

## Sketch of a philosophical panorama at Rodenbach

### [Esquisse d'un panorama philosophique chez Rodenbach]

Julien Delvaux

DOI: 10.18355/XL.2019.12.01XL.14

#### Abstract

"One often remembers Rodenbach as industrious, puny, and a person of quaint aesthetics. Does he not hide instead, behind a skittish mode, the least placid energy? The most famous of his works concludes with a crime whose impulsivity focuses while at the very same time reverses all the vacillations that precede it. This article proposes to follow Hugues Viane's evolution by summoning some great contributions of psychoanalysis in the criminological field. A widower is killing his mistress, furious to see her mock the memory of his wife, could have been raising anecdote. However, despite the ellipses which forced him to a style close to the novel, Rodenbach suggests a very complex sense and dynamics. When depicting the calm waters of Bruges, offering there one of the finest contributions to Northern myth, it is not certain that he forgets the energy that lies there. Since it is not certain that the height of the towers, the moral of the city and its reminders to virtue, are totally foreign to a bloody logic, at least partly lived as an accomplishment."

**Key words:** Mourning and melancholia, the feeling of guilt, the unreality of crime and expiatory function, philosophy, psychoanalysis

#### Résumé

On a souvent retenu de Rodenbach son caractère d'élève appliqué, chétif, ainsi qu'un esthétisme suranné. Ne couvrirait-il pas au contraire, sous un mode ombrageux, l'énergie la moins sage? La plus célèbre de ses oeuvres se termine par un crime dont l'impulsivité concentre, en même temps qu'elle les renverse, tous les flottements qui la précèdent. Le présent article se propose de suivre l'évolution de Hugues Viane en convoquant quelques grands apports de la psychanalyse dans le champ criminologique. Qu'un veuf exécute sa maîtresse, furieux de la voir moquer le souvenir de son épouse, aurait pu relever de l'anecdote. Pourtant, et malgré les ellipses auxquelles le contraint un style proche de la nouvelle, Rodenbach suggère un sens et une dynamique très complexes. Lorsqu'il dépeint les eaux calmes de Bruges, offrant là une des plus belles contributions au mythe du Nord, il n'est pas certain qu'il oublie l'énergie qui y sommeille. Comme il n'est pas certain que la hauteur des tours, la morale de la ville et ses rappels à la vertu, soient totalement étrangers à une logique sanglante, au moins en partie vécue comme un accomplissement.

**Mots-clés:** deuil et mélancolie, culpabilité, irréalité du crime et fonction expiatoire, philosophie, psychanalyse

---

Le roman *Bruges-la-Morte* se termine par un crime qui profane soudain, dans un *néed* d'espace-temps tout précis, le silence des pierres et des canaux, les reflets flous et envoûtants de la Ville. Et lorsque Daudet lui exprima ses réserves pour un tel épilogue, Rodenbach lui rétorqua de la nécessité du sang «pour transfigurer le symbole» (Joret, 1988 : 505). Les critiques semblent toutefois n'avoir longtemps que peu retenu de cette incarnation foudroyante, qui scelle le premier roman reconnu du symbolisme, et le plus célèbre de son auteur. Ce crime fut longtemps réduit à l'anecdote d'un conflit entre un amant et sa maîtresse, en même temps qu'on raccourcissait l'univers du poète gantois à des pentes d'abatement et de

neurasthénie : style «élégant et mince», «désuet» (Burniaux et Fricks, 1980 [1973] : 54), «sensibilité maladive» ou «images tarabiscotées» (Hellens, 1967 : 24). Au mieux affleurerait une figure d'élève modèle, que Stefan Zweig exprime particulièrement bien lorsqu'il rapporte l'excellence du jeune Rodenbach en classe de latin par rapport à son condisciple Verhaeren : la discipline imposée par leurs enseignants jésuites était rude et «il fallait croire aux choses acceptées (...), n'avoir que de la haine pour les nouveautés» (Zweig, 1910 : 29-30).

