p. 118.

d'art qui dénature l'illusion littéraire : « La réalité s'efface devant sa reproduction photographique, le simulacre s'empare de la réalité, sombre prémonition de l'emprise de l'image sur l'écriture⁶¹ ».

Or, à l'époque où Rodenbach écrit, des artisans et chercheurs du monde du livre se penchent sur les meilleures façons d'introduire l'image dans l'objet livre : « Les recherches progressives sur l'impression de la photographie par Alphonse-Louis Poitevin, Charles-Georges Petit, J. Albert et Georg Meisenbach [réalisent] enfin vers 1880 ce que les bibliophiles et amateurs du livre [appréhendaient] dès l'invention de cette machine iconoclaste : la photogravure⁶² ». Il est maintenant possible d'intégrer avec succès la photographie au roman.

Vers la toute fin du siècle, la technique de la similigravure est perfectionnée. Elle est réalisée vers 1890 grâce au procédé suivant : il s'agit d'abord de photographier un tirage sous deux trames de verre sur lesquelles ont été préalablement dessinées des lignes parallèles. Puis, ce négatif est imprimé sur une plaque de métal, souvent de cuivre, pour de meilleurs résultats, et finalement enduit d'une solution de colle. Le négatif est détaché du cuivre et ensuite réexposé à la lumière. Par cette méthode, la trame de verre brise les tons de l'image en petits points car la lumière ne passe pas à travers le cuivre. Le négatif est ensuite plongé dans une solution acide qui produit une émulsion sur le cuivre et mord dans ce dernier, laissant derrière de petits points en creux et en relief qui prendront l'encre par la suite⁶³. Les illustrations par similigravure sont ainsi composées de minuscules petits points observables au microscope, ce qui explique l'aspect granuleux des images à l'œil nu. Cette technologie a le grand avantage de permettre au texte et à l'image d'occuper la même page en une seule étape d'impression. En 1892, la technique est nouvelle et relativement peu coûteuse quand on la compare aux autres méthodes photomécaniques utilisées auparavant pour obtenir des résultats semblables, soit la photoglyptie (1866), la photolithographie (1867) ou encore la photogravure (1879). Cela explique certainement, du moins en partie, le choix éditorial d'avoir recours à cette technique pour la réalisation de *Bruges-la-Morte*.

Comme nous le mentionnions plus tôt, la photographie, dès son apparition, est associée à une attente de description du réel. Elle est, au XIX^e siècle, rattachée au monde des sciences et conçue comme un mode d'expression technique et objectif, loin donc de l'intuition et de l'expression personnelle des peintres et illustrateurs. La technique est considérée comme d'abord mimétique, représentant la réalité telle qu'elle apparaît au photographe. Pour Charles Baudelaire, ce réalisme

⁶¹ Von Amelunxen, *op. cit.*, p. 93.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ Edwards, Paul. *op. cit.*, p. 55.

pensé comme inhérent à la photographie suscite des craintes à l'égard du remplacement du texte par l'image, mais surtout de l'art par le réel :

S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature⁶⁴.

La photographie comme moyen d'illustration de la vérité surpasserait donc l'illustration artistique, ce qui constituerait une menace envers la littérature. Cette tension entre réalité et art traverse toute la pensée de l'époque en ce qui concerne les usages de l'image photographique. Nous verrons que *Bruges-la-Morte* n'échappe pas à ce débat. Mais un détour par une autre œuvre peut s'avérer instructif dans ce cas.

2.8 L'exemple des *Trois dames de la Kasbah*

En effet, si la photographie peine à être considérée comme une forme d'expression artistique autonome, elle peut être « poétisée » par son intégration à des œuvres littéraires. *Les trois dames de la Kasbah*, nouvelle de Pierre Loti initialement publiée en 1882 dans le recueil *Fleur d'ennui*, en témoigne. Ce texte est republié en 1896 accompagné de photographies, subissant un destin qui l'assimile au roman de Rodenbach.

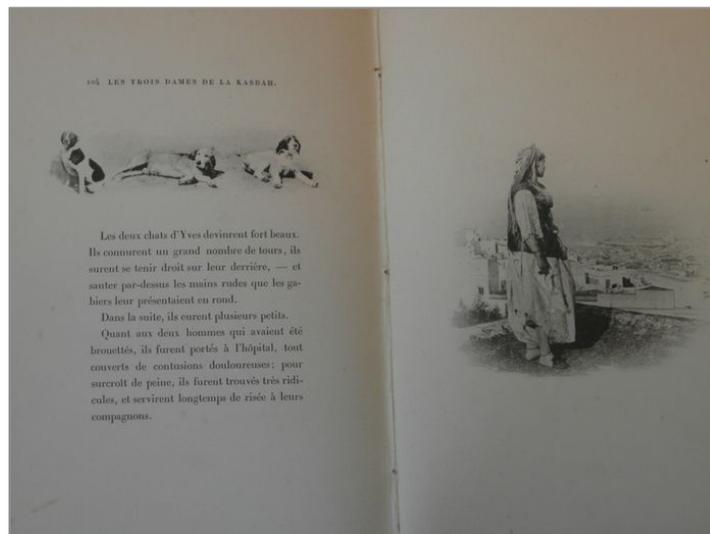


Figure 7 Pierre Loti (1896), *Les trois dames de la Kasbah*. En ligne.
<https://auction.catawiki.com/kavels/7549589-p-loti-les-trois-dames-de-la-kasbah-1896>.

⁶⁴ Baudelaire, Charles. 1999 [1859]. « Le public moderne et la photographie ». *Études photographiques*, n° 6. En ligne. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.

Loti visite plusieurs fois l'Algérie entre 1869 et 1891 et le roman-photo *Les trois dames de la kasbah*, inspiré de ses périples, met en scène dans ses illustrations des « filles d'une race condamnée⁶⁵ » qu'il a côtoyées durant ses escales au Moyen-Orient. Les photographies du roman proviennent d'une collaboration, instaurée lors de la nouvelle publication de l'œuvre en 1896, entre l'auteur et Jules Gervais-Courtellemont, photographe français ayant grandi en Algérie. Elles sont présentées avec des contours flous et peu définis, contrairement aux images dans *Madame Bovary* ou encore aux photographies dans *Bruges-la-Morte*. Visuellement, certaines sont fondues au matériau textuel de manière à rendre poreuse la frontière entre le texte et l'image. Au point de vue narratif, elles ne sont pas seulement soumises au récit, mais prennent part à l'action. Appelées par l'intrigue, elles accompagnent le texte, créant une unité visuelle et sémantique relativement homogène. Cependant, même si le texte et l'image semblent ne faire qu'un, la dimension iconique demeure fortement influencée par l'autorité du texte. En témoigne le fait que certaines images présentent aussi des légendes permettant de situer le paysage :

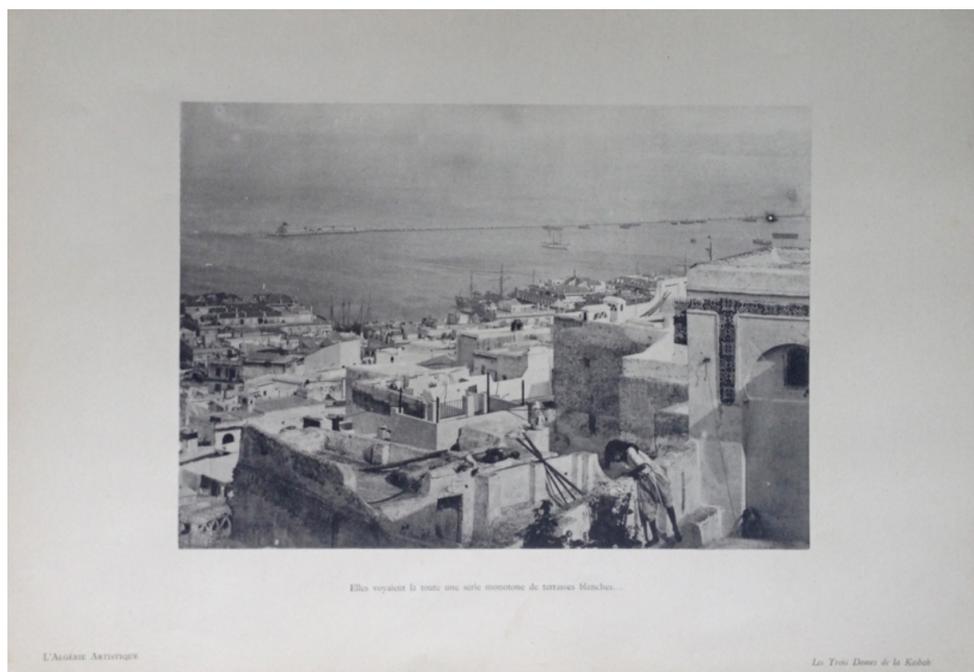


Figure 8 Pierre Loti (1896), *Les trois dames de la Kasbah*. En ligne.

http://presbytere.typepad.com/presbytre_production/2015/08/pierre-loti-les-trois-dames-de-la-kasbah-conte-dorient-lalg%C3%A9rie-artistique-gervais-courtellemont-189.html.

⁶⁵ Loti, Pierre. 1884. *Les trois dames de la Kasbah, conte oriental*. Paris : Calmann Lévy. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572870c?rk=21459;2>. p. 13.

Malgré son potentiel esthétique, la photographie chez Loti fonctionne donc dans plusieurs cas avec un ancrage traditionnel. La légende explicative (« Elles voyaient là toute une série de terrasses blanches⁶⁶ ») amène un degré de précision qui ajoute au réalisme et enlève des possibilités d'ouverture du sens de l'œuvre. Celui-ci reste ainsi relativement univoque puisque l'ancrage de la légende entre en relation de redondance avec l'image.

La critique de l'époque ne se montre pas enthousiaste face à ces photographies qui « dominant la composition de la page au détriment du texte⁶⁷ ». Pierre Louÿs exprime ses doutes envers le choix des modèles posant pour le roman : « Le texte de Loti était merveilleux, les clichés de Courtellemont étaient forts soignés ; mais le modèle... les modèles... En résumé, je crois le principe excellent et la réalisation possible une fois environ sur mille⁶⁸ ». L'illustration d'un protagoniste par un modèle est donc critiquée, puisque la pose donne un caractère superficiel au personnage. Pour Louÿs, l'existence littéraire des personnages est indubitable et ne s'accroît pas parce qu'on demande à un modèle de poser : « ils existent – ils ne poseront pas⁶⁹ ». Malgré ces objections, on doit remarquer chez Loti un véritable effort de faire échapper la photo à son cadre référentiel traditionnel.

2.9 Prédominance du relais et effets de déphasage

Ainsi, sur le fond des pratiques de l'illustration littéraire tout comme en regard des usages poétisés de la photographie, il apparaît que *Bruges-la-Morte* se démarque. Non seulement le roman délaisse l'illustration classique, mais il emploie aussi la photographie d'une manière tout à fait nouvelle.

À raison d'une à trois illustrations par chapitre, les images, des cartes postales touristiques, donnent à voir la ville de Bruges et ses paysages. Les mêmes décors reviennent constamment, dans une succession de points de vue similaires sur la ville. Les photographies sont systématiquement reproduites sur la page de droite (la « belle page » des imprimeurs), exception faite de la première page du roman qui est ornée d'une vue de Bruges placée en haut du texte. Les images ne répondent pas directement au texte et aucune légende n'est présente sous les photographies. Les cartes

⁶⁶ PRESBYTÈRE. « Pierre Loti – *Les trois dames de la Kasbah, Conte d'Orient*, Gervais-Coutellemont ». 1890. En ligne. <http://presbytere.typepad.com/.a/6a00d8354ef92969e201b8d14593a3970c-pi>.

⁶⁷ Louÿs, Pierre. 1898. « Enquête sur le roman illustré par la photographie ». *Mercur de France*, 9^e année, p. 110-11, dans Von Amelunxen, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

postales anonymes se contentent de représenter par fragments la ville de Bruges, sans jamais préciser l'endroit exact où la photographie a été prise. On ne décèle aucune trace des nœuds narratifs ou des protagonistes comme on les retrouvait dans le roman illustré. Les images proposent une vue simple, dénuée de sujet humain, du cadre où se déroule l'intrigue du roman. Le texte ne renvoie pas directement aux images et les images ne répondent pas de manière efficace au texte. S'il y a effectivement un ancrage dans ce dispositif texte-image, il se base surtout sur la présomption vague que les images dans le texte sont bel et bien des référents de la ville de Bruges. Les images sont donc « flottantes », pour reprendre le terme de Barthes, et leur ancrage n'existe que par défaut et d'une façon diffuse.

Mais si le texte n'explique pas directement les photographies, on ne peut nier qu'il les accompagne. Il nous semble donc que le cas de *Bruges-la-Morte* appelle plutôt la mention de l'autre fonction décrite par Barthes dans *Rhétorique de l'image* : le relais. Pour Barthes, cette fonction de relais est moins directe, établissant entre le texte et l'image des relations qui ne sont pas celles de la dépendance et de la redondance. Par le relais, le lecteur est appelé à combler les lacunes interprétatives avec l'information supplémentaire que l'image peut apporter au texte : « Rare dans l'image fixe, cette parole-relais [...] n'a pas une fonction simple d'élucidation mais [...] elle fait véritablement avancer l'action en disposant, dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image⁷⁰ ». En d'autres mots, la fonction de relais ouvre un espace herméneutique qui appelle la production de sens par le lecteur. Pour Xavier Fontaine, lorsque *Bruges-la-Morte* est publié en 1892, le texte-phare du courant symboliste inaugure un tout nouveau mode d'expression « dans la mesure où les photographies accompagnant le texte [relèvent] pleinement du mode de narration⁷¹ ». Pour Fontaine, la masse d'images convoque un halo de significations « suggestives, unifiantes et mystiques⁷² » ; dans leur banalité redondante, elles donnent à voir une véritable « sacralisation du quotidien⁷³ », enveloppant le texte et prolongeant ses effets. Malgré leur banalité, les images dans le roman de Rodenbach ne sont pas d'abord

⁷⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 45.

⁷¹ Fontaine, Xavier. 2012. « La photographie non identifiée de *Bruges-la-Morte*. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur ». Actes du colloque, *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, Lavoie, Vincent, Paul Edwards et Jean-Pierre Montier. NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. En ligne. <http://phlit.org/press/?p=1721>.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

réalistes : elles ajoutent au texte un développement sémantique axé sur la fonction poétique⁷⁴ plutôt que sur la fonction référentielle.

