

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ESPRIT DE L'ABÎME :
ÉCRITURE DE L'INTÉRIORITÉ ET PENSÉES DIABOLIQUES
CHEZ GEORGES BERNANOS ET MARCEL JOUHANDEAU

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARTIN HERVÉ

OCTOBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner mon immense gratitude et toute mon amitié à Alexis Lussier, qui a dirigé ce travail avec une confiance et une générosité exceptionnelles. Puisse cette thèse rendre hommage à la qualité de son enseignement et à l'exigence de sa pensée qui n'ont pas cessé d'enrichir mes recherches au fil des ans. Je tiens, par ailleurs, à remercier sincèrement Anne Élerine Cliche qui m'a permis d'entamer une réflexion sur le diable à l'égard de la tradition scripturaire et de l'histoire de la mystique, au cours de séminaires, de colloques et d'échanges aussi passionnants que stimulants.

Mes remerciements vont également à Francis Gingras, dont les conseils auront toujours été des plus précieux, ainsi qu'à mes acolytes David Azoulay, Émile Bordeleau-Pitre, Simon Huard-Lemieux et Simon Lévesque pour leur présence inspirante au cours de ces années de doctorat.

Ce travail n'aurait pu, en outre, voir le jour sans le soutien financier du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada, de la Faculté des arts et du Département d'études littéraires de l'UQAM.

Je remercie aussi mes proches et amis, en particulier Floriane Caprioli, Tiffany Clovin, Alice Detwiler, Cécile Guillaume et Alexia Renard. C'est leur soutien indéfectible qui aura rendu cette aventure possible. Je remercie du fond du cœur mon père Pierre-Marie, mes sœurs Clémentine et Pauline, leurs maris Thomas et Charles, ainsi qu'Edgar, Colette et Jeanne pour leur complicité et leurs encouragements, en dépit des kilomètres qui nous séparent.

Enfin, ma reconnaissance la plus vive s'adresse à Mathieu pour sa patience, son humour et son amour.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
0.1 Satan est inconscient ?	3
0.2 Démonomanie, diabolisme et modernité	15
0.3 Pour une histoire du mal intérieur.....	28
0.4 La conscience : entre obsession et perversion	34
PREMIÈRE PARTIE : UNE HISTOIRE DE L'ENFER INTÉRIEUR	42
CHAPITRE I. CONNAISSANCE DU DÉMON	43
1.1 Des esprits et des diables	45
1.2 Le diable contre l'Esprit	52
1.3 Les pères-versions d'un corps incertain.....	61
1.4 Des sciences du diable aux sciences contre le diable ?.....	70
1.5 L'autre scène : la « tragédie d'Enfer »	80
CHAPITRE II. LE MAL FAIT-IL SUJET ?	91
2.1 Humaniser le diable : scepticisme, comédie, inquiétude	94
2.2 De la démonomanie des lettrés	108
2.3 La chair des images.....	123
2.4 Vers un Satan métapsychologique	129
CHAPITRE III. L'ENVERS DU ROMAN FAMILIAL : LA TENTATION SELON FREUD ET LACAN	143
3.1 Mélancolie et obsession	146
3.2 Au cœur des ténèbres : l'amour	159
3.3 L'effet d'un doute	166
3.4 Le prix du désir	174
3.5 Logique de la poupée russe	182
3.6 D'un diable à l'Autre	190
DEUXIÈME PARTIE : POSSESSION, EXORCISME	200
CHAPITRE IV. LE DRAME DE LA CONSCIENCE.....	201
4.1 À la racine du mal : la joie.....	204
4.2 Contre-psychologie.....	215
4.3 Une politique du surnaturel.....	232
4.4 La nostalgie de la pureté	241
4.5 Vidanger, retenir, mourir	253

CHAPITRE V. LES PASSIONS DE LA HAINE : LA LETTRE, L'ORDURE ET L'INVERTI	268
5.1 Écrire la haine et haine de l'écriture	271
5.2 Le diable est dans les détails	283
5.3 La tentation de la parole.....	291
5.4 L'ordure : sur un rêve pervers de Bernanos	301
5.5 Ouvrir l'angoisse.....	315
CHAPITRE VI. LE SECRET DE MONSIEUR GODEAU.....	334
6.1 Louvoyer entre deux abîmes	337
6.2 L'abjection : une technique infernale de soi	353
6.3 Cruauté et ravissement de la littérature.....	366
6.4 Une Passion du vrai	383
CHAPITRE VII. IRONIE ET SORCELLERIE : LE CORPS MONSTRE DE L'ÉCRIVAIN	403
7.1 De l'occultisme au fétichisme.....	406
7.2 L'histoire révisée par la chair	421
7.3 Une tératologie	438
7.4 Sodome ou Le bûcher de la lettre	454
CONCLUSION.....	473
BIBLIOGRAPHIE.....	494

LISTE DES SIGLES

Georges Bernanos

SS — *Sous le soleil de Satan* (1926)

I — *L'imposture* (1927)

O — *Monsieur Ouine* (1943-1946)

Marcel Jouhandeau

MGI — *Monsieur Godeau intime* (1926)

CP — *Chronique d'une passion* (1944)

AZ — *Azaël* (1972)

Jacques Cazotte

DA — *Le diable amoureux* (1772-1776)

Sigmund Freud

ND — *Une névrose diabolique au XVII^e siècle* (1923)

RÉSUMÉ

Si la question du diable en littérature a pu autrefois être posée, il s'avère que le XX^e siècle était très rarement concerné par une telle question. Cette thèse part de ce constat pour examiner la façon dont le diable persiste à titre de figure ou de *topos* littéraire durant l'entre-deux-guerres en France, bien qu'en se voyant attribuer une fonction de plus en plus déterminée : celle d'être un authentique paradigme de l'intériorité. Notre hypothèse est que le démon traduirait de façon privilégiée le rapport du sujet moderne à la vie intérieure, au moment où celle-ci s'apparente davantage à une énigme, voire parfois à un abîme, alors qu'elle est paradoxalement à l'époque l'objet de multiples investigations scientifiques, philosophiques et esthétiques. Mais la traduire comment ? Et dans quel but ? Afin d'y répondre, nous proposons de mettre en regard deux œuvres fictionnelles de la première moitié du XX^e siècle qui nous apparaissent les plus représentatives de ce paradigme : celle de Georges Bernanos (1888-1948) et celle de Marcel Jouhandeau (1888-1979). Écrivains catholiques, prosateurs de la vie intérieure, tous deux passent par le diable pour conférer à une littérature de plus en plus psychologique une autre fin qu'elle-même. Leurs textes mettent en jeu le diabolique comme une épreuve vertigineuse qu'un sujet peut faire de lui-même, que ce soit pour s'en horrifier ou s'en délecter. À partir des enseignements de la psychanalyse, notre travail invite ainsi à considérer comment écrire sur le démon implique une théorie du sujet qui s'appuie sur une poétique inédite de l'intériorité.

Pour ce faire, notre thèse s'organise en deux parties complémentaires. La première partie est construite comme une traversée des références et des modalités du diabolique dans l'histoire occidentale des idées et de la littérature. Par une démonstration fonctionnant au moyen de coups de sonde spécifiques, nous entendons vérifier l'hypothèse que le diable a pu permettre de donner corps à la part insondable de la subjectivité pensante et affective, tout en cherchant à rendre droit à ses liens particuliers avec le champ de la parole et de l'écriture. Il nous est alors possible de constater que le diable est, d'une part, incontestablement partie prenante d'une littérature de plus en plus sensible à la négativité intrinsèque de l'individu et, d'autre part, qu'il gagne, au début du XX^e siècle, un potentiel accru de lisibilité et d'étrangeté. Cette première partie se clôture par une analyse en diptyque des textes clefs de la psychanalyse en rapport avec le problème du diabolique, soit l'étude *Une névrose diabolique au XVII^e siècle* (1923), de Sigmund Freud, et la nouvelle de Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1776), que Jacques Lacan met au centre de sa conceptualisation dialectique du désir. De l'interprétation de ces textes se dégage un angle de lecture théorique original, relatif aux liens entre le psychisme, le désir et le diable, qui nous sert à nous orienter dans la suite de ce travail.

La deuxième partie de la thèse fait se succéder une étude des fictions de Bernanos et de Jouhandeau. À travers *Sous le soleil de Satan* (1926), *L'imposture* (1927) et *Monsieur Ouïne* (1943-1946), nous tâchons dans un premier temps de montrer que le roman bernanosien est le lieu d'un drame subjectif dont le démon fournit la clef. L'angoisse, et même parfois la haine, y deviennent les signes d'un rapport irrésistible et ambigu à la pensée et à la parole, où ce sont

les limites du sujet et du monde qui s'avèrent perpétuellement menacées de disparaître. Concernant Jouhandeau, notre choix s'est arrêté sur les récits de *Monsieur Godeau intime* (1926), *Azaël* (écrit en 1927) et *Chronique d'une passion* (1944) dans le but de montrer comment le diabolique est pour lui un véritable pôle d'identification. C'est lorsqu'il se représente lui-même comme un démon que l'écrivain entend renverser la négation théologique de son homosexualité en une manière d'esthétiser l'existence. Tenant d'une opération de chiffrage et de mystification, l'écriture jouhandélienne aspire à faire de l'univers intérieur le site d'une jouissance, qui finit néanmoins par devenir la proie de ses propres effets imaginaires.

En rapprochant Bernanos et Jouhandeau, cette thèse défend en définitive une réflexion critique dont les conséquences principales se déploient sur deux axes : 1) La question de l'intériorité et du diable suppose, de la part de ces deux écrivains, une conception de la littérature à la croisée de la morale et de l'esthétique, où c'est l'hypothèse même de sa transitivité qui se trouve mise en jeu. Écrire revient dans leur cas à assimiler la littérature à une opération presque surnaturelle, pensée comme susceptible d'atteindre la part la plus réservée et intime de leur lecteur. 2) La mise en regard de leurs œuvres nous invite à réévaluer une articulation théorique posée par la psychanalyse entre la névrose obsessionnelle et la perversion, où le motif de l'homosexualité joue un rôle central. À partir du savoir que les textes littéraires anticipent et réélaborent à ce sujet, force est de reconnaître que l'écriture de l'intériorité ne s'invente qu'à la jonction de l'angoisse et de la jouissance, et par conséquent de l'esprit et du corps — là où un abîme paraît toujours proche de s'ouvrir.

GEORGES BERNANOS — MARCEL JOUHANDEAU — DIABLE

INTÉRIORITÉ — SUBJECTIVITÉ — PERVERSION — OBSESSION

PSYCHANALYSE — HOMOSEXUALITÉ — LITTÉRATURE FRANÇAISE

INTRODUCTION

Poser la question du diable au XX^e siècle peut paraître anachronique. Ce siècle ne s'ouvre-t-il pas en 1905 par la loi de séparation des Églises et de l'État, qui s'accompagne d'un ensemble de bouleversements institutionnels et culturels, témoignant et accentuant tout à la fois le recul des croyances religieuses ? Le XX^e siècle n'est-il pas celui du scientisme promu par Félix Le Dantec qui, dans le sillage d'un Auguste Comte, affirme dès 1911 que l'esprit et les méthodes scientifiques pourront bientôt élucider les questions sur lesquelles les religions avaient la mainmise¹ ? Quel avenir en ce cas pour le diable, cet avatar du mal, mais d'un mal révolu, pour ainsi dire, et qui n'apparaît plus que comme une illusion périmée au regard des intellectuels et des penseurs de l'époque ? Au mitan du siècle, jetant un regard sur les décennies écoulées, André Malraux affirme sans ambages que « [d]epuis cinquante ans la psychologie réintègre les démons dans l'homme² ». La remarque doit nous arrêter, car elle témoigne d'une évolution notable quant à la conception qu'on se fait alors du diable, de l'enfer et de leurs mythologies. Après tout, dénoncer Satan et ses affidés comme des superstitions ou comme les ressorts d'une apologétique, fondée sur la culpabilité ou la peur, n'est pas l'apanage du premier XX^e siècle³. Ce qui se transforme ici, ce qui tend même à s'imposer de plus en plus nettement et durablement, c'est la réduction du démon à une chimère psychologique. Un imaginaire sulfureux et multiséculaire se voit donc progressivement être rabattu sur une simple création de l'esprit, travestissant des dynamiques intrapsychiques sous un vêtement démonologique. C'est même, à en croire Malraux, le « bilan sérieux de la psychanalyse⁴ » — sur lequel nous serons amenés à revenir. Il faut auparavant rendre compte de deux tournants historiques

¹ Voir notamment sur cette question Peter Schöttler, « Scientisme. Sur l'histoire d'un concept difficile », *Revue de synthèse*, t. 134, 6^e série, n° 1, 2013, p. 89-113.

² André Malraux, « L'homme et le fantôme », *L'express*, n° 104, 21 mai 1955, s. p.

³ Pour un panorama historiographique de la question du démon, se reporter à Michel Lagrée, « Le démoniaque et l'histoire », dans Claude Castiau (dir.), *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1992, p. 13-29.

⁴ André Malraux, « L'homme et le fantôme », *op. cit.*, s. p.

majeurs qui intéressent notre question, l'un du point de vue de l'histoire des idées, l'autre relatif à une rupture esthétique. Le premier est ce que Frédéric Worms a appelé le « moment 1900⁵ », qui s'étend jusqu'à la fin des années 1930. À la fois épistémologique et philosophique, ce tournant inscrit au cœur de l'agenda intellectuel (français et européen) les notions d'« esprit » et de « conscience ». Par l'entremise des philosophes comme Henri Bergson, Léon Brunschvicg, Alain et Maurice Blondel, des médecins Pierre Janet et Sigmund Freud, des sociologues partisans des « sciences de l'esprit », tels Max Weber, Émile Durkheim et Lucien Lévy-Bruhl, c'est en effet un vaste ensemble de théories et de disciplines qui se croisent, s'interpellent et se déchirent sur le terrain de « l'esprit humain » afin de requalifier le champ de son expérience, entre subjectivisme et objectivisme, entre métaphysique et matérialisme. S'il est impossible de ne pas considérer la psychologisation croissante du démon par rapport au fléchissement de la culture chrétienne et du discours qui la supporte, il s'avère tout autant impossible de ne pas la remettre en perspective dans ce contexte intellectuel particulier, qui voit les rapports entre le sujet pensant et la réalité faire l'objet d'une entreprise d'élucidation systématique, menée sur plusieurs fronts. Dans une *Histoire du diable*, publiée en 1931, Joseph Turmel ambitionne même de faire de Satan et de l'enfer les objets d'une tentative d'explication raisonnée et méthodique, à la lumière des découvertes scientifiques sur l'esprit et la vie mentale. Preuve s'il en est d'une psychologisation grandissante du démon, qui s'avère être toujours une forme de mise à distance critique. Dorénavant, s'intéresser au diable, c'est bien souvent s'intéresser à ce qui serait le résultat ou les scories d'une opération de l'appareil psychique, quand bien même son entendement peut encore poser problème. Par conséquent, c'est se revendiquer (même en marge) de ce tournant philosophique de l'esprit dont l'époque est l'expression. Gardons toutefois en mémoire que ce qui est vrai pour les milieux scientifiques, intellectuels et laïques l'est sans doute un peu moins pour l'univers fort contrasté et protéiforme de tous ceux qui s'y attachent encore, que ce soient les catholiques convaincus ou les nombreux individus qui entretiennent, consciemment ou non, une croyance à l'égard du

⁵ Cf. Frédéric Worms, « Le moment 1900 en philosophie : l'esprit », *La philosophie en France au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 21-199.

diabole, tantôt sous la forme d'une tradition indéboulonnable, tantôt sous celle d'une hantise diffuse et irrationnelle.

0.1 Satan est inconscient ?

Si la question du diable mérite encore davantage d'être posée pour le XX^e siècle, c'est parce qu'elle permet de rendre compte d'une rupture esthétique apparente avec le siècle précédent. Nous touchons là à l'autre tournant évoqué précédemment, qui concerne cette fois un changement en profondeur du champ des représentations artistiques. Bien qu'il aille de soi que « Satan fut toujours un héros de théâtre, dans les mystères médiévaux comme dans les pièces baroques du XVII^e siècle⁶ », ainsi que le souligne l'historien Robert Muchembled, le XIX^e siècle se démarque par une formidable recrudescence et diversification des avatars du démoniaque, dont plusieurs commentateurs ont pris acte. Un an avant l'exposé positiviste de Turmel, l'italien Mario Praz établit un inventaire littéraire du démon dans le cadre du romantisme, depuis John Milton, Lord Byron, Matthew Gregory Lewis, jusqu'à François-René de Chateaubriand, Eugène Sue et Paul Féval. À l'en croire, il faut accorder à l'auteur de *Paradis Perdu* la primeur d'avoir impulsé en Europe la transformation d'un Satan canonique, bestial et hideux, objet autant de crainte que de moquerie, en un parangon « de beauté déchue, de splendeur voilée de tristesse⁷ », qui inaugure toute une lignée de rebelles mélancoliques et de monstres majestueux. Max Milner devait poursuivre et circonscrire l'entreprise de Praz en s'intéressant, pour sa part, aux variations des visages du démoniaque dans la seule littérature française, au sein du siècle qui en constitue sans doute l'âge d'or⁸. À l'en croire, le satanisme

⁶ Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [2000], p. 253.

