
Troisième partie
Fictionnalisation du biographique

| 165

|

Le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lucien Lévy-Dhurmer : du visage de l'écrivain à la vision de l'auteur

Elodie Le Beller
Université Rennes 2

RÉSUMÉ. Lucien Lévy-Dhurmer dessina en 1895 le portrait de l'écrivain symboliste Georges Rodenbach. Sa composition ambivalente entre un portrait de Rodenbach et un paysage de Bruges, entre une représentation de l'écrivain et une vision de son roman *Bruges-la-Morte*, manifeste la dualité fondamentale du portrait d'écrivain. La conception et la réception de cette double représentation de l'écrivain et de son œuvre littéraire dans le *Portrait de Georges Rodenbach* fait l'objet d'une analyse fondée sur les concepts d'auteur et d'horizon d'attente empruntés à l'esthétique. La première partie de cette analyse examine le *Portrait de Georges Rodenbach* en tant que portrait d'écrivain et la seconde en tant que portrait d'auteur. L'étude de ce cas particulier contribue à une réflexion globale sur le transfert de la réalité vers la fiction dans les portraits d'écrivains.

MOTS-CLÉS : Lucien Lévy-Dhurmer, Georges Rodenbach, portrait d'écrivain, portrait d'auteur, symbolisme

Portrait of Georges Rodenbach by Lucien Lévy-Dhurmer: the face of the writer, a vision of the author

ABSTRACT. In 1895, Lucien Lévy-Dhurmer drew the portrait of the symbolist writer Georges Rodenbach. Its ambivalent composition between a portrait of Rodenbach and a landscape of Bruges, between a representation of the writer and a vision of his novel *Bruges-la-Morte*, shows the fundamental duality of the writer's portrait. The creation and reception of this double representation of the writer and his literary work in the *Portrait of Georges Rodenbach* is analyzed based on the concepts of author and horizon of expectation borrowed from aesthetics. The first part of this analysis examines the *Portrait of Georges Rodenbach* as a writer's portrait and the second one as an author's portrait. The study of this particular case contributes to a global reflection on the transfer from reality to fiction in writers' portraits.

KEYWORDS: Lucien Lévy-Dhurmer, Georges Rodenbach, Writer's Portrait, Author's Portrait, Symbolism

Le portrait d'écrivain est le lieu d'un dialogue entre les arts visuels et la littérature recherché par le symbolisme à la fin du XIX^e siècle. La relation nouée entre deux représentants de ce courant, l'artiste français Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) et l'écrivain belge Georges Rodenbach (1855-1898), donna lieu à l'un de ces portraits d'écrivains où l'œuvre littéraire du modèle s'unit à l'œuvre visuelle du portraitiste¹. Le *Portrait de Georges Rodenbach* fut réalisé par Lévy-Dhurmer en 1895, année de leur rencontre. Il rejoignit dès 1899 les collections publiques françaises lorsqu'Anna Rodenbach, la veuve du modèle, en fit don au musée du Luxembourg. Ce pastel sec sur papier, caractérisé par son format horizontal et ses petites dimensions (35 par 54 centimètres), est aujourd'hui conservé au musée d'Orsay². Il apparaît, au sein de l'iconographie de Rodenbach, comme le plus célèbre et le plus abouti des portraits de l'écrivain.

La réalisation du *Portrait de Georges Rodenbach* appelait chez Lévy-Dhurmer une réflexion sur la mise en image de l'écrivain. Celle-ci engage chez l'artiste et le spectateur des intentions et des attentes spécifiques : le portrait d'écrivain, pour être reconnu comme tel, doit non seulement représenter la physionomie et le tempérament du modèle, mais en outre évoquer l'œuvre littéraire qui le caractérise en tant qu'auteur. Nous nous interrogeons ici sur la conception et la réception de cette double représentation de l'écrivain et de son œuvre dans le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer. L'ambivalence fondamentale du *Portrait de Georges Rodenbach* – entre portrait et paysage, entre écrivain et œuvre, entre réalité et fiction –, le désigne comme un exemple particulièrement éloquent en ce qu'il exacerbe et révèle ainsi la dualité propre au portrait d'écrivain. L'étude de ce cas particulier est mise au service d'une réflexion globale sur le transfert de la réalité vers la fiction dans le portrait d'écrivain.

La reconsidération de l'art symboliste dans les années 1970 fut suivie et nourrie par la redécouverte de l'œuvre de Lévy-Dhurmer à travers l'exposition *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900* (Foucart, 1973). Les recherches menées à cette occasion sur l'artiste s'arrêtèrent rapidement. Cependant, elles trouvent aujourd'hui un prolongement dans les travaux de Jean-David Jumeau-Lafond, à qui nous devons plusieurs analyses du *Portrait de Georges Rodenbach* (Jumeau-Lafond, s. d. ; Jumeau-Lafond, 2008 ; Jumeau-Lafond, 2012). À la question que pose l'une d'entre elles – « S'agit-il d'une représentation de l'homme ou de l'œuvre ? » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.) –, nous souhaitons apporter une réponse approfondie et révisée sur la base d'une nouvelle méthodologie. Nous proposons de combiner les méthodes de l'histoire de l'art et de l'esthétique en appuyant notre analyse iconographique, plastique et

1 Cet article est l'adaptation d'un chapitre du mémoire que nous avons consacré à la relation entre Lucien Lévy-Dhurmer et Georges Rodenbach (Le Beller, 2017).

