

Elena Dineva
Université «St. Clément d'Ohrid» de Sofia

L'IMAGE DOUBLE DE LA FEMME VUE PAR LE REGARD DE L'ARTISTE (étude comparée du roman *Bruges-la-Morte* et de la peinture de Hans Memling)

Loin de chercher à explorer à fond la problématique du mythe nordique qui a joué au cours des siècles un rôle particulièrement important dans la construction de l'identité dite «belge», nous nous focaliserons dans notre communication sur la mise en parallèle des esthétiques de deux de ses plus connus représentants: le romancier belge Georges Rodenbach et le peintre flamand Hans Memling.

Notre tâche sera donc de mettre en évidence les stratégies et les principes adoptés par les deux auteurs qui font que leurs esthétiques, si différentes qu'elles puissent paraître, se trouvent dans un rapport de dialectique perpétuelle qui se fait voir essentiellement dans l'image de la femme. L'image de la femme telle que le lecteur et respectivement le spectateur la voient est d'abord et surtout le fruit du travail acharné du regard. Dans cette optique justement nous essayerons de voir comment les deux types de regard – celui de l'écrivain et celui du peintre – modulent cette image.

Enfin, pour conclure, à travers l'analyse du rôle primordial du regard, nous tâcherons de mettre en évidence la perméabilité de la frontière entre la littérature et la peinture qui permet au lecteur de relativiser son interprétation du texte par le biais de la peinture et, respectivement, de la peinture par le texte.

Mots-clés: femme, littérature, peinture, regard, détail, image double, fascination

On a répété à plusieurs reprises que la littérature belge mise sur l'élément pictural. Et pour cause: la peinture a sans doute joué, d'une manière ou d'une autre, un rôle particulièrement important dans la construction et l'affirmation de l'identité dite «belge». Conçue à la base du mythe nordique, la peinture a pleinement participé, au cours des siècles, à des stratégies de survie de l'espace francophone de Belgique qui a été et qui est

d'ailleurs toujours confronté à l'influence, parfois très forte, du centre, c'est-à-dire, de Paris.

Loin de chercher à explorer à fond la problématique du mythe nordique, nous nous focaliserons dans notre communication sur la mise en parallèle de deux de ses plus connus représentants: le romancier belge Georges Rodenbach et le peintre flamand Hans Memling.

Notre tâche sera donc de mettre en évidence les stratégies et les principes adoptés par les deux auteurs qui font que leurs esthétiques, si différentes qu'elles puissent paraître, se trouvent dans une dialectique perpétuelle. Ce mouvement de transfert d'éléments variés cristallise de la manière la plus catégorique dans l'image de la femme qui joue le rôle d'un soi disant «pont» entre les deux auteurs et, par là, entre la littérature et la peinture.

L'image de la femme telle que le lecteur et respectivement le spectateur la voient est d'abord et surtout le fruit du travail acharné du regard. Dans cette optique justement, nous essayerons de voir comment les deux types de regard – le regard fasciné de Hugues, le personnage principal du roman *Bruges-la-Morte*, et le regard modéré du peintre Hans Memling – modulent cette image.

Outil par excellence de l'appropriation du réel dans l'acte de peinture, le regard est également la force motrice de la narration dans l'acte d'écriture. Son travail principal passe par la perception et le déchiffrement d'une foule de détails qui s'enchaînent pour dresser un portrait en filigrane de ce qui est regardé. Or, le rôle du détail change non seulement en fonction de ce qui est regardé mais aussi de celui qui regarde, ce que nous tenterons d'illustrer par la mise en parallèle des deux auteurs qui nous intéressent aujourd'hui: le peintre Hans Memling et l'écrivain Georges Rodenbach. Les deux auteurs nous livrent deux types de regards qui se ressemblent autant qu'ils diffèrent et nous verrons bien pourquoi.

D'abord, et le peintre et l'écrivain accordent une attention impressionnante au particulier et partent à la conquête du détail, ce qui cristallise surtout dans l'image de la femme. Pourtant, relatif à la recherche constante d'équilibre et d'unicité chez Memling, le détail devient chez Rodenbach l'agent principal qui disloque l'image en question tout en accélérant l'aveuglement de celui qui regarde, notamment de Hugues qui, face à Jane, le sosie de sa chère disparue, perd tous ses repères. Les deux auteurs excellent donc dans ce que Daniel Arasse appelle dans son ouvrage *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, le détail iconique car «Le détail iconique c'est ce qui fait sujet, représentation, pousse la ressemblance jusqu'au bout.» (<<http://www.tentacules.net/index.php?id=489>>). La quête de la perfection qu'il traduit, assure la cohé-

rence de l'image féminine chez Memling (mentionnons «Le Dyptique de Maarten van Nieuwenhove» ou bien «La Châsse de Sainte-Ursule»).