⁷ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1977], p. 73.

⁸ Cf. Max Milner, *Le diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007 [1960]. En choisissant d'achever son étude sur l'année 1861, Milner fait néanmoins l'impasse sur les œuvres posthumes de Charles Baudelaire, comme le *Spleen de Paris*, et sur *La sorcière* de Jules Michelet (parus tous deux en 1862). Il ne faut pas non plus oublier *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, *Les diaboliques* (1874) de Jules Barbey d'Aurevilly et

devient même alors un genre littéraire à part entière, dont les modèles et les enjeux évoluent principalement entre *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte (1772-1776) et l'apogée diabolique s'inscrivant dans le sillage du romantisme, lequel s'achèverait avec *Les fleurs du mal* (1861) de Charles Baudelaire. En balisant l'histoire d'une *imago* hors de la tradition théologique, ces deux études monumentales et érudites auront permis de souligner comment ses manifestations antérieures et souvent stéréotypées trouvent des implications esthétiques, narratives et sémantiques résolument inédites au XIX^e siècle, au point d'y gagner une toute nouvelle forme de substantialité. Tant pour Praz que pour Milner, Satan semble en réalité accéder au rang de personnage romantique en soi. Anti-héros du sublime dans le mal, il s'apparente au miroir noirci des passions humaines, visage d'une révolte perpétuelle dont tout un siècle marqué par la Révolution ressentait encore les secousses. C'est ce que confirme encore récemment Pietro Citati, qui embrasse la littérature européenne du XIX^e siècle à partir de sa trouble fascination pour « le mal absolu⁹ » ; une fascination que le mythe revivifié du démon aura permis d'explorer dans ses aspects les plus radicaux mais aussi les plus affolants. La chute semble donc d'autant plus vertigineuse dès lors qu'on se tourne vers les prémises du siècle nouveau. À ce moment, les sabbats frénétiques ou les charmes vénéneux des épopées sataniques ne sont plus qu'un lointain souvenir, ce qui pousse Muchembled à affirmer que la « première moitié du XX^e siècle fait plutôt pâle figure en matière démoniaque, si on la compare à l'invasion satanique marquant la fin du précédent¹⁰. »

Force est toutefois de constater que si le satanisme ne se distingue plus désormais comme un genre propre, son élan ne s'est pas pour autant entièrement épuisé. Il trouve plutôt à s'infléchir vers d'autres directions. Qu'on songe à Paul Claudel, et davantage à François Mauriac, Julien Green et Georges Bernanos, tous parties prenantes du renouveau de la

toutes les incursions sataniques fin-de-siècle, dont *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans est sûrement la plus emblématique.

⁹ Pietro Citati, *Le mal absolu. Au cœur du roman du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « L'arpeur », 2009. À cet ensemble pourrait venir s'ajouter l'étude sur Baudelaire de Marcel Ruff, étant donné qu'elle s'appuie sur une élaboration historique toujours pertinente à l'égard des enjeux littéraires du mal : Cf. Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Slatkine Reprints, 2011 [1955], p. 8-98.

¹⁰ Robert Muchembled, *Une histoire du diable, op. cit.*, p. 287.

littérature catholique, dont les pôles d'attraction sont autant le thomiste Jacques Maritain que la *Nouvelle revue française* — dirigée depuis 1919 par le récent converti Jacques Rivière¹¹. Un renouveau qui n'est toutefois pas seulement éditorial ou thématique, puisqu'il s'accompagne d'une refonte esthétique d'ampleur, laquelle va ouvrir le procès d'un démoniaque dont le romantisme aura fait l'éloge, tout en prenant acte de la psychologisation progressive de Satan. Aussi, selon Frédéric Gugelot, la « veine spirituelle » inédite qu'empruntent les écrivains catholiques délaisse peu à peu « les romans à thèse pour des romans de conscience, d'intériorité¹² ». En s'inspirant des techniques de la confession, de la casuistique ou de la tradition du discernement des esprits, l'espace du roman se découvre alors comme le lieu d'un drame subjectif où le scandale du mal est d'apparaître de plus en plus indiscernable de celui qu'il habite. Bien des aspects séparent néanmoins le démoniaque tel qu'il est envisagé par Bernanos de celui d'un Mauriac ou d'un Green, tant pour ce qui a trait aux conceptions théologiques mises en jeu (le salut et le péché, la réversibilité des mérites, la communion des saints et des pécheurs, etc.) qu'en ce qui concerne les motifs et les visages que chacun d'eux lui attribue au fil du temps. Cependant, de l'un à l'autre, renouer avec l'enfer et ses *topoi* témoignerait *et* d'une crise de la parole romanesque en quête d'elle-même *et* du retour d'une vision tragique de l'histoire, marquée par les bouleversements et les conflits du siècle¹³. Les écrivains catholiques ne sont pourtant pas les seuls sur ce terrain. Faisant leur le legs miltonien, les surréalistes trouvent dans le diable un emblème transgressif à opposer aux diktats de la morale bourgeoise (largement de culture catholique, même si elle n'en tire plus forcément une pratique religieuse) et aux prétentions d'un rationalisme normatif. Dans la seconde conférence qu'André Breton prononce à Haïti en 1946, au sujet des liens du surréalisme avec le romantisme noir et la littérature frénétique du XIX^e siècle, cela ne fait même aucun doute à ses yeux : « Quant au *diable*, qui à travers ces romans n'est jamais bien loin et qui sans avoir rien perdu de son pouvoir redoutable choisit de se présenter sous l'aspect d'un ange *éblouissant*, je

¹¹ Cf. José Cabanis, *Dieu et la NRF (1909-1949)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

¹² Frédéric Gugelot, *La messe est dite. Le prêtre et la littérature d'inspiration catholique en France au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 47.

¹³ C'est en tout cas ce que tend à conclure Alexandra Roux, *Présences, formes et enjeux du démoniaque dans le roman catholique de l'entre-deux guerres (François Mauriac, Georges Bernanos et Julien Green)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Est, 2014.

crois pouvoir annoncer qu'il personnifie la Révolution même¹⁴ ». Comment s'étonner dès lors de l'accueil enthousiaste que le groupe réserve à Ernest Gengenbach, prêtre défroqué et anarchiste, de surcroît sataniste autoproclamé, que Julien Gracq portraiture comme « le plus provoquant, le plus profanateur, le plus sacrilège des adeptes du surréalisme¹⁵ » ? Après publication d'une de ses lettres dans le numéro d'octobre 1925 de *La révolution surréaliste*, Gengenbach rencontre Breton à Troyes. En résulte une collaboration erratique mais au long cours, qui voit Gengenbach produire plusieurs textes à la marge du surréalisme, comme *Satan à Paris* (1927), *Judas ou le vampire surréaliste* et *L'expérience démoniaque* (1949). Le satanisme criard de Gengenbach (aussi connu sous le nom de Jean Genbach) s'apparente, selon ses propres mots, à une « tentative désespérée de "ré-enchanter", par la transgression, un monde qui a perdu le sens du sacré¹⁶ ». Son cas est éloquent, car il nous renseigne sur la façon dont Lucifer et les autres références ou motifs infernaux s'intègrent sans grande difficulté dans la grande machinerie révolutionnaire du surréalisme. Ceux-ci trouvent à y figurer synchrétiquement aux côtés de la psychanalyse et des potentialités créatrices de l'inconscient, ou encore aux côtés des sciences occultes, de la magie et de l'alchimie. Pour les surréalistes, tous ces savoirs, ces discours et ces imaginaires ne sont que divers moyens d'accéder à un mystère immanent mais suprasensible, tramé à l'intérieur même du réel. Un mystère qui serait la clef, non pas seulement du sens véritable à attribuer à la poésie ou à l'acte d'écrire, mais d'une révolution intégrale de l'homme lui-même. On ne saurait oublier non plus à la même

¹⁴ André Breton, « Conférences d'Haïti, II » (1946), *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 221.

¹⁵ Julien Gracq, « André Breton ou l'âme d'un mouvement », *Fontaine*, n° 58, mars 1947, cité dans Patrick Lepetit, *Le surréalisme : parcours souterrain*, Paris, Dervy, 2012, p. 24.

¹⁶ Jean Genbach, « Préface », *Satan à Paris*, Paris, Éditions H. Meslin, 1927, cité dans Patrick Lepetit, *Le surréalisme, op. cit.*, p. 26. Touffu et souvent confus, cet ouvrage de Lepetit a toutefois le mérite de dresser une cartographie très détaillée des liens entretenus par le surréalisme avec les spiritualités parallèles et les sciences occultes (magie, alchimie, franc-maçonnerie, celtisme, etc.). On le préférera toujours au brûlot moralisant de Jean Clair, associant les rapports entre irrationnel et création esthétique à un penchant pour le totalitarisme, au fil d'une lecture dont la méthode interprétative ne manque pas de laisser songeur : Cf. Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2003. À celui-ci a d'ailleurs répondu avec justesse et mesure Régis Debray, dont on pourra consulter à profit l'ouvrage : Régis Debray, *L'honneur des funambules. Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, L'échoppe, 2003.

époque l'apport d'un écrivain comme André Gide. Longtemps à la barre des affaires de la *Nouvelle revue française*, celui-ci a souvent réfléchi au sujet du démoniaque, sur un versant aussi bien esthétique que moral. C'est ce qu'illustre le rôle louvoyant accordé au diable dans *Les faux-monnayeurs*, lequel n'est en réalité qu'un reliquat de ce qu'il aurait dû être au regard des plans initiaux de l'écrivain, où l'architecture de son roman s'organisait autour d'un dialogue avec lui. Plus généralement, Gide fait montre d'une très fine appréhension du problème que pose le diable moderne, puisque dans les feuillets faisant suite à *Numquid et tu...*, le sujet cartésien, en sa forme canonique, lui apparaît en son éclipse. Dès lors, l'*ergo* du *cogito ergo sum* ne peut qu'être « l'ergot du diable¹⁷ » : le *donc* logique devenant l'indice d'une puissance anarchique et impénétrable active au fond de la conscience. Aux côtés de Gide, on peut également faire figurer Paul Valéry, auteur d'*Ébauche d'un serpent* et d'un posthume *Mon Faust*, ou encore Marcel Jouhandeau, farouchement catholique bien qu'un temps proche des surréalistes et qui, dans une large partie de son œuvre, s'identifie à Lucifer en personne — ce dont nous allons reparler plus longuement.

Au-delà de ces quelques voix plus solitaires bien que capitales, le satanisme littéraire de la première moitié du XX^e siècle semble amené à se recomposer et à se redistribuer entre le catholicisme et le surréalisme. Autrement dit, entre la tradition et la révolution, entre l'attachement à une causalité chrétienne du mal et à son imagerie conventionnelle, et sa reprise sur un mode parodique ou subversif, à des fins autant politiques qu'esthétiques et ontologiques. Ce tableau, brossé à grands traits, a des allures de vaste chantier¹⁹. Pour autant, il nous cache peut-être le fond de la question, c'est-à-dire de quoi le diable des écrivains, en ce siècle d'une

¹⁷ André Gide, « Feuillets », *Journal*, vol. 1, éd. É. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1013-1014. Nous tenons à remercier Éric Marty de nous avoir communiqué cette référence. Sur les liens entre Gide et le démon, le lecteur pourra lire notamment Claudia Bouliane, « Le démonisme d'André Gide : le pouvoir de l'induction », dans Bruno Curatolo et Julia Peslier (dir.), *Les écrivains théoriciens de la littérature*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », 2013, p. 269-290.

¹⁹ On doit relever l'existence de deux collectifs qui, s'ils ne s'intéressent que de manière oblique à la question du diabolique, proposent des études transversales sur les représentations et les écritures du mal à l'époque qui nous concerne : Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupan (dir.), *Le mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan/Éditions David, 1998 ; Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), « Puissances du mal », *Modernités*, n° 29, 2008.

modernité de plus en plus consciente d'elle-même, est le nom. Est-il quelque chose de commun entre le Satan d'un Hugo et le démon d'un Green ou les succubes d'un Aragon ? Qu'implique de mettre *encore* en scène l'enfer et ses sbires en un temps qui, non seulement, leur accorde beaucoup moins de crédit, mais les assimile de plus en plus massivement à une simple création de l'esprit ? D'un siècle à l'autre, qu'est-ce qui s'est déplacé ou transformé ? Il importe ici de nous garder de toute interprétation hâtive qui apporterait une réponse univoque à un problème qui découle sans doute d'un faisceau de raisons convergentes, tenant autant à l'évolution du canon artistique qu'à la transformation du champ des idées et des croyances, ainsi qu'à l'influence sur l'un comme sur l'autre des événements historiques et des tensions entre le politique et le religieux. En rapprochant ces tournants intellectuel et esthétique, en mettant en regard la psychologisation de l'idée du diable et son destin comme personnage littéraire, où il perd son rôle dominant du XIX^e siècle pour être récupéré — au nom de logiques semble-t-il antagonistes — par les écrivains catholiques et surréalistes, il ne s'agit pas d'expliquer *pourquoi* l'âge d'or d'un satanisme des lettres périclité, ni de confondre l'effet avec ses causes potentielles. Il ne s'agit pas non plus de dessiner un parfait portrait-type de la modernité du diabolique à travers un catalogue raisonné de ses apparitions, des plus manifestes aux plus diffuses. En prenant la mesure de ce basculement historique, on aura voulu plutôt esquisser quelques lignes de force, dans l'optique de relever des zones de tension, de recoupement et de reconfiguration entre le champ des idées et le champ des représentations, toujours à partir d'un même objet. En dépit de la disparité des registres impliqués, on aura cherché à souligner une certaine tendance de fond au sein de laquelle le diable s'appréhende, du point de vue de la littérature de la première moitié du XX^e siècle, comme un des possibles paradigmes de l'intériorité. Ce qui n'est pas tout à fait la même chose, on en conviendra, que de voir dans le diable une « création de l'esprit », si l'on entend par là qu'une création de l'esprit n'a pas de réalité. Au contraire, l'intériorité a bien une réalité ; elle peut être même pour certains la seule qui vaille, en dépit du fait que l'expérience qu'on en a reste profondément intime, idiosyncratique et, partant, difficile à transmettre. Être devenu un tel paradigme serait peut-être d'ailleurs l'originalité du diable du XX^e siècle par rapport aux siècles précédents. Pour autant, il inaugurerait moins en cela une ère nouvelle qu'il n'apparaîtrait comme l'aboutissement de ce qui était déjà en germe ou en arrière-plan, en le rendant plus nettement visible, si ce n'est

même en le radicalisant jusqu'à un véritable point de scandale. Tandis que le Satan des écrivains catholiques s'intériorise, et que celui des surréalistes devient l'un des signes d'une reconquête subjective, c'est en effet tout le rapport du sujet moderne à sa propre vie intérieure, à son existence en tant que sujet pensant *et* affectif, si ce n'est même déjà en tant que sujet *affecté*, qui se trouve bouleversé. Car cette vie intérieure s'impose davantage à lui comme une énigme, voire comme une menace, alors qu'elle s'ouvre sur un fond de plus en plus insondable.