2 Lucien Lévy-Dhurmer (consulté le 25.05.2019) : *Portrait de Georges Rodenbach*, 1895, pastel sur papier, 36x55cm, Musée d'Orsay. Voir la reproduction et la notice du *Portrait de Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=18099

technique de l'œuvre sur des concepts philosophiques. Nous utilisons le concept d'« auteur », tel qu'il a été défini par Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans *Iconographie de l'auteur* en 2005, ainsi que celui d'« horizon d'attente », théorisé par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* en 1978. Ces outils théoriques peuvent éclairer le *Portrait de Georges Rodenbach* en particulier, sinon le portrait d'écrivain en général. Par conséquent, nous mettons ici à l'essai une méthodologie susceptible d'être reprise et appliquée à d'autres cas.

Notre analyse du *Portrait de Georges Rodenbach* est dans un premier temps celle d'un portrait d'écrivain, c'est-à-dire d'une représentation de la physionomie et de la psychologie du modèle, et dans un second temps celle d'un portrait d'auteur, autrement dit d'une représentation de l'œuvre littéraire de Rodenbach. Nous suivons ainsi le chemin dessiné par Lévy-Dhurmer de la réalité de l'écrivain vers la fiction de l'œuvre.

Portrait de l'écrivain

Le portrait de Rodenbach

En 1895, l'année de la réalisation de son portrait par Lévy-Dhurmer, Rodenbach avait quarante ans. On connaît l'apparence qu'il avait à cet âge grâce aux photographies contemporaines de Paul Nadar. Leur confrontation au pastel de Lévy-Dhurmer est éloquente, car elle donne à voir la fidélité ou au contraire la liberté du portraitiste par rapport à la physionomie réelle de Rodenbach. Nous choisissons, pour la comparaison, une photographie en buste qui se rapproche du cadrage choisi par Lévy-Dhurmer³. La photographie de Nadar montre un visage peu marqué par le temps, laissant toutefois une impression de maturité et de noblesse due au port de tête. Rodenbach semble au contraire avoir été rajeuni par Lévy-Dhurmer, les traits adoucis sinon effacés grâce, d'une part, à la matière diffuse du pastel et, d'autre part, aux ombres peu appuyées. Le rendu des cheveux est plus blond que le clair-obscur de Nadar ne l'aurait permis, participant à cette même impression juvénile. La posture du modèle accentue l'effet d'ensemble : à l'attitude guindée voulue par Nadar (dos très droit, menton levé et regard porté au loin) s'oppose celle plus naturelle de Lévy-Dhurmer. Le format paysage impose d'accentuer l'horizontale des épaules plutôt que la verticale du dos, dans une posture plus tassée qui fait perdre à Rodenbach la prestance de son portrait photographique. Au poète fier succède un portrait d'homme plus intime.

Cette sensation d'intimité a plusieurs causes. Les petites dimensions et le plan rapproché choisis par le portraitiste en sont les principales. Ils réduisent la

3 Paul Nadar (consulté le 25.05.2019) : *Georges Rodenbach*, vers 1900, épreuve argentique contrecollée sur carton, 7,4x4,2cm, musée d'Orsay. Voir la reproduction et la notice de *Georges Rodenbach* sur le site du musée d'Orsay : https://www.musee-orsay.fr/fr/colleCtions/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=050443&cHash=e2e4f05b60 .

distance entre le modèle et le spectateur, qui en voit ce qu'il verrait d'un interlocuteur physique : le visage et les épaules environ à taille réelle. Meyer Schapiro associait le portrait de profil au pronom grammatical « il » et celui de face au pronom « je », impliquant nécessairement un « tu » adressé au spectateur (Schapiro, 2000 : 95). Le *Portrait de Georges Rodenbach* est l'occasion d'un dialogue avec l'écrivain, ouvert à nous par sa position frontale et son regard, alors qu'il se tient de biais et détourne les yeux face à l'objectif de Nadar. L'impression d'intimité a pour autre cause la tenue décontractée de Rodenbach, détail anecdotique qui illustre pourtant bien les desseins divergents de Lévy-Dhurmer et de Nadar. La photographie met en valeur le mondain, serré dans son gilet d'homme, son haut col et sa cravate. Le pastel révèle, au contraire, un homme émancipé des apparences, qui se montre avec le col de sa chemise ouvert, les cheveux moins coiffés, comme s'il nous accueillait dans son foyer. Lévy-Dhurmer fait tomber le masque que chacun porte en société pour montrer Rodenbach non pas tel qu'il était véritablement, car Nadar ne mentait pas en nous montrant le mondain, mais tel qu'il était autrement. En abandonnant les codes du portrait tels qu'on les voit chez Nadar, Lévy-Dhurmer voulut atteindre un portrait moins artificiel, quoique ce naturel apparent soit tout aussi construit.