Un exemple permettra de montrer que le relais est beaucoup plus opérant que l'ancrage et qu'il domine dans l'œuvre. Le texte, au chapitre 11, situe l'action dans la cathédrale de Saint-Sauveur, endroit que le protagoniste visite régulièrement lors de ses promenades solitaires dans la ville :

BRUGES-LA-MORTE 151

rars s'espaçaient, des femmes du peuple en longue mante, ces mantes de drap, noires comme les cloches de bronze, oscillant comme elles. Et, parallèlement, les cloches et les mantes semblaient cheminer vers les églises, en un même itinéraire.

Hugues se sentait conseillé insensiblement. Il suivait le sillage. Il était regagné par la ferveur ambiante. La propagande de l'exemple, la volonté latente des choses l'entraînaient à son tour dans le recueillement des vieux temples.

Comme à l'origine, il se remit à aimer y faire halte le soir, dans ces nefs de Saint-Sauveur surtout, aux longs marbres noirs, au jubé emphatique d'où parfois tombe une musique qui se moire et déferle...

Cette musique était vaste, ruisselait des tuyaux sur les dalles ; et c'est elle, eût-on dit, qui noyait, effaçait les inscriptions poussiéreuses sur les pierres tumultueuses et les plaques de cuivre dont

Figure 9 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 151.

Cet extrait de texte suggère une vue de l'intérieur de la cathédrale. Ici, les descriptions sont surtout visuelles, avec les « femmes du peuple » vêtues de « mantes de draps noirs comme les cloches de bronze, oscillant comme elles⁷⁵ ». La mention de tons et de matériaux tels que le noir, le bronze,

⁷⁴ Jakobson, Roman. 1963. *Les fondations du langage. Essais de linguistique générale I*. Paris : Éditions de Minuit, 260 p.

⁷⁵ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 201.

et le marbre opère un rappel de l'iconographie, alors que le chromatisme de la description semble évoquer le noir et blanc de la photo. Nous pourrions nous attendre à retrouver sur la page de droite une image qui exprime ce que le texte laisse suggérer, surtout dans le cadre d'un roman-photo. Mais le roman reste décevant : aucune image n'accompagne directement ces notations descriptives. Deux pages plus loin, pourtant, se trouve une image qui semble correspondre à la description de l'intérieur de la cathédrale Saint-Sauveur :



Figure 10 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4> p. 153.

Cependant, la nef est désertée, et rien du matériau textuel ne se répercute dans l'image, sauf une certaine parenté de climat, une grandeur solennelle liée aux cérémonies du culte. On comprend donc ici, dans ce jeu de trompe-l'œil et d'aller-retour entre le texte et les images, que l'ancrage est inopérant et que les liens éventuels entre la description et les photos reposent sur un relais incertain. Même si le lecteur arrive à lier les deux dans un rapport de complémentarité, la distance entre l'image et le texte et les effets de cette distance laissent voir un ancrage dysfonctionnel et en déphasage. Cet aspect de la disposition du roman peut sembler malhabile, mais on peut aussi comprendre qu'il cherche à brouiller les relations de correspondance et de proximité entre le texte

et l'image. Un lecteur attentif reviendra-t-il sur ses pas en constatant que l'image de la cathédrale où le protagoniste se recueille se trouve deux pages plus loin dans le texte? L'effet de lecture créé repose ainsi sur un mouvement de va-et-vient entre le texte et l'image qui contribue à briser la linéarité et à fragmenter le récit. Le passage textuel explore également la description sur le mode auditif : « Cette musique était vaste, ruisselait des tuyaux sur les dalles ; et c'est elle, eût-on dit, qui noyait, effaçait les inscriptions poussiéreuses sur les pierres tumulaires et les plaques de cuivre⁷⁶ ». Or cette mention de la musique accentue la dissociation entre le texte et l'image, fait cheminer côte à côte les deux registres sans possibilité de contact.

2.10 Conclusion

Nous avons montré comment, plutôt que de se contraindre à utiliser le texte comme un ancrage explicatif aux images, *Bruges-la-Morte* joue de la fonction de relais entre le matériau textuel et la photographie. Cet effet de déphasage nous amène donc à nous questionner sur la position du lecteur de *Bruges-la-Morte*. Quels effets de lecture sont provoqués par des liens entre texte et image aussi vagues et fragmentaires? Comment se développe la production du sens dans un dispositif texte-image fondé presque uniquement sur la fonction de relais? Si l'œuvre est sans cesse réinvestie, redéfinie, le lecteur peut-il vraiment combler les lacunes de signification qu'elle présente? Pour mieux répondre à ces questions, nous allons nous pencher maintenant sur le point de vue du lecteur, qui semble ici appelé à contribuer de manière particulièrement forte à l'espace herméneutique ouvert du roman.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 201.

3. Chapitre second : entre lecture et spectature

Nous avons établi, dans le chapitre précédent, que la fragmentation dans *Bruges-la-Morte* est un élément qui transparait dans de nombreuses caractéristiques matérielles de l'œuvre. Nous avons d'abord abordé le paradoxe de l'existence même d'un roman symboliste en montrant que les caractéristiques du texte, dans une réaction face aux normes romanesques de l'époque, laissaient voir un rejet des conventions de la linéarité réaliste. En ce sens, nous avons exploré la disposition même du texte sur les pages, l'importante présence du blanc, les marges larges et la division en de nombreux paragraphes, caractéristiques rappelant davantage la poésie que la prose et laissant alors planer sur le texte une sorte de confusion générique. Les images accentuent aussi cette fragmentation de la linéarité en raison particulièrement de leur ancrage dysfonctionnel et de leur relais imprécis. L'œuvre est constamment interrompue ou, au contraire, redondante. Or, si la fragmentation émane de plusieurs éléments matériels de l'œuvre qui ont une existence en quelque sorte objective, elle conditionne également un certain rapport subjectif au texte et induit une nouvelle pragmatique de lecture. C'est à cet aspect que s'attache le présent chapitre.

La lecture de *Bruges-la-Morte* est tout sauf tranquille puisque la forme texte et image, élément qui singularise ce roman, impose une intermittence dans la lecture ; le lecteur est soumis à une interruption continuelle quand il passe d'une réflexion suscitée par le texte à une analyse des signifiés de l'image. Les images et le texte dans le roman n'entrent pas dans une relation d'explication logique mutuelle, ainsi que nous l'avons montré dans le premier chapitre. Ils entretiennent plutôt un rapport de ressemblance et d'influence diffuse. Comme le mentionne Christian Berg, cette ressemblance ne s'établit que dans un « régime d'indétermination ; [...] elle ne fonctionne que par instants, dans l'intermittence. Elle clignote, fait signe, sans jamais se stabiliser⁷⁷ ». Les images et le texte ne s'expliquent pas entre eux par l'ancrage ou le relais, mais se côtoient et se répondent parfois, ce qui rend l'œuvre instable pour le lecteur. Le roman se

⁷⁷ Berg, Christian. 1999. « Lecture » dans Rodenbach, Georges. 1987 [1892]. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles : Éditions Labor. En ligne. http://ae-lib.org.ua/texts/berg_rodenbach_fr.htm.

présente donc, comme le mentionne toujours Berg, « comme un pari⁷⁸ ». Un pari parce que les médias de l'image et du texte s'entrecroisent de cette façon, à travers un réseau obscur de symboles, pour la première fois. C'est effectivement ce que ressent le lecteur en ouvrant le roman. Il avance comme le protagoniste lui-même : à tâtons, dans des élans de déjà-vu et de va et vient, troublé par les motifs thématiques de l'œuvre, soit le double, l'analogie et le miroir. Des questions planent, restent souvent sans réponse tout au long de la lecture, autant au niveau formel que thématique. Est-ce que les images ont été minutieusement choisies? Quels sont les choix éditoriaux et quels sont ceux de l'auteur lui-même? Doit-on assigner un sens aux photos en regard du texte qu'elles côtoient? Dans un registre plus thématique, est-ce que les motifs de la chevelure, du deuil et des pérégrinations psychologiques du personnage principal sont référables à un imaginaire fin de siècle? Quelle est la part d'intertextualité de l'œuvre? Le lecteur de *Bruges-la-Morte* ne doit-il pas avoir une culture littéraire étendue? Faut-il se laisser influencer par les nombreuses références, quelquefois directes et parfois plus flottantes, aux œuvres de Nerval, Baudelaire, Maupassant et même Shakespeare⁷⁹? Il semble que le roman soit en fait un tissu de significations polysémiques que le lecteur doit découvrir afin d'en activer les potentialités. Quel type de lecteur est donc postulé par cette œuvre problématique?

Nous allons nous pencher sur les effets de lecture et de spectature⁸⁰ de *Bruges-la-Morte*, en convoquant certains éléments théoriques tels que les travaux de Roland Barthes et de Wolfgang Iser. Nous allons faire une grande place à l'acte même de lecture dans l'analyse. Iser postule l'existence d'un « lecteur implicite⁸¹ » qui serait en mesure, au fil de son contact avec une œuvre, d'en activer le sens. Ce lecteur n'est pas une personne réelle, dans la théorie d'Iser, mais une construction théorique, « implicite » au texte. Il est l'instance qui doit décoder le texte pour en faire émerger le (ou les) sens. Les théories d'Eco sur le « lecteur modèle⁸² » vont dans la même direction.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ À la page 71, on trouve une référence directe au personnage d'Ophélie dans *Hamlet* ainsi qu'à la scène des fossoyeurs, alors que les autres références sont plus diffuses : le Veuf de *El Desdichado* de Nerval est évoqué à la page 52 et à la page 113, Viane s'adresse à Jane en lui citant presque un extrait du *Spleen de Paris*, « Un hémisphère dans une chevelure » (« Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! ») de Baudelaire : « tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux ». Finalement, le motif de la chevelure cachée revient grâce au coffret de cristal, mais le texte fait aussi référence au tiroir de la nouvelle de Maupassant à la p. 61.

⁸⁰ Dumais, Fabien. 2009. *L'appropriation d'un objet culturel, une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

⁸¹ Le lecteur « implicite » est le « présupposé du texte ». Iser, Wolfgang. 1997 [1985]. *L'acte de lecture*. Bruxelles : Mardaga. 404 p.

⁸² Eco, Umberto. 2008 [1979]. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*. Paris : Le livre de poche, 315 p.

Nous aurons recours à ces éléments afin de mettre en lumière le rôle du lecteur dans *Bruges-la-Morte* ainsi que les parcours de lecture qui sont suggérés par le texte et les images. Au fil de l'œuvre, le lecteur est amené à être influencé par les liens entre le texte et les images et à faire des mouvements dont nous allons traiter plus loin, notamment les allers-retours et les phénomènes de « déjà-vu ». Ces éléments qui nous apparaissent comme des mouvements de lecture sont sans doute ce à quoi Iser fait référence quand il affirme que « le texte est un processus⁸³ ». Le théoricien mentionne aussi l'importance du rôle du lecteur dans l'activation du sens d'un texte littéraire : « Dès lors qu'un texte littéraire ne peut agir tant qu'il n'a été lu, il est impossible d'en décrire l'effet sans analyser le processus de sa lecture⁸⁴ ». C'est sur ce terrain que nous nous situons ici.

Le chapitre comprendra une double lecture de *Bruges-la-Morte*, d'une part textuelle et d'une autre iconique. Nous montrerons comment les deux registres que le texte convoque entraînent deux pratiques de lecture différentes inscrivant d'emblée une fragmentation dans le décodage sémiotique. En ce qui concerne la lecture textuelle, nous insisterons sur l'importance de l'axe paradigmatique⁸⁵ dans la construction du sens. Nous développerons la lecture iconique en examinant la fascination qu'exercent les images chez le lecteur et les procédés cognitifs mis en place dans leur décodage.

3.1 Deux modes de lecture

Bruges-la-Morte propose au lecteur deux registres sémiotiques distincts puisque le roman est composé à la fois de texte et d'images. Le lecteur est donc amené à considérer les référents du texte et ceux des images, à partager sa lecture entre ces modes. Or, cette double lecture éloigne le lecteur d'un processus standard et plus codifié.

Le processus mental de la lecture textuelle implique, en premier lieu, un décodage linéaire et syntagmatique : une phrase doit être lue d'un bout à l'autre afin d'être véritablement comprise. L'ensemble du récit se construit dans cette séquence linéaire nourrie par l'addition constante de nouvelles informations. La signification du texte est alors acquise par un processus de réflexion mentale s'étalant dans le temps ; elle est essentiellement fondée sur la diachronie, ce qui n'exclut pas le recours à des effets interprétatifs d'ensemble liés à une lecture paradigmatique. Les images,

⁸³ Iser, *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵ Groupe μ . 1990. *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles : Éditions Complexes, 299 p.

pour leur part, donnent à voir un référent qui se présente au lecteur de manière tabulaire, synchronique, imposant une saisie globale du sens⁸⁶. Cette caractérisation doit toutefois être relativisée puisque les images dans *Bruges-la-Morte* forment aussi une séquence – séquence qui, paradoxalement, se présente sans progression. En effet, la séquence ici ne mène pas à une accumulation d'information nouvelle ou à un développement. L'ordre des photos pourrait être modifié sans conséquence notable sur le décodage de leur sens global.

Le roman demande constamment au lecteur de passer du texte à l'image, comme le montre d'ailleurs l'incipit, seul endroit de l'œuvre où le textuel et l'iconique sont présents sur la même page :

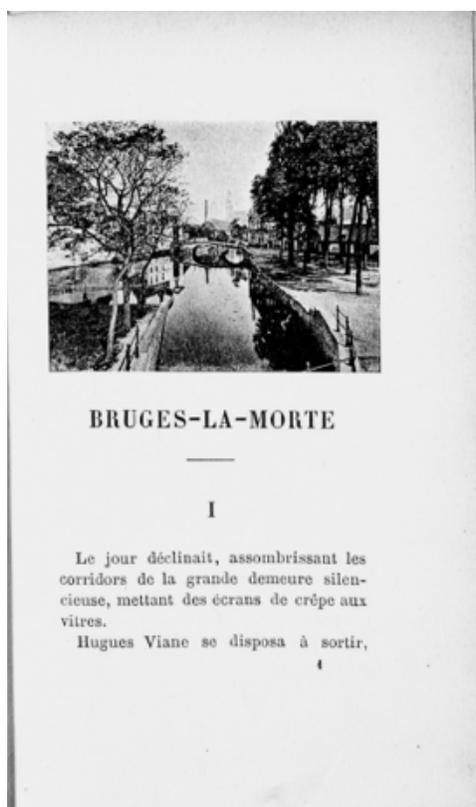


Figure 11 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 12.