Des deux disciples précités, ce n'est certes pas le premier qui deviendra le chantre des *Villes tentaculaires* et d'un grand vitalisme européen. Il choisit d'ailleurs Bruges au nom d'un modèle littéraire ancien : celui d'une ville musée, préservée et «enclose», que hante la voracité irréversible des métropoles. Gardons-nous toutefois de méjuger de ses forces ombrageuses : ne déclare-t-il pas lui-même dans *L'âme sous-marine* que «les profondes eaux de l'âme sont perfides ! ? Un intérêt porté à la dynamique du crime de *Bruges-la-Morte* devait nous permettre d'entrevoir un visage dissimulé du poète, étonnamment dostoïevskien par certains côtés, et de servir une entreprise de revalorisation déjà menée ces dernières décennies sous des angles littéraires (C. Berg (1986), P. Laude (1990), J.-P. Bertrand (1999) ou P. Gorceix (2006)). C'est d'ailleurs sous un mode fort naturel qu'il rencontre des leitmotivs de la criminologie psychanalytique tels que les équivoques du deuil et de la culpabilité (S. Freud (1933)), mais aussi ceux du crime comme *conduite irréaliste* (J. Lacan (1948 et 1950) ; D. Lagache (1950)) ou comme «*restauration magique d'un excessif sentiment d'omnipotence*» (Lagache, 1950 : 200). Enfin, ponctons cette introduction en précisant que si des rapprochements de Rodenbach et de la psychanalyse ont déjà été observés par C. Berg (1986 : 12) ou D.W. Friedmann (1985), notamment en raison de ses appels à l'enfance, c'est sans doute G. Michaux (1986) qui s'était avancée de la manière la plus décidée dans «la logique sanglante» de *Bruges-la-Morte*, sous des angles un peu différents du présent article.

## 1. Une mélancolie noyée dans les reflets

Le récit du roman est celui d'un veuf d'une quarantaine d'années, Hugues Viane, qui trouve dans Bruges des analogies à son deuil : «Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.» (p. 23). La ville personnifiée d'autant mieux un «état d'âme» qu'elle est décrite sous sa face décadente : la mer s'en était retirée «comme un grand bonheur aussi» (p. 48), soit un élément qui fait allusion au tragique ensablement de son canal naturel, le Zwin, qui fut aux sources de sa prospérité jusqu'au xve siècle. Tout y paraît ensorcelé de silence et de mort, et dans cette Bruges qui, paradoxe, s'est trouvée isolée par son rattachement à la terre ferme, les perspectives se dissolvent, les espaces flottent. Hugues erre tout le jour.

Emietté sous la tristesse, le monde s'en offre d'autant mieux à la reconstruction poétique. Les canaux aux bords si parallèles par exemple, semblent célébrer l'accord parfait des âmes qui y auraient mêlé leurs reflets amoureux. La plume de Rodenbach déploie tous les archétypes du *mythe du Nord* : beffroi, gothique déchu, canaux «perdus» dans la brume et «lumière voilée des ciels» (p. 49), soit autant de motifs que Jacques Brel retrouvera avec *Le plat pays*. Tout célèbre, sous des accents intérieurs, un régionalisme dont les symbolistes belges savaient tirer parti, un entrelacement subtil et spécifique d'éléments latins et germaniques (il est à noter que la première adaptation cinématographique du roman, opérée par le russe Evgueny Bauer en 1915, omet totalement cet aspect du décor). L'omniprésence de l'eau, qui procède à l'expression des images intimes de Hugues, amènera Bachelard à parler d'«ophélisation d'une ville entière» (Bachelard, 1942 : 121) : l'élément se voit restituer sa dimension cosmique, et suggère une force d'appel toute particulière à la mélancolie.

Dans cette réverbération généralisée, qui désapproprie le réel de lui-même tout en y laissant suspecter de mystérieuses profondeurs, c'est une marque de la philosophie de Schopenhauer qui émerge. Et puisqu'il s'agit pour nous de créditer le poète de *L'âme sous-marine* d'une vigueur secrète et d'une disposition à scruter le réel dans ses cruautés intimes, il faut rappeler sa contribution à introduire le philosophe du Vouloir-vivre en Belgique. Rodenbach y alimenta son fond tragique, même s'il contredit les critiques unilatérales du philosophe contre le thème de l'amour. Il sut s'inspirer aussi de l'assimilation de la vie à un songe, ou encore de l'exaltation de la figure de l'esthète, qui se soustrait du monde et sublime ses ancrages sensibles (la tour du *Carillonneur* sera emblématique à cet égard). Mais l'influence de penseur allemand est également présente dans cet envoûtement du reflet, déjà commenté dans le passé (C. Berg (1982) et (1989)), qui permet de purger la représentation que le sujet se donne du monde phénoménal, pour le laisser apparaître comme un kaléidoscope : les objets que nous percevons comme des structures individuées ne sont que des leurres, corrélatifs d'un sujet d'autant plus dupe de lui-même qu'il se veut particulièrement centré à l'ère moderne. En ce sens, les scintillants délirés et les répliques fondantes de Bruges dans ses propres canaux sont bien plus réels que leurs motifs : ils ouvrent aux explorations rigoureuses d'une même réalité au fond des choses ou à ce qui, chez Schopenhauer, correspond à l'intuition d'une seule et même pulsion cosmique, c'est-à-dire le Vouloir-vivre.