Le paysage de Bruges

Lévy-Dhurmer transgressa les codes du portrait en dévoilant l'intimité de son modèle et, plus encore, en optant pour l'horizontalité de son support. La singularité du *Portrait de Georges Rodenbach* réside en effet dans son format horizontal, également appelé format « paysage » par opposition au format « portrait » vertical. Si le choix d'un paysage en arrière-plan respecte une tradition du portrait occidental établie depuis le xv^e dans la peinture flamande et italienne, celui d'un format paysage rompt avec cette même tradition. Jean-David Jumeau-Lafond observe que ce retournement du format est commun à plusieurs portraits symbolistes sur fond de paysage autour de 1900 et compare sur ce point Lévy-Dhurmer à Émile René Ménard ou encore Jacek Malczewski (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Ce choix de composition permettait à Lévy-Dhurmer de représenter en arrière-plan un large paysage de Bruges, sur lequel détacher la figure de son modèle. Rodenbach pose devant une croisée à petits carreaux que Joël Goffin propose d'identifier aux fenêtres d'une maison du quai des Marbriers à Bruges (Goffin, 2017 : 249). Derrière l'écrivain, la fenêtre s'ouvre sur un paysage urbain précisément retranscrit, où chaque monument est identifiable. Nous pouvons reconnaître, à gauche du visage de Rodenbach, le haut clocher de l'église Notre-Dame dominant le pont du Béguinage et, à sa droite, les pignons du Franc de Bruges. Aussi exacte qu'elle puisse d'abord paraître, cette vue est un paysage composé et non peint sur le motif, Lévy-Dhurmer n'ayant visité la cité flamande qu'aux alentours de 1928 (Foucart, Lacambre, 1973 : 44).

L'artiste conçut sa vue de Bruges à partir de l'iconographie abondante que lui offrait la première édition du roman *Bruges-la-Morte*, publié en 1892 par Rodenbach. Celle-ci était illustrée d'un frontispice dessiné par l'artiste belge

Fernand Khnopff⁴ et de trente-cinq similigravures d'après des photographies de Bruges produites par les maisons Lévy et Neurdein (Bertrand, Grojnowski, 1998 : 14-16). Le paysage urbain sur lequel se détache Rodenbach est construit sur le principe du photomontage à partir de deux illustrations tirées de cette édition (Rodenbach, 1892 : 53, 69 ; Le Beller, 2017 : 46-47). Jean-David Jumeau-Lafond parle à cet égard d'une « précision photographique » à l'œuvre dans ce paysage brugeois, d'une « mise au point, saisissante, qui donne à voir la ville dans sa parfaite netteté » (Jumeau-Lafond, s. d. : n. p.). Ce réalisme photographique est illusoire à double titre : les clichés originaux de Bruges furent transformés une première fois par leur recadrage et leur retouche dans les illustrations de *Bruges-la-Morte* (Edwards, 2008 : 48-52), puis une seconde fois par leur montage et leur reproduction au pastel dans le *Portrait de Georges Rodenbach*. Ce modèle photographique du paysage trouve son explication dans l'influence de Khnopff sur Lévy-Dhurmer. Khnopff faisait en effet figure de précurseur, dès 1889, pour sa considération de la photographie comme un modèle possible pour le peintre (Pohlmann, 1995 : 435-436). Alors qu'elle était encore contestée dans les années 1890, Lévy-Dhurmer assumait à son tour cette position dans le *Portrait de Georges Rodenbach*. Cette filiation entre les deux artistes est confirmée par le motif du pont du Béguinage et la technique graphique de Lévy-Dhurmer, adoptés précédemment par Khnopff dans son frontispice.

La combinaison des deux genres

La minutie avec laquelle fut dessiné ce paysage brugeois et son déploiement sur la majeure partie du tableau – approximativement les deux tiers – amènent à s'interroger sur l'objectif premier de Lévy-Dhurmer au moment de réaliser le *Portrait de Georges Rodenbach*. Était-ce Rodenbach ou Bruges qu'il voulut représenter ? « Portrait ou paysage ? » (Jumeau-Lafond, s. d. : n. p.) Ce serait négliger l'ambivalence chère aux symbolistes que de donner la primauté à l'un ou l'autre dans une œuvre fondée sur la dualité. La combinaison des deux genres crée un jeu de miroir complexe qui ouvre un vaste faisceau d'interprétations possibles. Il s'agit maintenant d'en développer les plus pertinentes.

