

Le choix d'écriture : pourquoi ? Comment ? – Soirée Masters 2 –

Véronique VILLIERS

Un paradigme

Jacques Lacan ne cite qu'une seule fois Barbey d'Aurevilly (1808-1889) dans son Séminaire, le 12 avril 1967, à propos de ces « prêtres démoniaques qu'il excellait à feindre »¹. Cette remarque s'inscrit dans le fil de son article *Kant avec Sade*, paru dans la revue *Critique* en avril 1963, où il constatait « la montée insinuante à travers le XIX^e siècle du thème du "bonheur dans le mal" »². C'est « sans contestation possible », souligne Hervé Castanet, que « Barbey et ses *Diaboliques* [s'y] inscrivent »³.

Les *Diaboliques* se présentent comme le paradigme de la transgression⁴ car cette œuvre obéit à une logique où l'excès engage les héros à « forcer les portes de l'enfer intérieur »⁵ pour s'approcher d'une zone connectée au réel. Il s'agit donc d'un franchissement, d'un obstacle à vaincre dont l'opérateur reste à définir.

Une lecture orientée

Le but de ma recherche aura été de repérer de quel réel témoigne Barbey d'Aurevilly, dans sa fiction mais également dans le style de son écriture. J'ai souhaité en rendre compte à travers la question de l'éthique, qui suppose la mise en tension du concept de la jouissance et du désir.

Par la fiction, Barbey soutient une éthique en construisant un abord de la transgression qui lui permet de souligner, grâce à ses personnages, un rapport à la pulsion où se loge un point crucial. Ce point d'abîme au cœur même du sujet, c'est « cet Autre absolu »⁶ autour de quoi tourne toute la démonstration freudienne dans *l'Esquisse*⁷ sous le nom de *das Ding* – la Chose. Selon Lacan⁸, cette « réalité muette » se présente à nous en ceci « qu'elle fait mot, comme on dit faire *mouche* »⁹, « toujours au-delà des

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XIV, « La logique du fantasme », leçon du 12 avril 1967, inédit

² Jacques Lacan, « Kant avec Sade », in *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 765

³ Hervé Castanet, « Barbey avec Lacan, ou Don Juan, un mythe féminin », présenté dans le cadre du séminaire de recherche de L'ECF à Marseille « Valeurs sexuelles et sexuation chez Lacan », le 8 juin 2016, inédit

⁴ Dans sa préface Jacques Petit indique que le terme de « diabolique » pourrait s'appliquer à l'œuvre entière de l'écrivain

⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986, p. 221

⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 65

⁷ Sigmund Freud, *Esquisse d'une psychologie*, traduit par S. Hommel, J. Le Troquer, A. Liégeon, F. Samson, Toulouse : Érès, 2011

⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 68

⁹ *Ibid.*

représentations »¹⁰. Le réel, véritable trou dans le symbolique, constitue ce point de butée, cet impossible à dire décliné sur différentes modalités au fil de l'enseignement de Lacan.

Das Ding est le premier nom que propose le psychanalyste pour désigner « l'au-delà du principe de plaisir »¹¹. C'est sous le terme de la « chose sans nom »¹² que nous le retrouvons dans les récits aurevilliens. Ceux-ci s'inscrivent dans une logique de la transgression qui suppose l'interdit et indexe la jouissance impossible sous la figure de la Chose. De ce point de vue, *Les Diaboliques* en sont le véritable paradigme.

Un lieu sans faute

Parmi les six nouvelles des *Diaboliques*, j'en ai choisi une : *Le bonheur dans le crime*. Ce récit se présente comme un gant que l'on retourne face aux cinq autres où l'expiation et la faute sont toujours convoquées. Cette nouvelle étonne par le calme apparent des lieux et le peu de dialogues. Seule la voix du narrateur se fait véritablement entendre. L'atmosphère est pesante, les scènes se déroulent en majeure partie dans un espace clos comme replié sur lui-même, un lieu qui deviendra le « théâtre d'un crime ».

Écrit en 1870, le récit s'ouvre au Jardin des Plantes, sur la promenade du narrateur avec un ancien médecin, le docteur Torty. Alors qu'ils se sont arrêtés pour admirer une panthère noire, un couple hors du commun s'avance pour se planter en face d'elle. La femme, force le fauve à baisser les yeux sous l'intensité de son regard, et lui cingle le museau de son gant. Puis ils repartent ne formant tous deux « qu'un seul corps »¹³. Le docteur Torty, fut le médecin de ce couple, dont il raconte l'histoire. Il s'agit l'empoisonnement froidement prémedité de la comtesse de Savigny par son mari et Hauteclaire, une exceptionnelle escrimeuse. Le comte l'épouse peu après et Hauteclaire occupe ainsi légitimement la place de l'ex-comtesse de Savigny. Tous deux vivront alors dans un « incompréhensible et inaltérable bonheur »¹⁴, en dépit de leur crime.