Par conséquent, le regard que le peintre porte sur la femme, est un regard modéré: le travail méticuleux sur le détail évoque les survivances de la miniature du Moyen-Age tout en suggérant une forme préliminaire de réalisme qui s'annonce déjà dans l'œuvre du peintre. Dans ce sens, l'image de la femme chez lui est surtout le résultat d'un long processus d'individualisation progressive entamé à l'époque de la Renaissance qui touche à la représentation de l'homme sur le tableau en général. Memling s'inscrit donc dans le mouvement fondamental pour la peinture de la Renaissance flamande qui va «de la description discursive vers la concentration symbolique.» (Panofsky 2003: 476).

Situé dans un rapport de continuité par rapport au peintre, Rodenbach mène cette «concentration symbolique» à son terme. L'image de la femme dans le roman *Bruges-la-Morte* résulte dans une large mesure de la règle «aimer au-delà du possible». Cette règle détermine de manière explicite le comportement de Hugues Viane, le veuf qui n'arrive pas à retrouver la consolation et la paix dans son âme après la mort de sa bien-aimée. Cherchant sans cesse à reconstituer l'image de la morte, il est amené à vivre sa vie triste et sans aucune étincelle d'espoir comme une bête prise dans les filets des analogies qu'il tisse délibérément lui-même tout au long du roman.

Afin de retrouver son calme, il s'applique à transposer l'image de la femme morte dans l'image de la femme vivante. Cette recherche constante commence et progresse par étapes successives grâce au regard. Investi à l'extrême dans son souvenir, Hugues cherche du regard tout autour de lui des objets qui lui rappellent sa bien-aimée disparue. Et, à force de chercher, il finit par voir son double:

Tout à coup, tandis qu'il recomposait par une fixe tension de l'esprit et comme regardant au-dedans de lui, ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants si rares d'ailleurs, éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. (Rodenbach [1892], 1977: 28)

C'est le point de départ du trouble émotionnel qui s'installera durablement dans le for intérieur du veuf. C'est aussi le début du dérèglement de sa perception visuelle: à partir de ce moment-là où l'autre femme apparaît à l'horizon, le regard de Hugues brouillera tous les repères autour de lui au point de ne plus savoir distinguer le réel et l'irréel. Autrement dit, le regard du veuf devient progressivement le regard de «l'artiste fasciné» (Frølich 1997:131), définition que Juliette Frølich formule à propos de l'artiste balzacien.

Hugues est l'artiste qui tente de créer une image parfaite de la femme. S'efforçant à saisir le moindre détail qui fait que l'inconnue ressemble à sa femme morte, le veuf réduit de plus en plus la distance à partir de laquelle il la regarde: «En la voyant [Jane] maintenant de plus près, de tout près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle.» (Rodenbach [1892], 1977: 37, pour Hugues). Bien au contraire, plus il regarde Jane, plus elle lui apparaît «d'une ressemblance totale, absolue et vraiment effrayante» (Rodenbach [1892], 1977: 30).

À force d'aspirer à capter la perfection de la femme vivante qui devrait être d'une identité absolue avec la femme morte idéalisée à l'extrême, le regard de Hugues, se transforme en un regard d'obsession et de fascination. Le veuf regarde d'abord la morte de «l'œil de la monomanie, de l'idée fixe, de la recherche du chef-d'œuvre et de l'absolu.» (Rodenbach [1892], 1977: 125) Ensuite, il projette le même regard sur Jane, et avec plus d'insistance encore, essayant de calquer l'image de la morte sur l'image de la vivante:

Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait. Elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante. (Rodenbach [1892], 1977: 19)

Jane, étant la création du regard fasciné qui est un regard d'amour obsessionnel plus qu'une création de la raison, entre sur scène au début comme «une apparition» (Rodenbach [1892], 1977: 26), comme «une vision» (Rodenbach [1892], 1977: 32) qui s'évanouit. Hanté par la vision de la jeune femme «svelte et rapide» (Rodenbach [1892], 1977: 31), Hugues est charmé. Il ne sait plus distinguer les deux femmes qui deviennent pour lui une seule, et il est totalement impuissant devant ce que ses yeux voient:

Hugues se trouve sans forces, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition. La morte était là devant lui; elle cheminait, elle s'en allait. Il fallait marcher derrière elle, s'approcher, la regarder, boire ses yeux retrouvés, rallumer sa vie, ses cheveux qui étaient de la lumière. (Rodenbach [1892], 1977: 31)

À force de regarder, Hugues voit une image de la femme qui se double devant ses yeux qui sont pris dans le remous de leurs visions et de «leurs apparitions intermittentes comme celles de la lune dans les nuages». (Rodenbach [1892], 1977: 32).