La déduction minimale que nous pouvons tirer de l'ajout d'une vue de Bruges au *Portrait de Georges Rodenbach* est qu'elle aide à l'identification du modèle, dans un milieu parisien où ses origines flamandes le caractérisent. En effet, la jeunesse de Rodenbach se passa en Flandre – à Tournai, à Gand et à Bruges – avant son déménagement définitif à Paris en 1888 (Goffin, 2017 : 12-25). Bruges était constitutive de son identité en tant qu'homme, tourné vers ses origines et sa terre natale. Elle était l'indice le plus explicite pour l'identification de Rodenbach et fut par conséquent intégrée à l'arrière-plan de son portrait. Lévy-Dhurmer assimila l'homme à la ville par la fusion visuelle de la figure et du paysage. Le corps de Rodenbach se confond avec le canal de Bruges au niveau du veston trouble, qui laisse transparaître l'eau dormante. Jean-David Jumeau-

4 Voir les reproductions du frontispice et des similigravures de *Bruges-la-Morte* sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57844349/fz.image> (consulté le 23.01.2020)

Lafond insiste sur l'impression d'une « apparition spirite » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.) que lui laisse, pour cette raison, le *Portrait de Georges Rodenbach*. L'harmonie des couleurs participe, avec cette fusion formelle, à faire comprendre Rodenbach et Bruges comme étant indissociables et même consubstantiels. Les tons uniformément ternes, respectant le plus souvent un camaïeu gris-bleu qui touche aussi bien la figure que le paysage, expriment par la couleur une essence commune à l'homme et à la ville. Celle-ci serait de l'ordre d'un caractère flamand, associé aux couleurs froides. Cette association se retrouve dans la description contemporaine de Rodenbach par Paul et Victor Margueritte, que Pierre Maes présentait comme analogue au pastel de Lévy-Dhurmer : « ces yeux bleus et gris – le miroir du ciel natal – ces yeux si profonds et si lointains, couleur des canaux que si longtemps ils reflétaient, couleur d'eau terne et de ciel vif. » (Margueritte, 1903 : 1 ; Maes, 1952 : 261) Les frères Margueritte et Lévy-Dhurmer s'accordèrent à appliquer à Rodenbach une même couleur gris-bleu assimilée à sa Flandre natale. Tous montraient un intérêt appuyé pour les yeux, auxquels ils attribuaient une teinte identique à celle du ciel et des canaux.

L'assimilation de la figure et de la ville suggère un second niveau d'interprétation. Nous pouvons voir dans cette représentation de Bruges non plus un paysage réel mais un paysage mental, ou paysage « état d'âme » selon l'expression de l'écrivain Henri-Frédéric Amiel (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Cette notion s'accorde parfaitement à la pensée de Rodenbach pour qui « toute cité est un état d'âme » (Rodenbach, 1892 : 143). L'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*, selon cette interprétation, n'est pas une vue de la ville de Bruges mais un écran sur lequel projeter l'intériorité du modèle. L'œuvre se compose alors comme un double portrait où les composantes physique et psychique du modèle sont distinguées sur deux plans. Le paysage constitue un portrait symbolique et intérieur quand la représentation du modèle est mimétique et extérieure. Le paysage rend sensible le tempérament de Rodenbach, ses pensées mais surtout ses souvenirs : il est une réminiscence de la Bruges parcourue dans son enfance. Le fait qu'il s'agisse d'un paysage recomposé à partir de vues éparses de Bruges s'accorde à cette idée d'une représentation mentale de la ville remémorée. Cependant, un troisième niveau d'interprétation peut encore être avancé à partir de cette compréhension du paysage comme projection mentale : l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach*, en plus de représenter la Bruges mémorielle de l'enfance de l'écrivain, pourrait évoquer la Bruges fictionnelle de son œuvre. Cette hypothèse est l'objet de la partie suivante.

Portrait de l'auteur

La symbolisation de l'auteur

La ville de Bruges, directement nommée ou seulement évoquée par Rodenbach, sert de cadre aussi bien à ses romans qu'à ses pièces de théâtre

et à ses recueils de poèmes. L'iconographie du *Portrait de Georges Rodenbach* est donc susceptible de trouver un écho dans un grand nombre de ses textes. Cependant, *Bruges-la-Morte* est la seule source directe et avérée du pastel de Lévy-Dhurmer, prouvée par la citation en arrière-plan des illustrations du roman. En l'absence d'indices sur les autres textes connus de Lévy-Dhurmer en 1895, tout rapprochement entre le *Portrait de Georges Rodenbach* et une autre œuvre de l'écrivain manquerait de fondement. Nous limitons pour cette raison notre analyse au texte de *Bruges-la-Morte*. Celui-ci parut d'abord sous forme de feuilleton dans le *Figaro* du 4 au 14 février 1892, avant d'être publié la même année par Ernest Flammarion (Bertrand, 1998 : 12-16). *Bruges-la-Morte* raconte le veuvage de Hugues Viane troublé par l'apparition de Jane Scott. Il est pris pour la danseuse – en apparence identique à son épouse, la « morte » – d'une passion obsessionnelle et fatale qui le mènera au meurtre de ce double illusoire. Le récit se déroule à Bruges, au fil des déambulations de Hugues Viane le long des canaux et des rangées de maisons à pignon. Lévy-Dhurmer, parce qu'il n'avait pas encore visité Bruges en 1895, composa à partir de cette représentation littéraire de la ville morte sa représentation graphique de Bruges. Or, si l'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach* représente « Bruges-la-Morte » plutôt que Bruges, son premier plan ne serait-il pas une image de l'auteur de *Bruges-la-Morte* plutôt qu'une représentation de l'écrivain ?