Viane « recommençait chaque soir le même itinéraire, suivant la ligne des quais, d'une marche indécise (...) Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie. » (p.23). Son deuil est particulièrement poignant, et exprime un désinvestissement du monde objectal, un «état zéro» de désir, à propos duquel la distinction que Freud opère entre *deuil* et *mélancolie* est éclairante. Le premier, appelé aussi «deuil normal», désigne un processus psychique consécutif à la perte d'un objet réel, externe, et qui finit par se résorber sous de nouveaux investissements d'amour, fût-ce au prix de grandes difficultés. La seconde par contre, est un deuil vécu sur mode pathologique et inconscient : la perte dont il est question relève d'un objet qui occupait une telle place dans le psychisme qu'elle est ressentie sur le terrain du moi lui-même. Le sujet y sait *qui* (*ou quoi*) il a perdu, mais il ne sait pas *ce qu'il* a perdu en cette personne... Freud identifie ce type de deuil chez des sujets qui se sont trop constitués narcissiquement, c'est-à-dire qui n'ont pas intégré le caractère fondateur d'une inscription dans la perte, le manque, dont la traversée du complexe d'Oedipe révèle la nécessité. Ce que Hugues a perdu en la morte, c'est une identification idéale :

« Pour lui, la séparation avait été terrible: il avait connu l'amour dans le luxe, les loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets. » (p.17) (...) « Ah! Cette femme, comme il l'avait adorée! (...) Qu'avait-elle donc, cette femme, pour se l'être attaché tout, et l'avoir dépris du monde entier, depuis qu'elle était disparue. Il y a donc des amours pareils à ces fruits de la Mer morte qui ne vous laissent à la bouche qu'un goût de cendre impérissable!» (p.25).

L'épouse n'aura sans doute elle-même été que le mirage d'une dimension bien plus profonde : elle a pu entretenir sans en être déstituée, et sous des conditions propices, l'illusion d'un rapport au monde comme plénitude. Que Hugues soit toujours aussi embrumé et flottant de mélancolie après cinq années semble d'ailleurs à la mesure de son incapacité à se saisir autrement que sur un mode narcissique ou totalisant : le monde n'est accepté qu'en tant que prolongement du Moi ou de ses désirs. Un exemple en est donné lorsque Viane contemple les tombeaux de

Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, dans le *cœur* de l'église Notre-Dame. Rodenbach omet de rappeler qu'il ne s'agit pas de deux amants, pour laisser s'exprimer le parallélisme parfait des âmes « se perpétuant dans la mort » (p.25), et devant lequel Hugues se voit renvoyé à sa position solitaire. Ce sentiment de défaut se corréle d'une impatience brusque et pratiquement logique à s'évader de ce monde : « Il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. » (p.24) Mais la piété lui interdit ce type d'exil, et ferait de la mort une vraie mort... Précisons que cette articulation du manque et d'une agressivité du Moi contre lui-même est bien mise en exergue par Ginette Michaux, qui interprète le meurtre final comme « envers vengeur de l'idée du suicide du début » (Michaux, 2008 [1986]: 184). Attentive au « montage fictionnel », elle identifie ainsi une logique de distribution des éléments en quatre temps, en fonction de la place d'un élément solitaire par rapport au dédoublement (au couple) de deux autres ; la contemplation des tombeaux en offre une situation typique. Le monde du reflet ou du dédoublement s'en trouve nuancé en tant que ressort psychique fondamental du roman puisque ce sont trois termes, et non deux seulement, qui sont à chaque fois mis en jeu.

## 2. Quand le reflet se fait réel, ou les étapes d'un déni

La psychanalyse n'a eu de cesse d'identifier au fond de bien des conduites criminelles un terrain mélancolique, appelant à un renversement significatif (D. Lagache (1950)). Toutefois, si Rodenbach stimule par lui-même l'intuition d'un « terrain imaginaire des événements », qui mettra peut-être en scène les idéaux du Moi, il faut lui laisser la parole. Il présente par exemple un mode caractéristique sous lequel est entretenu le souvenir de la défunte : les divans et fauteuils « conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. » (p.19) ; l'intérieur de la maison est un espace sacré et autonome. La relique de la chevelure surtout, qui n'est pas sans rappeler un thème partagé par d'autres symbolistes, par Baudelaire ou encore Maupassant, est elle-même décrite comme une « pitié de la mort » : cette dernière « ruine tout, mais laisse intacte les chevelures » (p.18). Rappelons que dans l'optique lacanienne, l'*objet fétiche* est toujours pensé comme un stratagème qui dénie l'inscription de l'Autre, ici d'essence maternelle, dans la finitude. Cette chevelure, que Hugues conserve précieusement dans un écrin de verre, constitue « la portion d'immortalité de son amour! » (p.19); c'est « la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. » (p.52).