⁸⁶ Dans son étude de la célèbre figure du Laocoon publiée en 1766, Lessing s'attache à décrire les processus de signification inhérents à la représentation textuelle ou iconique (plastique dans ce cas). Pour le théoricien allemand et tel que résumé par Elisabeth Décultot, « la peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acception lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps ». Décultot, Élisabeth. 2003. « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing : De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique ». *Les Études philosophiques*, n° 65 (2), p. 197-212.

La disposition de cet incipit rassure le lecteur : il s'agit d'un roman illustré et les images et le texte ont forcément un lien. Toutefois, cette assurance se défait progressivement quand il constate que malgré la présence d'une image de paysage, le texte, lui, évoque l'intérieur de la demeure du personnage principal. Ce qui peut sembler une disposition en termes de correspondance entre les deux médiums est donc illusoire. Le lecteur doit faire face à un inconfort interprétatif, voire à la déception induite par la rupture entre les significations d'ordre textuel et iconique. *Bruges-la-Morte* propose ainsi deux types de compréhension de l'œuvre induits par deux lectures différentes, l'une textuelle et l'autre iconique. Mais loin de faire converger ces deux codes sémiotiques, l'œuvre joue sur la distance, la rupture. Les images « forment un dispositif annexe qui se développe parallèlement au récit⁸⁷ » et appellent leur interprétation propre, alors que le texte est fragmenté par la présence des images qui dérangent le rythme de lecture.

Les images se présentent à raison d'une scansion d'une à trois images par chapitre. Une fois que ce nouveau rythme est intégré chez le lecteur, il crée une attente spécifique, l'anticipation de l'apparition régulière d'une image sur la page de droite. Ainsi, les ruptures discursives provoquées par l'apparition des images dans le texte suscitent un phénomène que nous nommons « pensée en attente ». Dans cette pensée en attente, le lecteur est interrompu dans son décodage, dans la chaîne de pensées suscitée par la compréhension du récit. L'image qui apparaît vient briser cette chaîne de pensées en remplaçant le texte par une image, un code par un autre, forçant le recours à un mode de lecture *autre*. *Bruges-la-Morte* délie le mode de lecture traditionnel, sollicitant l'œil du lecteur qui doit simultanément interpréter un texte et décrypter les symboles contenus dans une image. Ce va et vient entre des pragmatiques de lecture génère une fragmentation du sens et produit deux types de réflexion et d'interprétation.

Nous allons nous pencher sur ces deux modes de lecture, celui du texte et celui des images, afin de voir comment ils s'interpénètrent et donnent vie à un récit qui fonctionne de manière tout à fait nouvelle.

3.2 Lecture textuelle

Un bon texte de fiction exerce une fascination qui suscite un engagement de son lecteur. C'est ainsi que s'expliquent, à notre sens, des expressions populaires telles que « plonger dans un roman » ou « être absorbé par sa lecture ». Le récit qui se déploie au fil des pages s'active par la lecture et selon

⁸⁷ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 20.

le degré d'engagement du lecteur. Cet effet de construction du sens, propre à bien des textes de fiction, subit pourtant ici des distorsions. *Bruges-la-Morte* propose une lecture qui peut sembler classique si l'on ne considère que le texte. Malgré la présence des images, qui entravent visuellement la linéarité du récit, le texte pris indépendamment se présente comme « une longue nouvelle⁸⁸ », loin du roman-fleuve qui est la norme plus répandue à l'époque, mais néanmoins présenté comme une totalité organique. Notre analyse de la lecture nous conduit cependant à croire que la linéarité de *Bruges-la-Morte* s'avère instable et fragmentaire.

Un premier élément qui mine la construction du roman est le fait qu'il privilégie l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Le récit ne peut établir une séquence linéaire sans, à tout moment, se replier sur lui-même. Les mêmes promenades, les mêmes lieux et activités reviennent constamment, introduisant une redondance qui est aussi une forme de bris de la linéarité. À cet égard, la fragmentation des contenus narratifs dans *Bruges-la-Morte* interrompt une pragmatique de lecture que l'on pourrait qualifier d'intuitive et y substitue une lecture perplexe, en quête de sens. Pour Susan Sontag, l'opposition entre lecture linéaire et lecture sérielle (ou tabulaire, dans les termes du Groupe μ) se décline dans les façons dont le discours, la « production continue de la voix⁸⁹ », est entravé par des segmentations, notamment les paragraphes, les chapitres ou encore simplement la présence excessive de ponctuation. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, les ruptures typographiques travaillent le texte et leur impact sur la lecture même ne fait aucun doute. Le lecteur doit constamment combler les blancs, tenter de refaire l'unité à partir de tous ces fragments, imaginer des liaisons.

Chaque partie de texte prend alors la forme d'une unité brève, et le roman apparaît composé de séquences appelant une lecture davantage sérielle que linéaire où chaque segment devient interchangeable. Pour Susan Sontag, la segmentation du discours modifie la production du sens : écrire sous forme de fragments, ou de séquences, ou de « notes », débouche sur des formes d'organisation nouvelles, sérielles plutôt que linéaires. Outre la juxtaposition, on peut mettre en place les séquences de façon arbitraire⁹⁰. D'un point de vue formel, le discours dans *Bruges-la-Morte* n'est pas uniquement fragmenté par la présence intermittente d'images, mais il est éclaté par la typographie et par des distorsions internes au récit. En effet, si l'on se concentre sur la narrativité du roman, l'intrigue semble statique, redondante, sa progression s'inscrivant plutôt dans une

⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹ Sontag, Susan. 2009. *L'écriture même : à propos de Barthes*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, p. 25.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

esthétique poétique de la contemplation sensible du monde que sur le plan de la progression syntagmatique d'un récit. Les thèmes et les champs lexicaux se recoupant constamment, ils suggèrent une certaine lenteur évocatrice, une circularité du récit, semblable à celle émanant des recueils de poésie de l'auteur⁹¹. La redondance des motifs fait alors en sorte de défaire les attentes du lecteur, qui est constamment privé de progression syntagmatique et ramené du côté de l'axe paradigmatique.

Ainsi, le réservoir de motifs textuels et narratifs qui constitue l'axe paradigmatique l'emporte dans le roman. Par exemple, la répétition lexicale, telle une scansion, met en relief certains symboles, motifs et thèmes. Le texte est hanté par la répétition du mot Bruges : « 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 froides de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer⁹² ». Le titre du roman agit comme un mot-valise chargé de contenu constamment redéployé – la ville et la morte, qui sont ici envisagées par un raccourci dans un collage sémantique radical. La prédominance de l'axe paradigmatique fonde aussi l'analogie entre la ville et le registre du corps humain avec des mots comme « artères », « battre » et « pulsation », qui renvoient tous au battement de cœur, renforçant ainsi l'idée que la ville possède des caractéristiques humaines la rapprochant de la morte. Cette même utilisation du motif de la ville-femme conclut également le roman. La litanie de Viane, quand il réalise que son sort se répète avec la perte de Jane Scott, replie le récit sur lui-même : « 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 cloches⁹³ ». D'ailleurs, le texte rend explicite la relation de ressemblance entre la femme morte et Jane Scott par le ressassement des mêmes motifs. Le thème de la ressemblance se décline en une série de répétitions : les mots « ressemblance » et le verbe « ressembler » reviennent, scandant le roman : « Ah! Comme elle ressemblait à la morte!⁹⁴ » ; « Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait ; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante⁹⁵ » ; « Ce n'est plus avec la morte qu'il

⁹¹ Les textes poétiques de Rodenbach sont tout aussi redondants, au niveau thématique du moins, que *Bruges-la-Morte*, ressassant les motifs de l'eau, du double et du miroir.

⁹² Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 69-70.

⁹³ *Ibid.*, p. 273

⁹⁴ *Ibid.*, p. 79

⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

confrontait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait⁹⁶ » ; « Il s'imaginerait retrouver la morte quand passerait celle qui lui ressemble⁹⁷ ». La linéarité du récit implose par la répétition de motifs qui brisent l'enchaînement de l'axe syntagmatique.

Un autre élément participant à la fragmentation du texte relève du rythme inconstant de la narration et de la difficulté d'attribution de la voix narrative. Si les codes d'une narration classique à la troisième personne semblent ici respectés, ils sont brouillés par divers procédés d'indétermination. Plutôt que de mettre en avant une narration fluide et linéaire, le roman laisse le lecteur naviguer dans une poétique de l'exploration psychique du personnage principal. La progression du récit est lente et entravée par des envolées lyriques introspectives, certainement « d'obédience symboliste⁹⁸ », comme nous pouvons le constater dans le passage suivant : « Autour des douleurs physiques, pourquoi faut-il se taire, étouffer les pas dans une chambre de malade? Pourquoi les bruits, pourquoi les voix semblent-ils déranger la charpie et rouvrir la plaie?⁹⁹ ». Le texte prend des allures de commentaire lyrique et la répétition du mot « pourquoi » met l'accent sur le questionnement psychologique du personnage. Est-ce le narrateur qui soulève ces questions, ou s'agit-il d'une introspection dans la psyché du protagoniste? Le questionnement sur la souffrance soulevé par le narrateur extirpe le lecteur de l'histoire¹⁰⁰ et le tire vers une réflexion autre, à l'extérieur même du temps et du contexte du récit. Cette intrusion du commentaire fragmente le texte parce que soudainement, le temps de verbe utilisé pour la description, l'imparfait, cède la place au présent et fait ainsi résonner le propos dans la temporalité du lecteur. La fragmentation est également ressentie quand le lecteur doit prendre du recul face à cette coloration lyrique et personnelle du texte et se questionner sur la source de cette nouvelle voix, celle d'un narrateur s'adressant au lecteur par un questionnement qui, d'ailleurs, évoque la maladie et donc la psyché du personnage principal. Des termes comme « douleurs physiques », « chambre de malade » et « plaie » mettent l'accent sur le mal-être de Viane, mais ils poussent aussi le lecteur à se questionner sur son propre rapport à la douleur quand le texte implique que ces interrogations

⁹⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁸ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁰ Nous nous fondons sur la distinction entre « histoire » et « récit » établie par Gérard Genette. Pour celui-ci, l'histoire comprend les événements qui sont rapportés dans le récit, alors que récit passe par la voix d'un narrateur. Mais les « frontières du récit » sont aussi atteintes quand le commentaire, ou discours, prend le premier plan. Genette, Gérard. 1966. « Frontières du récit ». *Communications*, n° 8, p. 152-163

sont universelles en utilisant le présent et le mode du discours indirect libre où le locuteur est incertain. L'incertitude entourant la verbalisation de cette pensée est complète : si ce n'est pas le personnage qui parle, c'est sans doute le narrateur qui verbalise la pensée de celui-ci. Mais il lui donne un tel degré de généralité qu'elle en devient abstraite, décrochée de son substrat romanesque.

Cette intrusion du narrateur ou de l'auteur, comme le mode du commentaire ou du discours indirect libre le suppose, suscite un malaise du lecteur quant à la source de l'énonciation. Il devient difficile de comprendre qui prend la parole dans le texte. Les commentaires viennent-ils d'Hugues ou du narrateur? L'exemple suivant montre bien cette confusion alors que dans le même paragraphe, le niveau de narration semble instable :

Hugues sortit de Notre-Dame plus triste que jamais. Il s'orienta du côté de sa demeure, l'heure approchant où il rentrait d'habitude pour son repas du soir. Il cherchait en lui le souvenir de la morte pour l'appliquer à la forme du tombeau qu'il venait de voir et imaginer tout celui-ci, avec un autre visage. Mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore. Et, dans nous, nos morts meurent une seconde fois¹⁰¹.

Le début de l'extrait présente un mode de récit précis, celui d'une description statique et plutôt banale. Le narrateur guide le lecteur dans la compréhension de la tristesse du protagoniste. On s'imagine Hugues pris dans une routine qui le pousse à rentrer au domicile à la même heure chaque fois qu'il ose en sortir. Le temps du récit est initialement plutôt rapide, alors que sont rapportées des actions qui font évoluer le récit sur l'axe syntagmatique. Le discours bascule ensuite vers le commentaire, quand le narrateur introduit des questionnements de nature lyrique portant sur la mort et la mémoire. Le mode du commentaire suggère une intrusion du narrateur dans le récit. D'ailleurs, l'utilisation du pronom « nous » pousse encore plus loin cette confusion narrative puisqu'il est alors question de généralités, d'une morale universelle, qui débordent du récit et donc de la psyché du personnage principal pour se rapprocher du genre de la maxime. Notons qu'ailleurs dans le récit, de telles maximes sont nombreuses et touchent souvent le sujet de l'amour : « En amour principalement, cette sorte de raffinement opère : charme d'une femme nouvelle arrivant qui ressemblerait à l'ancienne!¹⁰² ». Cet exemple est intéressant d'abord parce que la phrase est mise en retrait et fait l'objet, à elle seule, d'un paragraphe indépendant. Elle présente aussi une assonance, avec la répétition vocalique du son [ã]. Pour Jean Vignes, la maxime « suppose un

¹⁰¹ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 73-74.

¹⁰² *Ibid.*, p. 128.

lecteur actif, complice [...] ¹⁰³ » puisque celui-ci doit accepter les détours que lui fait prendre le narrateur quand il passe de la description à la réflexion. Mais surtout, tout comme c'était le cas dans l'exemple commenté précédemment, la maxime implique entre le lecteur et son auteur l'acceptation des jugements communs sur l'amour. Elle réfère à un hors-texte et rompt la séquence linéaire du récit, puisqu'elle nous en fait sortir. Les instances narratives sont entrelacées et le lecteur doit naviguer d'un niveau énonciatif à l'autre.

Une autre déclinaison de la fragmentation du récit est la présence d'une prosodie poétique dans ce qui se présente comme un roman. Celui-ci, décrit par Bertrand et Grojnowski comme une « aventure psychologique, fantastique, poétique et méditative aux colorations "philosophiques" ¹⁰⁴ », adopte des formes apparentées au vers. Le texte, à plusieurs reprises, propose en effet des phrases qui viennent moduler la prose romanesque et suggèrent un style incertain, hybride, balançant entre l'influence de la poésie et les codes du roman. La phrase mise en exergue dans l'exemple suivant en témoigne bien.