Nous utilisons ici le terme « auteur » dans le sens que lui donnent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans leur essai *Iconographie de l'auteur*. Ils y distinguent l'ouvrier de l'ouvrage (individu physique, extérieur à l'ouvrage qu'il produit), autrement dit l'écrivain, et l'auteur de l'œuvre (abstraction sans visage, inhérent à l'œuvre par qui il est engendré). L'auteur est le caractère de l'œuvre, au sens de ce qu'elle a de plus singulier et distinctif. Au fil de la lecture, les mots imposent à l'esprit du lecteur une « constellation d'images » (Ferrari, Nancy, 2005 : 28) constitutive de ce caractère de l'œuvre. L'auteur est la figure qui émane de cette lecture, il est l'image la plus puissante et complexe de cette constellation, celle qui contient toutes les autres. L'auteur est insaisissable car inconstant, en continuelle métamorphose selon que tel ou tel autre passage du texte domine l'imagination et la mémoire du lecteur. Quoique nous ne puissions pas le saisir, c'est pourtant lui que nos yeux cherchent dans un portrait d'écrivain. Sur le visage de l'écrivain – l'ouvrier –, nous espérons voir se mirer l'auteur – l'œuvre. *Iconographie de l'auteur* se confronte à ce paradoxe d'un auteur invisible et pourtant recherché : « Jamais personne ne pourra regarder le portrait du signataire d'une œuvre sans y scruter la présence de l'auteur. » (Ferrari, Nancy, 2005 : 13) Cette exigence de reconnaissance qui obsède le spectateur impose au portraitiste de donner à l'auteur la physionomie qui lui manque en le rendant perceptible à travers les traits de l'écrivain. Le portraitiste « cherche à éteindre dans la personne la teneur personnelle du visage pour y faire affleurer l'œuvre » (Ferrari, Nancy, 2005 : 27). Cette conclusion permet à Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, en seconde partie de leur essai, d'analyser quatorze portraits d'écrivains en tâchant d'y déterminer ce qui évoque l'auteur plutôt que l'écrivain,

l'œuvre plutôt que l'homme. Nous pouvons faire de même pour le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer.

Le portrait d'écrivain, nous disent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, peut être « un signal ou un ensemble de signaux vers l'œuvre. » (Ferrari, Nancy, 2005 : 33) Le contexte artistique de notre étude nous autorise à substituer à ce terme de « signal » celui de « symbole », désignant pour le symbolisme une forme sensible représentant une réalité idéale. Quels sont alors, dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, les symboles représentatifs de l'auteur ? L'amplification de certains traits du modèle permettait à Lévy-Dhurmer de dépasser la seule représentation de la physionomie de l'écrivain. Le blond des cheveux et le bleu des yeux de Rodenbach, typiques d'une physionomie nordique, semblent accentués en vue de rappeler la localisation en Flandre de *Bruges-la-Morte*. Son costume informel, porté dans le cadre privé du foyer, suggère en outre une intimité qui joue un rôle critique dans le roman : les intrusions de Jane Scott dans l'intimité de Hugues Viane, d'abord celle de ses errances introspectives dans la ville, puis celle de sa maison, marquent le début et la fin de l'intrigue de *Bruges-la-Morte*⁵. Enfin, la mélancolie de Rodenbach, exprimée par l'inclinaison marquée de ses sourcils, évoque celle de Hugues Viane. Elle incite à identifier l'écrivain à son personnage dans ce qui apparaît alors comme un portrait à la fois réel et fictionnel. À l'inverse de « Jane qui était comme le portrait le plus ressemblant de la morte » (Rodenbach, 1892 : 92), Rodenbach ne serait pas le double physique de Hugues Viane, dont la physionomie est laissée presque sans description dans le roman. Il en serait plutôt le double psychologique, animé de sentiments identiques à ceux qui caractérisent son personnage. À l'instar de Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*, Lévy-Dhurmer privilégia dans son œuvre un portrait psychologique : il représenta avec acuité le sentiment de son modèle, tandis qu'il rendit sa physionomie floue par la technique du pastel. La Flandre, l'intimité et la mélancolie auxquels renvoie le *Portrait de Georges Rodenbach* sont ainsi *caractéristiques*, au sens où l'entendent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, de *Bruges-la-Morte*. Ce sont les premiers éléments constitutifs de cet auteur que nous recherchons.

