

**RODENBACH: UN ELEVE SI SAGE? ÉLÉMENTS POUR UNE
LECTURE PSYCHANALYTIQUE DU CRIME DANS
*BRUGES-LA-MORTE***

J. Delvaux

École supérieure des Arts Saint-Luc, Liège

Longtemps méprisé par la critique au titre d'«*élégant et mince* » [2, p. 54], ou comme peintre d'images « *tarabiscotées et fardées* » [3, p. 24], Rodenbach est volontiers compris sous une figure d'élève modèle [8, p. 29-30]. Il est vrai que s'il a choisi Bruges comme ville de référence par exemple, c'est pour son modèle de retrait et de «*mœurs sévères*» [7, p. 43]. Mais se souvient-on assez souvent que son roman le plus célèbre se termine par un crime? Comme si l'auteur belge, au fond, ne soupçonnait que trop la teneur explosive que couvent les ordres lisses, ou les sentiments pieux.

L'univers de Rodenbach et la psychanalyse se sont déjà rencontrés [1, p. 126] [6, p. 227-233]. C'est cependant à des contributions spécifiques de celle-ci en matière criminologique que cet article entend plus précisément inviter : celles de Lacan et de Lagache. Faute de pouvoir développer des considérations méthodologiques et analytiques profondes, il s'agira d'exposer ici quelques principes de lecture, qui soupçonnent dans le crime une dynamique complexe dépassant de loin l'anecdote d'un conflit entre un amant et sa maîtresse, à laquelle on l'a trop souvent réduit.

1. Décors symbolistes et mélancolie

Hugues Viane, quarante ans, est veuf depuis cinq ans. Il a choisi de vivre son deuil dans la grise Bruges, en laquelle il déambule comme par rituel, pour maintenir l'image-souvenir de son épouse. La ville, en laquelle le personnage trouve des analogies à son deuil, est décrite comme un état d'âme, un ensorcellement pieux et austère. Sa «*brume fréquente*» et «*la lumière voilée*

des ciels du Nord» [7, p. 49] l'inscrivent dans les images typiques du symbolisme belge. Viane manifeste un désinvestissement du monde

objectal: «*Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie*» [Rodenbach, p. 23]. Plutôt qu'au deuil « normal », c'est à la mélancolie freudienne qu'il faut ici faire référence, c'est-à-dire au deuil pathologique et inconscient: Viane a non seulement perdu un être cher, mais aussi une identification idéale par laquelle il se soutenait lui-même. «*Qu'avait-elle donc, cette femme, pour se l'être attaché tout, et l'avoir dépris du monde entier, depuis qu'elle était disparue ?*» [7, p. 17].

2. La rencontre de Jane: déni des nécessités d'un deuil authentique

Un soir, par une «*manigance adorable de la destinée*» [7, p. 48], et alors que l'image-souvenir commence à ne plus se soutenir des promenades, la ville fait soudain un don troublant: celui d'une jeune femme d'une ressemblance absolue à l'épouse. Il s'agit de Jane, qui devient la maîtresse de Viane mais qui, comme le narcissisme de ce dernier le laissait attendre, ne prendra valeur qu'en tant qu'elle reconstitue l'investissement perdu: «*A vrai dire, il n'avait pas d'amour pour elle*» [7, p. 41].

Viane trouve un certain apaisement au début de cette relation. Mais la suite coïncidera avec une montée de tension, à laquelle seul le crime mettra fin. D'une part, la relation se dégradera dès les premiers signes de l'insuffisance, c'est-à-dire de l'altérité de Jane devant l'idéal: ses cheveux sont teints, son maquillage déçoit, etc. D'autre part, la ville en laquelle s'épanchaient hier les tristesses, se sent délaissée, tout comme le souvenir de la défunte. Les médisances fourmillent contre le veuf, jugé indigne.

Le désinvestissement de Jane comme objet d'amour va laisser Viane seul, en proie face à la ville et à la «*vengeance de la mort*» [7, p. 72] que, un peu comme Faust, il a voulu nier à travers Jane. Les cloches, jadis amicales et conseillères, le violent et le bousculent tout à coup, comme «*pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché!*» [7, p. 80]: tout n'apparaît plus à Viane que dans un schéma d'angoisse et de culpabilité. Il pense alors à se

confesser: «*Il pouvait encore échapper, s'exorciser à temps!*» [7, p. 72]. Mais plutôt que la confession, et comme semblent l'indiquer les itinéraires successifs de Viane dans la ville, ne sera-ce pas le crime qui jouera ce rôle d'expiation?

3. Jour et scène de crime. Éléments d'analyse

Le matin de la Procession du Saint-Sang, Barbe, la servante fidèle, part définitivement. Les ordres du béguinage sont sans appel: la maison de Viane est un haut lieu de péché. Ce dernier s'en trouve humilié, et prend la mesure du mépris social dont Jane fait l'objet. Il interdit à celle-ci de se montrer à la fenêtre. Elle s'en trouve offensée, puis devient cruelle. Et en se confrontant aux portraits de la défunte, elle comprend soudain la signification de son rôle. Elle empoigne alors «*l'âme de la maison*» [7, p. 20]: la chevelure que Viane tenait de la morte, véritable relique, objet fétiche. Et la voilà qui l'enroule comme un foulard, dans des éclats de rire disgracieux: Sacrilège! Hugues cherche alors à saisir la chevelure mais s'emploie tout à coup à la serrer autour du cou de Jane, brisant net ses ricanements: «*Étranglée, elle tomba*» [7, p. 101].