La « malédiction » de Viane, désormais condamné à ne pouvoir se satisfaire que des reflets de l'objet primordial, va prendre une tournure qui fut comparée au suivi de la femme énigmatique dans les *Sueurs froides* de Hitchcock (A. González Salvador (1999)). Un soir, par une « manigance adorable de la destinée » (p.48), et alors que les promenades, véritables rituels, ne suffisent plus à soutenir l'image-souvenir, puisque « comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore, dans nous, nos morts meurent une seconde fois! » (p.26), la ville fait soudain don d'une jeune femme, absolument ressemblante. Il s'agit d'un « miracle presque effrayant qui allait jusqu'à l'identité » (p. 27). Viane la suit, puis la revoit au théâtre : elle est actrice, habite Lille et se nomme Jane Scott. Viane est bouleversé : « La morte était là devant lui » (p.31). Elle devient alors sa maîtresse, mais gardera sa valeur qu'en tant que substitut : « A vrai dire, il n'avait pas d'amour pour elle. Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leur de ce mirage. » (p. 41).

Logiquement, la « relation » se dégradera sous l'émergence progressive de l'altérité de Jane, qui pique dès les premières dissemblances physiques : maquillage décevant, cheveux teintés, etc. Celui-ci en arrive alors à trahir la règle de toute ressemblance, qui mêle répétition et différence, et ne devait valoir que dans l'instant ou le flou des brumes : « Peu à peu, à force de vouloir émietter le parallèle, il en vint à se tourmenter pour des nuances. » (p.67). Dans sa prétention à énoncer la vérité de

l'Autre, une attitude qui implique toujours quelque logique perverse, il habilite sa maîtresse des vêtements de la défunte. Mais cette minute censée contenir « pour lui tout le paroxysme de la ressemblance et l'infini de l'oubli » (p.55) tourne à l'échec ; en outre, Jane se moque des vêtements. Tout rêve d'identification s'effondre, et Viane en attribue la faute à sa maîtresse.

Pourtant, en dépit d'une altérité qui n'exclut pas quelque bassesse (nous faisons référence à la vénalité et à l'opportunisme que Jane démontrera dans un deuxième temps), et bien qu'elle ne lui aura surtout servi qu'à démentir des faiblesses d'acceptation du réel, le rapport à cette femme recelait peut-être quelque possibilité d'amorcer un deuil non pathologique, et un chemin progressif vers la terre ferme. Ce n'est d'ailleurs que par les descriptions physiques de Jane que la défunte prend visage. La menace de séparation est éclairante à ce sujet, même si elle est empreinte de dépendance, et de peur de se retrouver seule face au jugement de la ville :

« Il ne s'agissait plus de la morte; c'est Jane dont le charme peu à peu l'avait ensorcelé et qu'il tremblait de perdre. Ce n'est plus seulement son visage, c'est sa chair, c'est tout son corps (...) Oui! Il l'aimait elle-même, puisqu'il en était jaloux. Jusqu'à en souffrir, jusqu'à en pleurer, quand il la surveillait, le soir, cinglé par le minuit des carillons, par les petites pluies, incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effiloquent en bruines. » (p.83) (...) « A cette solennelle minute, il sentit qu'après les illusions du mirage et de la ressemblance, il l'avait aimée aussi avec ses sens – passion tardive, triste octobre qu'enfièvre un hasard de roses remontantes! (...) Il ne pourrait plus vivre sans elle... D'ailleurs, qui sait? Le monde est si méchant? » (p.85).

### 3. La Ville comme instance surmoïque

Dans les premières pages, le goût de Viane pour le caractère mortuaire de l'église Notre-Dame s'articule à ses vellétés suicidaires. Et même si la mort pieuse peut être considérée comme une *bonne* mort, c'est bien une énergie de destruction qui pointe : soit elle se distille dans le type de projection évoqué -ou dans les échos que tend la ville avec empathie, si l'on considère un double sens de l'analogie-, soit elle menace de se retourner contre le sujet lui-même. Elle se révèle aussi dans le sentiment de culpabilité inconscient de Viane, et dans son masochisme : c'est parce qu'il s'effraye d'une agressivité dont il est inconsciemment et inévitablement porteur, même contre l'être le plus aimé, que le héros ne manie les reliques de la morte « qu'en tremblant, comme les objets d'un culte (...) Sa douleur lui était devenue une religion. » (p.99). Pour paraphraser Freud, en ce dernier cas le Surmoi en sait plus sur le ça que le Moi conscient.