Si le potentiel symbolique de la figure est entravé par sa fonction identificatrice, ce n'est pas le cas du paysage. L'arrière-plan du *Portrait de Georges Rodenbach* se révèle être, pour l'artiste et le spectateur, un écran où projeter librement la constellation d'images émanant de leur lecture de *Bruges-la-Morte*. Or, dans ce roman, l'apparition de l'auteur est moins stimulée par les mots que par les illustrations. L'« Avertissement » dont Rodenbach fit précéder *Bruges-la-Morte* donne à celles-ci une place et une fonction au sein du roman : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages [...], afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville. » (Rodenbach, 1892 : II) Le frontispice et les photographies de *Bruges-la-Morte* acquièrent un statut exceptionnel pour leur époque : ils n'étaient pas des annexes contingentes

5 Voir les chapitres II et XV de *Bruges-la-Morte* (Rodenbach, 1892 : 15-29, 203-223).

mais des composantes inhérentes au roman. En les reprenant comme modèles de son paysage brugeois, Lévy-Dhurmer inséra dans le *Portrait de Georges Rodenbach* de véritables fragments du roman. Il transposa dans son œuvre les illustrations de *Bruges-la-Morte* au détriment de ses descriptions, car ces premières symbolisent plus efficacement l'auteur : elles imposent à la mémoire des lecteurs des images plus permanentes et plus stables que celles imaginées à partir du texte. Lévy-Dhurmer reproduisit dans son œuvre des motifs qui, par leur répétition sur de nombreuses illustrations de *Bruges-la-Morte*, se sont le plus profondément ancrés dans la mémoire des lecteurs : le pont du Béguinage et le Franc de Bruges⁶. Par l'emprunt de ce premier motif à Khnopff, Lévy-Dhurmer introduisit dans le *Portrait de Georges Rodenbach* l'image la plus mémorable de *Bruges-la-Morte*, c'est-à-dire la plus puissamment évocatrice de l'auteur : son frontispice.

Au-delà d'une symbolisation de l'auteur par l'iconographie, à travers une figure et un paysage reprenant les thèmes et les illustrations du roman, la dimension symbolique de la technique peut être considérée. Le pastel sec choisi par Lévy-Dhurmer appartient en effet au décor de *Bruges-la-Morte*, puisque l'un des portraits de la défunte épouse est réalisé dans cette technique : « [Hugues] allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : [...] au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait. » (Rodenbach, 1892 : 88) Le portrait est évoqué en même temps que son verre protecteur. Rodenbach souligna ainsi la fragilité du pastel qu'il utilisait comme métaphore de la fugacité du souvenir : « Mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore. » (Rodenbach, 1892 : 24) Un portrait au pastel représente dans *Bruges-la-Morte* un souvenir éphémère de l'individu. Cette signification métaphorique était peut-être recherchée par Rodenbach lorsqu'il confia la réalisation de son portrait à un pastelliste. D'autres analogies rendent le pastel sec approprié à une représentation symbolique de *Bruges-la-Morte*. La pulvérulence du pastel, la matité de sa surface et le fondu de ses formes à l'estompe créent dans le *Portrait de Georges Rodenbach* un flou visuel assimilable au « brouillard contagieux » (Rodenbach, 1892 : 138) qui pèse sur la ville. Ses couleurs en demi-teinte, leur dégradé et leur luminosité diffuse entrent aussi en correspondance avec les « promenades au crépuscule » (Rodenbach, 1892 : 72) de Hugues Viane. Sa nature graphique favorise enfin une diminution de la couleur en un camaïeu gris-bleu analogue à la monochromie de « la plus grande des Villes Grises » (Rodenbach, 1892 : 79). Le pastel sec s'offre comme la transposition technique de l'atmosphère brumeuse, crépusculaire et monochrome décrite dans *Bruges-la-Morte* et, par conséquent, comme un symbole de l'auteur qui émane de ces descriptions. Lévy-Dhurmer

6 Le pont du Béguinage figure sur le frontispice et les illustrations n° 1, 2, 11 et 17 ; le Franc de Bruges apparaît sur les illustrations n° 4, 8, 9, 13, 15, 20, 28 et 29 (Rodenbach, 1892). Pour les illustrations, voir note 4.

sut ainsi mettre au service de la représentation de l'auteur des moyens aussi bien iconographiques que techniques.

L'horizon d'attente du spectateur

Après avoir analysé comment l'articulation entre l'écrivain et l'auteur détermina la conception du *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer, nous proposons à présent d'en examiner la réception. Cette recherche de l'auteur énoncée par Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy est-elle commune au créateur et aux spectateurs du portrait d'écrivain ? Nous nous interrogeons ici sur l'« horizon d'attente » du public du *Portrait de Georges Rodenbach*, tel que théorisé par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*. Hans Robert Jauss définit cet horizon d'attente comme un « système de références » (Jauss, 1978 : 49) établi par l'expérience préalable du public et qui conditionne son appréhension d'une œuvre⁷. Il résulte selon lui de trois facteurs : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève » – dans notre cas, la tradition du portrait d'écrivain –, « la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance » – en l'occurrence *Bruges-la-Morte* –, et « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » – ici, le décalage entre le portrait et l'apparence réelle de Rodenbach et de Bruges (Jauss, 1978 : 49). Premièrement, la tradition du portrait d'écrivain ne figure pas celui-ci comme un individu lambda mais le caractérise par les attributs de sa profession – plume, livre, attitude réflexive, etc. (Durand, 2014 : n. p.), habituant les spectateurs à faire le lien entre l'homme et son œuvre. Deuxièmement, la connaissance de *Bruges-la-Morte* permet au public de comprendre la référence qui y est faite dans le *Portrait de Georges Rodenbach* et de le regarder à travers le filtre de l'univers littéraire de l'écrivain. Troisièmement, le décalage entre le portrait et l'apparence réelle de Rodenbach et de Bruges, que les spectateurs peuvent constater par l'intermédiaire de photographies, rend évidente aux yeux de ces derniers la dimension fictionnelle et symbolique du *Portrait de Georges Rodenbach*. C'est à partir de ces différents critères constitutifs de l'horizon d'attente que fut reçu le portrait au moment de sa création et qu'il est encore reçu de nos jours.