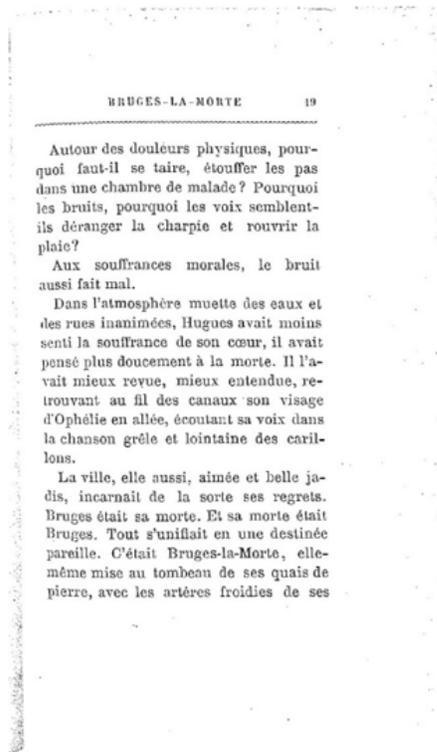


Figure 12 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 19.

¹⁰³ Vignes, Jean. 2016. « Maxime » dans Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige Puf, p. 466.

¹⁰⁴ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 9.

Ce passage prend davantage la forme d'un vers que d'une phrase en prose : « Aux souffrances morales, le bruit aussi fait mal¹⁰⁵ ». Comme nous pouvons le constater, le passage est un alexandrin comptant bien les 12 syllabes requises par la forme classique ainsi que la césure entre les deux hémistiches. On peut même noter une rime interne au centre du vers, ce qui accentue sa dimension poétique. Mais si, comme nous l'avons rappelé dans le premier chapitre, la fonction habituelle d'un paragraphe est de modifier les contenus et la progression du récit, force est d'admettre que ce n'est pas le cas ici. Ce vers, placé en retrait, ne fait que réitérer un principe général déjà énoncé. Il est à la fois en rupture typographique et en redondance sémiotique, émettant de ces deux manières la linéarité du récit. Le lecteur est ainsi devant un texte qui est fragmentaire d'une part en raison de l'interpénétration des éléments typiques de la poésie et du roman, et d'autre part parce qu'au cœur même de ce brouillage, la lecture linéaire est entravée par la mise en page des paragraphes. Il est ainsi amené à revoir sa conception du roman et de sa codification quand, au fil de sa lecture, il remarque la présence d'éléments qui ne construisent pas un récit centré. L'œuvre se poétise, la lecture se fait tabulaire, l'axe syntagmatique est constamment redéployé sur l'axe paradigmatique¹⁰⁶.

Si la dimension textuelle de l'œuvre présente de nombreux caractères de fragmentation, on doit aussi reconnaître que la forme du récit subsiste de manière compréhensible. En effet, malgré le mélange des codes de la prose et de la poésie, malgré le brouillage de la narration, Rodenbach réussit « le maintien d'une intrigue, des personnages et d'un chronotope¹⁰⁷ ». Ainsi, l'auteur a su « intégrer le matériau romanesque à son esthétique de la rareté et, en conséquence, écrire un vrai roman¹⁰⁸ ». Mais il faut noter que l'auteur demande précisément au lecteur de ne pas traiter *Bruges-la-Morte* comme un roman traditionnel : il prend soin de l'annoncer dans « l'Avertissement au lecteur ». Celui-ci doit donc accepter un nouveau pacte de lecture « 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 allongée sur le texte¹⁰⁹ ». Le sens de l'œuvre est imprécis, fondé sur la présence et l'influence occulte, le ressenti obscur. *Bruges-la-Morte*, malgré des caractéristiques romanesques

¹⁰⁵ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁶ Groupe μ , *op. cit.*

¹⁰⁷ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 50.

conventionnelles, implique donc un certain refus de la mimésis. Rodenbach précise également que son œuvre est une « étude passionnelle » et ce faisant, pour P. Joret, il change aussi la « configuration systémique de l'œuvre¹¹⁰ » : une étude ne se lit évidemment pas comme un roman et l'auteur juge bon d'aviser les lecteurs qu'ils devront aiguïser leurs talents interprétatifs pour la comprendre.

3.3 Penser la coprésence du texte et des images

Ce nouveau pacte de lecture concerne aussi la façon de parcourir le texte et les images. De là, émerge l'idée d'une nouvelle pragmatique de spectature que l'œuvre propose (sans réussir à la réaliser complètement, comme nous le verrons plus loin). La toute première page du texte, après l'Avertissement, suggère implicitement au lecteur comment penser les liens entre le texte et les images. Comme le protagoniste, il doit se fier aux ressemblances et aux échos entre les choses pour produire du sens : « il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers¹¹¹ ». L'auteur incite donc le lecteur à rechercher un sens conjoint, analogique, à déceler dans le texte cette influence des images. Tel qu'indiqué précédemment, dans l'incipit, le texte et l'image sont d'ailleurs placés sur la même page pour la seule et unique fois dans l'œuvre. L'auteur prend également soin de mentionner que les photographies entretiennent un rapport avec le récit dans leur capacité à « s'allonger sur le texte ». Le lecteur de *Bruges-la-Morte* devient, dès lors, plus sensible à certains motifs.

Le texte est traversé par le motif de la vision qui se dessine et se déploie dans les nombreux champs lexicaux du regard, de l'œil et de la mémoire visuelle ainsi qu'au niveau thématique. La lecture, bien évidemment, appelle le regard puisque qu'il est son organe principal, mais *Bruges-la-Morte* joue avec cette évidence en suggérant aussi l'acte de voir dans le tissu du récit¹¹². Le lecteur est appelé à concevoir la présence de la photographie à même le texte dans les passages qui mettent en relief une poétique de la vue. Des éléments tels que les « écrans » de crêpe (p. 51), la « rétine » de Viane (p. 78) et la description de la ville comme un « décor » (p. 66) au « silence infini » (p. 66) permettent au lecteur actif de *Bruges-la-Morte* d'observer ces ombres des tours hautes qui « s'allongent sur le texte ». Plus précisément, les expressions effectuant un renvoi à la photographie se multiplient, comme nous pouvons le constater dans l'exemple suivant : « Pendant de longues

¹¹⁰ Joret, *op. cit.*, p. 502.

¹¹¹ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹² Edwards, *op. cit.*, p. 39.

minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... Élan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit!¹¹³ ». La référence aux procédés techniques de la reproduction de l'image est ici presque explicite. En effet, qu'est-ce que la photographie, si ce n'est une exposition, un décalquage, une manière d'emmagasiner, de fixer un paysage ou encore les détails d'un visage? La photographie semble s'inscrire dans la matière textuelle. La relique de la chevelure conservée dans un coffret de cristal apparaît elle aussi comme une manière de fixer l'image de la femme dans le temps. Le texte présente cette chevelure comme possédant une blondeur « d'or sans âge¹¹⁴ » et donc insensible au passage du temps, telle une vieille photographie jaunie. Quand le texte fait référence à la morte d'ailleurs, le motif de la trace, ou de l'empreinte¹¹⁵, prend une grande importance : « Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés¹¹⁶ ». La trace est la preuve d'une présence, et de ce qu'il en reste¹¹⁷. Elle signale l'existence irréfutable d'une personne ou d'une chose à un instant précis dans le temps. Le texte agit ainsi comme une photo quand il rappelle la présence de la défunte et, tout comme Hugues envers les reliques de cette dernière, la « [garde] de tout heurt¹¹⁸ ». La photographie semble même avoir un impact sur la palette chromatique convoquée dans le texte. Celui-ci prend parfois des allures de cliché en noir et blanc, comme nous pouvons le constater dans l'exemple suivant :

Ç'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 éternel¹¹⁹.

Le texte propose une description de la ville qui encode une référence implicite aux photographies que le lecteur doit décoder. D'où l'utilisation du terme de « ressemblance » et ces détails sur les

¹¹³ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 106.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁵ Oberhuber, Andrea. 2017. « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de Photolittérature*, n° 1. En ligne. <http://phlit.org/press/?articlerevue=deuil-et-melancolie-metaphores-photolittéraires-dans-bruges-la-morte>.

¹¹⁶ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 58.

¹¹⁷ Bouchard, Pascale. 2012. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*. Mémoire de maîtrise du département d'études littéraires de l'UQÀM. En ligne. <http://www.archipel.uqam.ca/4497/1/M12335.pdf>.

¹¹⁸ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 58.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

tons de gris, de noir et de blanc qui marquent le décor. Bertrand et Grojnowski le soulignent dans leur introduction : « Le noir et le blanc, comme le gris, participent à un décor qui se confond avec l'illustration. Si les éléments descriptifs du récit éclairent celui-ci d'une obscure lumière [...] les photographies transcrivent les mêmes tons¹²⁰ ». Tout se passe donc comme si le récit absorbait le matériau iconique pour en donner une version textuelle. Encore là, nous sommes bien loin d'un récit linéaire puisque le texte, par ce passage, appelle une traduction qui ne peut émerger que par l'interprétation active du lecteur. Un tel jeu entre les codes oblige le lecteur à créer des liens, à établir des réseaux de ressemblances. Le texte, dans *Bruges-la-Morte*, ne se suffit plus à lui-même et ouvre à la nécessaire présence des images.

3.4 Lecture iconique

Pour Xavier Fontaine, les photographies dans *Bruges-la-Morte* forment un réseau d'images qui ajoutent une atmosphère au texte et induisent des mouvements de lecture de l'ordre du visuel plutôt que de relever « pleinement du processus de narration¹²¹ ». Les images fonctionnent ainsi indépendamment du récit et forment leur propre réseau de significations.

Le lecteur moderne de *Bruges-la-Morte* trouvera sans doute un certain charme à l'aspect vieillot des illustrations. Il pourra avoir l'impression que celles-ci sont en fait des collages, des dessins, des images modifiées. Parmi les caractéristiques qui ajoutent à l'aspect singulier, et l'on pourrait presque dire étrangement attrayant des images du roman, on remarque que les ciels sur les images sont gris, sans texture apparente ni impression de profondeur, la technique effaçant les variations de ton. Dans cette palette chromatique, les axes verticaux se détachent et donnent un caractère très statique et une sorte de rigidité aux éléments représentés. Les tons de noir, de blanc et de gris semblent artificiels et uniformes. La qualité technique de la photographie dans *Bruges-la-Morte* n'est ainsi pas un des éléments marquants de l'œuvre. Notons que la technique de la similigravure était déjà, pour les lecteurs de l'époque de Rodenbach, de qualité inférieure et associée à une reproduction bon marché. Néanmoins, les images et la nouveauté du roman arrivent certainement à susciter une curiosité chez le lecteur.

La saisie des images est d'abord modulée par une perception, celle de la vision. De ce point de vue, les photos dans *Bruges-la-Morte* imposent d'emblée leur présence, elles « sautent aux

¹²⁰ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 18.

¹²¹ Fontaine, *op. cit.*

yeux » alors que le texte semble appeler un déchiffrement. Mais malgré leur évidence, au fond, les images sont tout aussi opaques. Si, dès la première page de l'œuvre, la présence simultanée de l'image et du texte peut rassurer le lecteur, la suite donne à voir une scission entre les deux médiums et leurs significations. La présence des images module l'implication corporelle du lecteur et le prive d'un rapport à l'œuvre qui serait continu. Par ailleurs, le lecteur doit interpréter la photographie qui, traditionnellement art de l'espace, devient ici un art du temps à cause de la mise en séquence des contenus iconiques. Malgré cette temporalisation de la photographie, le lecteur n'est pas pour autant devant un récit linéaire ; il doit constamment interpréter la redondance et la ressemblance des images. Lorsqu'une photographie plus référentielle et réaliste semble se présenter, elle s'avère trompeuse.

3.5 Une spectature active

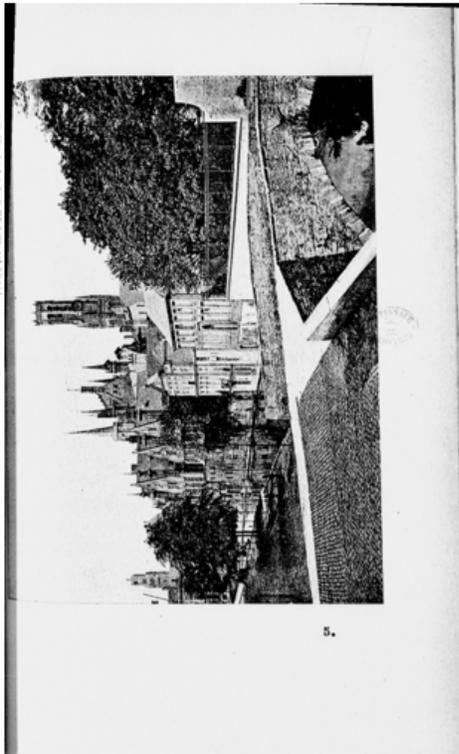
Les images disposées sur la page de droite font en sorte que le lecteur est appelé à déplacer son regard de gauche à droite, de manière somme toute linéaire. Mais comme nous l'indiquions, l'élément nouveau que *Bruges-la-Morte* convoque est que le lecteur doit passer sans cesse du registre textuel au registre iconique et que loin d'être mis en relation de façon simple, les dispositifs de l'écrit et de l'image jouent de la rupture et de la non-concordance. L'exemple suivant le démontre de façon typique. Lorsque Viane va à la rencontre de Jane Scott pour la première fois, il échange quelques mots avec elle : « Elle répondit d'une voix qui bouleversa Hugues jusqu'à l'âme. La voix aussi! [...] une voix de la même couleur, une voix orfévrée de même. Le démon de l'Analogie se jouait de lui!¹²² ». Alors que le texte suggère une analogie entre la défunte et Jane Scott, l'image à droite ne répond en rien à cet épisode. Le référent visuel propose plutôt au lecteur la vue d'un canal paisible surmonté d'un pont, de clochers d'église, architecture mélancolique qui fait écho à la tristesse de la narration. Si le lecteur conçoit normalement les images et le texte dans une relation de continuité sémiotique, celle-ci est ici brisée. L'ancrage est absent, mais le relais, qui pourrait compenser ce manque, est si vague qu'il laisse toute la place à l'interprétation et suscite le sentiment d'un déphasage, d'un défaut de lien entre texte et image¹²³. La présence de la photographie produit non seulement une complexification, mais une fragmentation du sens qui appelle nécessairement une spectature active.

¹²² Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 102.

¹²³ Henninger, Véronique. 2015. « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », *Romantisme*, 3, n° 169, p. 121.

Elle répondit sans avoir l'air surprise et comme s'attendant à la rencontre, d'une voix qui bouleversa Hugues jusqu'à l'âme. La voix aussi! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfèvre de même. Le démon de l'Analogie se jouait de lui! Ou bien y a-t-il une secrète harmonie dans les visages et faut-il qu'à tels yeux, à telle chevelure corresponde une voix appariée?