Le début de la relation à Jane permet un infléchissement des sentiments de culpabilité. Dans un premier temps, Viane n'éprouve pas la sensation de tromper la défunte « puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie et qu'il baiserait sur cette bouche telle que la sienne. » (p.39). Plus largement, et même si le processus en sera avorté, comme évoqué ci-dessus, Jane semble promettre une élaboration de ce que Mélanie Klein appelle la *position dépressive* : au début répétons-le, Viane semble apaisé. Il en va comme si les pulsions de haine et d'amour s'harmonisaient provisoirement, rassemblées dans le désir de Jane. Le rapport à la ville, que la créativité de Rodenbach érige en actant à part entière, s'en trouve modifié. A commencer par les espaces, qui s'actualisent : ils ne sont plus dessinés par la déambulation flottante du personnage, mais par des allers-retours décidés chez sa maîtresse, ou par les angles précis dans lesquels, plus tard, il l'épiera. Ils se rétrécissent aussi dans l'espace sacré de la chambre, protégée par des fenêtres sur lesquelles la pluie s'égrenne doucement, comme pour mieux couvrir un couple qui se

suffit à lui-même.

Mais la ville, en laquelle hier encore s'épanchaient les tristesses, prend petit à petit les formes d'un grand chuchotement bourgeois. Elle se sent trahie, aussi délaissée que la chevelure, sur laquelle « la poussière accumulait sa petite cendre grise » (pp.81-82). Les médisances fourmillent bientôt à propos du « veuf indigne », et même le Béguinage, censé se désintéresser du monde profane, les attise. Toutes ces voix appuient la destitution progressive de Jane, ainsi qu'un sentiment de culpabilité conscient vis-à-vis de la morte : dans une logique faustienne, Viane « avait voulu éluder la Mort, en triompher et la narguer par le spécieux artifice d'une ressemblance. La Mort, peut-être, se vengerait. » (p.72).

Le désinvestissement progressif de sa maîtresse comme objet d'amour va laisser Viane seul, et en proie face à la Ville. Les espaces se redessinent alors soudain sous le poids jugeant des tours, dont Jane arrêta l'ombre. Les cloches, jadis amicales et conseillères, le violent et le bousculent maintenant, comme « pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché! » (p.80). Tous les éléments sont dépouillés de leurs caractères contingents, et n'apparaissent plus que sous un schéma d'angoisse et de culpabilité. La narration mentionne aussi le chant des cygnes, résurgence symbolique d'une faute historique de la ville, qui précipita aussi sa décadence. Le monde entier saigne de ses fautes, et il n'y aurait pratiquement plus que le délire pour combler le vertige du vide et le jugement des tours :

« Il y levait les yeux instinctivement comme pour y chercher un refuge; mais les tours prenaient en dérision son misérable amour. Elles semblaient dire : "Regardez-nous! Nous ne sommes que de la Foi! Inégayées, sans sourires de sculpture, avec des allures de citadelles de l'air, nous montons vers Dieu. Nous sommes les clochers militaires. Et le Malin a épuisé ses flèches contre nous! (...) Oh! Oui! Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour au-dessus de la vie! » (p.72)

Adversaires du Malin et mandataires de la Loi, les tours ont pu être qualifiées de « castratrices » ou comme revêtant « une fonction phallique » (Bertrand, 1999 : 55). Ici encore, lorsqu'il décrit l'implosion des perceptions dans une grande fresque paranoïaque, et sous la teinte de référents chrétiens, Rodenbach investit un caractère visuel très présent dans la littérature belge, consciente d'être héritière des grands peintres flamands. Relevons aussi que l'horizontalité des débuts (déambulations le longs des canaux) laisse maintenant place à l'intimidation verticale.