C'est donc à partir de cette idée initiale — soit le diable comme paradigme de l'intériorité — que nous voudrions réévaluer la question du diable littéraire pour le premier XX^e siècle. Nous voilà de nouveau confrontés à la remarque de Malraux. En effet, « réintègre[r] le démon dans l'homme » implique nécessairement qu'il en soit d'abord l'une des facettes, à laquelle seule peut-être la « psychologie », ou plus spécifiquement encore la « psychanalyse » — en tant que découverte d'un inconscient qui serait le noyau inaccessible bien qu'essentiel de la vie de l'esprit —, est susceptible de rendre sa juste place, malgré le fait que la nature d'une telle place restera hypothétique, tout au plus supposée, et donc à jamais impénétrable. C'est en effet une chose de dire que le diable serait le produit d'une conscience qui s'ignore ou qui s'égare, ou qu'il serait l'un des masques de cet inconscient dont l'action ne se ressent que sur le mode du pâtir. En revanche, c'est autre chose de faire soi-même l'expérience de ses contradictions et de ses mauvaises pensées, ou de s'éprouver comme un sujet clivé face à l'aberrance ou l'amoralité de ses plus profonds désirs. Expérience sans doute d'autant plus déchirante que de le savoir n'exonère en rien d'éprouver les ravages de ses effets. Comme le notait Claude-Edmonde Magny en 1948, dans un article qui prend le pouls des décennies précédentes dans le domaine littéraire, « [d]epuis qu'il ne se manifeste plus sous des apparences corporelles, avec corne et odeur de soufre, le Malin n'a jamais régné en maître aussi incontesté²⁰. » Dématérialisé, s'intériorisant toujours davantage, le démon des modernes n'en devient que plus redoutable, lui-même perdant moins dans sa sécularisation que l'homme qui, pour avoir rejeté ses appareils comme autant d'écrans de fumée, découvre l'abîme vertigineux de sa propre intériorité. Comme si jusque-là *l'esprit de l'abîme* avait permis de dire l'abîme

²⁰ Claude-Edmonde Magny, « La part du diable dans la littérature contemporaine », dans Henri-Irénée Marrou *et al.*, *Satan. Études carmélitaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948, p. 573.

intérieur, souvent au prix d'en masquer les zones les plus troublantes. Comme si, par conséquent, Satan était le paradigme d'une intériorité vécue comme obscure et abyssale, divisée, toujours déjà minée par ce qu'un sujet ne parvient pas à connaître ou à maîtriser de sa vie pensante et affective. Comme s'il était le signe d'un au-delà de la psychologie, si ce n'est même d'une métapsychologie où un sujet ne s'éprouve que dans l'étrangeté ou dans l'horreur, face à ce qui demeure en lui de résolument hétérogène. En cela, faire encore à l'époque littérature du diabolique, ce n'est plus seulement écrire sur le mal, pour s'en lamenter ou s'en louer. C'est écrire sur le mal qu'il y a à être un individu qui pense, et qui doit penser toujours plus par lui-même. C'est à la fois dire le mal qu'il y a à penser, et dire le mal qu'il y a de ne pouvoir en même temps *se* penser, puisqu'une part essentielle de sa pensée, et de ce qui la motive, paraît rester hors de portée. Il convient d'ailleurs de souligner qu'un tel recalibrage du diabolique par rapport à la question psychologique, où le premier s'apparente de plus en plus à la part maudite de la seconde, fait fond sur un temps de rénovation majeure de l'abord de la subjectivité par les moyens de la littérature. Ainsi qu'on l'a souvent dit, en s'orientant nettement vers le registre psychologique, la littérature du début du XX^e siècle réinvente formellement la tradition française du roman d'analyse. Elle investit alors de nouveaux terrains d'exploration esthétique, tant dans le psycho-récit (à la manière de Proust) que dans l'autonomisation du monologue intérieur. Mais elle se réinvente en outre du point de vue son histoire récente, en exploitant sur d'autres modes le rôle qui fut le sien dans la fabrique romantique du mythe de l'intériorité, dont l'effusion du *je* de la poésie lyrique et le développement du journal intime ont signé l'essor. Au XIX^e siècle, la littérature est en effet apparue comme le lieu privilégié de représentation et d'exaltation du sentiment de soi, tandis que triomphe l'idée même d'individu comme sujet privé et autonome²¹. S'inscrivant dans son sillage, la littérature du début du XX^e siècle se pense donc davantage dans sa propre littéarité, si on suit Dorrit Cohn pour qui la particularité du régime moderne de la fiction serait de représenter la vie psychique²². Il n'empêche qu'après la seconde guerre mondiale, « un chapitre de l'histoire littéraire se clôt, dont la prodigieuse inventivité esthétique se sera déployée avec

²¹ Cf. Aurélie Foglia, « L'invention de l'intériorité », *Romantisme*, vol. 2, n° 168, 2015, p. 51-60.

²² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 10.

l'"idée" de figurer la pensée "dans notre espace" », note Laurent Jenny dans *La fin de l'intériorité*²³. Cela s'explique sans doute parce qu'une telle « idée » n'allait plus de soi. Après la vague d'un réalisme totalisant, puis l'impérialisme d'un naturalisme prédictif, le sujet moderne, dans son unité et dans son intentionnalité, ne se conçoit plus comme une évidence. Il s'appréhende de plus en plus à la manière d'un objet tendancieux, à n'envisager qu'avec critique ou, à tout le moins, qu'avec une certaine distance. L'ambition psychologique de la littérature du début du XX^e siècle, si elle s'appuie sur une tradition esthétique des conceptions de l'esprit et de la subjectivité, ne lui répond plus adéquatement. Court-circuitant l'idéal littéraire d'un for intérieur qui dirait enfin tout de soi, en tant que cœur secret mais inexpugnable d'une individualité, elle devient plutôt l'indice d'un rapport problématique, déchiré ou presque impossible à soi, où l'écart et les ambiguïtés se multiplient.

On en revient à la remarque de Malraux. Si grande est à l'époque l'influence sur la littérature des philosophes comme Bergson — notamment avec son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) —, il semble que ce sont davantage les théories de l'inconscient que développent Freud et ses disciples qui jouent, chez les écrivains, un rôle prépondérant. Il est d'ailleurs si prépondérant qu'il amène bon nombre d'entre eux à considérer devoir prendre position à l'égard de la psychanalyse, jusqu'à en produire des interprétations souvent inédites²⁴. Selon Jacques Poirier, il en va à l'époque d'une « freudisation des esprits²⁵ », laquelle suppose son lot de quiproquos et d'équivoques. Ainsi de l'ambivalence caractéristique de Gide, partagé entre enthousiasme et suspicion : « Ah ! que Freud est gênant ! et qu'il semble qu'on fût bien arrivé sans lui à découvrir son Amérique ! [...] il écarte de nous certaine fausse et gênante pudeur. Mais que de choses absurdes chez cet imbécile de

²³ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 158.

²⁴ Rappelons d'ailleurs que le terme « inconscient » précède la psychanalyse. L'usage en revient en particulier au romantisme philosophique allemand, comme le notait déjà en son temps Albert Béguin (Cf. Albert Béguin, « Les romantiques allemands et l'inconscient », *Cahiers du Sud*, numéro spécial (*Les romantiques allemands*), mai-juin 1937, p. 94-102.)

²⁵ Jacques Poirier, *Les lettres françaises et la psychanalyse (1900-1945)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2020, p. 33. Les pages suivantes sont, pour une large, partie inspirées par l'exposé rigoureux de Poirier au sujet de cette « freudisation des esprits » chez les écrivains de l'époque.

génie²⁶ ! » Ainsi encore de Breton, dont le rapport à une discipline qu'il découvre durant la guerre de 1914-1918 repose sur un double malentendu : d'une part, une rencontre ratée et restée célèbre avec son inventeur viennois, d'autre part, une *bretonisation* de l'appareil conceptuel freudien. À vrai dire, l'auteur de *Nadja* fait peu de cas de la construction œdipienne, de la théorie de la libido ou même de la topologie de l'inconscient. Il leur préfère une psychanalyse ramenée aux seules coordonnées du rêve, quand bien même le rêve est, du point de vue de Breton, moins une élaboration dont il s'agirait de rétablir la cohérence inconsciente — élaboration contrainte dans une certaine mesure — qu'une manifestation de l'imagination libérée. En d'autres termes, entre Freud et Breton, bien que les objets soient similaires, les objectifs divergent. Le second conteste notamment l'idée d'un inconscient absolument inaccessible, tout comme il réfute la causalité qu'un tel inconscient implique. Pour lui importe surtout l'idéal d'une transparence intérieure à l'égard de laquelle l'*unbewusst* freudien n'aurait pas le dernier mot. C'est d'ailleurs toujours sur cet enjeu de la volonté et du libre-arbitre de l'homme que la psychanalyse peut être alors mal perçue par les lettrés français. Que ce soit radicalement, comme dans le cas du rival de Freud au collège de France, Pierre Janet, ou que ce soit plus ponctuellement, par exemple au sujet de la place attribuée à la libido — laquelle serait, pour Henri Michaux et Antonin Artaud, trop grande, devenant de ce fait l'origine infondée de tous les maux²⁷. D'autres réactions trahissent une méfiance quant à une pratique qui prétendrait enlever à la littérature ses prérogatives relatives à l'exploration des âmes ou, plus profondément encore, qui s'évertuerait à détruire la part d'ombre et de secret avec laquelle toute création esthétique doit composer. Certains vont à l'inverse reprocher à l'invention freudienne ce qu'au juste elle condamne, soit d'aggraver l'empire de l'irrationnel. Pour eux, la psychanalyse aurait le tort d'élargir en l'homme le gouffre de son intériorité qu'afin de mieux décréter ce gouffre insondable en dernier lieu et, donc, de le mettre hors de portée de l'exercice de la raison. Une telle critique se retrouve notamment chez Malraux, pour qui la psychanalyse s'apparente à une nouvelle forme de démonologie, toute laïcisée soit-elle. C'est ce qu'affirme le personnage de Walter Berger dans *Les noyers de l'Altenburg* : « C'te incroyable : dans la

²⁶ André Gide, « 19 juin 1924 », *Journal*, *op. cit.*, p. 785.

²⁷ Cf. Jacques Poirier, *Les lettres françaises et la psychanalyse (1900-1945)*, *op. cit.*, p. 24-35.

psychanalyse, l'inconscient suspect, *a priori* toujours mauvais, c'est encore le diable²⁸ ». Inconscient « suspect » et « toujours mauvais », diabolique car aliénant, trop sexuel ou trop hermétique, quand ce n'est pas un prétendu remède pire que le mal lui-même : on mesure à travers toutes ces confusions, ces critiques et ces défiances (souvent formulées pour des raisons divergentes) combien la « freudisation des esprits », si elle est massive, soulève nombre de résistances et d'inquiétudes²⁹. Tout cela témoigne à n'en pas douter d'un rapport intranquille à l'intériorité et aux moyens tant conceptuels qu'esthétiques de l'exprimer, toujours au péril d'en pervertir la nature profonde ou d'hypothéquer la valeur qu'on lui reconnaît. C'est d'ailleurs l'un des aspects de la « crise du roman » qu'évoque Michel Raimond, lorsqu'il pointe du doigt le rôle joué par l'essor des sciences de l'esprit, et en particulier par la psychanalyse, dans la déception grandissante des écrivains face aux découvertes de la science qui ne feraient qu'approfondir en l'homme l'emprise de ses incertitudes³⁰.

Si les termes du problème à l'égard de la psychanalyse se retrouvent pour une large part chez les écrivains catholiques, les conclusions prennent cependant chez eux une direction un peu différente³¹. Alors qu'un Pierre Jean Jouve s'essaye à une synthèse inédite de l'inconscient et du christianisme, notamment à travers le diptyque que composent *Hécate* et *Vagadu* — où la cure s'apparente au pendant profane de l'expérience intérieure que connaissent les

²⁸ André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, p. 126. Ou encore : « En définitive, Freud revient au diable ; la psychanalyse, c'est l'ancien domaine du Mal » (André Malraux, « Entretien avec Olivier Todd », *Nouvel observateur*, 3 novembre 1975, propos rapportés dans Jacques Poirier, *Les lettres françaises et la psychanalyse*, op. cit., p. 50.

²⁹ Précisons d'emblée qu'en adoptant pour titre de cette thèse *L'esprit de l'abîme*, il s'agit de faire jouer les virtualités signifiantes d'une conception de l'intériorité qui est envisagée, à l'époque qui nous intéresse, largement encore comme un espace topographique dominé en son fond par un inconscient impénétrable, si ce n'est même mal intentionné ou pervers. Un inconscient qui doublerait en quelque sorte la conscience en lui dictant sa propre volonté. Freud allait être amené graduellement à prendre ses distances avec cette vision verticale et topique du psychisme. Lacan s'en souviendra également à l'heure d'élaborer sa propre approche structurale et symbolique de l'inconscient comme Autre.

³⁰ Michel Raimond, « La psychologie des profondeurs », *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 416-433.

³¹ À propos des rapports entre les écrivains catholiques de l'entre-deux-guerres et les sciences de l'esprit et la psychanalyse, il est possible de consulter l'article (malheureusement trop superficiel) de Simon Kemp, « Representing the Mind in the French Catholic Novel », *The Modern Language Review*, vol. 107, n° 2, 2012, p. 408-421.

mystiques, faisant ainsi de Freud un poursuiveur de saint Paul —, Green et Mauriac entretiennent des rapports davantage équivoques avec Freud ; partagés qu'ils sont entre la reconnaissance du caractère décisif de sa découverte et l'exaspération devant les prétentions rationalistes qu'il en tire de leur point de vue³². Maritain va faire un pas de plus dans cette direction. Il reproche à Freud, non pas seulement une démoralisation des mœurs ou une pathologisation du surnaturel chrétien, mais, bien plus gravement, de s'arroger un privilège divin. Selon le philosophe thomiste, Freud prétendrait profaner les recès les plus mystérieux des âmes, réservés à Dieu seul, ce qui paverait la voie aux écrivains :

Il y a un secret des cœurs qui est fermé aux anges, ouvert seulement à la science sacerdotale du Christ. Un Freud, aujourd'hui, par des ruses de psychologue, entreprend de le violer. Le Christ a posé son regard dans les yeux de la femme adultère, et tout percé jusqu'au fond ; lui seul le pouvait sans souillure. Tout romancier lit sans vergogne dans ces pauvres yeux, et mène son lecteur au spectacle³³.

Comme le rappelle Jean-Louis Chrétien dans *Conscience et roman*, c'est là qu'une ligne de démarcation apparaît entre Maritain et certains des écrivains qui l'entourent. Trois ans après *Trois réformateurs*, Mauriac lui rétorque en effet que dévoiler le « secret des cœurs » s'avère nécessaire à la connaissance de l'esprit humain et, ce faisant, à son avancement spirituel : « Ce secret des cœurs, dont Maritain nous assure qu'il est fermé aux anges eux-mêmes, un romancier d'aujourd'hui ne doute pas que sa vocation la plus importante soit justement de le violer³⁴. » Au milieu de ce débat traversant le monde catholique des lettres, sans doute que la position d'un auteur comme Bernanos apparaît plus ambiguë. Avant Mauriac, dès 1926 précisément, c'est-à-dire à l'occasion de la parution de son premier roman, *Sous le soleil de Satan*, Bernanos

³² Voir à ce sujet son avant-propos à *Sueur de sang* dans Pierre Jean Jouve, « Inconscient, spiritualité et catastrophe » (1933), *Œuvres*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1987, p. 195-200.

³³ Jacques Maritain, *Trois réformateurs*, Paris, Plon, coll. « Le roseau d'or », 1925, p. 170, cité dans Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 16. Sur la réception de la psychanalyse par Maritain, se reporter à Agnès Desmazières, *L'inconscient au paradis. Comment les catholiques ont reçu la psychanalyse (1920-1965)*, Paris, Payot, 2011, p. 12-19.

³⁴ François Mauriac, « Le roman » (1928), *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, vol. 2, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 768, cité dans Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I, op. cit.*, p. 17.

soutient devant Frédéric Lefèvre qu'il n'est d'autre littérature de la conscience que celle qui repose sur un plan non pas rationnel mais surnaturel. Sans cela, tout son horizon est voué à s'écrouler. Pour Bernanos, et à rebours de Proust ou de Gide qu'il écorne au passage, il n'importe ainsi pas de connaître l'homme dans un sens objectif et intégral. Seul compte de vivre en fonction d'une exigence introspective et morale, en somme de vivre selon ce que le christianisme définit comme la vie intérieure. Une vie intérieure qui peut certes s'avouer comme le lieu de réflexion et de mise en tension de la littérature, mais seulement dans la mesure où cette dernière ne perd pas de vue une justification métaphysique. Bernanos ajoute même : « [L]e romancier a tout à perdre en écartant de son œuvre le diable et Dieu : ce sont des personnages indispensables³⁵. » S'il ne retire pas au romancier son magistère intérieur, au contraire de Maritain, Bernanos ne le lui conserve que dans les cas où le geste de l'écriture se trouve porté par une aspiration surnaturelle, dont la grâce ou la damnation doivent être l'aboutissement ultime. Le « secret des cœurs » ne devient objet littéraire qu'à ce prix.