Pourquoi n'aurait-elle pas également la parole de la morte puisqu'elle avait ses prunelles dilatées et noires dans de la nacre, ses cheveux d'or rare et d'un alliage qui semblait introuvable? En la voyant maintenant de plus près, de tout près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle. Hugues en demeurait confondu et que celle-ci, malgré les poudres, le fard, la rampe qui brûle, eût le même teint naturel de pulpe intacte. Et, dans l'allure aussi, rien du genre désinvolte des dan-



5.

Figure 13 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 52-53.

Le rapport entre le texte et les images se présente donc comme une énigme à déchiffrer qui ne trouve pas facilement sa résolution. Ce sentiment de dysfonctionnement relatif est encore plus grand quand l'image est placée horizontalement (au total, sur les 35 images présentes dans le roman, 23 sont disposées horizontalement). Le lecteur est alors contraint non seulement d'être actif dans son interprétation, mais de s'impliquer physiquement. Il doit s'interrompre, faire tourner l'objet-livre entre ses mains pour arriver à en saisir le sens total. Les réflexes de lecture sont bouleversés par une rupture autant matérielle que sémiologique. Ces interruptions de la lecture et ces mouvements de la part du lecteur qui doit s'impliquer physiquement font en sorte que celui-ci accorde une importance particulière au lieu représenté : Bruges se place au cœur de sa compréhension du roman. Cet aspect participe encore plus concrètement à la fragmentation de l'expérience de spectature.

Que la fragmentation soit de nature sémiotique ou qu'elle résulte plus spécifiquement de la manipulation de l'objet-livre, la relation texte-image est très généralement en déphasage, en décalage. À cause des relations indirectes de relais entre le texte et les images, il se dessine une multitude de détours donnant lieu à autant d'interprétations. Cette nouvelle pratique de la lecture

est toutefois soumise à un potentiel ratage : le lecteur pourrait décider de ne pas tenir compte des images puisqu'elles ne semblent pas en lien avec le texte ; il pourrait aussi ne pas faire pivoter son exemplaire et donc ignorer le sens de l'image de droite. Le texte postule ainsi un lecteur modèle obéissant, qui répondrait, corps et âme, à ses exigences de spectature. Le lecteur va-t-il répondre favorablement au pacte proposé par l'œuvre? Et s'il l'accepte, est-ce que sa compréhension en sera vraiment améliorée? Cette exigence interprétative, on le verra, se retrouve dans d'autres aspects du dispositif iconique.

3.6 Art de l'espace ou art du temps?

Lessing caractérise l'image comme un art de l'espace, et il est vrai que les photographies dans *Bruges-la-Morte* s'imposent à la perception et occupent le périmètre visuel de l'œuvre. Quand une image se présente au lecteur, la spectature passe du mode linéaire au mode tabulaire, la saisie séquentielle du sens du texte est remplacée par une saisie globale du sens de l'image. Et si elle est un véritable art de l'espace, c'est aussi que la photographie dans *Bruges-la-Morte* donne à voir une ville mythique qui s'étend sur le texte et prend les couleurs du deuil du protagoniste. Cependant, la fascination qu'exercent les images dans ce roman est aussi liée au fait qu'elles sont traitées comme un art du temps, mais d'une façon tout à fait singulière.

En effet, les images se suivant dans un récit arrivent généralement à raconter une histoire linéaire puisque, de par le déroulement qu'elles impliquent, elles suggèrent une temporalité stable et un ordre des choses logique. Dans le cas de *Bruges-la-Morte*, cette potentialité ne se réalise pas. La suite d'images crée une attente pour aussitôt la décevoir et y substituer une fragmentation de la séquence. Les images sont séquentialisées, mais d'une manière ne répondant à aucune logique syntagmatique. Fondées sur une logique où aucune progression narrative ne survient, elles présentent sans arrêt la même série de points de vue et les mêmes repères topographiques. Le point de départ de l'œuvre est identique au point final : la maison de Viane, Quai du Rosaire. Entre la promenade qui initie l'intrigue du roman et le meurtre qui la conclut, les images saturent la mémoire visuelle du lecteur par leur redondance : se succèdent des quais, des canaux, des monuments religieux, de hautes tours et des rues pavées, si bien que l'on s'y perd. Impossible de s'y repérer, d'être certain de ne pas revenir sur ses pas. Joris-Karl Huysmans, contemporain de l'auteur, avait d'ailleurs remarqué que Bruges travaille à égarer ses promeneurs :

Parcourez-la dans tous les sens ; au bout d'une heure de marche, vous vous apercevrez que ses rues vous leurrent : vous êtes parti de tel point et vous y voilà revenu ; en somme, vous avez tourné avec elle, elle est bâtie en ressort de montre, en spirale, et constamment elle vous ramène là où elle peut se faire valoir, à ses musées, à ses églises ; elle est cachottière, telle une dévote¹²⁴.

Les images dans l'œuvre forment donc un réservoir paradigmatique constamment surexploité, suggérant au lecteur un parcours de Bruges, mais un parcours entravé, circulaire, comme le mentionne Huysmans, à l'image même de la ville. Dans les pratiques standard, les illustrations littéraires sont associées à un avancement du récit. Mais ici, elles jouent avec le temps de l'œuvre, se répètent et se ressemblent au point de se dédoubler, ce qui introduit de la non-linéarité dans la spectature.

Ce brouillage des temporalités provoqué par le dispositif iconique se manifeste à d'autres égards. Pour Roland Barthes, la photographie se trouve entre deux temporalités : le passé et le présent. Le véritable noème de la photographie est le punctum qui progressivement devient le *ça a été*, une certitude que ce que l'on regarde a véritablement été vivant. Il nous semble que cet aspect de la photographie, tel que théorisé par Barthes, est particulièrement intéressant dans le cas de *Bruges-la-Morte* puisqu'il rejoint un des thèmes de l'œuvre, à savoir le deuil et la compulsion de répétition, Viane souhaitant revivre le passé à travers des éléments du présent. Quand on considère donc ce thème de l'œuvre, on ne peut que voir dans les photos de Bruges cet espèce d'entre-deux dans lequel se déroule le récit, à la limite des temporalités. L'œil du lecteur est tourné vers le passé quand il regarde des images d'une ville qui fut, à un moment, telle qu'elle lui est présentée dans le roman, mais qui n'est certainement plus ainsi.

Pour Barthes, cette impression paradoxale de « faire-vivant » émanant d'une photographie ne peut que présager un sentiment de mort, et c'est bien le cas dans *Bruges-la-Morte* : les paysages que contemple le lecteur sont ceux d'une ville qui n'est plus, mais qui a été figée dans le temps. La photographie est le référent de la temporalité réelle du récit mais elle pénètre également la temporalité du lecteur, qui doit la considérer comme une émanation d'un référent « ayant été » mais qui s'inscrit dans l'éternel, en quelque sorte hors du temps. Le protagoniste s'installe d'ailleurs à Bruges en fonction de son ambiance morne où le temps immobile laisse toute la place aux réminiscences : « Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre

¹²⁴ Huysmans, Joris-Karl. 1901. « L'écho de Paris », dans Bertrand, *Le monde de Rodenbach*, op. cit., p. 142.

une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor¹²⁵ ». Et c'est précisément ce que l'ajout des photographies au récit parvient à réaliser. Les signes de mort sont partout dans les images redondantes et statiques, qui permettent de prolonger le registre du deuil et d'imprégner le lecteur d'une atmosphère tangible. Elles plongent celui-ci dans l'errance, le forcent à observer des ressemblances et des analogies dans les paysages quotidiens et redondants de la ville, font appel à sa mémoire visuelle quand il tente d'associer les images aux épisodes mentionnés dans le texte. Elles créent un temps hors du temps qui suscite le questionnement et force l'interprétation.

3.7 Brouillage, redondance, ressemblance

Dans de nombreux cas, le texte fait mention d'endroits qui deviennent des repères et dont les images suscitent la mémoire du lecteur. Viane aperçoit Jane Scott pour la première fois durant une de ses promenades quotidiennes : « il sortit de Notre-Dame plus triste que jamais. Il s'orienta du côté de sa demeure [...] Il cherchait en lui le souvenir de la morte [...] Tout à coup [...] Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants [...] éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui¹²⁶ ». L'église Notre-Dame devient ainsi un repère dans l'appréhension du récit. Un autre endroit de référence est le Quai du Rosaire, où se situe la demeure de Viane, comme nous l'apprenons dès le début du roman. L'image qui représente à la fois l'église Notre-Dame, au loin, et le quai longeant le fleuve Dyver dont il est question dans le texte, apparaissent plus loin, alors que Viane se remémore l'instant de la rencontre en question : « Il n'avait qu'à contempler en sa mémoire le vieux quai de l'autre jour, dans le soir qui tombe, et s'avancant vers lui une femme qui a la figure de la morte¹²⁷ ». Ces repères mentaux que constituent les images accompagnant le texte deviennent alors des lieux marquants pour le lecteur qui, tout comme le protagoniste, est appelé à se remémorer les événements, à revenir sur ses pas, à sortir du texte et à y replonger pour y chercher des signes et des indices.

Mais cet effet de repérage topographique fourni par les photos ne fonctionne guère. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, l'image qui accompagne la rencontre d'Hugues et de Jane n'est pas celle du Quai du Rosaire, mais celle d'un tout autre endroit, la cathédrale Saint-Sauveur qui se trouve, en réalité, à quelque trois cents mètres du lieu de la rencontre. La spectature ne trouve donc pas de réponse claire. Le lecteur est dans une indétermination alors que les repères

¹²⁵ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 82.

qui ont l'air fonctionnels ou référentiels forment en fait une géographie éclatée, il se perd parmi les images, faute de balises claires dans cette ville morte. George Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, élabore une définition qui décrit bien ce regard du lecteur en perte de repères. Faute de liens efficaces entre les photographies et le texte, « c'est la désorientation, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est devant nous et ce qui ne l'est pas¹²⁸ ». Pour le théoricien, l'image est « structurée comme un seuil¹²⁹ » et, lorsque nous la contemplons, il est impossible d'y avoir véritablement accès. La photographie est donc comme une porte entrouverte que nous ne pouvons pas franchir et qui crée en nous un malaise. Le spectateur des images de *Bruges-la-Morte* est conscient que la ville qu'il contemple est un espace-temps réel, mais contenu dans une réalité impossible d'accès : un espace ouvert dans un cadre clos pour le spectateur.

Nous avons montré que l'action du roman était redondante et jouait sur le ressassement des mêmes thèmes. Pour Paul Edwards, « toute l'action en effet se résume au développement d'un état pathologique, à ce deuil obsessionnel du personnage principal¹³⁰ ». Or la redondance et la ressemblance iconographiques deviennent aussi des signes de cette pathologie latente. Les photographies semblent toutes montrer constamment les mêmes façades, les mêmes reflets tranquilles et les mêmes intersections où le protagoniste fuit : « Arrivé à un carrefour, où plusieurs directions s'enchevêtrent, tout à coup, comme il marchait un peu derrière elle, il ne la vit plus – en allée, disparue dans on ne sait laquelle de ces ruelles tournantes¹³¹ ». Ainsi, impossible pour le lecteur d'être convaincu que les lieux représentés dans les images sont bien ceux qui correspondent au texte. De ce point de vue, la photographie, « loin de représenter une réalité précisément datée ou localisée, [...] met au jour un passé immémorial qui perdure¹³² ». Les paysages représentés dans le roman forment un ensemble visuel somme toute homogène qui finit par devenir redondant : les images étant semblables, elles en deviennent presque décoratives et perdent de leur valeur individuelle. Elles se recourent et se superposent les unes aux autres pour aboutir à un trop-plein qui gêne l'interprétation du lecteur. Il travaille à partir d'un matériau fragmentaire qui, sous des allures référentielles, déconstruit la représentation. Son interprétation ne peut dès lors que

¹²⁸ Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 183.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹³⁰ Edwards, *op. cit.*, p. 36-37.

¹³¹ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 79.

¹³² Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 21.

s'engager que « dans le jeu du leurre et du hasard¹³³ ». En effet, si la logique qui préside à la succession des images n'est ni temporelle, ni narrative, quel sens y investir?

Le Quai Vert constitue un exemple intéressant du discontinu qui introduit un tel vacillement interprétatif. Ce référent visuel précis revient quatre fois dans le roman aux chapitres II, III, IV et VII. Chaque image présente un angle différent du Quai.



Figure 14 Georges Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 67.

¹³³ *Ibid.*

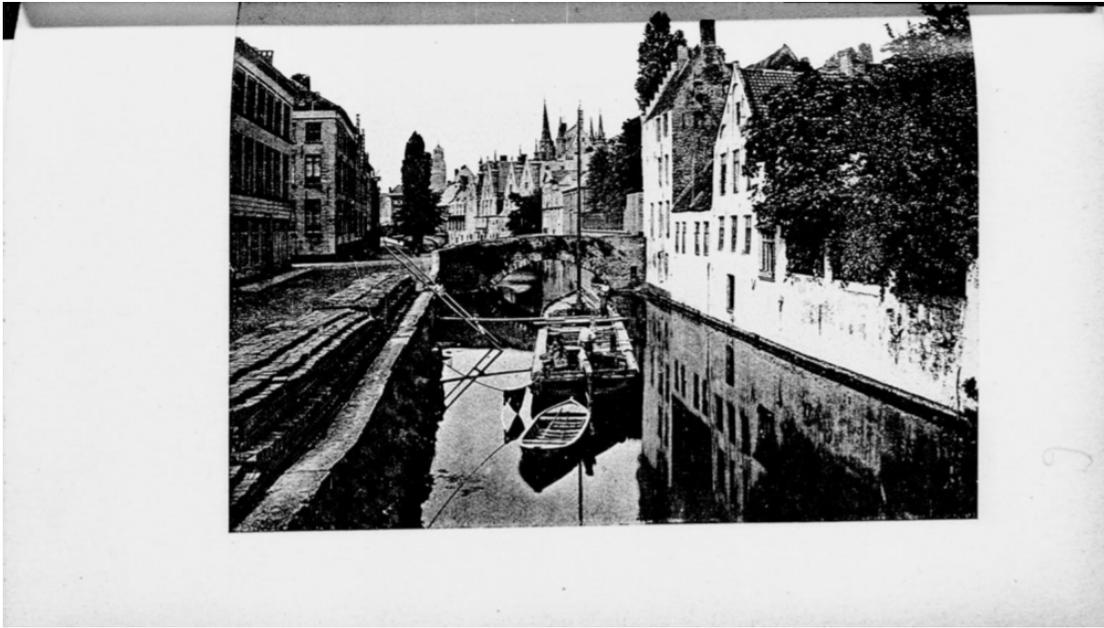


Figure 15 George Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 95.