Dans ce sens, la beauté de la femme n'est plus une source de plaisir esthétique mais de désir obsessionnel. La vivante n'est belle que jusqu'à ce que le regard fasciné de Hugues y discerne les traits de la morte qui reste jusqu'à la fin du roman la référence de la beauté parfaite, mais aussi parfaitement subjective, puisque vue par un seul regard qui ne peut plus vrai-

ment voir. C'est là justement que les esthétiques de Memling et Rodenbach divergent: alors que le peintre porte un regard sur l'image de la femme qui cherche à «l'embrasser» dans sa totalité, le personnage principal du roman la disloque en plusieurs petits détails qui l'empêchent d'y voir clair. En d'autres termes, de la fascination, Hugues passe «au désir finalement de découper [son] œuvre» (Arasse 1992: 44), c.-à-d. la femme.

A travers les descriptions méticuleuses de la femme, qu'il s'agisse de la femme morte ou bien de la femme vivante, Hugues affirme sans doute une attitude artistique à son égard plutôt qu'il n'y pose un regard documentaire. Mais, à la différence de Memling chez qui l'enchaînement des détails iconiques relatif à son aspiration à saisir la durée, confère une lumière intégrale à l'image féminine, Hugues livre au lecteur un regard impressionniste par rapport à la femme. Le détail se transforme donc en fragment, ce qu'on voit dans l'écriture particulière de Rodenbach qui «fuit le terme général englobant l'objet dans son entièreté, autant que le terme précis qui le fixe et le limite pour se servir de celui-ci, l'effleurant, le prenant de biais, suggère plutôt qu'il ne décrit.» (Berg 2004: <http://aelib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm>).

A la différence de Memling, à travers le regard de Hugues, Rodenbach ne propose pas d'image intégrale de la femme. L'intégralité chez lui se noie dans une mer de détails, éclairés par les jeux constants de la lumière:

Eh bien ! oui ! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la violette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. (Rodenbach [1892], 1977: 27).

Nous sommes donc en présence d'une sorte d'impressionnisme attaché à l'idéologie symboliste qui fait que l'image de la femme s'éloigne de plus en plus de la réalité. Cela suppose un travail particulier du regard: «En appelant le regard à se poser successivement en divers endroits du tableau, le détail rythme le parcours de ce regard qui suit «les chemins ménagés dans l'œuvre» (Arasse 1992: 149).

Le travail acharné du regard permet de dresser une image double de la femme en filigrane. Cette dualité se réalise à plusieurs niveaux. D'une part, c'est au sein du roman que le lecteur la perçoit. Réfractée par la «diabolique ressemblance» (Rodenbach: [1892], 1977: 34), la femme passe progressivement de l'humain au démoniaque et ce passage dont le regard de Hugues est le premier à rendre compte, s'avère être l'axe central

autour duquel s'organise le roman *Bruges-la-Morte*. La prise de conscience de la fausseté de Jane, la danseuse, en qui Hugues croit retrouver son épouse morte, survient au moment où le veuf fait l'expérience des poupées russes en faisant la mettre vivante les robes de la morte:

Cette minute, quand il la verra habillée comme l'ancienne, devrait contenir pour lui tout le paroxysme de la ressemblance et l'infini de l'oubli mais cette même minute qu'il avait rêvé culminante et suprême apparaissait polluée, triviale (Rodenbach [1892], 1977: 55)

A partir de ce moment, qui est en effet un moment crucial dans le roman, le regard fasciné de Hugues se transforme progressivement et de manière inconsciente en un regard désillusionné:

Mais Hugues, sans s'apercevoir qu'il avait changé lui-même sa façon de regarder, confrontant avec un soin plus minutieux, en imputait la faute à Jane et la croyait elle-même toute transformée. (Rodenbach [1892], 1977: 67)

D'une femme idéalisée dans la mesure où elle est longtemps le double de la morte, Jane devient «hautaine et glaciale» (Rodenbach [1892], 1977: 98) et ses traits se déforment. Cette déformation est flagrante à un point tel qu'elle acquiert à la fin du roman un aspect purement démoniaque et commence à rire d'un «rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies.» (Rodenbach [1892], 1977: 84).

De part son regard, Hugues se révèle certainement comme un artiste, mais comme un artiste dont l'œuvre qui se construit devant ses propres yeux, finit par le dépasser provoquant en lui un effroi taraudant. Dans le projet mental qu'il élabore tout au long du roman, notamment de retrouver son harmonie et sa place dans le monde qui l'entoure, Hugues attribue à Jane le rôle d'un médium qui lui permette de le réaliser. Or, le projet du veuf est finalement voué à l'échec car le monde réel auquel appartient la vivante s'avère en désaccord total avec le monde parfait qui est réservé à la morte.