0.2 Démonomanie, diabolisme et modernité

Parmi les écrivains catholiques alors en vue, aucun n'a donné une place aussi centrale à Satan dans son œuvre. Aucun ne l'a autant pris au sérieux, au-delà de ses qualités purement métaphoriques, au point qu'on pourrait parler, chez Bernanos, d'une véritable *démonomanie*. Car le démon l'obsède et l'inquiète, il hante autant sa vision du monde que ses livres. Pour cette raison, Bernanos sera le premier écrivain du diptyque analytique qui constitue cette thèse. Et ce non pas uniquement pour la place qu'il attribue au diable, mais aussi en raison du fait que, pour lui, on ne peut rendre intelligible l'aventure de l'intériorité si on la coupe de l'enfer

³⁵ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre » (1926), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, éd. M. Estève, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 1046. Cela ne l'empêche pas l'année suivante de regretter, en des termes voisins de ceux de Maritain, la mode introspective du roman moderne : « Jadis l'écrivain recevait cérémonieusement au seuil de sa conscience, et ne désignait que de loin prudemment, ainsi qu'un hôte soupçonneux, le plan général de sa demeure, et l'emplacement de ses chambres les plus secrètes. Aujourd'hui, il nous donne le trousseau de clefs, et une petite tape d'encouragement sur l'épaule : Allez-y ! » (Georges Bernanos, « Une vision catholique du réel » (1927), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1079-1080)

qui lui revient comme une de ses vérités essentielles³⁶. Or il se trouve que c'est l'idée même d'intériorité qui serait à son époque en péril : « On ne comprend absolument rien à la civilisation moderne si l'on n'admet pas d'abord qu'elle est une conspiration universelle contre toute espèce de vie intérieure³⁷ », affirme ainsi Bernanos au soir de sa vie. Conscience, inconscient, esprit ou subconscient, toutes ces périphrases trahissent en la désacralisant le sens profond de ce qui serait la « vie intérieure ». Dans un monde qui aurait oublié son âme, le mal s'impose dorénavant à l'avant-scène, mais sous des masques que peu sont capables de reconnaître. En ce sens, il importe selon l'écrivain de réinvestir la métaphore diabolique pour, paradoxalement, démasquer l'œuvre du diable. C'est à cette exigence que doit se soumettre tout roman qui assume une « vision catholique du réel » : « Il y a une conspiration contre le Mal, non pas pour le détruire, ah ! non ! — pour le déguiser, simplement, assure Bernanos. Si nous avons tant de répugnance à croire au diable — enfin, à l'esprit du Mal — c'est que nous n'osons pas croire que le Mal ait un esprit, une volonté, un dessein³⁸. » Paradoxalement apparaît ici l'euphémisation de l'écrivain qui, nommant le diable contre l'esprit du temps, finit par y sacrifier en lui préférant le nom plus générique et abstrait d'« esprit du Mal ». Ce faisant, il peut néanmoins soutenir que derrière le mal, il n'y a rien de générique ou d'abstrait. En l'occurrence, se profile plutôt un esprit, une intention, en somme une subjectivité qui pense et qui agit délibérément. Il y aurait même un véritable sujet du mal, une conscience à l'origine du mal. D'une conspiration à l'autre, de celle menée contre la vie intérieure à celle visant à travestir le diable, on constate combien les enjeux pour Bernanos se recoupent et se subsument en une critique virulente de la modernité. Reste que le mal n'est jamais exclusivement chez lui la faute individuelle ou le péché qui tourmente la conscience : s'il l'est, c'est parce qu'il renvoie fondamentalement à un état du monde s'oubliant lui-même, c'est-à-dire oubliant sa propre conscience, à mesure qu'il perd de vue la nature spirituelle de ce qui le ronge du dedans. Au

³⁶ « Nier la profonde, l'ineffable sujétion du Mal à l'ordre, c'est se condamner à ne jamais rien dire des passions, que d'ingénieuses et piquantes futilités. La haine que tant de jeunes et brillants essayistes portent au roman n'a peut-être pas d'autre cause : ils ne lui pardonnent pas de rendre inefficaces, impossibles, ridicules, la plupart des paradoxes de leur psychologie, à la fois retorse et naïve. » (Georges Bernanos, « Sur la jeunesse littéraire » (1928), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1108-1109)

³⁷ Georges Bernanos, « La France contre les robots » (1946), dans *Essais et écrits de combat*, vol. 2, éd. M. Estève, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1025.

³⁸ Georges Bernanos, « Une vision catholique du réel » (1927), *op. cit.*, p. 1085.

point peut-être que le Satan de Bernanos se reconnaît comme un avatar étrangement moderne et archaïque de l'universelle « ruse de la raison³⁹ », qui s'activerait en revers de l'histoire pour effacer toute trace de son passage, et mener toujours plus loin le genre humain vers une finale tragique.

Travailler la question du diabolique chez Bernanos impose de s'arrêter sur trois œuvres en particulier. D'abord *Sous le soleil de Satan*, où cette force subjective et maléfique, décidée à corrompre et à anéantir toute forme authentique d'intériorité, s'incarne sous les traits d'un personnage désigné comme tel, surgissant un soir devant le prêtre Donissan. Le Satan bernanosien ne présente pas toutefois « le port et le style épiques » (SS, 177) qu'on a pu traditionnellement lui accorder. Il n'a rien d'un monstre ni d'un séducteur, c'est un marchand de chevaux qui tient plutôt du rustre de taverne, et pourtant la scène de tentation que son apparition provoque n'en est pas moins une scène d'angoisse où c'est à sa propre conscience que Donissan semble avoir affaire. Si *Sous le soleil de Satan* s'organise autour de cette partie centrale qui justifie son titre, il met également en scène les affres et les tourments dans lesquels la pensée plonge Donissan — ce qui pousse un critique comme Albert Thibaudet à faire de *Sous le soleil de Satan* un parangon romanesque de « la vie religieuse profonde⁴⁰ ». Ce curé extraordinaire mais bourru, rétif à l'étude bien qu'admiré par ses ouailles à l'égal d'un saint, fait la rencontre d'une adolescente perdue du nom de Mouchette, qu'il pousse malgré lui au suicide, rendant toujours plus ambiguë et indiscernable l'action du Ciel et de l'Enfer dans son existence. Par la suite, le démon n'apparaît plus directement dans les textes de Bernanos

³⁹ On sait la place que fait occuper Hegel à cette « ruse de la raison » au sein de sa philosophie de l'histoire. Tel un levier caché mais nécessaire à l'avancement historique (et pour le coup plutôt positif), cette idée de ruse implique une vision de l'histoire non pas régie par le hasard, mais agie par une force déterminée bien qu'au statut ambigu. Sur cette immense et épineuse question, on pourra lire l'honnête synthèse de Jacques d'Hondt, « La ruse de la raison », *Laval théologique et philosophique*, vol. 51, n°2, 1995, p. 293-310.

⁴⁰ Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature. Le roman catholique », *La nouvelle revue française*, n° 153, 1^{er} juin 1926, p. 727-734. Dans la même veine, Robert Vallery-Radot, un proche ami de Bernanos, entreprend de publier avant sa sortie des extraits de *Sous le soleil de Satan* dans une revue littéraire. Retenons pour notre propos la façon dont il loue son auteur pour le « prodigieux renouvellement de l'analyse psychologique qu'il apporte dans l'art du roman en nous découvrant du premier coup, derrière la grimace des passions, en deçà même des ébranlements héréditaires et des remous de l'inconscient, la stratégie ténébreuse de l'esprit du mal (Robert Vallery-Radot, « Une œuvre, un romancier : Georges Bernanos », *La revue hebdomadaire*, n° 11, 35^e année, 13 mars 1926, p. 211)

comme un personnage à part entière ou une entité narrative déterminée. Pourtant, suivant ce qu'il disait à propos de « l'esprit du Mal », on doit rester attentif aux formes et aux effets au travers desquels celui-ci continue de se manifester. En 1927, un an après le succès retentissant de son premier roman, Bernanos publie *L'imposture* qui prolonge sur un tout autre registre le motif de l'enfer intérieur. Tout commence cette fois par la révélation fulgurante de la perte de la foi de l'abbé Cénabre. Ce lettré mondain et historien de la mystique chrétienne est bien vite contraint de voiler le mensonge sur lequel sa vie a été jusque-là fondée par d'autres mensonges, sans jamais réussir à embrasser entièrement l'idée de l'absence de Dieu. Au milieu des déchirements de sa conscience, ce dont Cénabre ne finit pas de douter, c'est alors du doute lui-même⁴¹. L'imposture devient de ce fait la condition révélée de son existence, puisqu'elle est paradoxalement ce qui l'interdit de se tourner vers l'athéisme ou de se suicider. Seul l'abbé Chevance, homme simple et peu estimé par sa hiérarchie, perçoit la nature de la crise que traverse son confrère. Tandis que Cénabre s'acharne à n'y voir qu'une maladie nerveuse ou une bouffée délirante, Chevance, lui, l'envisage comme un authentique drame surnaturel. C'est d'ailleurs à travers une autre rencontre nocturne, cette fois avec un sinistre mendiant, que la tentation diabolique de *Sous le soleil de Satan* semble trouver dans *L'imposture* sa réplique. Le dernier roman auquel nous nous intéresserons est aussi le dernier de Bernanos, dont la rédaction sur près de dix ans connaît nombre d'interruptions, de pertes et de réaménagements : *Monsieur Ouine*. Roman de la perversion du sens et de la déchristianisation du monde, roman du retour sauvage de l'irrationnel, *Monsieur Ouine* porte la vision bernanosienne de la modernité comme refus de l'univers intérieur à son paroxysme. Ici le mal ne dit plus son nom, parce qu'il est scellé dans tous les cœurs de la paroisse de Fenouille, en pleine ébullition à la suite du meurtre d'un jeune vacher. Tous les villageois de *Monsieur Ouine* semblent graviter autour du redoutable personnage éponyme. Professeur de langues à la retraite et intrigant aux pas feutrés, Ouine nourrit comme passion de violer le secret des âmes. La sienne, il se félicite

⁴¹ Pour qui s'étonnerait que notre choix ne se soit pas arrêté sur les romans *La joie* ou *Un mauvais rêve*, mettant tous deux en scène un personnage de psychanalyste dévoyé, nous répondrons que notre thèse se penche en premier lieu sur la mise en question de l'intériorité comme puissance de négativité, dont le diable est fonction chez Bernanos. Quoi qu'il en soit, nous verrons que les personnages des docteurs La Pérouse et Lipotte nous renseignent à certains égards sur la conception originale que défend Bernanos de la psychologie et de ses profondeurs, ce pourquoi nous nous autoriserons à y faire référence quand nécessaire.

d'ailleurs de l'avoir anéantie, en supprimant toute sorte de vie morale. Or c'est bien le vide de sa propre intériorité qui revient à Ouine lors d'une agonie aux allures de cauchemar. Le néant spirituel qu'il a entretenu sciemment toute sa vie au fond de lui-même est alors proche de s'ouvrir et de l'engloutir, et avec lui toutes les âmes anémiées de Fenouille. En s'attachant en particulier à la lecture de *Sous le soleil de Satan*, *L'imposture* et *Monsieur Ouine*, il s'agira pour nous de sonder la mise en fiction d'une intériorité prise dans ses impasses et ses incertitudes, dans ses angoisses et ses secrets indéchiffrables. Il s'agira aussi de voir comment le démon bernanosien, non seulement *hante la pensée*, mais se veut lui-même une *manifestation de la pensée*, bien que ce soit parfois au prix d'emporter cette pensée au-delà d'elle-même, en particulier lorsqu'elle se prend pour son propre objet. Précisons que travailler ensemble ces trois romans, parmi les plus sombres et désespérés du corpus bernanosien, peut toujours faire courir le risque de donner une version aggravée du sens de l'œuvre. À l'égard de ce problème, qui n'en finit pas de diviser la critique, l'écrivain lui-même se montrait particulièrement attentif, sans doute parce qu'il s'agissait d'un reproche que toute une frange des intellectuels catholiques lui adressait régulièrement. Aussi a-t-il toujours pris soin de répéter que ses textes s'adossaient à une profonde espérance eschatologique : « L'avenir dira si chacun de mes livres n'est pas un désespoir surmonté⁴² ». On verra d'ailleurs qu'écrire désespérément, bien que *contre* le désespoir, suppose de la part de Bernanos de réfléchir ensemble un motif romanesque en apparence accablant ou dramatique, et la nature ambiguë et contradictoire de toute parole littéraire. Tout en gardant à l'esprit cet horizon d'attente — qui renvoie en définitive au partage entre théologie et littérature —, on mettra à distance toute lecture strictement apologétique qui assurerait autant la cohérence que le sens final à donner à

⁴² Georges Bernanos, « Français, si vous saviez... » (1961), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1175. On suivra ici la mise en garde proférée par Henri Deblüe, laquelle a été reprise depuis par grand nombre de commentateurs de Bernanos : « Certes le "mauvais rêve" occupe une très grande place dans les romans de Bernanos. À première vue, il peut paraître l'emporter de manière tragique sur le rêve supérieur. Mais précisément la grandeur de l'œuvre — sa valeur de réalisme spirituel, sa signification quant à la condition humaine, sa force de vie, sa portée salutaire — réside dans son audace à forcer les limites de l'enfer. L'auteur entraîne le lecteur le plus loin possible dans le désert du Mal pour y arracher les séparés et les rétablir dans la communion humaine de la compréhension et de la co-souffrance. » (Henri Deblüe, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, 1965, p. 269)

une diégèse souvent elliptique, équivoque et parfois même sordide⁴³. L'essentiel sera pour nous d'examiner la façon dont le texte travaille en fonction d'une poétique propre et de ses réseaux signifiants, et comment s'y trouvent mises en tension des conceptions, des doctrines et des idées au moyen d'une formalisation verbale qui produit un sens latent et, à certains moments, inattendu. Car un texte est moins la traduction d'une vision du monde ou la seule mise en discours d'un fantasme que sa constante réélaboration par le biais d'une énonciation, où se ramasse et se diffracte un sujet de l'écriture⁴⁴.

L'autre auteur qui sera au centre de notre démonstration est Marcel Jouhandeau, profondément, singulièrement catholique lui-aussi, bien que d'une trempe fort différente. Né comme Bernanos en 1888, il partage avec lui (un temps) le projet d'une vocation sacerdotale. C'est pourtant la littérature qui là encore l'emporte. Écrivain plus confidentiel et insaisissable, explorateur de nombreux genres littéraires, Jouhandeau entretient des relations électives mais contrastées avec d'autres écrivains comme Gide, Green, Mauriac, Max Jacob ou encore René Crevel. Inspirée par le Grand Siècle et sa tradition spirituelle, son œuvre est vaste et volumineuse. Plus de cent vingt livres, couvrant près de soixante années d'écriture, où l'on retrouve des contes et des récits autobiographiques, des traités de morale et des recueils érotiques. Qu'elle en passe par le *je* ou les hétéronymes textuels (dont les plus récurrents ont pour nom Théophile, Juste Binche et Monsieur Godeau), l'œuvre jouhandélienne se définit très largement par l'effort mis à se dire et à se comprendre soi-même. L'exigence introspective et l'écriture de l'intériorité sont en effet, chez Jouhandeau, ramenées entièrement à la conquête du moi. Or ce qui fait la particularité du moi travaillé dans ses textes est son caractère

⁴³ Sur ce clivage des critiques de Bernanos entre approche idéologique et approche structurelle, se reporter à la solide mise au point de Michael Kohlhauser, « Entre les mots (et nous) : Georges Bernanos, l'écrivain, la littérature et leurs paradoxes », dans Philippe Le Touzé et Max Milner (dir.), *Bernanos et l'interprétation*, Paris, Klincksieck, 1996 p. 67-77.

⁴⁴ Lequel sujet de l'écriture ne se réduit pas, bien sûr, à un personnage, un narrateur ou un moi autobiographique. Il renvoie plutôt à un *je* élusif, dont le travail de la langue est la condition d'apparition, sur le mode toutefois de l'intermittence ou de l'éclipse. Un *je* pour qui l'énonciation correspond à son avènement en tant qu'elle le lance dans le défilé des significations dont le texte est le constant chiffage. Nous renvoyons ici bien sûr au « sujet de l'énonciation », tel que la psychanalyse l'envisage à la suite de ce qu'en a dit Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 258-266.

profondément sexuel. L'auteur fait de son homosexualité le critère d'une distinction et d'une forme altière et unique d'identité. Pour cette raison, son écriture est mise au service d'une entreprise d'exploration spirituelle, laquelle doit soutenir un projet de justification morale⁴⁵. Aussi montre-t-il peu d'intérêt pour Freud, estimant que le médecin viennois a « jeté sur tout ce qui concerne la sexualité une lumière fausse⁴⁶. » À lui seul, l'aspect sexuel paraît ainsi devoir expliquer l'indifférence ou l'anathème. Bien que Jouhandeau ait pu, un moment, s'intéresser à la métapsychologie et à la théorie de l'inconscient, par le biais notamment de ses amitiés surréalistes, la découverte freudienne aurait le tort, à ses yeux, de dénaturer la sexualité. En élaborant une doctrine de la libido récusant toute forme d'interprétation morale et d'arrière-plan transcendantal, la psychanalyse hypothéquerait la valeur réelle que la sexualité peut octroyer à l'existence. À l'inverse, Jouhandeau aura été porté, comme le souligne Bernard Meyer, par « la volonté grandiose, unique dans notre histoire littéraire, d'ajuster la vision catholique du monde à une *libido* particulière⁴⁷. » Proposer une synthèse inédite entre érotisme et catholicisme (laquelle entretient quelques parentés avec celles d'un Jouve ou d'un Pierre Klossowski) lui aura permis de rendre raison d'une « particularité » dont proviendrait, de son point de vue, tout le mal, et ce, grâce à la religion qui condamne ladite « particularité ». Dans ce but, Jouhandeau n'aura pas seulement inventé un système éthique où le mal retrouve la veine romantique ou surréaliste d'un orgueil luciférien, jusqu'à faire du péché une façon de styliser l'existence. Il aura en outre fait sienne l'imagerie mythique du diable, afin de mener toujours plus loin la découverte de sa propre vie intérieure : « Dans ma jeunesse n'ai-je pas tenté moi-même, sous couvert d'un personnage imaginé à cet effet, d'être Lucifer ? L'hérésie côtoyée par M. Godeau ne m'en semble pas moins heureuse, dans la mesure où elle témoigne la grandeur de notre nature⁴⁸ ». Bonheur de l'hérésie, affirmation d'une grandeur défiant celle de

⁴⁵ Sur cette double justification, voir en particulier Ornella Tajani, « Autobiographie d'un pécheur habitué. Sur Marcel Jouhandeau », *Revue italienne d'études françaises*, n° 6, 2016, s. p. En ligne : <<https://journals.openedition.org/rief/1191>>

⁴⁶ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête : entretiens*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977, p. 243.