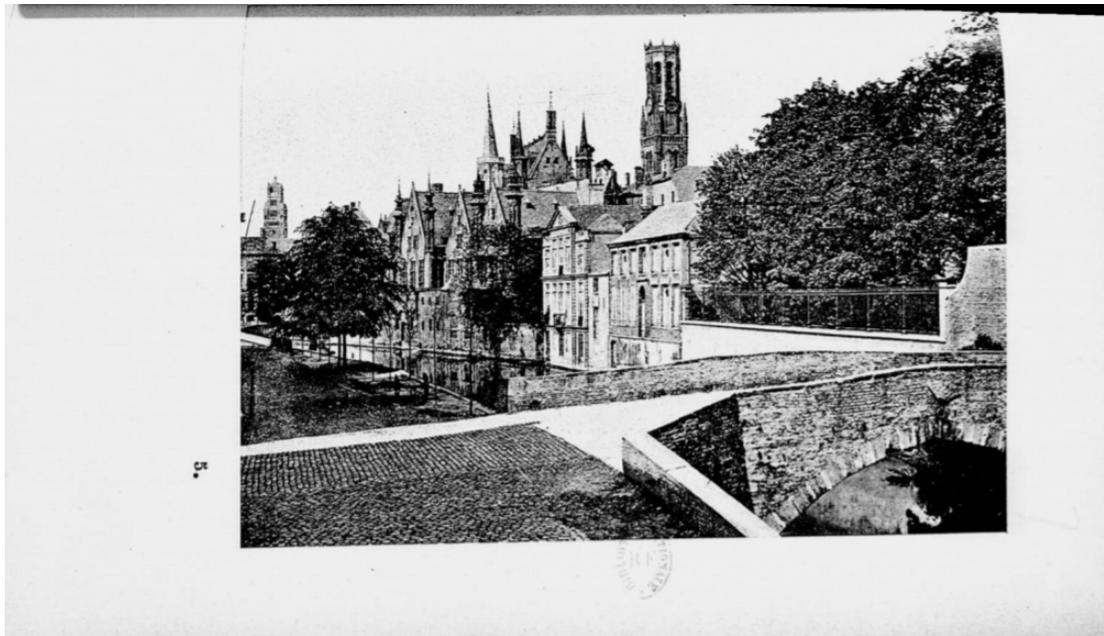


Figure 16 George Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 103.

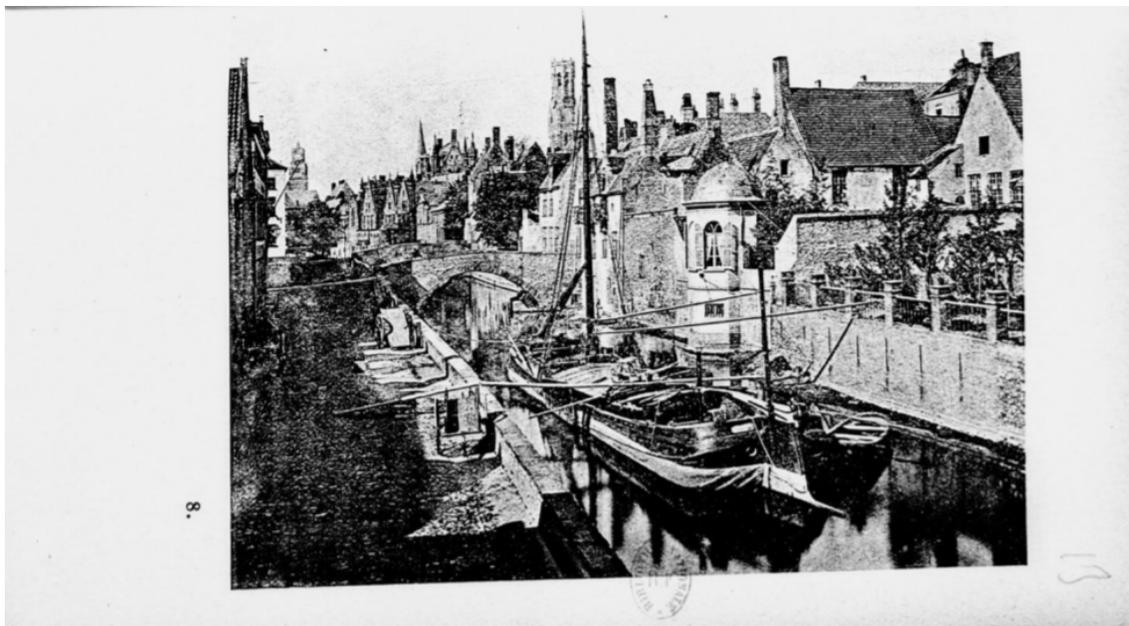


Figure 17 George Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 139.

Chacune des images du Quai Vert donne à voir le canal de différents points de vue. Les éléments communs aux quatre photographies sont l'eau qui reflète les bâtiments, les arbres et le quai lui-même, et le ciel qui occupe environ le quart de l'image. Toutes les photos placent l'opérateur à la gauche du canal et, par conséquent, l'alignement des maisons et de la haute tour à l'horizon est sensiblement le même. Cela permet au lecteur de trouver dans ces images des points de repères semblables et de les lier les unes aux autres même si, au final, il n'y a pas de légende qui lui permettrait de les associer avec certitude au même référent topographique. Un élément qui distingue chaque image est toutefois la distance entre le photographe et son objet. En utilisant comme point de référence la première image et l'élément central qu'est le pont, le point de vue de la deuxième image est rapproché, mais comprend un nouvel élément, l'embarcation. Le lecteur peut ainsi imaginer un certain passage du temps entre les deux images et supposer que l'embarcation est apparue avant ou après la prise des photographies. La troisième image montre un point de vue encore plus rapproché du pont, mais celui-ci est maintenant relégué au bas de l'image à l'avant-plan, et donc l'œil se dirige naturellement sur la tour à l'horizon. Cette même tour qui se trouvait à l'arrière-plan dans la première image est plus proche dans celle-ci et conséquemment, le lecteur a l'impression d'avoir avancé vers la tour, qui est nettement plus détaillée maintenant. Finalement, la quatrième image est un plan rapproché d'une embarcation plus imposante, et le point

de repère qu'est la tour au loin est hors-foyer. On peut donc supposer que le sujet pictural est cette embarcation silencieuse, excluant tout sujet humain, comme le reste des images du roman.

Il se déploie alors, par cette accumulation du même référent pictural, un cercle autour du référent. Le lecteur est entraîné dans un mouvement tournant qui interrompt la linéarité du récit et a également des effets sur la progression du temps dans l'œuvre. Le temps devient, en quelque sorte, malléable, étiré, fragmenté. D'abord, même si le lecteur ne considère pas les images et tente de les ignorer, elles lui sont imposées et leur horizontalité l'oblige à tourner le roman pour les considérer. De plus, le retour constant du Quai Vert dans l'iconographie ramène le lecteur vers des moments antérieurs du récit. La ressemblance et les interférences des référents créent des impressions de déjà-vu : le lecteur peut sentir que le récit n'avance que très lentement, en rebroussant chemin constamment, en revenant sur ses pas, en s'égarant.

3.8 Divergences de l'image et du texte

Si la répétition des contenus caractérise les images, il faut aussi voir qu'elle provoque, simultanément, une rupture d'autant plus grande avec le texte. La ressemblance et la redondance iconographiques concernent tout particulièrement un référent pictural : l'eau. Dans la série d'exemples que nous venons d'examiner, l'eau occupe systématiquement le bas des images tandis que le ciel remplit la partie supérieure. Entre ces deux zones qui forment deux blocs parallèles scindés par une ligne d'horizon assez nette, les bâtiments représentés ne sont pas clairement découpés. Aucun d'entre eux ne se détache particulièrement, mise à part la haute tour du Beffroi qui tranche par son axe vertical quand elle est présente dans l'image. Cette eau omniprésente semble appeler une interprétation qui valoriserait le reflet, la symétrie, la continuité. Or, il en va à notre avis tout autrement.

L'image de la page 83 présente une vue horizontale du Quai du Rosaire et du canal de Dyver. L'image est structurée horizontalement par le quai de pierres et verticalement par la tour d'une église qui est si hors-foyer qu'elle semble vaporeuse à l'horizon, s'effaçant dans le gris uniforme du ciel.



Figure 18 George Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>. p. 33.

L'image montre l'eau comme un miroir qui reflète parfaitement les alentours. Cette symétrie presque impeccable entre la terre et l'eau tranquille peut donner au lecteur l'impression que le temps est en suspens, que l'eau et le ciel sont immobiles. Mais c'est aussi une représentation fautive, rigide, due au long temps de pose nécessaire à la photo. Le lecteur est placé devant une symétrie exagérée. Alors que les images précédentes du Quai Vert laissaient le lecteur s'imaginer des mouvements, des déplacements entre les endroits de la ville, cette image évoque le silence et une pause dans la temporalité. Le texte, sur la page de gauche, évoque la ressemblance perçue par Hugues entre la morte et Jane, dont la rencontre est toute récente : « C'était tout proche et tout simple maintenant. Son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois ; la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne [...] en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle¹³⁴ ». Alors que le texte mentionne une ressemblance presque parfaite entre les deux femmes, l'image du Quai du Rosaire et les reflets de l'eau évoque plutôt une ressemblance artificielle et une redondance des motifs à cause de l'eau qui calque la ville de manière trompeuse. Si le texte parle d'une nouvelle empreinte et d'une « vision toute nette et toute neuve¹³⁵ » de la morte, dans la photographie, le temps s'arrête et ne suggère pas un

¹³⁴ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 83-85.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 82.

renouveau, mais exclut plutôt la vie et le mouvement de l'image. Le lecteur, cherchant des liens entre le texte et les images, ne peut qu'être déçu par l'inefficacité de l'ancrage, au point même que, dans ce cas, les signifiés iconiques implicites de l'image semblent en contradiction avec ceux du texte. La photographie place alors le lecteur devant une énigme interprétative. Le relais s'impose, mais son caractère flottant se montre plus problématique que jamais : le roman annonce-t-il déjà que Jane est artificielle, fabriquée, porteuse de mort? ; les photos montrent-elle ce qu'Hugues se refuse à comprendre? En d'autres termes, la contradiction entre image et texte est-elle réelle et significative, ou ne tient-elle qu'à une surinterprétation résultant des lacunes de l'œuvre?

3.9 Photographie déréalisante

Nous avons montré que la fonction référentielle de la photographie n'est pas l'élément qui prévaut dans le roman. La fonction poétique l'emporte davantage. Cette dimension est appuyée par le fait que les repères de la géographie brugeoise sont inefficaces : le protagoniste se perd dans une ville qu'il est pourtant bien habitué à parcourir, comme le montre cet extrait que nous avons précédemment cité :

L'air d'un somnambule, Hugues la suivait toujours, machinalement maintenant, sans savoir pourquoi et sans plus réfléchir, à travers le dédale embrumé des rues de Bruges. [...] tout à coup, comme il marchait un peu derrière elle, il ne la vit plus – en allée, disparue dans on ne sait laquelle de ces ruelles tournantes¹³⁶.

Malgré qu'il soit accoutumé aux promenades dans la ville, celle-ci s'avère labyrinthique. Or, cet effet se répercute aussi sur le lecteur, qui ne peut que se figurer Bruges par fragments à la fois éclatés et redondants. Comme nous l'avons vu, le texte ne cesse de ressasser les lieux topographiques avec précision et relève des dizaines de repères précis : la maison de Hugues, la cathédrale de Saint-Sauveur, l'église Notre-Dame, le béguinage, pour ne nommer que ceux-là. Or les photographies, quant à elles, ne répondent pas à cette obsession de nommer les lieux. Au contraire, elles montrent des édifices semblables, ressemblants, redondants. Elles se libèrent de toute contrainte de représentation référentielle et réaliste. La signification des images émerge ici grâce à la réflexion du lecteur qui doit jouer le rôle de passeur, nourrir sa représentation d'information complémentaire que ne fournissent ni le texte ni les images. Cette signification est donc fondée sur le relais. Les multiples plans des mêmes édifices, rapprochés ou éloignés, les

¹³⁶ *Ibid.*, p. 79.

cadres tronqués et les rues tournantes amènent le lecteur à se figurer une totalité imprécise, une cartographie qui n'est, au final, jamais représentée globalement. Ainsi, l'appréhension du dispositif iconique relève de la subjectivité du lecteur et de sa façon de réunir mentalement les fragments visuels du roman pour en tirer une topographie totalisante. Si Christian Berg parlait d'un sens qui fonctionne par intermittence, nous pouvons dire que cette intermittence caractérise aussi la cartographie mentale de Bruges, qui s'établit différemment selon chaque lecteur. De ce point de vue, l'œuvre est polysémique, mais d'une manière radicale, elle ne se referme tout simplement pas puisqu'aucune topographie n'est fixe.

Les repères que le lecteur établit sont également non-fonctionnels en raison du fait que les images sont anonymes et non-léguées. En effet, cette caractéristique fait en sorte que le lecteur ne peut jamais être certain de l'identité des référents visuels. Bien que l'Avertissement « pointe l'importance des décors », que les « lieux clés de la fiction soient illustrés », la référentialité est inefficace, elle n'est que de surface : « aucun cliché n'étant légendé, le destinataire, qui n'est pas supposé être familier de la ville, ne peut identifier de manière certaine l'endroit reproduit sur la photographie¹³⁷ ». Une légende sous les images aurait certainement contribué à prédéterminer la lecture et à empêcher la signification de s'ouvrir à une interprétation libre.

Les fondements historiques de la photographie ainsi que l'usage de la photo à l'époque de *Bruges-la-Morte* impliquent une pensée de la référence qui est donc ici contredite. Pour Ronald Shusterman, la photographie qui se détache du modèle purement référentiel est « déréalisante » : « la photographie déréalisante, [...] privée de toute identification facile, [...] ne ramène pas tout à nous, à notre sociologie, aux clichés de nos catégories habituelles. De par son abstraction même, elle peut nous faire prendre un peu de recul [...] »¹³⁸. Les photos dans le roman, à défaut d'être vraiment abstraites, sont prises dans un contexte où elles devraient répondre au texte mais résistent à cette instrumentalisation, ou jouent l'écho et le déjà-vu de manière détournée. Selon l'expression de Shusterman, elles inscrivent un « dépassement de la représentation¹³⁹ ». Au lieu de se rattacher à une valeur référentielle, elles ouvrent de nouveaux parcours interprétatifs chez le lecteur. La redondance dont il a été question ailleurs accentue le fait que les images mettent en

¹³⁷ Henninger, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁸ Shusterman, Ronald. 2007. « Polarités. La photographie entre littérature et sensation (en relisant Goodman et Deleuze) ». *Image [&] Narrative*, n° 18. En ligne.