Une osmose de Viane d'avec la Ville se recoud alors par étapes même si Jane, vénale, le reconquiert durant un temps et stimule un rapport sur le seul plan charnel. Il n'en est que plus tourmenté : dans cette Flandre encore marquée par la foi espagnole, « qui a plus la peur de l'Enfer que la nostalgie du Ciel » (p.58), le péché de la chair est une obsession. Il risque de condamner Viane à la *mauvaise* mort, celle dont parle le prêtre de la cathédrale de Saint-Sauveur, qui ne semble s'adresser qu'à lui... La vraie mort, ce serait pour lui devoir renoncer à l'objet primordial : « Vivre loin d'elle ou s'en souvenir en vain », tel serait le pire des supplices! « Mais il pouvait encore échapper, s'exorciser à temps! » (p.72) Il pense à se confesser. Mais dans cette optique de pardon ou d'expiation, c'est aussi le thème du sang qui apparaît : au sanctuaire d'art, Viane contemple le *Martyre des Onze Mille Vierges* peint par Memling, et déroulé sur la châsse de Sainte Ursule. Les gouttes de sang semblent s'y muer en rubis, et arrosent une terre illuminée tendrement par les cieux... Comme si le sang se dotait soudain de vertus rédemptrices.

#### 4. La scène du crime

Au jour de la Procession du Saint-Sang, durant la matinée, la brave

Barbe, la servante fidèle, quitte définitivement son maître. Les ordres du Béguinage sont sans appel : cette maison est un haut-lieu de péché. Viane prend alors la mesure du mépris dont Jane fait l'objet. En même temps, il se trouve humilié par l'empathie que sa servante lui témoigne. Tensions et frustrations sont plus que jamais pressantes ; l'adaptation à la réalité est plus que jamais compromise. Lorsque le cortège de la Procession passe, Viane interdit à Jane de se montrer à sa fenêtre ; elle s'en trouve offensée et devient cruelle. Ensuite, en se confrontant aux portraits de la défunte, elle finit par comprendre la signification de son rôle. Elle empoigne alors la chevelure, « l'âme de la maison » (p. 20). Et la voilà qui l'enroule comme un foulard, dans des éclats de rire disgracieux : Sacrilège!

« Alors Hugues s'affola; une flamme lui chanta aux oreilles ; du sang brûla ses yeux; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, d'étreindre quelque chose, de casser des fleurs, une sensation et une force d'étau aux mains – il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble. Jane ne riait plus; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba. » (p.101)

L'acte meurtrier fuse, impulsif. Viane a-t-il vraiment conscience de ce qu'il signifie, au-delà d'une « simple » fureur? Il semble en tout cas plus mû et projeté que véritable acteur, et cette caractéristique ressort d'autant mieux que la majorité du roman a jusque-là procédé par auto-explications permanentes, ou par des métadiscours qui diffèrent et questionnent sans cesse l'entrée du personnage dans l'existence. Autant de procédés qui témoignent probablement d'une insécurité littéraire de Rodenbach lui-même, tant ils sont récurrents dans les littératures dites « périphériques » (Denis et Klinkenberg, 2005 : 62-63).

Il est possible de convoquer ici de grands thèmes de la psychanalyse, comme le cas des *criminels par sentiment de culpabilité*, esquissé par Freud lui-même (1933), ou les théories de *l'irréalité du crime* développées par J. Lacan (1948 et 1950) et surtout D. Lagache (1950). Plutôt que de qualifier le crime ou l'agressivité en général en termes de décharge d'instincts ou d'affection caractérisée comme le faisaient les premiers criminologues, ces approches y ont identifié un mode spécifique d'entrée en relation avec la réalité et avec l'autre. Convaincues que la grande majorité des criminels ne présente pas de dispositions caractérielles différentes par rapport au reste de la population, elles articulent leurs questionnements autour du *sens*, y compris *moral*, que le sujet entretient par rapport à son acte.

Jane avait d'abord offert un substitut complet de la défunte, une fusion magique du réel et de l'idéal. Mais cette mise entre parenthèse des impératifs d'un deuil authentique est bien vite compromise sous l'appui des schèmes sociaux, qui la dénigrent dès son métier de danseuse de théâtre, ainsi que par la morale ambiante. Lorsqu'il est vidé par le désinvestissement de Jane, le monde (c'est-à-dire la ville) émerge en tant que fresque jugeante et persécutrice. Viane trouve certes de nouveaux appuis dans une ré-identification progressive à la ville et la morte, mais ce retour a aussi pour effet de creuser une position de clivage d'avec Jane, fautive de ses dissemblances et désormais indésirable dans l'espace sacré de la chambre. Des pôles se figent et exacerbent la scission entre l'ordre imaginaire et celui du réel : d'un côté, le culte de l'amour parfait, de la *bonne* mort ; de l'autre l'amour sexuel et vénal auquel Viane se sent trop sacrifier encore, et qui ne promet qu'une *mauvaise* mort. A l'espace englobant et au début empathique de la ville, à laquelle est liée la sainteté de la morte qui happe toutes les pensées, correspond la voracité de plus en plus menaçante de Jane, qui le vide, sexuellement ou financièrement, le dégrade et exhibe bientôt un « rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies. » (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, c'est-à-dire pour intégrer à terme l'ambivalence inévitable de la vie et des êtres entre amour et haine, Viane retrouve un découpage défensif archaïque qui décharge sur un pôle objectivé toute les pulsions de destruction, et autour duquel vont se cristalliser toutes les projections, en même temps qu'il protège l'autre pôle par idéalisation.