⁴⁷ Bernard Meyer, *Éros jouhandélien. L'attrait de l'homme dans les premières œuvres de Marcel Jouhandeau*, Paris, L'Harmattan / Université de la Réunion, 1994, p. 83.

⁴⁸ Marcel Jouhandeau, *De la grandeur*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1952, p. 148.

Dieu lui-même, tout cela bien sûr participe du caractère luciférien de l'œuvre. Mais il faut se rappeler que son *diabolisme* (que nous distinguons de la *démonomanie*, parce qu'elle est complaisance chez Jouhandeau, là où l'autre est hantise chez Bernanos) ne fait jamais l'économie de Dieu. Hérésiarque plutôt que profanateur, idolâtre plutôt qu'iconoclaste, Jouhandeau ne se situe donc pas dans le camp des exclus. Le Ciel et l'enfer chez lui s'interpellent et se relancent continuellement, ils échangent leurs signes et leurs attributs, au point de rendre toujours plus indéterminables leurs champs d'action respectifs. C'est là, à vrai dire, le motif de la condamnation formulée contre lui par les rédacteurs du journal officiel du Vatican, l'*Osservatore Romano*, en 1953. S'il est pour les traditionnalistes catholiques un redoutable « alchimiste du démoniaque⁴⁹ » (plus encore que Gide), ce n'est pas à cause uniquement de sa prédilection à endosser la métaphore infernale. À leurs yeux, le principal danger de l'œuvre jouhandélieenne réside dans le fait qu'elle adopte la méthode et les paroles de la religion, dans l'optique de connaître toujours davantage le mal dont elle procède, mais sans y résister ou s'en repentir, et donc en y sacrifiant le sens authentiquement sacré qu'une telle connaissance suppose. Pareil à un « dévot » qui se plaît à singer « la voix de la conscience », l'écrivain n'aboutit en réalité pour eux qu'à pervertir toute forme de morale et, avec elle, toute prétention à seulement la penser.

Puisqu'une définition canonique de roman s'accorde peu à ses textes, notre choix s'arrêtera sur trois fictions narratives, écrites durant la période de notre étude (soit entre 1920 et 1945), qui entretiennent toutes un lien plus ou moins assumé avec la part autobiographique

⁴⁹ « Avec une bonhomie apparente, villageoise presque, et avec une distinction de gentilhomme de province [...] [Jouhandeau] est l'alchimiste du démoniaque. C'est à cela que l'a conduit, pas à pas et de façon bien plus satanique que Gide, son même péché, du moment où il l'a célébré, au lieu de s'en repentir. Voulant faire l'éloge de la volupté (anormale, naturellement), il emploie des expressions macabres et sacrilèges, téméraires et absurdes, qui sont toutefois presque familières et quotidiennes à l'oreille humaine, car elles portent l'accent même de cette voix que l'homme reconnaît comme étant la plus familière et la plus intime, après celle de Dieu : la voix du tentateur, dans le secret le plus jaloux de sa conscience. L'art de Jouhandeau, étudié sur les plus grands moralistes et sur les "spirituels" français les plus ardents, consiste tout entier dans le fait de prêter à cette voix — qui dans notre conscience n'est qu'une tentation informe — un ton entier, sincère, mais sacré et dévot, plutôt que l'air triomphant d'une revendication laïque et fatidique, ou le cri prolongé et presque l'ovation d'une libération sociale. » (« Le stigmatisme de l'infamie », *L'Osservatore Romano*, éd. française, 4^e année, n° 19 (177), 8 mai 1953, p. 4)

de son œuvre⁵⁰. Naturellement, nous nous intéresserons d'abord à *Monsieur Godeau intime*, publié en 1926, soit la même année que *Sous le soleil de Satan*. C'est dans ce livre — capital pour son auteur — que l'alter-ego luciférien, Godeau, conduit à ses plus radicales extrémités tant la méditation sur la vie morale et spirituelle que la pratique scripturaire qui en rend compte. Esthète individualiste, louvoyant et mystique, le sulfureux héros de *Monsieur Godeau intime* est tenu en adoration par le trio des sœurs Pincengrain, en particulier Véronique. Il cache cependant un lourd secret, nourri au fil de ses nuits dans le Paris interlope : à savoir sa fascination amoureuse pour Bouche d'Ivoire, un jeune mondain retors qui le conduira à sa perte, puis à un repentir spirituel au cours duquel Godeau regagnera son humble village de province (Chaminadour, calque imaginaire du Guéret natal de Jouhandeau) pour y renier ses démons et mourir de la lèpre, à l'image d'un saint. Adoptant les techniques discursives de la casuistique et de la biographie spirituelle, *Monsieur Godeau intime* se construit à la manière d'une redoutable œuvre immorale, où le héros, à force de raisonnements spécieux et de sophismes, se hisse au rang de métaphysicien du mal. Son procès sera d'ailleurs conduit lors d'une nuit hallucinée, semblable à la Tentation du Christ au désert, où il occupe la place de Satan lui-même. On l'a dit, Jouhandeau entretient des amitiés disparates et souvent erratiques, autant avec des écrivains catholiques qu'avec certains trublions du surréalisme. C'est d'ailleurs au contact de ces derniers qu'il produit, entre 1920 et 1930, plusieurs textes de facture surréelle ou fantastique — bien qu'aux influences esthétiques s'adjoignent ses préoccupations d'alors pour l'occultisme et la démonologie⁵¹. Parmi ces textes figure *Azaël*, écrit vers 1927 mais édité seulement en 1972, pour des raisons encore incertaines (et ce spécialement lorsqu'on se

⁵⁰ L'écrivain refusait souvent l'idée d'une pure invention romanesque pour lui opposer le primat de l'observation de la réalité. S'il encense les puissances de l'imagination, la rêverie et l'affabulation, c'est qu'appliquées à l'écriture de l'existence, celles-ci doivent permettre de dévoiler, au travers des images et des symboles, sa vérité objective bien qu'encore invisible (en l'occurrence, une vérité surnaturelle). Tout art véritable est pour Jouhandeau un paradoxal art de l'imagination du réel, qui doit mener à l'assomption du sens authentique de la vie.

⁵¹ « Après ce livre [*Ximénès Malinjoude*], j'ai écrit autre chose, par exemple *Astaroth, Manhattan*, qui n'auraient pas été ce qu'ils sont s'il n'y avait pas eu le surréalisme. Je n'étais pas adepte du surréalisme, mais j'en respirais l'atmosphère qui était celle de l'époque. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 123)

rappelle que l'écrivain assurait lors de sa rédaction à Jean Paulhan qu'« un très grand livre⁵² » se préparait). Ce récit rapporte sur un mode presque symboliste la passion qui met Sixte sous la coupe d'un redoutable mage du nom d'Azaël. Fiction d'un meurtre d'âme, d'un esprit possédé et bientôt profané par celui qu'il aime comme sa propre image, *Azaël* renouvelle le *topos* du double diabolique de la littérature fantastique, par le biais d'un érotisme feutré mais à la forte tonalité narcissique. Que devient cependant le Satan jouhandélien après la décennie 1920 ? S'il est amené à occuper une position moins visible, il ne disparaît pas pour autant, ni avec lui un intérêt pour l'occultisme dont il paraît solidaire chez l'écrivain. C'est surtout dans *Chronique d'une passion*, publié pour la première fois anonymement en 1944 — le texte sera repris sous sa signature aux éditions des Quatre jeudi cinq ans plus tard —, qu'on le retrouve. Or c'est dans ce récit que, pour la première fois, Jouhandeau rapporte sans fard ni voile, directement au *je*, ses amours homosexuels (cela quelques années après *De l'abjection* où il s'y attelait déjà, mais à travers le genre de l'essai et l'écriture du fragment). *Chronique d'une passion* déplie les ressorts d'une aventure vécue par Jouhandeau entre 1938 et 1939, occasion à la fois d'un chant d'amour et d'un examen moral, qui s'achève par la tentative d'assassinat de sa femme Élise sur la personne de son jeune amant : un admirateur et peintre du nom de Jacques Stettiner, désigné ici comme J. St. Incapable de mettre la main sur sa proie, la femme de Jouhandeau détruit *in absentia* la peinture que J. St. avait réalisé, à savoir un portrait fantasmé de l'écrivain, surnommé le Prélat, dont chacun des personnages a pu constater l'inquiétante aura qui en émanait. Cœur diabolique mais secret du texte, le portrait scelle en effet la passion entre le narrateur jouhandélien et J. St., ainsi que le lecteur finit par l'apprendre. Il offre au regard du premier la vision hallucinée d'un Godeau en enfer, c'est-à-dire la part la plus cachée de son univers intérieur, que seule une image aura été susceptible de faire venir au jour. À travers *Monsieur Godeau intime*, *Azaël* et *Chronique d'une passion*, l'essentiel pour nous sera de comprendre comment l'intériorité est chez Jouhandeau l'objet d'une seule et même opération diabolique de maîtrise et de volupté : soit pour embrasser l'image de soi-même

⁵² Tel que le nous le rapporte Jacques Roussillat, *Le diable de Chaminadour*, Paris, Bartillat, 2002, p. 141.

en ses fonds les plus intimes et ténébreux ; soit pour avoir barre sur son prochain, jusqu'à étayer à partir de sa conscience violée un rêve funeste de jouissance.

Pourquoi faire se rejoindre Bernanos et Jouhandeau ? Que gagne-t-on à mettre en regard l'intrépide héritier d'un romanesque à la Balzac et l'égotiste et sulfureux auteur du *moi-même*, tributaire du Grand Siècle ? Après tout, ils ne sont jamais rencontrés. Bien que certaines sources indiquent que Jouhandeau découvre, au début des années 1930, les textes de Bernanos, tout porte à croire qu'entre eux les malentendus auraient été de taille⁵³. C'est d'ailleurs ce que l'auteur de *Monsieur Godeau intime* affirme sur le tard : « Quand j'ai dit que Bernanos m'est resté étranger, ai-je voulu insinuer que sa personne m'était peu sympathique ? Il y eut un désordre dans ma vie qui devait lui être insupportable, moins qu'à moi celui qui régnait dans la sienne. L'œuvre m'a attaché quelque fois, *La Joie*, *Le Dialogue des carmélites* en particulier⁵⁴. » S'il fait peu de doute que le désordre en question renvoie à l'homosexualité, son caractère insupportable tient vraisemblablement à ce que toute une œuvre littéraire se présentant comme fermement catholique ambitionnait d'en être justement la défense et illustration. Rien n'interdit en effet de penser que Bernanos a pu très bien percevoir le dévoiement sophistiqué de la norme religieuse à laquelle Jouhandeau s'employait dans ses textes. Aussi le désordre ne tiendrait pas uniquement à une affaire de mœurs, ou à l'ambition de légitimer celle-ci à travers une littérature prétendument catholique, mais sans doute, et plus subtilement, au geste pervers de l'écriture qui soutient cette ambition même. En dépit de sa brièveté et de son apparente banalité, la remarque de Jouhandeau sur Bernanos semble revêtir par conséquent une importance cruciale⁵⁵. Elle dévoile asymptotiquement l'absolu du mal dont

⁵³ Cf. Jacques Ruffié, « Du côté de chez Jouhandeau : quelques repères bibliographiques sur Jouhandeau et les siens », dans Jean-François Biardeaud *et al.*, *Sur Marcel Jouhandeau : analyses littéraires, témoignages, anecdotes. Actes du colloque centenaire de Marcel Jouhandeau, Guéret, 15-16 octobre 1989*, Limoges, PULIM, 1992, p. 200.

⁵⁴ Marcel Jouhandeau, *La mort d'Élise. Journaliers XXV (octobre 1970-septembre 1971)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 123.

⁵⁵ Notons que, de son côté, Bernanos fait seulement mention de Jouhandeau à l'occasion d'un lapsus dans sa correspondance avec Pierre Belperron, lorsqu'il confond son nom avec celui de Philippe Soupault qui lui avait commandé un article pour la revue *Excelsior*. Voir à ce propos : Georges Bernanos, « Lettre à Pierre Belperron, 26 mai 1936 », *Correspondance inédite (1904-1948). Lettres retrouvées*, Paris, Plon, 1983, p. 297 et Georges Bernanos, « Lettre à Pierre Belperron, 3 juin 1936 », *Correspondance (1934-1948). Combat pour la liberté*, Paris, Plon, 1971, p. 126.

le diable est fonction, tant pour Jouhandeau (chez qui l'homosexualité en est l'origine et la justification) que pour Bernanos (chez qui l'homosexualité en est le terme logique et le portrait le plus achevé, ainsi qu'on le verra). Avant d'y venir, on peut d'ores et déjà avancer que le démon de Bernanos et de Jouhandeau ne se borne jamais à un enjeu simplement esthétique. Écrivains croyants, prosateurs d'une vie intérieure, tous deux en ont besoin, non seulement à titre de ressort créatif ou de personnage littéraire, mais plus encore en tant qu'occasion d'une question morale à laquelle toute l'œuvre doit s'élever, que ce soit au nom d'une urgence historique ou d'une aspiration purement individualiste. Ils ont besoin du démon afin de conférer à une littérature de plus en plus psychologique une autre fin qu'elle-même. C'est pourquoi s'est imposé à nous ce duo, sans y inclure ou y substituer le satanisme poétique d'un Gengenbach, ou le diabolisme inductif d'un Gide, en dépit que ce dernier aura été pour Bernanos et Jouhandeau une référence capitale, abordée tantôt sur un mode respectueux, tantôt sur un mode répulsif⁵⁶. En choisissant deux écrivains catholiques, deux écrivains d'un enfer intérieur et non pas psychologique — en tant que la psyché ou l'esprit n'est jamais chez eux la cause dernière —, il s'agira ainsi de s'intéresser à deux positions intrinsèquement distinctes (et dont la distinction organise notre propos et lui donne, espérons-le, sa portée heuristique), bien qu'elles partagent un arrière-plan littéraire, théologique et intellectuel sensiblement commun. Pour autant, Jouhandeau et Bernanos ne doivent pas être abordés uniquement comme les représentants d'une conception dépassée de la vie intérieure, ramenée dans les termes chrétiens à la notion d'âme ou de drame spirituel. À ce moment où le paysage conceptuel et culturel de l'intime se recompose, en consommant davantage sa rupture avec son assise chrétienne, leur antimodernisme esthétique et psychologique nous semble être un témoin précieux de cette étape de transition, en raison de sa position éminemment ambiguë. Ambigüe car si elle s'avère conservatrice, voire réactionnaire dans les références (religieuses, littéraires, psychologiques)

⁵⁶ Gide est ainsi l'inspirateur d'un des plus sinistres personnages bernanosiens : Monsieur Ouine, ancien professeur de langues au profil de pédophile inquiétant, corrupteur de la jeunesse de Fenouille. En cela, l'auteur de *L'immoraliste* peut s'apparenter au chaînon manquant entre Bernanos et Jouhandeau, mais parce qu'il renvoie plus profondément à cet « insupportable » que serait l'homosexualité. Si Bernanos et Gide sont d'ailleurs les deux principaux noms de la littérature contemporaine du diabolique selon Magny en 1948, celle-ci mentionne à plusieurs reprises le nom de Jouhandeau à titre d'écrivain capable de mener l'entreprise gidienne d'immoralisme vers ses conséquences les plus transgressives (Cf. Claude-Edmonde Magny, « La part du diable dans la littérature contemporaine », *op. cit.*, p. 600-602.)

qu'elle convoque, cette position bénéficiaire, par la façon dont le travail de l'écriture transfigure et met à l'épreuve lesdites références, d'une qualité d'intelligibilité particulière quant au problème tout à fait moderne de l'intériorité⁵⁷. Ainsi, malgré ce qui les sépare, malgré les tons et les approches divergents de leurs textes, Bernanos et Jouhandeau incarnent une « vision catholique du réel » qui enregistre les avancées et les déplacements qu'impulsent tant la psychanalyse que le tournant introspectif de la littérature de leur temps, mais pour leur opposer une veine subjective résolument inédite. Ils sont les promoteurs d'un idéal intérieur du littéraire, qui ne se réduit ni à la psychologie romanesque, ni à l'introspection, ni à l'exercice spirituel, ni enfin à l'effusion du *je* lyrique. En d'autres termes, une véritable *métapsychologie*, dont Satan désigne le fond le plus abyssal, en tant qu'il s'apparente à ce qui échapperait ou enrayerait justement toute prétention métapsychologique. C'est que, pour eux, seule l'idée du diable paraît à même de rendre sensible ce que tant d'autres s'acharnent à rechercher dans la voie ouverte par la notion d'inconscient. On touche ainsi au premier objectif de cette thèse, situé à la jonction de l'esthétique et de l'éthique. Il nous faudra en effet interroger les motifs qui poussent à écrire encore sur l'exceptionnalité du mal, sur sa nature superlative et transcendante, à une époque qui ne veut justement plus y avoir affaire. Écrire sur Satan, ne serait-ce pas assumer désormais la place de la mauvaise conscience de l'histoire, jusqu'à peut-être s'y rêver comme le retour affolant de son refoulé ? Non pas exclusivement pour juger le présent à l'aune du passé, ni chercher dans le passéisme une manière de style. Il s'agirait plutôt de faire d'un archaïsme de l'histoire de l'intériorité (le diable) la seule manière d'inventer une authentique *littérature intérieure* au présent. Par les thèmes et les idées qu'une telle littérature mobilise, certes, mais davantage, et plus profondément encore, en raison d'une aspiration morale à atteindre en retour le fond mystérieux de l'esprit des lecteurs, ce qui engage, comme on le verra, une conception originale d'un agir de la littérature, notamment dans l'idée de

⁵⁷ Cela sans compter leurs allégeances politiques et leurs partis-pris idéologiques (notamment antisémites), lesquels ne sont pas l'enjeu de cette thèse, bien que nous serons amenés à les évoquer incidemment.

s'élever contre le processus de « désenchantement du monde⁵⁸ » que le début du XX^e siècle parachève.