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/shusterman.htm.

¹³⁹ *Ibid.*

avant, de manière prédominante, la fonction poétique. Elles ne se limitent plus à être ancrées par le texte, elles sont évocatrices en elles-mêmes grâce à un relais imprécis et ouvert, dont le contenu informationnel devient la prérogative de chaque lecteur.

3.10 Le référent trompeur

Nous voulons maintenant nous pencher sur un exemple qui, à première vue, laisse croire que le texte et les images fonctionnent par ancrage et impliquent une certaine référentialité. Or ce cas permet justement de montrer que l'ancrage est dysfonctionnel et la référentialité trompeuse. Il s'agit de l'épisode du béguinage où Barbe, la pieuse servante de Viane, va visiter sa parente, sœur Rosalie. L'image est insérée au moment précis dans le récit où Barbe accomplit cette action. Elle semble donc, pour un lecteur inattentif, représenter la scène : « C'est pourquoi l'esprit obscur de la vieille servante s'extasiait par avance aux pompes des saints offices, tandis qu'elle franchissait le pont arqué du Béguinage et pénétrait dans l'enceinte mystique¹⁴⁰ ». Les liens entre le texte et la photographie apparaissent très clairs et classiques, fondés sur ce qui semble être un ancrage. De plus, des sujets humains occupent l'image, en un usage qui rapproche celle-ci des illustrations littéraires des romans de l'époque. Le lecteur est face à une analogie entre un nœud narratif et sa représentation iconique.



Figure 19 George Rodenbach (1892), *Bruges-la-Morte*. En ligne.
(Légèrement rognée, © X. Fontaine) <http://phlit.org/press/?p=1721>.

¹⁴⁰ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 158.

Or cette image n'est pas une photographie mais un tableau, celui de Louis Tytgadt intitulé *Le petit béguinage de Gand*, peint en 1886. Au moment où l'ancrage et la référentialité semblent fonctionner, le lecteur rencontre ce qui est précisément un usage atypique par rapport au reste du roman. Cela pouvait ne pas être une évidence à l'époque de Rodenbach : « 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 tableau¹⁴¹ ». Cependant, l'œil du lecteur contemporain décodera d'une manière radicalement différente cette image qui tranche par rapport au reste de l'iconographie romanesque. Comme le mentionne toujours Fontaine, une forme de littératie des images caractérise l'époque actuelle : « Au fil du temps, les compétences visuelles du spectateur s'aiguisent inéluctablement¹⁴² ». Le lecteur actuel comprend que cette photo est la reproduction d'un tableau. Ainsi, la référence s'introduit dans l'image par un détournement des codes. De plus, ce tableau ne représente pas Bruges, mais Gand. Un second détournement s'opère ici alors que le lecteur est face à un déplacement, un décentrement d'un lieu que l'Avertissement travaillait tant à mettre au cœur de l'expérience romanesque.



Figure 20 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). En ligne. <http://phlit.org/press/?p=1721>.

¹⁴¹ Fontaine, *op. cit.*

¹⁴² *Ibid.*

La seule image du roman dont le sujet est la vie humaine, et la seule qui semble impliquer une référentialité concrète et un ancrage fonctionnel, est donc en fait déceptive. Cette image n'est pas ce qu'elle prétend être. Évidemment, il y a une analogie à tracer entre l'épisode relaté et l'illustration, mais le caractère singulier de cette image révèle que l'ensemble de l'œuvre ne fonctionne pas selon ce mode. Le lecteur est donc amené, par cette occurrence atypique, à mettre en doute la référentialité de l'entièreté du dispositif iconique puisque cette photographie fait entorse à l'Avertissement qui suggérait que les images sont des représentations des « décors de Bruges¹⁴³ ». De plus, si Barthes associait à la photographie un présage de mort et que ce présage concordait avec le caractère lugubre des similigravures dans *Bruges-la-Morte*, l'image du tableau de Tytgadt ne participe pas à cette équation. Vivant, en mouvement, humain, son sujet se détache du reste de l'iconographie des référents visuels dans l'œuvre.

Enfin, le tableau en soi est déjà une forme de représentation médiatisée qui implique un éloignement du réel ; or, du fait d'être ainsi pris en photo, il devient le référent d'un référent. La présence de ce tableau implique une vision personnelle et mentale, celle du peintre, ce qui fait en sorte de jeter un doute sur le reste des images : faut-il les concevoir également comme des représentations subjectives d'un univers mental, plutôt que comme des représentations réalistes d'un monde extérieur? Clairement, l'usage des photos qui est fait dans *Bruges-la-Morte* montre que leur référentialité n'est pas plus grande ou plus convaincante que celle de n'importe quelle représentation iconique, et qu'au contraire, il y a toujours une représentation qui appelle un travail de décodage.

3.10 Conclusion

Rien n'est stable dans *Bruges-la-Morte*. Le lecteur est devant une œuvre où la signification fragmentaire est incertaine et subjective. Umberto Eco parlait justement des potentialités d'une telle « œuvre ouverte » aux significations multiples, mouvantes et en quelque sorte interactives : « toute œuvre traditionnelle, encore que matériellement achevée, exige de son interprète une réponse personnelle et créatrice : il ne peut la comprendre sans la réinventer en collaboration avec l'auteur¹⁴⁴ ». Ainsi, *Bruges-la-Morte* se redéploie sans cesse, comme nous l'avons montré, à travers le regard et les actions du lecteur qui participent au sens de l'œuvre. Le roman de Rodenbach

¹⁴³ Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 18.

invite donc son lecteur à s'impliquer en répondant aux suggestions diffuses dans le texte, en acceptant une nouvelle pragmatique de lecture et de spectature.

4. Conclusion : une ouverture de l'acte de lecture

Au terme de ce parcours, nous allons d'abord rappeler les principales étapes de notre analyse avant d'ouvrir la réflexion sur d'autres horizons. L'introduction de ce mémoire posait la question de savoir comment on peut lire *Bruges-la-Morte* aujourd'hui. Nous avons indiqué que l'écriture décadente et le dispositif photo-littéraire situent l'univers du roman de Rodenbach au carrefour des genres et des styles. Nous sommes témoin, avec cette œuvre, des premiers pas, des tâtonnements, des hésitations d'une nouvelle conception romanesque qui mise sur l'éclatement de la forme et du renouvellement des standards. Ces incertitudes formelles et thématiques suscitent, comme nous l'avons montré, de nouvelles façons d'aborder le texte littéraire et ainsi, de nouveaux lecteurs.

4.1 La singularité d'un photo-roman symboliste

Dans le chapitre premier, nous nous sommes penchée sur les caractéristiques de l'œuvre en gardant une posture analytique factuelle, puisque nous trouvions nécessaire de faire ressortir de façon objective la singularité de ce photo-roman symboliste. Abordant les normes romanesques prévalant à l'époque de la publication de l'œuvre de Rodenbach, nous avons évoqué le roman réaliste et ses caractéristiques, qui constituaient un modèle contre lequel *Bruges-la-Morte* s'inscrit. Nous avons souligné les éléments réactifs propres au roman symboliste, notamment le rejet des conventions narratives, une mimésis incertaine et l'exploration d'un Moi angoissé et mystérieux. Il nous a aussi paru important d'analyser la matérialité de l'œuvre pour montrer qu'elle ne répond en rien à celle du « grand roman réaliste », notamment par sa blancheur surabondante, ses marges plus larges et la rareté du texte, lui-même étant segmenté en de nombreux paragraphes. En ce sens, nous avons jugé pertinent de convoquer d'autres exemples de romans ayant été publiés à la même époque que *Bruges-la-Morte* afin d'en tirer une analyse comparative. Avec l'exemple de *La débâcle* d'Émile Zola, également paru en 1892, nous avons montré le caractère singulier du roman de Rodenbach qui, loin de la densité du roman réaliste, privilégie une typographie aérée et se rapprochant de l'usage qu'en fera plus tard Mallarmé. Nous avons aussi indiqué qu'au lieu de

représenter le fait social dans un style imprégné de précision scientifique, *Bruges-la-Morte* se trouve en marge du naturalisme et du réalisme, proposant une exploration de thèmes psychologiques et mettant en avant un renouvellement du Moi moderne. Nous en avons conclu que les caractéristiques textuelles de *Bruges-la-Morte* sont indicatives d'une évolution marquante de la forme romanesque.

Toujours dans ce chapitre premier, nous avons présenté une analyse factuelle du dispositif texte-image dans *Bruges-la-Morte*. La présence d'images dans des textes littéraires est un procédé standard depuis le début du XIX^e siècle. Cependant, le roman de Rodenbach propose une nouvelle utilisation de l'image. Si l'illustration littéraire classique conduisait le lecteur à élucider les liens entre le texte et les images par la présence systématique d'un ancrage, comme les cas de *Madame Bovary* ou des *Trois dames de la kasbah* nous ont permis de l'illustrer, *Bruges-la-Morte* s'inscrit en décalage de cette pratique. L'œuvre exclut l'ancrage et mise sur le relais, mais un relais vague et dont l'efficacité demeure problématique. Nous avons ainsi démontré avec l'exemple de la Cathédrale de Saint-Sauveur que le relais dans l'œuvre est infiniment plus opérant que l'ancrage. Le texte et les images fonctionnent sur le mode du décalage quand les référents visuels correspondant au texte se retrouvent plus loin dans l'œuvre. Les effets de lecture reposent donc sur des mouvements de va-et-vient qui brisent la linéarité du récit et celle de la lecture. Les registres du texte et de l'image restent parallèles et le contact reste incertain, flottant.

Toutes ces caractéristiques contribuent à faire éclater la forme du roman et introduisent, de diverses manières, des fragmentations matérielles et sémiotiques. C'est sur le fond de cette conclusion provisoire que nous avons voulu nous pencher sur le lecteur qu'appelle une telle œuvre. Celui-ci semble devoir combler les lacunes herméneutiques ouvertes par l'œuvre, jouer un rôle actif dans l'interprétation. C'est ce rôle que nous analysons dans le second chapitre.

4.2 Œuvre atypique et nouvelle pragmatique de lecture

Dans ce second chapitre, nous sommes passée d'une analyse objective à une analyse subjective de ce qu'implique la lecture d'une œuvre comme celle de Rodenbach. Nous avons proposé une lecture textuelle et iconique afin de mettre en lumière la nouvelle pragmatique de lecture impliquée par *Bruges-la-Morte*. Les effets de lecture et de spectature que le texte provoque reposent sur plusieurs caractéristiques du roman que nous avons tâché de mettre en relief.

Nous avons ouvert notre analyse en abordant les caractéristiques textuelles du roman qui renouvellent la posture de lecteur et qui nous paraissent toutes être liées à des formes de fragmentation. Les niveaux et le rythme de la narration s'entremêlent quand la narration prend des allures de commentaires formulés en style indirect libre qui ultimement ont des airs de maximes. Ces intrusions du narrateur minent la linéarité du récit, voire le déconstruisent. Nous avons aussi abordé la poétisation de la prose par la présence, dans le texte, de segments mis en exergue qui contribuent à la fragmentation du matériau textuel. De la sorte, l'œuvre se poétise et l'axe paradigmatique devient dominant dans sa constitution. La narration instable contribue à faire éclater le texte, et les motifs de la photographie et de la vision qui sont encryptés dans la matière textuelle incitent aussi le lecteur à chercher du sens au-delà d'un récit linéaire. Ce redoublement de la présence des images nous a donc amenée vers une analyse de la spectature.

Le rapport texte et image dans le roman est énigmatique et ne semble pas permettre au lecteur de construire un sens univoque : ses réflexes sont constamment bouleversés, que ce soit au niveau sémiotique ou matériel. Le réseau d'images se déploie en sérialité et se replie sans cesse dans la redondance et le ressassement des mêmes motifs iconographiques, ce qui brouille la géographie mais également les temporalités. Ces ruptures continues provoquent un décalage de la construction du sens et forcent le lecteur à faire de multiples détours dans l'œuvre. L'exemple du Quai Vert nous a permis de montrer comment la multitude de points de vue des mêmes référents topographiques cause une perte de repères. Le lecteur-spectateur, désorienté, doit établir de nouveaux repères en usant de sa mémoire visuelle et créer ses propres parcours de lecture dans l'œuvre. Finalement, au moyen de l'exemple de l'épisode de la visite de Barbe au béguinage, nous avons indiqué que la référentialité dans l'œuvre est trompeuse : quand une image paraît fonctionner de pair avec le texte, elle s'avère déceptive et sa référentialité est fautive, artificielle. Le roman travaille donc davantage à égarer son lecteur qu'à lui offrir des pistes sémantiques évidentes.

4.3 Les potentialités de *Bruges-la-Morte* pour le lecteur actuel

À la lumière des analyses que nous avons menées dans les pages précédentes, nous pouvons donc affirmer que *Bruges-la-Morte* est une œuvre ouverte, telle que définie par Eco : « toute œuvre d'art [...] reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle¹⁴⁵ ». La littérature

¹⁴⁵ Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 35.

riche, celle qui demeure vivante à nos yeux, celle qui se renouvelle sans cesse, maintient son ouverture en ne proposant pas de clé de lecture définie qui permette d'en fixer le sens.

L'entrecroisement du texte et des images dans le roman de Rodenbach s'offre pour le lecteur comme un parcours de déchiffrement. L'indétermination narrative ajoute à l'aspect fragmentaire du texte quand le lecteur est pris d'une impression de déjà-vu. Les répétitions litaniques de mots, de thèmes contribuent à jouer sur sa mémoire alors que les images semblables qui se déploient tout autour du texte donnent l'impression d'une ville sans frontières définies, dont les ombres sont dédoublées par les reflets des canaux. Nous avons abordé cette circularité des thèmes dans le roman, notamment l'errance et le ressassement d'un deuil qui ne s'accomplit pas. Le lecteur, devant un texte aussi déstabilisant, est à la recherche de points de repères et, tout comme le personnage, est victime d'une « sorcellerie évocatoire¹⁴⁶ ». Ce déchiffrement concerne aussi la lecture iconique puisque dans son parcours, et par les « enfilades de rues et de quais [...] posant le cadre d'une errance solitaire¹⁴⁷ », le lecteur est appelé à déterminer une cartographie mentale qui se superpose à la cartographie du roman de même qu'à la cartographie réelle de Bruges. Il doit aussi dans ce registre iconique essayer de faire sens de la fragmentation, de l'éclatement et de la répétition. La lecture de cette œuvre est donc une expérience qui dépasse l'implication visuelle et cognitive et qui traverse également le seuil de la temporalité et de l'espace physique du lecteur.