La culpabilité presse Viane, « mais il pouvait encore échapper, s'exorciser à temps ! » (p.72). Plutôt que la confession, n'est-ce pas le crime qui jouera ici ce rôle ? A travers les rumeurs et le sentiment de faute vis-à-vis de la morte, la sévérité du Surmoi se fait d'autant plus écrasante que le Moi n'a pu conforter son autonomie dans un noeud structurant d'avec le réel. Et lorsqu'elle se moque de la chevelure, la maîtresse s'affirme plus que jamais comme parodie vulgaire et blasphématoire. Elle dynamise l'angoisse de replonger dans un état de solitude et d'impuissance totale devant le Jugement des tours, en même temps qu'elle porte au paroxysme un conflit intérieur, auquel Viane ne trouvera une issue qu'en *l'agissant*. *Fuite vers la réalité*, le crime permet à son acteur de dénier toute identification avec sa victime, c'est-à-dire en ce cas de refouler la culpabilité qui lui est liée. Il s'agit en outre d'un sauvetage de la morte par Viane dans l'ordre imaginaire, y compris vis-à-vis de sa propre agressivité. A ce sujet, 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 du personnage, tout comme Lagache avait lui-même 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. L'histoire et l'actualité apportent malheureusement ici léthore d'illustrations.

## Conclusion

L'acte s'acharne contre une image dégradante de la défunte pour en servir l'idéal. C'est pourtant une intégration des deux femmes qui signe le sentiment final de Viane, comme s'il n'avait pu aimer l'altérité de Jane que dans sa « respectueuse » mort. Sentiment d'indécision fuyante, ou amorce d'un deuil authentique, qui impliquerait son lot d'acceptations ? Le « sage » Rodenbach n'est pas explicite mais il est probable que, à l'inverse de ce qui advient chez Kierkegaard ou Dostoïevski par exemple, pour lesquels l'expérience du mal peut fonder une authentique liberté, Viane se figera en vestale de l'absolu. Plutôt soumettre le monde que de se convertir au manque : voilà qui n'ira pas sans quelque violence. A moins que le chapelet mélancolique ne se remette en marche, plus mécanique encore...

Quant aux fausses eaux dormantes, la morale et les traditions, elles suscitent des ondulations décidément peu attendues : si elles n'insufflent pas explicitement elles-mêmes l'idée du meurtre, elles en précipitent la réalisation. Rodenbach semble ici avoir subtilement pris la mesure de ce que Freud désignera comme « *contrecoups d'une sévérité excessive du Surmoi* » : en un certain sens, la culpabilité précédait l'acte en tant que sentiment étourdissant, cosmique même, parce qu'à la taille de la ville. La culpabilité rapportée à un objet externe est paradoxalement plus apaisante, et c'est bien une forme de soulagement qui est conquise « grâce au » sacrifice du corps gisant et bien circonscriptible de la « coupable » victime.

En dépit des simplifications qu'il hérite des contraintes stylistiques de la nouvelle, le roman exprime donc des dynamiques psychiques très complexes, ainsi

qu'une explosivité dont on a trop souvent omis la force. Pour approfondir le dialogue très riche que le poète de l'*Aquarium mental* peut nourrir avec la psychanalyse, y compris lorsqu'elle explore les profondeurs criminelles de l'âme humaine, il sera intéressant de repartir, dans le cadre d'une prochaine étude, de cette inspiration commune que nous n'avons que peu développée : celle de Schopenhauer. Rappelons seulement pour l'heure cette affirmation de Charles-Baudouin (1924 : 21) : « Le symbolisme a une de ses sources dans la philosophie de Schopenhauer. Et si ces vastes parallèles n'étaient toujours un peu simplistes, on pourrait dire que la psychanalyse et le symbolisme sont la psychologie et l'esthétique issues de la philosophie de Schopenhauer. »