Lors de l'audience du procès des *Diaboliques* (1875), le juge Ragon relève l'ivresse « scandaleuse » de ce couple androgyne dont l'harmonie parfaite, hors temps, évoque l'image liturgique de « deux Anges d'autel [...] unis dans l'ombre d'or de leurs quatre ailes »¹⁵ :

« Et, la fière Hauteclaire se suspendant presque en même temps au cou de Serlon, ils formèrent, à eux deux, ce fameux et voluptueux groupe de Canova¹⁶ [...] et ils restèrent ainsi sculptés bouche à bouche le temps, [...] de boire, sans s'interrompre et sans reprendre, au

¹⁰ Hervé Castanet, *Réel et éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 101

¹¹ Jacques-Alain Miller, « L'orientation lacanienne. Du symptôme au fantasme et retour », Enseignement prononcé dans le cadre du Département de psychanalyse de l'Université Paris 8, inédit, cours du 5 janvier 1983

¹² Jules Barbey d'Aurevilly, « L'ensorcelée », in *Œuvres romanesques complètes*, tome I, op. cit., p. 603

¹³ Jules Barbey d'Aurevilly, « Le bonheur dans le crime », in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, p. 87

¹⁴ *Ibid.*, p. 126

¹⁵ *Ibid.*, p. 120

¹⁶ Antonio CANOVA (1757 - 1822) - *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* – 1777- Paris, Louvre

moins une bouteille de baisers ! Cela dura bien soixante pulsations comptées à ce pouls [...] que ce spectacle fit aller plus vite encore... »¹⁷

Comment mieux rendre compte de ce plaisir en circuit fermé, de cette forme d'auto-érotisme où ce serait « une seule bouche qui se baiserait elle-même »¹⁸, bouche cousue où apparaît « l'instance pure de la pulsion orale, se refermant sur sa satisfaction »¹⁹ ? Cette scène n'est pas sans faire résonner le mariage heureux du buveur avec sa bouteille, décrit par Freud²⁰ où nous avons le modèle de la pleine satisfaction dans ce rapport de l'alcoolique à sa substance toxique. Ici tout se boucle en silence, un silence qui indexe l'anéantissement du sujet au profit de la pulsion et de l'objet. Pour ces héros aurevilliens existe une adéquation parfaite : « [...] leurs visages tournés l'un vers l'autre, se serrant flanc contre flanc, comme s'ils avaient voulu se pénétrer [...] et ne faire qu'un seul corps à eux deux »²¹. Serlon et Hauteclaire, « absorbés en eux »²², livrés à « leur dévotement d'eux-mêmes »²³, témoignent d'une jouissance partagée, comme si la jouissance de chaque *un* fusionnait en une seule et même jouissance, en un Tout Unique, sous l'égide d'une complémentarité absolue. Mais la jouissance unique qui cimenterait deux corps ne se peut pas, car il est impossible de faire du *un* avec du *deux*. Le *rappart sexuel* n'existe pas.

Hauteclaire et Serlon témoignent d'une plénitude absolue. C'est la raison pour laquelle, à la question du docteur Torty relative à une éventuelle descendance du couple, Hauteclaire avait répondu : « Je n'en veux pas ! J'aimerais moins Serlon. Les enfants – ajoute-t-elle avec une espèce de mépris – sont bons pour les femmes malheureuses ! »²⁴ Le narrateur commente : « Ils s'aiment trop... Le feu, – qui dévore – consume et ne produit pas. » Aucune perte de libido n'est donc supportée par Hauteclaire. Une descendance rend mortel et oblige à renoncer à une certaine éternité. Ces amants paraissent inhumains, sans vie véritable malgré la force de leur corps félin déserté de toute préoccupation. « L'amour prenait tout, emplissait tout, bouchait tout en eux, le sens moral, et la conscience. »²⁵ Tout coïncide dans un rapport parfait, le bilboquet, en somme, d'une existence sans faille. Dans cet univers vide de mots, la jouissance est là, muette.