Jane avait d'abord offert un substitut complet de la défunte, une fusion magique et rappelée, du réel et de l'idéal. Mais ce déni d'un deuil authentique est bien vite compromis. Par après, le retour de Viane vers la ville amorce un clivage: d'un côté, le culte de l'amour parfait, de la *bonne* mort; de l'autre l'amour sexuel et vénal, la *mauvaise* mort, le péché. A l'espace englobant et au début empathique de la ville, à laquelle est liée la sainteté de la morte, fera face la voracité de plus en plus menaçante de Jane, qui vide Viane par ses dépenses, le dégrade et exhibe bientôt un «*rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies*» [7, p. 84]. C'est au thème freudien de la désunion pulsionnelle qu'il faudrait faire référence ici, en même temps que de comprendre le terrain des assauts de Viane contre la réalité sous une position que Mélanie Klein qualifie de *schizo-paranoïde*: lorsque Jane s'avère insuffisante pour élaborer une position dépressive réelle (au sens kleinien), Viane retrouve un découpage défensif archaïque, qui déverse sur un pôle objectivé toutes ses pulsions destructrices, en même temps qu'une idéalisation

forcenée lui sert inconsciemment à protéger l'autre pôle.

Lorsqu'elle se moque de la chevelure, Jane s'affirme plus que jamais comme parodie vulgaire et blasphématoire. Elle dynamise en Viane l'angoisse de replonger dans un état d'impuissance totale qui le condamne au Jugement de la ville et des tours, en même temps qu'elle porte au paroxysme son conflit intérieur. Viane ne trouvera issue à ce conflit qu'en *l'agissant: fuite vers la réalité*, le crime permet à son acteur de dénier toute identification avec la victime, et en ce cas de refouler la culpabilité qui lui est liée. Il s'agit en outre d'un sauvetage de la morte dans l'ordre imaginaire, y compris vis-à-vis de sa propre agressivité.

Il est significatif que la chevelure, dans sa toute-puissance de légitimité, constitue à la fois le motif et l'arme du crime. Elle agit en tant que prise d'appui qui lève définitivement les inhibitions de Viane. A ce sujet, Lagache lui-même avait analysé chez de nombreux délinquants une prise d'appui inconsciente sur un narcissisme primitif -redéfini en tant que Moi idéal-, pour supplanter le Surmoi et une mélancolie de fond. Antérieur à la triangulation oedipienne, ce positionnement archaïque et duel couple intimement un sentiment de toute-puissance, généralement exprimé et soutenu par des *identifications héroïques*, d'avec un déni strict d'autrui.

Le roman semble ainsi suggérer des dynamiques complexes dans lesquelles la morale et les traditions, si elles n'insufflent pas directement elles-mêmes l'idée du meurtre, précipitent sa réalisation. Il en va comme si Le roman semble ainsi suggérer des dynamiques complexes dans lesquelles la morale et les traditions, si elles n'insufflent pas directement elles-mêmes l'idée du meurtre, précipitent sa réalisation. Il en va comme si Rodenbach avait pris la mesure de ce que Freud désignera comme *contrecoups d'une sévérité excessive du Surmoi* : en s'acharnant contre une image dégradante de la défunte, pour en servir l'idéal, l'acte vient soulager une culpabilité délirante, diluvienne, aux dimensions de la ville.

Nous avons fait état d'une position de clivage. Pourtant, c'est un sentiment

de réidentification des deux femmes qui marque l'après-coup du crime. S'agit-il d'une indécision fugitive ou bien d'un début de sentiment d'ambivalence, c'est-à-dire d'acceptation des aléas de la vie, "non idéale", en amorce d'un deuil authentique? La fin de *Bruges-la-Morte* n'est pas assez explicite à cet égard. Il n'est toutefois pas impossible que, contrairement à ce qui advient dans le monde de Dostoïevski par exemple, dans lequel l'épreuve du mal se pose comme condition d'accès à une liberté authentique, Viane reculera presque mécaniquement aux nostalgies d'absolu. Plutôt transformer le monde en servant leur modèle, que de renoncer à elles: voilà qui se soutient difficilement sans quelque tyrannie...

Si Rodenbach est aussi sage que ce que l'on aime à en dire, c'est d'une sagesse qui n'exclut pas quelque folie, ou en tout cas ne se fonde en dehors d'elle.

REFERENCES

1. Berg, G. *Lecture/Georges Rodenbach. Bruges-la-Morte.*-Bruxelles, 1999, pp. 107-138.
2. Burniaux, R., Fricks, R. *La littérature belge d'expression française.*– Paris, 1980.
3. Hellens, F. *Le fantastique réel.*–Bruxelles, 1967.
4. Lacan, J. « Introduction théorique aux fondements de la psychanalyse en criminologie »/*Écrits.*– Paris, 1966, pp. 93-100.
5. Lagache, D. *Oeuvres de D. Lagache* (E. Rosenblum, éd.)/Tome IV.– Paris, 1979.
6. Michaux, G. «La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte*»/*Lettres romanes*, T. XL, pp. 227-233. – Ramonville-Saint-Agne, 2008.
7. Rodenbach, G. *Bruges-la-Morte.*– Bruxelles, 1986.
8. Zweig, S. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre* (trad. P. Morisse et H. Chervet).–Paris,1985.