Ce dédoublement de l'image de la femme dans le roman se fait voir également dans l'œuvre de Memling dans la mesure où le peintre, tout en partant de l'image de femme idéale qui est la Vierge, tourne de plus en plus son regard vers la femme réelle. La remise en valeur de la femme réelle qui est loin d'être parfaite comme la Vierge, se réalise par un rapprochement entre le sacré et le profane. L'individualisation de l'image féminine abolit les normes de la beauté canonique pour y suppléer petit à petit les normes de la beauté humaine, ce qu'on voit dans le portrait de *Sibylla Sambetha*, par exemple.

Or, à la différence de Rodenbach où le rapport entre les deux aspects de l'image en question est conflictuel par excellence et lui confère un

déchirement intérieur et une fatalité extrême, chez le peintre ce déchirement ne s'est pas encore produit. Memling efface toute trace de fatalité pour laisser s'infiltrer dans ses peintures la sérénité d'un visage qui renaît de ses cendres. Être femme est désormais une condition suffisante pour être peinte au même titre que l'homme. L'individualisation de la femme en tant que telle mène à l'accentuation de ses traits purement humains qui la rapprochent de la réalité même dans sa sainteté.

Ainsi, alors que Hugues décompose délibérément l'image de la femme pour mieux cerner ses traits, Memling conçoit la femme inséparablement de son contexte qui est la réalité immédiate. Autrement dit, Memling est non moins que Rodenbach à la recherche d'un idéal particulier de beauté féminine. Or, dans cette quête le peintre élimine toute tension et dramatisme à la différence l'écrivain dont le personnage principal, Hugues, sombre presque dans la folie parce que le modèle de femme qu'il construit tout au long du roman s'avère «incompatible» avec la réalité immédiate.

Enfin, instrument principal dans la construction de l'image de la femme, le regard suit le cheminement de celle-ci qui passe de la sanctification à la démonisation. Ainsi, de l'esthétique de l'écrivain à celle du peintre, le regard nous est révélé dans tous ses aspects: simple acte de diriger les yeux vers l'objet regardé ou manière de le considérer par le biais de la pensée, il nous est également présenté comme le médium principal de l'expression des sentiments et des états d'âme. Ce qui plus est, en examinant le rôle du regard dans deux contextes différents déterminés par la nature respectivement de l'œuvre romanesque et de l'œuvre picturale, nous avons essayé d'accentuer sur le fait que le regard est beaucoup plus qu'un outil de perception: il permet au lecteur d'aller au-delà des limites imposées par le langage purement textuel et par là, de relativiser son interprétation du texte littéraire par la peinture et vice-versa.

Bibliographie

Arasse 1992: D. Arasse, *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Coll. «Idées et recherches», Paris: Flammarion.

Frølich 1997: J. Frølich, L'œil clair-obscur: de Balzac, de l'artiste, de la fascination et des choses in: *Des hommes, des femmes et des choses*, Coll. «Éditions Essais et savoirs», Paris: Presses Universitaires Vincennes, 125-138.

Panofsky 2003: E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Coll. «35/37», Paris: Hazan.

Todorov 2004: T. Todorov, *Éloge de l'individu*, Coll. «Essais», Paris: Adam Biro.

Ressources en ligne

Berg, C. «*Bruges-la-Morte*» de G. Rodenbach (lecture). <http://ae-lib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm>. 15.09.2010.

Trouver *Objet Caché*. <<http://www.tentacules.net/index.php?id=489>>. 16.10.2010.

Елена Динева

ДВОСТРУКА СЛИКА ЖЕНЕ ВИЂЕНА ОЧИМА УМЕТНИКА (компаративна студија романа *Bruges-la-Morte* и слике Ханса Мемлинга)

Резиме

Без намере да покушамо да истражимо у потпуности питање нордијског мита који је током векова играо веома битну улогу у стварању тзв. «белгијског» идентитета, усредсредимо се у овом чланку на поређење естетика двојице његових најпознатијих представника: белгијског романијера Жоржа Роденбаха и фламанског сликара Ханса Мемлинга.

Наш ће задатак, дакле, бити да укажемо на стратегије и принципе које су ова два аутора усвојили, а који чине да се њихове естетике, тако различите, налазе у односу непрестаног сучељавања које се суштински види у слици жене. Слика жене, како је узајамно виде читалац и посматрач, првенствено и пре свега је резултат упорног рада погледа. У том смислу ћемо покушати да видимо како два типа погледа – поглед писца и поглед сликара – обликују ту слику.

Најзад, као закључак, кроз анализу примарне улоге погледа, настојаћемо да покажемо пропустљивост границе између књижевности и сликарства која омогућује читаоцу да релативизује своје тумачење текста уз помоћ слике и, обрнуто, слике уз помоћ текста.

Примљено: 30. 01. 2011.