0.3 Pour une histoire du mal intérieur

Que veut-on cependant dire par « archaïsme » de l'intériorité ? Si on s'autorise à parler du diable comme d'un paradigme spécifique de la vie intérieure, auquel Bernanos et Jouhandeau apportent une contribution décisive, c'est parce qu'un tel paradigme s'est construit au fil de la très longue histoire culturelle du diabolique. Celle-ci pourrait se résumer à une triple réduction : sa sécularisation, sa naturalisation et sa psychologisation. Or cette histoire participe à sa manière de l'histoire de la subjectivité dans ses démêlés avec la conscience. C'est en tout cas l'hypothèse qu'esquisse Pierre-Henri Castel au fil de son immense travail sur l'obsession et la contrainte intérieure en Occident. Ce faisant, il renoue bien sûr avec les propositions jadis formulées par Jean Delumeau, puis Marcel Gauchet, pour qui la fabrique moderne du sujet occidental correspond à sa radicale « inculpation », en d'autres termes à ce moment d'« intériorisation essentielle de l'origine du mal⁶⁰ » qui voit le démon, autour des XVII^e et XVIII^e siècles, déchoir de sa fonction traditionnelle d'agent maléfique ou de persécuteur. Or ce moment de bascule où le mal, jusque-là encore envisagé comme un dehors, se mue en un effroyable dedans ; où l'ennemi et le *je* semblent près de ne faire plus qu'un, voit paradoxalement s'intensifier l'activité infernale. En effet, selon Castel, les affaires de possessions diaboliques que l'on retrouve au Grand Siècle, comme à Aix-en-Provence, Louviers et surtout Loudun, « sont le lieu anthropologique où le Mal, d'extérieur, est devenu intérieur⁶¹. » L'expérience de la possession dramatise par conséquent un rapport de plus en plus

⁵⁸ Telle que la formule a été introduite par Max Weber en 1907 dans *L'éthique protestante et l'essor du capitalisme*, avant d'être reprise et popularisée notamment par l'essai de Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [1985].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 328.

⁶¹ Pierre-Henri Castel, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés. Obsession et contrainte intérieure de l'Antiquité à Freud*, Paris, Ithaque, 2017 [2012], p. 81.

intime et irréversible au négatif, dont la modernité sonne l'avènement. Dorénavant, le propre de l'individu moderne sera de ne prendre conscience de lui-même que sous le signe d'un certain malaise, c'est-à-dire de se concevoir certes en tant qu'individu — se pensant toujours davantage comme seule réelle origine et destination de sa volonté et de sa pensée —, mais plus précisément, et de plus en plus gravement, en tant qu'individu *dans le mal* — les sentiments de faute, les dérailements de la pensée, l'aberrance des désirs et les tourments intérieurs devenant les marqueurs de la vie de l'esprit. De quelle manière le diable agit-il comme un levier indispensable de ce processus ? Selon nous, il l'est en tant que, pour les possédés, la réaffirmation d'une subjectivité ne peut s'arracher que du cœur même de l'enfer. Il l'est donc au titre d'épreuve où l'étrangeté, l'horreur et la souffrance de ne plus être soi, alors qu'on n'est jamais délivré de soi-même, engage à une quête introspective toujours recommencée. Tel est le pas de plus que nous voudrions faire par rapport à la démonstration de Castel. Selon nous, l'émergence graduelle de l'idée moderne de sujet s'accompagne du renforcement momentané d'une autre forme de subjectivité, perçue comme résolument différente de soi-même, c'est-à-dire diabolique, et pourtant nettement intériorisée et propre à soi. Voilà qui nuance la thèse de Gauchet pour qui le mouvement « d'inculpation » de l'homme supposerait, du point de vue religieux et culturel, une stricte « réduction de l'altérité⁶² », diminuant toujours davantage l'écart entre soi et soi. Car pour en arriver là, il aura fallu renforcer (au moins temporairement) un principe d'altérité, tout indiscernable ou proche soit-il de ce qui ferait le fond essentiel du sujet lui-même. Si cette expérience du mal *en soi*, si ce n'est déjà *comme soi*, qu'est la possession a pu être ce moment entre tous d'une reconnaissance intérieure effarante, et pour cette raison absolument constitutive, il aura cependant été nécessaire de se penser *comme* ou *avec* un autre. Tel un bref mais intense moment d'aggravation spéculative, où déjà quelque chose des rapports entre le mal et la vie subjective se déplace, se trouve en voie d'être transformé, mais tout en maintenant, en ce court laps de temps, certains de ses anciens attributs. Il va de soi qu'un tel abord de la vie intime allait sur son déclin, et que tout l'effort philosophique et scientifique des siècles suivants peut se reconnaître dans la tentative de réduire drastiquement le champ de l'autre, afin de réintégrer comme partie inhérente à chaque individu

⁶² Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, *op. cit.*, p. 329.

ce qui ressort d'un négatif moral ou psychique. Pour autant, l'hypothèse qui est la nôtre est que l'*autre diabolique* ne disparaît pas simplement. Il connaît au contraire une nouvelle carrière au sein du domaine esthétique, principalement dans celui de la littérature. C'est ce qu'a pu, au demeurant, évoquer Jean-Louis Chrétien dans son travail sur les modalités littéraires de représentation de la vie psychique, même si ce fut au prix d'une lecture erronée. En s'inscrivant dans le sillage de Dorrit Cohn, Chrétien défend l'idée que la prérogative moderne de la fiction serait l'exploration de l'intériorité. Pour lui, une césure importante surviendrait à cet égard à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, donc peu de temps après que l'hypothèse diabolique du mal et le scénario de la possession accusent un net recul. Il reviendrait au *Diable boiteux* d'Alain-René Lesage, paru en 1707, d'illustrer cet instant de rupture. S'il faut encore chez Lesage en passer par le démon Asmodée et ses pirouettes magiques pour découvrir l'intimité de ses voisins, jusqu'à pénétrer leurs rêves, bientôt la littérature seule, assure Chrétien, « soulèvera le toit de la maison de l'âme, et verra directement, sans démon interposé, nos intentions les plus secrètes, tout comme elle entendra le murmure silencieux de la conscience⁶⁴. » Or son erreur réside dans l'éviction lapidaire du démon de son rôle d'intercesseur entre le monde extérieur et le secret des consciences. À l'inverse, nous soutenons que les diables facétieux ou angoissants des Lumières, et bien davantage encore, l'efflorescence d'un satanisme littéraire au XIX^e siècle, poursuivent et modulent ce magistère intérieur dans le champ de l'invention esthétique. Tout porte à croire d'ailleurs que cette efflorescence ait quelque lien avec la requalification de la littérature, impulsée par le romantisme, comme lieu par excellence d'expression et de réflexion de l'intime. Mais cela ne veut nullement dire que les diableries littéraires antérieures n'en portent pas déjà la trace, ainsi qu'on sera amené à le constater. Pareillement, cela ne revient pas à décréter que le Satan des lettres modernes ne serait *qu'une* métaphore de l'intériorité.

En déployant l'intuition de Castel — selon quoi l'avènement moderne de la subjectivité pensante se jouerait sur la scène du diabolique —, par sa mise en perspective avec l'histoire culturelle du démon, on cherchera également à comprendre dans quelle mesure le mal comme ressort majeur de la fabrique du sujet (par ce qui justement le contredit ou le trouble), comme

⁶⁴ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I, op. cit.*, p. 13.

expérience ontologique passant par les abîmes, a pu trouver dans la littérature des ressources expressives et des capacités d'intellection inédites. Aussi, faire siéger au cœur de notre démonstration Bernanos et Jouhandeau, c'est espérer donner à entendre deux héritiers singuliers mais précieux de cette histoire, pour qui le mal est encore ce moment entre tous de vérité sur soi, bien qu'il s'agisse d'une vérité acquise dans la nuit et l'opacité, non pas la transparence intérieure. C'est-à-dire acquise dans la stupeur ou l'horreur, la fascination ou le refus, face à ce qui demeure encore d'inconnaissable et d'inquiétant au fond de soi-même. De la sorte, c'est faire l'épreuve de sa propre division subjective, autant à titre d'un *je* prétendument instituant (entre soi comme soi-même et soi comme un autre) qu'à titre de corps pensant et affecté (les pulsions, les sensations et les sentiments étant à la fois ce qui ancre que ce qui aggrave la séparation de l'esprit et de la chair). Car n'est-ce pas aussi toute une vie du corps que l'univers de Satan aura permis traditionnellement de désigner ? Et qu'une théologie, un appareil doctrinal et un ensemble de coutumes vont venir fixer au fil du temps comme impure et interdite, cause de tous les vices ? En ce sens, l'intériorité à laquelle on s'intéressera ne se limitera pas à une pure pensée, à la volition d'une conscience saisie dans un exercice strictement mental ou cognitif, comme s'il était possible de la détacher du corps où elle s'origine. Elle est forcément aussi affaire de physiologie, d'affects et de sensibilité. C'est encore pour cela qu'elle est *métapsychologique*. C'est pourquoi la psychanalyse s'impose à nous, non pas uniquement en tant qu'arrière-plan historique et conceptuel, mais de surcroît comme une méthode d'interprétation des textes. Le sujet, au sens de la psychanalyse, renvoie par le jeu des signifiants entre lesquels il trouve à s'énoncer au « mystère d'un corps parlant⁶⁵ » qui lui donne sa consistance et son poids de réel. Le sujet n'est à ce titre pas seulement parlé, ni simple parole et pensée articulées, mais toujours dans le même temps un corps qui parle (et qui parle souvent à l'insu de qui croit parler ou penser à travers lui). Nous ferons par conséquent nôtres les mots de Norbert Elias : « Toute recherche qui ne vise que la conscience des hommes, leur "ratio" ou leurs "idées", sans tenir compte aussi des structures pulsionnelles, de

⁶⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2016 [1975], p. 159.

l'orientation et de la morphologie des émotions et des passions, s'enferme d'emblée dans un champ de fécondité médiocre⁶⁶. »

Pour une histoire du mal intérieur : telle est l'une des ambitions de ce travail, en l'envisageant toutefois à partir du point de vue spécifique de l'écriture et des écrivains. Une telle ambition se déploiera principalement dans la première partie de la thèse, au moyen d'une traversée des modalités du diabolique au fil de l'histoire culturelle occidentale. Il s'agira de repérer les moments de changement, de souligner les transitions et les ruptures, lorsque se redistribuent pour une société, pour une littérature, les termes de ce problème que recouvre le nom de « diable ». Si le diable remplit assurément un rôle transhistorique par rapport à la question singulière de la conscience, de la tentation et de l'impensable du corps, notre hypothèse est qu'il est en même temps toujours solidaire des reconfigurations que chaque époque produit de l'idée d'intériorité pensante et affective. Or une telle traversée ne prétendra être ni une histoire des mentalités, dont elle ne saurait bien sûr avoir le caractère d'exhaustivité, au regard du large empan que nous prétendons couvrir, ni une anthropologie historique, susceptible de mettre au jour le substrat des subjectivités passées. Sa visée est avant tout critique. Par une démonstration fonctionnant au moyen de coups de sonde spécifiques, en s'attachant prioritairement aux textes, notre objectif est d'isoler un certain nombre d'invariants ainsi que des zones de recoupement, de tension et de réaménagement, où les images et les récits dévoilent une *fonction* caractéristique. Moins qu'à la figure ou à ses thèmes de prédilection, notre attention se portera donc sur le rôle du diable et les effets qu'il engendre à travers l'histoire. S'il nous paraît toutefois important de construire cette histoire, c'est parce que le constat qui ouvre cette thèse est bien de nature historique. Prendre la mesure du basculement opérant à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, qui voit le net déclin de la figure littéraire du démon, exige de notre point de vue un mode d'élucidation spécifique, seul apte à rendre compte de son caractère de survivance ou d'anachronisme, et donc de sa *fonction*, par-delà la plasticité de la figure elle-même. De ce fait, cette première partie a une valeur programmatique. Nous en tirerons profit pour notre seconde partie, cette fois-ci analytique, où il s'agira de s'attacher à

⁶⁶ Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident*, trad. P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1994 [1975], p. 254.

une étude des expressions et des enjeux particuliers du diabolique, chez Bernanos puis chez Jouhandeau, dans l'optique de dégager une poétique d'ensemble de la négativité intérieure, déclinée sur deux versants caractéristiques. De cette façon, notre travail ne se bornera à être ni à un panorama littéraire, qui reprendrait là où Praz et Milner s'étaient autrefois arrêtés, ni à une juxtaposition d'études de cas aux vertus illustratives, mais limitées quant à leur portée heuristique. En mettant en tension une histoire critique du démon et une poétique de l'enfer intérieur, on tâchera autant de considérer ce qui a pu être perdu ou transformé à l'aune de la première, que de souligner combien la seconde prolonge les références et les questions qui la précèdent, tout en les subvertissant. Sans doute est-il également temps de souligner que le diable n'est pas forcément le diabolique. Si le premier est une figure et un personnage, parfois une métaphore, toujours en tout cas un pôle imaginaire d'identification, le *diabolique* renvoie pour sa part soit à un adjectif (auquel cas il ne sert qu'à qualifier ce qui ressort du premier), soit à une sémantique qui relève d'une logique qui lui est propre ; une logique où il en va justement de la fabrique même de ce qui serait *diable*, au-delà de ses *topoi* culturels et théologiques institués. Même si on se rendra compte que l'un et l'autre se recoupent très souvent, il faudra nous souvenir de cette distinction, en particulier lorsqu'on abordera les aspects des œuvres littéraires où le démon n'est parfois jamais plus manifeste qu'il devient idiosyncratique, ou lorsqu'il se fait oblique et qu'il perd jusqu'à son visage et ses attributs ordinaires. En adoptant un principe autrefois posé par la psychanalyste Nathalie Zaltman, l'essentiel de notre démonstration sur Bernanos et Jouhandeau reposera sur le fait de « rendre tangible » un certain « rapport au mal » comme résolument intérieur, lorsqu'une « vie psychique⁶⁸ » se prend pour son propre objet. Il ne sera alors question du diable référentiel (théologique, philosophique, culturel) que de façon secondaire et souvent parce que les écrivains se reposent sur une tradition établie. À un prétendu *être du mal*, on préférera le point de réel qu'il nous rend sensible par devers ses masques.