Si elle n'a pas d'histoire, revient à la même place, la jouissance n'a pas de visage non plus et reste silencieuse. C'est ainsi que se présente la fascinante Hauteclaire, dont « le visage était toujours plus ou moins caché dans un voile bleu trop épais »²⁶. Hauteclaire,

¹⁷*Ibid.*, p. 113

¹⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973, p. 164

¹⁹*Ibid.*

²⁰ Sigmund Freud, « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse », in *La vie sexuelle*, Paris : PUF, 1969, p. 63-64

²¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.*, p.121

²²*Ibid.*, p. 87

²³*Ibid.*, p. 121

²⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 127

²⁵*Ibid.*, p. 126

²⁶*Ibid.*, p. 94

qu'« on ne peut pas toucher »²⁷, s'avance, inflexible, implacable, sans crainte, ne trahissant « ni chagrin, ni préoccupation »²⁸. Elle apparaît comme une tache noire étrange et mystérieuse dans le paysage tranquille de cette petite ville de province. Hauteclaire incarne cette dimension inhumaine de la Chose, intouchable mais dont le regard « fascine les tigres ». Sans culpabilité ni remords, Hauteclaire criminelle et son amant complice vont goûter un bonheur fascinant mais monstrueux, dont l'Eden se réduit au Jardin des plantes. L'apathie létale de Serlon et d'Hauteclaire échappe au docteur Torty, qui ne voit qu'un couple heureux mais dont la perspective s'ouvre sur un bonheur mort.

Le Bonheur dans le crime se colore de cette tonalité particulière de la tragédie grecque où, nous dit Lacan, « le héros participe toujours de l'isolement [...] est toujours hors des limites »²⁹, entre la vie et la mort.

Nous pouvons considérer que cette fiction meurtrière rejoint d'une certaine façon la perspective sadienne qui veut que, « par le crime, il est au pouvoir de l'homme de délivrer la nature des chaînes de ses propres lois. Car ses propres lois sont des chaînes »³⁰. En effet, les deux héros aurevilliens ne témoignent d'aucun manque-à-être, d'aucun repentir, ne connaissent aucune hésitation, aucun retour en arrière, aucune vacillation. Leurs corps ne paraissent nullement affectés, tout au contraire sont-ils plutôt décrits comme lieu où s'allient puissance et invulnérabilité. Ces êtres semblent connectés à leur jouissance et comme dégagés de toute division subjective.

Ces deux amants semblent effectuer un trajet à rebours, celui d'un monde ordonné par la loi vers un monde où la faute n'existerait pas. Un lieu hors temps, ouvrant sur une dimension antérieure au refoulement, à l'inscription de l'interdit où le langage même serait exproprié. En cela, leur monde témoignerait de la réussite à pouvoir annuler l'Autre comme barré. Le docteur Torty ne peut que constater leur bonheur comme un « effroyable désordre dans la création »³¹, le tenant lieu d'une exception qui donnerait tout son poids au monde ordonné par la loi et le désir. Ce lieu mythique serait le retour au *ex nihilo* de la création divine, d'avant le péché et la Chute. Il se pose comme la figuration d'un lieu vide originaire impossible à retrouver.

Un trajet, une démonstration

Les *Diaboliques* scénarisent le rapport à la jouissance en révélant un point d'horreur ou d'abjection. Ces nouvelles consonnent avec le Diable, cet Être-suprême-en-méchanceté qui commande le sacrifice au nom de la jouissance. Ce Dieu des ténèbres est l'autre face de

²⁷*Ibid.*, p. 95

²⁸*Ibid.*, p. 98

²⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 316

³⁰*Ibid.*, p. 303

³¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Le bonheur dans le crime », in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, op. cit., p. 120

Dieu, l'Autre de la jouissance absolue, *Das Ding*, lieu originel, aspirant et vertigineux, familier et étranger, tout à la fois rejeté et au centre de l'univers subjectif de chacun : *extime*.

Par-delà le bien et le mal, les récits montrent qu'il y a quelque chose d'impossible dans la jouissance et qu'à la chercher, le forçage ou la transgression de l'ordre symbolique sont nécessaires. Il faut franchir quelque chose d'interdit pour s'approcher de la Chose.

Barbey d'Aurevilly se décrit comme le peintre des passions viles, capable de laisser sa marque et de se démarquer des écrivains de son temps. Son écriture n'est pas une pastorale. Il énonce clairement son but : scandaliser au nom de la morale par un forçage. Et c'est à partir de la « chose sans nom » au cœur de chaque fiction que l'écriture s'engage et ne cessera de se dérouler en ratant toujours son objet. Le style de Barbey d'Aurevilly se forge autour d'un vide sans cesse répété, d'une cause toujours faite absente.