L'horizon d'attente se mesure selon Hans Robert Jauss « à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique » (Jauss, 1978 : 53), c'est donc dans les critiques anciennes et actuelles du *Portrait de Georges Rodenbach* que nous pouvons le saisir. L'œuvre fut présentée dès le lendemain de sa création, lors de la première exposition individuelle de Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit en 1896⁸. Elle contribua directement au succès de cette exposition où elle concentra l'attention de plusieurs critiques d'art. Cinq d'entre eux assimilèrent

7 Cette expérience du public peut être l'expérience littéraire des œuvres qu'il a déjà lues, l'expérience historique et sociale du contexte dans lequel il évolue, ou encore l'expérience individuelle de ce qu'il a vécu (Jauss, 1978 : 259).

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

l'arrière-plan du portrait à *Bruges-la-Morte*⁹. En 1899, Achille Segard disait de ce portrait que « l'œuvre du poète se reflète dans sa physionomie » (Segard, 1899 : n. p.), tandis qu'Anna Rodenbach, l'épouse de l'écrivain, n'y voyait pas son mari mais un « portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte* » (Rodenbach, 1923 : 3). Un siècle plus tard environ, en réaction à l'exposition *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900* où l'œuvre était présentée (Foucart, 1973), Philippe Jullian constatait encore que « ce portrait est imprégné de *Bruges-la-Morte* » (Jullian, 1973 : 74). Alan Hollinghurst affirme plus récemment que « Quiconque a lu *Bruges-la-Morte* y verra probablement une sorte de double portrait, de l'auteur et de son héros endeuillé et obsessionnel, Hugues Viane¹⁰ » (Hollinghurst, 2005 : n. p.). À la question qu'il posait en 2012 – « S'agit-il d'une représentation de l'homme ou de l'œuvre ? » – Jean-David Jumeau-Lafond répond finalement que « c'est bien d'un renvoi de l'une à l'autre qu'il s'agit, processus sans fin et dont la non résolution, typiquement symboliste, doit suggérer le sens profond, l'intime fusion entre l'œuvre et l'homme » (Jumeau-Lafond, 2012 : n. p.). Ces quelques témoignages rendent compte d'une compréhension partagée du *Portrait de Georges Rodenbach* comme portrait d'auteur, c'est-à-dire comme symbole de l'œuvre littéraire du modèle. Ils confirment la thèse de Federico Ferrari et de Jean-Luc Nancy selon laquelle la réception d'un portrait d'écrivain est toujours infléchie par la recherche de l'auteur. En se référant explicitement à *Bruges-la-Morte*, Lévy-Dhurmer anticipa cette projection de l'œuvre de Rodenbach sur son portrait et sut ainsi satisfaire l'horizon d'attente des spectateurs de toutes les époques.

Au terme de notre analyse, le *Portrait de Georges Rodenbach* par Lévy-Dhurmer apparaît dans sa dualité. Le portrait intime de Rodenbach se double d'abord du paysage mental de Bruges, qui rappelle ses origines flamandes et projette ses souvenirs d'enfance. Le portrait de l'écrivain se double ensuite du portrait de l'auteur de *Bruges-la-Morte*, principalement symbolisé par un paysage brugeois dessiné d'après les illustrations du roman. Nous pouvons ainsi appliquer au *Portrait de Georges Rodenbach* ce que Pierre Michon écrit du portrait photographique de Samuel Beckett par Lutfi Özkök : il est « le portrait des deux corps du roi » (Michon, 2002 : 14), en cela qu'il réunit le corps mortel et fonctionnel de l'homme et le corps immortel et sacré de l'auteur. Le paysage en arrière-plan est un espace imaginaire où le portraitiste déplaça son modèle :

9 « [L]e Portrait de M. Georges Rodenbach vaut surtout par un arrangement habile et par l'évocation, dans les fonds, d'une Bruges-la-Morte encadrant la figure du poète » (Anonyme, 1896 : 26-27).

« C'est bien à M. Lévy-Dhurmer qu'il convenait aussi d'évoquer, dans la perspective de Bruges-la-Morte, la physionomie blonde et pensive de Georges Rodenbach » (Eon, 1896 : 132).

« [L]a figure délicate, rêveuse du poète Rodenbach qui se détache harmonieusement sur une calme vision de Bruges-la-Morte » (Maizeroy, 1896 : 1).