⁶⁸ « Ce n'est pas tant le mal en soi que l'interrogation psychanalytique peut rendre compréhensible, c'est la vie psychique dans son rapport au mal qu'elle ne peut pas ne pas se soucier de rendre intelligible. » (Nathalie Zaltman, *L'esprit du mal*, Paris, Olivier, coll. « Penser / rêver », 2007, p. 88)

0.4 La conscience : entre obsession et perversion

Au fil de cette introduction, on aura pu remarquer que la conscience, au sens traditionnel de la conscience morale (discriminant le bien du mal), est souvent inséparable de la conscience, à entendre cette fois comme entité psychique et espace mental sur le fond duquel s'énonce la pensée, là où s'exerce et s'éprouve la perception de soi comme du monde. Quels que soient les efforts qui ont été menés dans la modernité pour disjoindre l'une de l'autre, il semble bien que ce soit l'une des particularités du diabolique que de rendre malaisée leur séparation. Dans cette thèse, il ne faudra donc pas perdre de vue cette ambivalence, d'autant plus que Bernanos et Jouhandeau cherchent à réaffirmer les liens entre ces deux conceptions de la conscience, afin de mieux les dramatiser, et bien que tout les oppose dans leurs visées. Or quelle est le drame paradigmatique de la conscience pour un sujet, si ce n'est ce qu'on désigne par *tentation* ? La tentation ne signifie-t-elle pas que l'intériorité est vécue comme une véritable épreuve ? Épreuve de la béance et de la déprise, qui voit une pensée se raffiner à force de se penser face à un mal toujours possible, lorsque *je* n'est jamais plus engagé qu'à ce moment où il risque de faillir et de sombrer tout entier au fond de lui-même. Par conséquent, la conscience dont il sera question ici, cette conscience dont l'écriture signifie la mise à l'épreuve sous le signe de la tentation, n'est pas tout à fait la « conscience malheureuse⁷⁰ » dont Pierre Chardin a reconnu l'essor au sein des lettres européennes, dans les années d'avant 1914. Certes, toutes deux partagent certaines similarités de principe, touchant notamment à la nostalgie du passé et à l'enracinement religieux, sans compter leurs rapports au doute ou à l'irrationnel. Mais la « conscience malheureuse » n'est qu'un des aspects (en l'occurrence obsessionnel) de ce que nous nous proposons de sonder à travers cette idée de conscience tentée, divisée d'avec d'elle-même : cet *esprit de l'abîme* mis perpétuellement en abîme, c'est-à-dire se réfléchissant et se perdant — parfois pour mieux se retrouver — à force de se réfléchir. Rapprocher Bernanos et

⁷⁰ S'il emprunte la notion de « conscience malheureuse » à Hegel en tant que conscience divisée d'avec elle-même, Chardin va surtout en retenir quelques principes d'ordre plus phénoménologique et descriptif que structurel. Il les expose ainsi brièvement : « Scepticisme, subjectivisme tourmenté et insatisfait ; l'état qui le caractérise est un état de scission, de dédoublement, de déchirement et enfin la conscience malheureuse est, à l'origine, conscience religieuse. » (Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1983, p. 33)

Jouhandeau, comparer ainsi deux approches singulières du mal qu'il y a à penser, et particulièrement à penser le mal, suppose par conséquent un objectif théorique. On cherchera en effet à réévaluer une théorie du sujet telle que nous la donne à penser la psychanalyse, en reposant à nouveaux frais la question de l'articulation théorico-clinique entre névrose obsessionnelle (Bernanos) et perversion (Jouhandeau). De la sorte, on tâchera de poursuivre une fois encore le geste de Castel. En faisant suivre son histoire de l'obsession en Occident par un essai d'analyse conceptuelle sur la catégorie de la perversion, — à partir du cas radical du marquis de Sade —, Castel entend en effet conférer toute son envergure à ce qui serait une anthropologie du mal telle qu'elle aurait été construite à l'époque moderne, et telle qu'elle continuerait de se vérifier pour nous. Une anthropologie du mal organisée autour d'une conscience tellement consciente d'elle-même qu'elle n'aborde ses propres abîmes que sur le mode de l'angoisse et du vertige, tout en nourrissant le « mythe noir⁷¹ » d'une conscience résolument *autre*, dont la liberté morale ne connaîtrait aucun frein, intéressée qu'elle serait par son absolue quête de jouissance. Or ce « mythe noir » et pervers d'une conscience véritablement sans contrainte, il revient notamment à la littérature de le porter. Certes à travers l'esprit d'un libertin dont l'humaine condition fait d'ailleurs l'un des aspects inouïs de l'œuvre littéraire de Sade, surtout à l'égard de son époque. Mais à travers également le démon, avec lequel cette hypothèse d'un mal sans entrave, décidé et volontaire, maître autoproclamé de la jouissance et quitte envers sa conscience (tant morale que psychique), sera menée vers ses conséquences les plus décisives.

Une telle articulation entre névrose obsessionnelle et perversion, deux structures subjectives majeures pour la psychanalyse (aux côtés de l'hystérie, autre visage de la névrose,

⁷¹ « Cet essai parachève l'analyse que j'ai donnée ailleurs de la fragilité de l'action humaine, et notamment de nos "embarras", quand nous sommes sommés de poser un acte. [...] Car, dès le moment où la catégorie d'individu s'est imposée dans nos formes de vie collectives, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, le spectre du triomphe imminent de l'égoïsme cynique et de l'atomisation du social a commencé à nous hanter. L'individu *résolu au Mal* pour son intérêt propre (le libertin sadien), tel est au fond le mythe noir qui prospère en miroir de l'expérience capitale de la contrainte intérieure, autrement dit de la quête farouche (*obsessionnelle et compulsive*, ai-je proposé de la qualifier) de l'autocontrôle de l'agent par lui-même, quête qui impose son idéal à l'individu moral, autrement dit consciencieux, responsable et autonome. » (Pierre-Henri Castel, *Pervers. Analyse d'un concept*, suivi de *Sade à Rome*, Paris, Ithaque, 2014, p. 75)

et de la psychose), n'est cependant pas le fait de Castel. Elle renvoie à une remarque cruciale de Freud, décrétant en 1905 que « *la névrose est pour ainsi dire le négatif de la perversion*⁷² », laquelle remarque ne sera pourtant jamais suivie d'une démonstration en règle. Restée célèbre, cette formule a souvent eu pour inconvénient de faire obstacle à l'intelligence de la structure perverse en propre ; c'est-à-dire autrement que d'après le modèle de la « névrose » dont le fantasme nous apparaîtrait enfin « à ciel ouvert⁷³ ». Préciser, dans le sillage de Castel, ce nouage entre névrose (*obsessionnelle*) et perversion, ce sera pour notre part chercher à aborder cette question à partir d'un angle bien particulier, à savoir celui de la jouissance et de l'angoisse. Disons tout de suite que la jouissance, au sens où l'entend la psychanalyse, ne se résume pas au seul bonheur qu'il y aurait à jouir, à la communion ou à la simple décharge sexuelle. Elle ressemble plutôt à une brûlure qui marque et qui pousse à recommencer, jusqu'à parfois s'y immoler, tel ce réel revenant au « corps parlant », par quoi un sujet s'exhaupe tout en étant menacé de s'y abolir en tant que sujet⁷⁴. Ce qui fonde un rapport fondamentalement dissymétrique entre l'obsessionnel et le pervers, c'est bien la jouissance et son corollaire l'angoisse : entre la jouissance dont le pervers fantasme d'être le promoteur, aspirant à annuler toute forme d'angoisse et de division interne ; et la jouissance que l'obsessionnel fuit, sous le prétexte de s'en protéger par une angoisse dont l'horrible volupté n'est pas moindre. Préciser un tel nouage entre névrose obsessionnelle et perversion — entre une intériorité se vivant déchirée et son « mythe noir » qui prétendrait embrasser le mal sans aucune division d'avec lui-même —, ce sera également assumer que cette thèse s'est élaborée depuis le point de vue obsessionnel, mais en tant qu'un tel point de vue nous permet de problématiser exemplairement les liens entre la conscience et ce qui la double ou la mine. Car la névrose obsessionnelle, c'est

⁷² Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. M. Géraud, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2012 [1905], p. 102.

⁷³ « Sa formule n'est pas à prendre comme on l'a prise longtemps, comme s'il fallait tout simplement entendre que ce qui est caché dans l'inconscient quand nous sommes en présence d'un cas névrotique est, dans la perversion, à ciel ouvert, en quelque sorte à l'état libre. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, p. 114)

⁷⁴ « [L]a jouissance, c'est le tonneau des Danaïdes [...] une fois qu'on y entre, on ne sait pas jusqu'où ça va. Ça commence à la chatouille et ça finit à la flambée à l'essence. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, p. 83)

précisément la conscience au travail. C'est la pensée en acte, agissante, c'est la rumination mentale, le brouillement éperdu du langage intérieur. Non pas une simple « maladie de penser », mais ce qui entretient quelque rapport profond avec la conscience elle-même. En cela, l'obsessionnel témoigne de façon privilégiée de la division à laquelle chaque sujet se trouve confronté avec son propre psychisme. Toutefois cette division prend, dans son cas, ce tour de plus que c'est l'angoisse qui pèse sur l'exercice même de penser, lorsque penser revient constamment à mal penser ou à penser à mal, avec ce risque de faire alors exister le mal. En cela, le mal chez l'obsessionnel n'est jamais considéré comme hors ou différent de lui, quand bien même il ne sait vivre avec. Le mal, pour un tel sujet, s'avère toujours trop près, toujours trop là, si ce n'est déjà partie prenante de soi (obsession vient de *obsidere*, « assiéger⁷⁵ »). En cela, on peut dire que la tentation comme dramatisation du rapport à la conscience apparaît, à l'origine, comme une forme de pensée caractéristique de la logique obsessionnelle. Toutefois originellement seulement : le pervers, contre toute attente, s'invite parfois dans la conscience afin d'en faire le lieu privilégié d'où s'assurer de la jouissance. Dans ce cas, la tentation se transforme en une occasion répétée de jouir à l'idée seule de s'abandonner à l'abîme, quand le fond déchiré de la vie intérieure devient autant ce qui est recherché chez autrui (pour en jouir) que ce qui est dénié chez soi-même (pour chasser toute angoisse). Dans ce cas, la perversion s'apparente à une véritable *praxis* de l'intériorité, ou plutôt à une « technique d'intimité » telle qu'évoquée par Masud Khan, par quoi « le pervers tente de prendre conscience lui-même et d'intimer de force à l'autre quelque chose qui révèle de sa nature la plus secrète⁷⁶ ». S'attacher à la visée pratique du geste pervers plutôt qu'à la volonté prétendument malfaisante derrière ce geste ; se pencher sur ce que le pervers *fait* de la conscience d'autrui, en cherchant à surseoir à sa propre conscience, ce sera nous astreindre à penser comme Castel à une *ontologie perverse*, dans l'idée d'envisager la perversion du point de vue de sa structure, et non pas moralement ou

⁷⁵ De *obséder* : « [E]st un emprunt (1613) au latin *obsidere* "assiéger, assaillir, envahir" [...] Peu après l'apparition du sens figuré d'obsession — d'abord terme d'art militaire, au sens latin — obséder est employé pour "tourmenter sans cesse, s'imposer sans répit à l'esprit, à la pensée". Selon Furetière (1690), le verbe aurait d'abord été employé dans un contexte théologique, le sujet désignant les démons entrés dans le corps humain. De fait, le -é- de obséder (on attendrait régulièrement obsider) semble dû à l'influence de posséder, verbe dont le sens est proche mais distinct de celui de obséder. » (Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd., Paris, Le Robert, 2010, p. 6311)

⁷⁶ Masud Khan, *Figures de la perversion*, trad. C. Monod, Paris, Gallimard, 1981 [1979], p. 41.

phénoménologiquement. Tant les textes de Bernanos que de Jouhandeau portent en effet un savoir sur l'intériorité, mais aussi sur la perversion. Rien n'empêche par extension de remarquer que nombre de traits névrotiques ou pervers affublent les personnages qui peuplent leurs livres. L'intérêt pour nous est néanmoins ailleurs. En inscrivant la logique de l'écriture des romans de Bernanos au sein d'un paradigme obsessionnel, et celle des récits de Jouhandeau dans un paradigme pervers, l'enjeu sera plutôt d'essayer de rendre tangible un certain rapport au mal, lequel gagnera, on l'espère, une intelligence renouvelée par la mise en regard de ce qui serait son « négatif » (au sens de Freud). Ce qui suppose de ne pas prendre des personnages littéraires pour des êtres réels (bien qu'avec Jouhandeau, qui fait de lui le premier et seul peut-être authentique personnage d'une œuvre élaborée massivement à l'ombre de l'autobiographie, l'essentiel sera de faire se confondre le réel et la vie, l'ordinaire des jours et le songe poétique d'un *moi* pervers), encore moins de psychanalyser des écrivains au moyen de leurs productions esthétiques⁷⁷. L'œuvre toujours sublime le destin. L'écriture des profondeurs du psychisme et de l'enfer intérieur, telle que nous la donnent à penser Bernanos et Jouhandeau, est d'ailleurs une écriture qui vient souvent déplacer le savoir psychanalytique. Elle en renouvèle les grilles d'interprétation, elle en approfondit l'économie herméneutique générale, moins cependant par ce dont elle est elle-même la théorie (se posant épistémologiquement en grande partie *contre* la psychanalyse) que par le « bougé » qu'y impriment ses effets de sens. Non pas inconscient textuel, ni simple verbalisation du fantasme d'un auteur, l'écriture apparaît pour nous comme ce qu'Alexis Lussier appelle une « *fantasmatique déliée*⁷⁸ », lorsque le texte littéraire procède de la continuelle mise en forme et en mouvement d'un fantasme par une énonciation. Lequel

⁷⁷ On évitera de tomber dans l'ornière de consacrer, par exemple, en Bernanos le cas typique du névrosé obsessionnel puisqu'étant un écrivain croyant du doute et de l'angoisse. Pour Freud en effet, la religion apparaît à certains égards comme une « névrose obsessionnelle universelle », dont le pendant individuel serait la religiosité du névrosé, perdu dans ses actes compulsifs et ses rituels obsédants. (Cf. sa première occurrence dans Sigmund Freud, « Actions compulsives et exercices religieux » (1907), *Névrose, psychose et perversion*, dir. trad. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2014 [1973], p. 141)

⁷⁸ Alexis Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n° 8, 2020, p. 17, en ligne : <http://revuecygnoir.org/numero/article/lussier-fantasma-mishima>

fantasme se déplie et se relance en une suite impromptue de virtualités et de variations, de reprises et de ruptures, qui l'ouvrent à une polyphonie que l'existence souvent n'atteint pas.

Ainsi cette thèse s'organisera en deux parties, divisées comme suit :

Dans un premier temps, nous nous proposerons d'établir une archéologie du diabolique, afin d'en relever les traces dans l'histoire jusqu'à l'orée du XX^e siècle. Repartir des textes bibliques et des apparitions primitives du diable scripturaire nous offrira l'occasion d'observer combien le Satan mythique n'est lui-même qu'un effet de lecture, apparu rétrospectivement. Son canon ne s'est en réalité fixé qu'au fil d'interprétations successives et parfois contradictoires, mettant en jeu les rapports entre l'esprit, le corps et la parole. De la sorte, nous serons amenés à considérer comment la diffusion du canon diabolique dans l'espace culturel européen, depuis l'essor du monde chrétien jusqu'à la chasse aux sorcières et aux crises de possession qui secouent le XVII^e siècle, n'a pu se faire qu'au prix d'âpres luttes autour de l'idée de son incarnation, voyant progressivement la hantise de sa corporalité céder devant celle de son intériorisation, pour finir par une réduction de sa nature spirituelle à sa pathologisation au niveau du psychisme (Chapitre I). Le rôle qu'auront joué la parole et l'écriture dans cette histoire est majeur. Il explique sans doute pour une large part le succès que l'esprit du mal connaît par la suite dans le registre littéraire. Un tel succès ne va pas cependant sans un ensemble de reconfigurations de ses attributs, lesquelles semblent toutes témoigner que le diable est incontestablement partie prenante d'une littérature de plus en plus sensible à la négativité intrinsèque de l'individu. Des démons cabotins et séducteurs aux diaboliques libertins du XVIII^e siècle, des prestiges du Satan romantique aux démons pathologiques fin-de-siècle, c'est en effet toujours un rapport scandaleux à sa propre intériorité qui s'aggrave à mesure que s'en trouvent repoussées les limites. Or un tel rapport sera bientôt relayé par l'intérêt que suscitent l'hystérie et les maladies nerveuses dans les milieux littéraires, puis par la fondation de la psychanalyse qui entretient elle-même, dans sa préhistoire, un lien ténu mais essentiel avec la figure d'un diable pervers (Chapitre II). Après avoir tâché de retracer le rôle de ressort conceptuel qu'a pu endosser le diable dans la théorie freudienne, nous aborderons les deux grands textes « démoniaques » du point de vue de l'histoire de la psychanalyse, soit l'étude *Un cas de névrose démoniaque au XVII^e siècle* de Freud, publié en 1923, et la nouvelle

de Jacques Cazotte *Le diable amoureux*, parue initialement en 1772, dont Jacques Lacan fait un pivot essentiel de la dialectique du désir et de son introduction à la question de l'Autre. Ce dernier chapitre nous permettra de compléter ce qui aura été démontré auparavant, bien qu'en envisageant notre question à partir d'une autre approche, centrée sur le motif de la tentation. Il faudra nous appuyer cette fois sur une analyse critique, dans le but d'éprouver l'articulation conceptuelle entre névrose obsessionnelle et perversion et de se demander comment celle-ci a pu s'élaborer en creux des principaux textes psychanalytiques consacrés au diable (Chapitre III). Ici, il reviendra à l'interprétation des textes de dégager un angle de lecture théorique encore insoupçonné. Ce faisant, on défendra une méthode de lecture associant une démarche interprétative à une poétique des œuvres, afin de faire dialoguer la psychanalyse et la littérature.