### **Bibliographic references**

- BACHELARD, G. 1942. L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie Jose Corti, 267 p.
- BERG, C. 1982. Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel, Cahiers de l'AIEF, 1982, n°34, pp.119-135.
- BERG, C. 1986. Lecture, dans Georges Rodenbach. Bruges-la-Morte, Bruxelles, Labor, 1999, 178 p., pp.107-138. ISBN 2-8040-0435-X
- BERG, C. 1989. Art. « Schopenhauer et les symbolistes belges », dans A. HENRY (éd.). Schopenhauer et la création littéraire en Europe, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989, 230 p., pp.119-134. ISBN:2865632334
- BERTRAND, J.-P. (ed.). 1999. Le monde de Rodenbach, Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 279 p. ISBN : 2-8040-1359-6
- BURNIAUX, R. – FRICKS, R.. 1980 [1973]. La littérature belge d'expression française, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1980, 128 p. ISBN : 2130362834
- CHARLES-BAUDOIN, L. 1924. Le symbole chez Verhaeren. Essai de psychanalyse de l'art, Mongenet, Geneve, 1924, 265 p.
- DENIS, B. – KLINKENBERG, J.-M.. 2005. La littérature belge. Précis d'histoire sociale, Bruxelles, Ed. Labor, coll. Espace Nord References, 2005, 303 p.
- FREUD, S. 1933. « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse. III : Les criminels par sentiment de culpabilité » (trad. M. Bonaparte et E. Marty), dans Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, coll. Les documents bleus, 1933, pp. 133-136.
- GONZALEZ SALVADOR, A. 1999. Art. « De la ressemblance: Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock », dans BERTRAND, J.-P. (éd.). 1999. Le monde de Rodenbach, Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, pp.105-118. ISBN 2-8040-1359-6
- GORCEIX, P. 2006. Georges Rodenbach (1855-1898), Honoré Champion, Paris, 2006, 273 p. ISBN 2-7453-1361-4.
- HELLENS, F. 1967. Le fantastique réel, Bruxelles, Sodi, coll. Style et langage, 1967, 127 p.
- JORET, P. « Bruges-la-Morte ou la felure d'un idéalisme: les racines idéologiques d'une fleur de papier », dans Revue belge de Philologie et d'Histoire, Année 1988, pp. 502-534.
- KLEIN, M. 1968 [1937]. « L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation » (trad. A. Stronck), dans Klein, Melanie et Riviere, Joan, L'amour et la haine. Le besoin de réparation, Paris, Ed. Payot, 1968, pp.75-151. ISBN : 2228894303
- LACAN, J. 1948, « L'agressivité en psychanalyse », dans Ecrits, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1966, pp. 101-124. ISBN 2020027526
- LACAN, J. 1950. « Introduction théorique aux fondements de la psychanalyse en criminologie », dans Ecrits, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1966, pp. 93-100. ISBN 2020027526
- LAGACHE, D. 1950. « Psychocriminogénèse », dans Oeuvres de D. Lagache (E.

Rosenblum, ed.), tome II : Le psychologue et le criminel (1947-1952), Paris, PUF, 1979, pp.179-206. ISBN 2130357563

LAGACHE, D. 1961. « La psychanalyse et la structure de la personnalité », dans Oeuvres de D. Lagache (E. Rosenblum, ed.), tome IV : Agressivité. Structure de la personnalité et autres travaux (1956-1962) Paris, PUF, 1979, pp.191-238. ISBN : 2130374239

LAUDE, P. 1990. Rodenbach. Les décors du silence, Bruxelles, Ed. Labor, coll. Archives du futur, 1990, 127 p. ISBN : 280400533X

MICHAUX, G. 1986. « La logique du meurtre dans Bruges-la-Morte », Lettres romanes, T. XL, pp. 227-233. repris dans De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne, Ramonville-Saint-Agne, Eres, coll. Psychanalyse et écriture, 2008, 239 p. ISBN 978-2-7492-0960-9

RODENBACH, G. 1892. Bruges-la-Morte, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, coll. Passe et présent, Bruxelles, 1986, 116 p. ISBN 287132171X

ZWEIG, S. 1910. Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre (trad. P. Morisse et H. Chervet), Paris, Belfond, 1985, 211 p. ISBN 2.7144.1823.6

*Words: 5904*

*Characters: 36 662 (20,37 standard pages)*

Julien Delvaux, M.A. et M. A. et M.A.  
Ecole supérieure des Arts Saint-Luc  
Boulevard de la Constitution 41,  
4020 Liège  
Belgique