Cette vision particulière de la construction du sens suppose que le lecteur accepte le pacte que propose le roman *ouvert* de Rodenbach. Or, nous croyons que le lecteur contemporain est apte à recevoir *Bruges-la-Morte* d'une toute nouvelle manière. Nos pragmatiques de lectures, éloignées de celles du XIX^e siècle, peuvent s'avérer plus efficaces face au déchiffrement que cette œuvre impose. Ce qui paraissait maladroit, inefficace ou vaguement irritant à l'époque de Rodenbach nous semble une richesse découlant de nos nouveaux mécanismes de lecture.

En effet, les nouvelles technologies omniprésentes conditionnent de nouvelles pragmatiques de lecture¹⁴⁸. Les textes et les images nous arrivent désormais par l'interface des écrans et sur de multiples plateformes, dans des formes multimédiatiques et souvent délinéarisées. Or ce contexte sémiotique fait en quelque sorte écho à ce que nous avons décrit dans *Bruges-la-*

¹⁴⁶ Bertrand et Grojnowski, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁸ Gervais, Bertrand. 2015. « Naviguer entre le texte et l'écran, penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité » dans Marcotte, Sophie et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire littéraire du numérique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 91-107.

Morte. De ce point de vue, le processus de déchiffrement et de création de liens qu'exige le roman peut être conçu en termes de lecture hypertextuelle, puisque le lecteur est libre de « sauter » d'une image à l'autre, ou d'une page à l'autre, et de redéterminer ainsi son parcours subjectif. Paul Edwards note d'ailleurs que *Bruges-la-Morte* permet de réinvestir le sens du texte d'une multitude de façons : « Le texte renvoie le lecteur aux images [...], puis l'invite à chercher des suites d'images. [...] Le lecteur sort du texte et saute des pages, avant de se plonger à nouveau dans le récit¹⁴⁹ ». Loin de la linéarité postulée par l'acte de lecture traditionnel, *Bruges-la-Morte* nous amène plus près d'une lecture virtuelle et fluide, qui s'ouvre à de multiples possibilités. Le sens est incertain, en constante évolution, lecture après lecture, lecteur après lecteur. Cette nouvelle pragmatique touche aussi la dimension multimédiatique de l'œuvre. En effet, si la coprésence du texte et de l'image appelait auparavant une lecture unifiante par le biais de l'ancrage ou du relais, il nous semble désormais beaucoup plus légitime qu'elle produise une sorte de profusion qui n'a pas forcément à se résoudre en une signification explicite ou cohérente. De ce point de vue, *Bruges-la-Morte* est peut-être plus lisible aujourd'hui qu'à la fin du XIX^e siècle. L'intérêt envers cette œuvre mystérieuse est encore bien présent aujourd'hui, ce qui nous laisse justement croire à la validité de cette hypothèse.

Au XIX^e siècle, la photographie était associée de façon négative à la fin de la peinture et de l'illustration. On craignait qu'elle ne fasse basculer le mode de la représentation vers un mimétisme alarmant, qu'elle ne signe la fin de l'art. De nos jours, certains pensent que la fragmentation et la délinéarisation des pratiques de lecture correspondent aussi à une perte, celle de la traditionnelle lecture sur papier. Or nous pensons que les pratiques actuelles de lecture peuvent, au contraire, donner un nouveau souffle à l'interprétation d'une œuvre comme *Bruges-la-Morte*. Alors que le roman du XIX^e siècle ignorait l'implication du lecteur dans la construction du sens, cette collaboration et les nouveaux modes de lecture sont devenus des éléments centraux de la production littéraire. *Bruges-la-Morte* gagnerait ainsi à être considérée dans cette optique, celle d'un lecteur actif qui, de nos jours, est plus à même de recevoir une œuvre hybride, ouverte et énigmatique.

¹⁴⁹ Edwards, *op. cit.*, p. 38-39.

Médiagraphie

Corpus primaire

Rodenbach, Georges. 1998 [1892]. *Bruges-la-Morte*, Paris : Flammarion, 343 p.

Corpus secondaire

Flaubert, Gustave. 2006 [1857]. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, 539 p.

Huysmans, Joris-Karl. 1977 [1884]. *À rebours*. Paris : Gallimard, 433 p.

Loti, Pierre. 1884. *Les trois dames de la Kasbah, conte oriental*. Paris : Calmann Lévy,
En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572870c?rk=21459;2>. 95 p.

Mallarmé, Stéphane. 1959 [1866]. *Correspondance 1862-1871*. Paris : Gallimard, 688 p.

Mallarmé, Stéphane. 1914 [1897]. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.
Paris : Éditions de la nouvelle revue française, 200 p.
En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316211t?rk=42918;4>.

Pichois, Claude. 1976. *Baudelaire. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard « La Pléiade », 1664 p.

Rodenbach, Georges. 1994 [1891]. *Le Règne du silence*. Bruxelles : Édition Le Cri, 143 p.

Rodenbach, Georges. 1999 [1894]. *Le Voile et le mirage*. Exeter: University of Exeter Press, 87 p.

Zola, Émile. 1892. *La débâcle*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 636 p.
En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k645832/f7.image>.

Corpus théorique et critique

Arabyan, Marc. 1996. *Le paragraphe narratif: étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*.
Paris : L'Harmattan, 266 p.

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*.
Paris : Quadrige Puf, 814 p.

Bachelard, Gaston. 1983 [1942]. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*.
Paris : Librairie José Corti, 267 p.

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 193 p.
- Barthes, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, n° 4, p. 40-51.
- Baudelaire, Charles. 1999 [1859]. « Le public moderne et la photographie ». *Études photographiques*, n° 6.
En ligne. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.
- Berg, Christian. 1999. « Lecture » dans Rodenbach, Georges. 1987 [1892]. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles : Éditions Labor. En ligne.
http://ae-lib.org.ua/texts/berg_rodembach_fr.htm.
- Bertrand, Jean-Pierre et Daniel Grojnowski (dir.). 1998. « Présentation » dans Rodenbach, Georges. 1998 [1892]. *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion, p. 7-44.
- Bertrand, Jean-Pierre (dir.). 1999. *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du futur », 279 p.
- Bertrand, Jean-Pierre. 1996. « Paludes : traité de la contingence ». *Études françaises*, vol. 32, n° 3, p. 129-142.
- Bohac, Barbara. 2010. « Mallarmé et l'esthétique du livre » dans *L'esthétique du livre*. Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, p. 151.
En ligne. <http://books.openedition.org/pupo/1883?lang=en#ftn8>. p. 149-164.
- Bouchard, Pascale. 2012. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*. Mémoire de maîtrise du département d'études littéraires de l'UQÀM.
En ligne. <http://www.archipel.uqam.ca/4497/1/M12335.pdf>.
- Boutet, Manuel. 2009. « Un objet peut en cacher un autre: Relire *Un art moyen* de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages ». *Réseaux*, 155 (3), p. 179-214.
- Bourdieu, Pierre. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 89, p. 3-46.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 576 p.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit, 361 p.
- Brugière, Jean-Paul. « Texte et image ».
En ligne. http://lescarnets.info/sitestage2/pages_secondaires/texte_image.html.
- Brunet, François. (2009). *Photography and Literature*. Londres : Reaktion Books, 173 p.

- Décaudin, Michel. 1982. « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, p. 109-117.
- Décultot, Élisabeth. 2003. « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing: De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique ». *Les Études philosophiques*, n° 65 (2), p. 197-212.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 209 p.
- Dumais, Fabien. 2009. *L'appropriation d'un objet culturel, une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 128 p.
- Eco, Umberto. 2008 [1979]. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*. Paris : Le livre de poche, 315 p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 314 p.
- Edwards, Paul. 2008. *Soleil Noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 565 p.
- Faten Sfar, Myriam, 2009. « De la différence : l'"écriture artiste" dans *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt ». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 16, p. 85-101.
- Fontaine-De Visscher, Luce. 1979. « Métaphore et référence dans la poétique de Jakobson ». *Revue philosophique de Louvain*, n° 36, p. 509-527.
- Fontaine, Xavier. 2012. « La photographie non identifiée de *Bruges-la-Morte*. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur ». Actes du colloque, *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, Lavoie, Vincent, Paul Edwards et Jean-Pierre Montier. NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. En ligne. <http://phlit.org/press/?p=1721>.
- Freud, Sigmund. 1985 [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 352 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll « Poétique », 288 p.
- Genette, Gérard. 1966. « Frontières du récit ». *Communications*, n° 8, p. 152-163.
- Gliноer, Anthony. 2009. « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle ». *CONTEXTES*, En ligne. <http://journals.openedition.org/contextes/4325>.

- Groupe μ . 1990. *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles : Éditions Complexes, 299 p.
- Heidenreich, Rosmarin. 1989. « La problématique du lecteur et de la réception ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, p. 77-89.
- Henninger, Véronique. 2015. « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans *Bruges-la-Morte* », *Romantisme*, 3, n° 169, p. 111-132.
- Heyndels, Ralph. 1985. *La pensée fragmentée*. Bruxelles : Mardaga, 208 p.
- Iser, Wolfgang. 1997 [1985]. *L'acte de lecture*. Bruxelles : Mardaga, 404 p.
- Iser, Wolfgang. 2012 [1970]. *L'appel du texte*. Paris : Éditions Allia, 60 p.
- Jakobson, Roman. 1963. *Les Fondations du langage. Essais de linguistique générale I*. Paris : Éditions de Minuit, 260 p.
- Joret, P. 1988. « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier ». *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 66, n° 3, p. 502-534.
- Laude, Patrick. 1990. *Rodenbach les décors de silence*. Bruxelles : Labor, coll. « Archives du futur », 130 p.
- Laufer, Roger. 1984. « L'espace graphique du livre au XIX^e siècle ». *Romantisme*, n° 43, p. 63-72.
- Mallarmé, Stéphane. 1959 [1866]. « Lettre à Catulle Mendès, fin avril 1866 » dans *Correspondance 1862-1871*. Paris : Gallimard, 384 p.
- Marcotte, Sophie et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire littéraire du numérique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 211 p.
- Mateusz-Malinowski, Wiesław. 2003. *Le roman du symbolisme*. Poznan : Presses universitaires Adam Mickiewicz, p. 171-209.
- Michelet-Jacquod, Valérie. 2008. *Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience*. Genève : Librairie Droz, 506 p.
- Montier, Jean-Pierre, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (dir.). 2007. « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste ». *Littérature et photographie*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 17-35.

- Mosley, Philipp (dir.). 1996. *Georges Rodenbach, Critical essays*, Cranbury: Associated University Presses, 206 p.
- Nadler, Elisabeth. 1989. « Le roman symboliste : une logique de la distinction ». Thèse de doctorat au département de langue et littérature françaises, Université McGill.
En ligne. <http://www.worldcat.org/oclc/20754078> p. 10.
- Lowrie, Joyce O. 2008. *Sightings, mirrors in texts – texts in mirrors*. New York : Éditions Rodopi, 228 p.
- Oberhuber, Andrea. 2017. « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de Photolittérature*, n° 1.
En ligne. <http://phlit.org/press/?articlerevue=deuil-et-melancolie-metaphores-photolitteraires-dans-bruges-la-morte>.
- Ortel, Philippe. 2002. « Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature ». *Romantisme, images en texte*, n° 118, Paris : SÉDES, p. 93-104.
- Ortel, Philippe. 1999. « Les doubles imaginaires de la photographie ». *Romantisme*, n° 105, p. 5-15. Piret, Pierre. 2013. « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », *Textyles*, n° 43.
En ligne. <http://journals.openedition.org/textyles/2348>.
- Ponge, Myriam. 2007. « La fragmentation typographique » dans LY, Nadine. *Littéralité 5, Figures du discontinu*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 7-17.
- Roussel-Meyer, Maryse. 2011. *La Fragmentation dans le roman, Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 474 p.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. 1839. « De la littérature industrielle » dans Diaz, José-Luis et Annie Prassoloff. 1992. *Pour la critique*. Paris : Gallimard, « Folio essais », 400 p.
- Sandras, Michel. 1972. « Le blanc, l'alinéa ». *Communications*, n° 19, p. 105-114.
- Shusterman, Ronald. 2007. « Polarités. La photographie entre littérature et sensation (en relisant Goodman et Deleuze) ». *Image [&] Narrative*, n° 18.
En ligne.
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/shusterman.htm.
- Sontag, Susan. 2009 [1982]. *L'écriture même : à propos de Barthes*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 62 p.
- Sontag, Susan. 1977. *On photography*. New York: Picador, 208 p.
- Tamisier, Marc. 2009. *Texte, art et photographie*. Paris : L'Harmattan, 181 p.

- Tisseron, Serge. 1996. *Le mystère de la chambre claire*. Paris : Les Belles Lettres/Archimbaud, 187 p.
- Uitti, Karl D. 1961. *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. The Hague : Mouton & Co, 66 p.
- Valette, Alfred. 1971 [1886]. « Les Symbolistes ». *Le Scapin*, Genève : Slatkine reprints, p. 81.
- Von Amelunxen, Hubertus. 1985. « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle ». *Romantisme. Le livre et ses lectures*, n° 47, p. 85-96.
- Wellbery, David E. 1984. *Lessing's Laocoon, Semiotics and aesthetics in the age of reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 275 p.
- Yacavone, Kathrin. 2012. *Benjamin, Barthes and the singularity of photography*. New York : Continuum, 247 p.

Images

- Livre rare, « *Madame Bovary, Mœurs de province* ».1921 [1857]. Paris : Librairie de France, Édition du centenaire, 457 p.
En ligne. https://www.livre-rare-book.com/displayImage/AUR/10835_5.jpg.
- 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.
- Presbytère. « Pierre Loti – *Les trois dames de la Kasbah, Conte d'Orient*, Gervais-Coutellemont ». 1890.
En ligne. <http://presbytere.typepad.com/.a/6a00d8354ef92969e201b8d14593a3970c-pi>.
- Rodenbach, Georges. 1892. *Bruges-la-Morte*. Paris : Librairie Marpon & Flammarion, 223 p.
En ligne. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349?rk=42918;4>.