« Laissons donc M. Lévy-Dhurmer décorateur [...] pour admirer sans réserve ses portraits d'abord : [...] celui de Rodenbach, dans un décor de Bruges la morte, si suggestif » (Ourbak, 1896 : 2).

« [L]e portrait de M. Georges Rodenbach aurait pu se passer du paysage mélancolique de Bruges-la-Morte, aperçu par la baie de la fenêtre ouverte » (Rambaud, 1896 : 3).

10 « Anyone who has read *Bruges-la-Morte* is likely to see this as a kind of double portrait, of the author and of his bereaved and obsessive hero, Hugues Viane » (traduction de l'auteur).

Lévy-Dhurmer introduisit Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*. Rares sont les œuvres qui rendent aussi manifeste le transfert de la réalité de l'homme vers la fiction de l'œuvre. Ce transfert répond à l'horizon d'attente du public et justifie la fortune critique du *Portrait de Georges Rodenbach* de 1896 à nos jours. Les autres portraits d'écrivains que Lévy-Dhurmer réalisa dans les années suivantes se fondent sur un transfert analogue. Son portrait de Pierre Loti daté de 1896 adosse le modèle à une vue d'Istanbul allusive au décor de son roman *Aziyadé*, de même que ses deux portraits de Renée Vivien vers 1902 la représentent devant un paysage maritime évocateur de l'île de Lesbos en lien avec son œuvre poétique. Tous sont des portraits doubles où, comme dans le *Portrait de Georges Rodenbach*, le visage de l'écrivain s'unit à la vision de l'auteur.

Œuvres citées

- ANONYME, « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 4, 25 janvier 1896, p. 26-27.
- BERTRAND, Jean-Pierre, GROJNOWSKI, Daniel, « Présentation », Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 7-46.
- BERTRAND, Jean-Pierre, dir., *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.
- DURAND, Pascal (consulté le 25.05.2019) : « De Nadar à Dornac : hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *CONTEXTES*, 14, 2014. <http://journals.openedition.org/contextes/5933>
- EDWARDS, Paul, « L'illustration photographique de *Bruges-la-Morte* et les archives Lévy-Neurdein », *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 33-53.
- EON, Henry, « Expositions : M. Lévy-Dhurmer », *La Plume*, 163, 1^{er} février 1896, p. 132.
- FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.
- FOUCART, Jacques, LACAMBRE, Geneviève, LACAMBRE, Jean, et alii, *Autour de Lévy-Dhurmer : visionnaires et intimistes en 1900*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1973 (catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 3 mars-30 avril 1973).
- GOFFIN, Joël (consulté le 25.05.2019) : « Le Secret de *Bruges-la-Morte* », 2017. <http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>
- HOLLINGHURST, Alan (consulté le 25.05.2019) : « Bruges of sighs », 2005. <http://www.theguardian.com/books/2005/jan/29/featuresreviews.guardianreview30>
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JULLIAN, Philippe, « La Belle Époque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer », *Connaissance des arts*, 253, mars 1973, p. 72-79.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (consulté le 25.05.2019) : « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », 2012. <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens>
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (consulté le 25.05.2019) : « Portrait ou paysage ? », s. d. <http://mucriviv.univ-paris1.fr/portrait-ou-paysage/>
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Symbolismes », dir. Guy Cogeval, *Le Mystère et l'éclat : pastels du musée d'Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 2008, p. 128-131 (catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008-4 janvier 2009).

- LE BELLER, Elodie, *Lucien Lévy-Dhurmer : portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach*, Rennes, Université Rennes 2, 2017 (mémoire).
- MAES, Pierre, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Gembloux, Impr. J. Duculot, 1952.
- MAIZEROY, René, « Les artistes nouveaux : L. Lévy-Dhurmer », *Gil Blas*, 5913, 26 janvier 1896, p. 1.
- MARGUERITTE, Paul, MARGUERITTE, Victor, « Georges Rodenbach », *L'Écho de Paris*, 6996, 26 juillet 1903, p. 1.
- MICHON, Pierre, *Corps du Roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- OURBAK, F., « Causerie d'art : L. Lévy-Dhurmer à la galerie Georges Petit », *La Lanterne*, 6855, 28 janvier 1896, p. 2.
- POHLMANN, Ulrich, « Le rêve de la beauté, ou la vérité est beauté, beauté vérité : la photographie et le courant symboliste (1890-1914) », *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1995, p. 428-447 (catalogue d'exposition, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 juin-15 octobre 1995).
- RAMBAUD, Yveling, « Petits salons : exposition de M. Lévy-Dhurmer », *Le Gaulois*, 5191, 23 janvier 1896, p. 3.
- RODENBACH, Anna, « Il y aura demain 25 ans que le poète Rodenbach est mort à Paris », *Excelsior*, 4757, 21 décembre 1923, p. 3.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, [1892].
- SCHAPIRO, Meyer, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000.
- SEGARD, Achille, « Lévy-Dhurmer », *Revue illustrée*, 1, 15 décembre 1899, n. p.