Dans la seconde partie de cette thèse, nous tirerons partie de cette méthode de lecture et de l'arrière-plan historique et critique sur lequel elle repose. Nous pourrons alors nous avancer dans l'art angoissé du roman de Bernanos. En effet, l'écriture de la conscience s'apparente chez lui à un drame intérieur où règne une confusion grandissante, lorsque la joie n'est plus qu'une façon de se livrer plus fermement au désespoir. Espace ambigu et poreux, la psychologie bernanosienne n'existe que comme perpétuellement doublée ou rongée par le doute, les contradictions et les scrupules, lesquels ne forment peut-être que la pointe la plus visible d'un danger autrement plus redoutable, puisque d'origine surnaturelle. Du fait que l'angoisse y est le signe d'un rapport irrésistible à la pensée et à soi-même, la tentation apparaît comme sa scène privilégiée. Celle-ci signifie une ouverture abyssale en l'homme où le bien lui-même peut devenir objet d'horreur, et le Ciel basculer en enfer (Chapitre IV). Il nous faudra prolonger cette méditation bernanosienne sur le drame de la conscience, en nous intéressant ensuite à la façon dont il a pu envisager le mal également comme un dehors, c'est-à-dire comme un objet distinct, à haïr parce qu'il était lui-même à l'origine de toutes les haines. À partir d'une réflexion sur les objets de la haine chez Bernanos, on prendra la mesure d'une tentation dont toute l'écriture chez lui procède. S'il écrit sur l'affect haineux, si son écriture parfois semble y céder dans l'emportement et la colère, il en va aussi primitivement d'une haine envers la lettre, dont chaque roman rouvre le procès. C'est là d'ailleurs que cet art paradoxal qu'est le roman bernanosien se découvre *aussi* comme un écrit de combat, mais de la façon la plus intime, la

plus réflexive et la plus angoissée. Car c'est là où il louvoie du côté d'un songe obscur, et sans doute pervers, où le texte ne s'écrit qu'à partir de ce qui menace de l'abolir tout entier (Chapitre V).

Ce rêve ténébreux d'une obsession, se mirant avec effroi et fascination dans son reflet pervers, nous donnera enfin l'occasion de nous porter vers l'œuvre de Jouhandeau. Nous serons avec lui amenés à reprendre le fil des mêmes questions, bien qu'en les abordant sous un jour différent, si ce n'est même parfois antagonique. C'est que la question du sujet et de l'intériorité est, chez Jouhandeau, le cœur d'une redoutable opération de chiffrage plutôt que d'élucidation. Partir à la recherche de son propre secret, s'imaginer comme Lucifer pour se dire et se penser dans le mal, suppose ainsi de ne pas faire toute la lumière sur la vie intérieure. Avant toute chose, il s'agit de rendre raison de son mal, quitte à faire dérailler la raison elle-même. La tentation n'apparaît alors plus tant comme le drame d'un sujet se vivant déchiré, que comme une dramaturgie où un être se pense et se réaffirme dans les tiraillements et les orages de la vie morale. La psychologie y devient elle-même un objet de jouissance — que ce soit au fond de soi ou chez autrui, lequel, on le verra, n'est pas moins impliqué par une subjectivité voulant moins *tout* connaître et dire de soi que maîtriser tout discours sur le *moi* (Chapitre VI). En prétendant faire fi de la conscience au profit d'une image subjective sans fond ni division interne, en pleine coalescence avec elle-même, la perversion faite littérature chez Jouhandeau apparaît finalement quitte des déchirements de la vie de l'esprit. En apparence toutefois, car l'angoisse semble lui revenir comme sa part la plus déchirante, telle l'indice d'une origine en souffrance. L'analyse de la fonction de l'écriture chez Jouhandeau, dans ses rapports au corps et à ce qu'il cache de monstrueux, nous permettra pour finir de rendre compte de l'écart affolant qui réside entre un sujet et ses représentations, entre une conscience et ce qu'elle projette d'elle-même au travers de ses images corporelles, si diaboliques et triomphantes soient celles-ci (Chapitre VII). En touchant au corps, en ouvrant ce qui renverse le mythe diabolique sur lui-même, et qui engage l'écriture intérieure vers une intériorité insoupçonnée, on mesurera combien c'est au réel du mal qu'un certain usage de la littérature peut nous amener à réfléchir.

PREMIÈRE PARTIE

UNE HISTOIRE DE L'ENFER INTÉRIEUR

CHAPITRE I

CONNAISSANCE DU DÉMON

Que n'a-t-on pas dit sur le diable ? Rusé, trompeur, obscène et destructeur ; maître bestial des enfers, ange de l'abîme ; Satan, Lucifer ou Belzébuth : les qualificatifs, les titres et les noms ne manquent pas quand il s'agit de désigner l'*autre diabolique*. Cette hypertrophie attributive vient rappeler que Satan n'est en rien une figure anhistorique et unitaire. Il est plutôt composite, plastique, tel un protée modelable selon les contextes où le mal requiert un nom et un visage. C'est sans doute le génie du christianisme d'avoir inventé un mal personnifié et à ce point caractérisé. Rompant avec la tradition hébraïque où elle s'enracine, la théologie chrétienne a en effet bâti au fil des temps le mythe d'un diable responsable, à tout le moins ordonnateur des vices et des malheurs qui frappent l'homme, rendant intelligibles leurs causes tant du point de vue sociétal qu'au niveau de l'individu. À l'ombre d'un Dieu unique, créateur de toute vie et Souverain bien, se profile ainsi la silhouette d'un personnage paradoxal et fuyant, tantôt agent trouble de sa Loi, tantôt ouvertement révolté contre elle. Ce rapport ambigu qu'entretient le diable avec le reste de l'édifice théologique va d'ailleurs susciter de vives controverses doctrinales. Les conciles successifs entendent en fixer et en contrôler les termes, contre des hérésies qui ne cessent à l'inverse de les déployer ou de les transgresser. En fait, c'est toute l'histoire de la biographie de Satan qui est traversée de conflits d'interprétation, depuis son acte de naissance, dans les Écritures, jusqu'à la connaissance que des religieux, et plus tard des juges et des intellectuels, entendent tirer de leur propre pratique du diabolique : un savoir arraché à même les corps et les bouches des sorcières et des possédés, quand ce n'est pas aux propres démons qu'ils découvrent avec horreur fourmillant au fond de leurs âmes. Le long de cet immense empan historique, ce qui semble chaque fois se jouer, c'est la nécessité d'imposer au mal des contours, une limite : en d'autres termes aussi bien une forme, pour le reconnaître, qu'un périmètre d'action, pour le contenir. Comme si le principe même du diabolique — et ce

qu'il venait désigner — était d'échapper, de prendre à revers, si ce n'est de piéger ceux qui s'aventuraient à le penser. L'énigme du mal, à laquelle Satan serait tenu d'apporter une réponse, ne paraît alors jamais entièrement réglée du moment qu'on le mobilise. Pire : une telle énigme ne serait vouée qu'à s'obscurcir davantage, qu'à devenir de plus en plus épineuse et ambiguë, dès lors que rien que d'y penser s'avère déjà en soi un exercice redoutable pour la pensée elle-même.

L'histoire du diable que ce chapitre propose de retracer ne vise pas à rendre compte de toutes ses métamorphoses, loin s'en faut. Il s'agit plutôt de s'interroger sur les façons dont le démon est entré dans l'histoire chrétienne et comment, en retour, passant d'un statut de vague esprit néfaste ou d'opposant céleste à celui de visage terrible et absolu du mal, lui-même y aura fait histoire : en l'occurrence, une histoire tragique de la vie intérieure. Pour cela, il importe de revenir au Livre. Or tout juste envisage-t-on l'histoire de Satan qu'il faut constater que celle-ci repose sur un malentendu. Le récit que le discours chrétien fournit aujourd'hui encore du destin de l'ange déchu n'apparaît que comme l'effet d'une « lecture rétroactive » et syncrétique imposée par plusieurs générations de traducteurs et de théologiens. Henry Ansgar Kelly a montré que les *diabolos* et *satan*, ainsi que les nombreux démons et esprits impurs de la Bible, n'entretiennent à l'origine aucun lien ontologiquement fondé, tout comme ces qualifications ou ces personnages ne renvoient pas naturellement à l'idée d'une puissance de perdition transcendante et agissante. À l'en croire s'est opérée au fil du temps une véritable « réinterprétation systématique du Satan du Nouveau Testament, identifié aux diverses figures sataniques de l'Ancien Testament, comme rebelle à Dieu. Plus que toute autre, cette interprétation a embrouillé l'histoire de Satan, le transformant de simple fonctionnaire odieux du Gouvernement divin qu'il était en personnification du mal¹ ». Depuis la littérature

¹ Henry Ansgar Kelly, *Satan. Une biographie*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Seuil, 2010, p. 8. La somme mobilisée par Kelly, dans le prolongement des travaux d'autres biblistes, est considérable. L'étude érudite qu'il propose des multiples occurrences du diabolique dans les Ancien et Nouveau Testaments ouvre la voie à une réévaluation d'ampleur des différentes strates narratives successives formant l'histoire du diable chrétien. Pour autant, notre analyse ne rejoint pas la sienne lorsqu'il force à certains moments le trait au profit d'une thèse qui voudrait voir en Satan une créature figée de toute éternité dans son rôle de serviteur zélé de Dieu, minimisant de la sorte certains apports des écrits néotestamentaires, comme l'épisode de la tentation de Jésus au désert, ou du corpus paulinien.

patristique jusqu'aux écrits des canonistes, sans oublier l'immense ouvrage collectif que représente la traduction de la Septante, tous les commentaires, exégèses, compilations et traductions du Livre ont participé à la constitution d'un mythe diabolique unifié. L'histoire de Satan que nous connaissons est ainsi le fruit de multiples torsions interprétatives, elle résulte de l'accumulation de plusieurs versions détournées ou inspirées des Écritures. Rouvrir la généalogie scripturaire du diabolique suppose, par conséquent, de ressaisir pas à pas la fabrique d'un personnage recouvrant une multitude de fonctions et de représentations, afin de découvrir leurs dénominateurs communs, et comment ceux-ci préfigurent le règne du démon intime.

1.1 Des esprits et des diables

La première figure à laquelle se voit traditionnellement associé le diable apparaît dans l'Ancien Testament, dès l'ouverture du Livre de la Genèse. Il s'agit du serpent, « créature la plus astucieuse de toutes les bêtes des champs que le Seigneur avait faites » (Gn 3.1). Celui-ci pousse la femme à outrepasser l'interdit divin et à manger du fruit de l'arbre de la connaissance, puis à convaincre l'homme de faire suivant son exemple. S'ouvrent alors pour l'humanité l'âge de la mortalité et du malheur et, pour celui que le dogme reconnaîtra plus tard comme le diable, le schème déterminant ses modalités d'action auprès des hommes. Or quel est le sens de cette *proto-tentation* ? Qu'est-ce qui pousse Ève et Adam à suivre le conseil du serpent ? Ce qu'il leur promet se résume à ceci : « [V]os yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (Gn 3.7). La parole ophidienne trouve sa pleine réalisation, lorsque leurs yeux s'ouvrent, mais pour découvrir ce dont ils n'avaient cure jusque-là, à savoir leur nudité réciproque. La *connaissance* du bien et du mal, autrement dit la *naissance* de la conscience morale, ne se paye donc que du prix de la honte devant son propre corps exposant en regard de l'autre le réel (sexuel) de sa différence. Aussi il ne reste à Ève et Adam qu'à cacher, à l'ombre des arbres, ce fruit défendu qu'est devenu leur corps mis à nu. Quand Dieu découvre leur forfait, il demande aussitôt qui en est responsable. L'homme répond que c'est la femme, cette dernière rétorque qu'elle a été trompée par le serpent. La non-coïncidence entre l'un et l'autre devient à partir de ce moment manifeste. Le mal trouve ici son

site, son premier visage, à travers un tiers qui divise, qui déchire la dyade sexuelle, tout cela parce qu'il a d'abord fait advenir en chacun un écart désormais irréductible : entre un soi inconscient d'être nu et un soi conscient de l'être ; entre un soi plongé dans la pleine béatitude d'être et un soi déchiré, angoissé, parce qu'à jamais conscient d'être différent. Or si la première faute appelle un premier coupable, elle est dès le départ due à une première tromperie. Il y a d'abord la tromperie de l'animal qui dupe par sa langue même, en citant fallacieusement la parole de l'Autre — le serpent n'amorce-t-il pas en effet son discours tentateur en disant : « Dieu a-t-il réellement dit : Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin » (Gn 3.2) ? Il y a ensuite la tromperie de l'homme qui se cache et ne répond pas à l'appel de Dieu dans le jardin, si bien qu'avant même d'être châtié, Adam « prend l'initiative de briser le lien de parole qu'Elohim avait dès le commencement des temps tissé — Dieu tend la main et l'homme la refuse². » La première de toutes les fautes est donc une faute commise contre la Parole, laquelle n'aura toutefois été rendue possible qu'à cause de la reprise falsifiée de la Parole elle-même. Une faute que le christianisme, influencé notamment par la lecture qu'en fait Paul de Tarse († 67-68) et qu'entérine le concile de Trente en 1545-1563, a hissé au rang de *péché originel* ; une faute en laquelle se ramasse et se dramatise l'origine absolue du mal, porte d'entrée du péché et de la mort dans le monde³.

Ce qui se fixe également au cours de cet épisode, c'est le modèle de la tentation, dont l'action de son agent — « le tentateur » ou « séducteur » — est d'entraîner autrui à enfreindre une loi ou à transgresser un interdit. Paul Ricoeur propose d'en rapporter la logique à un « schème de la séduction : il signifie que le mal, bien que posé, est déjà là qui attire », de telle

² Bernard Sichère, *Histoires du mal*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1995, p. 74.

³ Voir notamment l'unique mention qui est faite de l'épisode du Jardin d'Éden dans le Nouveau Testament par Paul dans son Épître aux Romains (Rom 5.12-21). Si ce passage renvoie à un autre épisode du Livre de la Sagesse — « Mais par la jalousie du diable, la mort est entrée dans le monde » (Rom 2.24) —, Kelly souligne que la traduction communément admise est fautive puisqu'il s'agit *d'un* et non *du* diable ; l'identité de ce diable, à entendre comme *opposant* ou *adversaire*, peut être autant Satan ou le seul serpent, Adam ou Ève, voire selon l'interprétation qu'en donne saint Clément vers l'an 96, Caïn (Cf. Henry Ansgar Kelly, *Satan, op. cit.*, p. 80-86.) Les biblistes s'accordent souvent pour dire que le récit du péché originel est postérieur à la rédaction des autres chapitres du Livre de la Genèse. Il n'en est jamais fait mention ailleurs dans le Pentateuque, et très peu dans le Nouveau Testament. Aussi l'épisode ne revêt une importance capitale que pour la postérité chrétienne.

sorte que l'homme « ne saurait être le méchant absolu, le Mauvais ; il est toujours le méchant second, le méchant par séduction⁴. » Pour Søren Kierkegaard, c'est davantage l'essence paradoxale de l'interdit que la tentation d'Adam et Ève donne à apprécier. Dans l'état d'innocence où l'un et l'autre se trouvent, qu'est-ce qui les pousse à convoiter ce qu'ils n'ont pas, ce dont ils n'ont même encore aucun savoir⁵ ? Dans leur entière plénitude, qu'est-ce qu'ils peuvent *désirer* ? Bien que le serpent soit celui qui les met sur la voie de l'arbre de la connaissance, leur tentation n'a été rendue possible que parce que, préalablement, Dieu a retranché celui-ci, en le mettant à part des autres arbres du jardin dont l'homme et la femme peuvent librement goûter les fruits. Par conséquent, pour Kierkegaard, si l'interdit vient en amont de tout désir de ce qui est interdit, il pourrait même en être à l'origine. L'originalité de sa démarche tient néanmoins à ce que prohiber ne revient pas simplement à donner à convoiter. C'est « l'angoissante possibilité de *pouvoir*⁷ » qui suffit en elle-même à troubler l'état serein de l'innocence, à induire une inquiétude en laquelle Adam fait déjà l'impérieuse expérience de l'esprit humain. Un esprit dont la liberté ne s'appréhende, selon Kierkegaard, que sous le signe de l'angoisse. Avant même de voir s'éveiller sa conscience pour avoir mangé du fruit, comme le promet le serpent, le premier homme fait ainsi déjà l'épreuve de sa vertigineuse liberté du seul fait de devoir penser et choisir. À travers sa démonstration, Kierkegaard cherche à donner une épaisseur existentielle au traditionnel discours sur le péché originel, en mettant cependant autant l'accent sur les *pourquoi* que sur le *comment*, lequel *comment* implique la dimension de la parole prise en charge par le séducteur ophidien. Car le paradoxe de l'interdit se soutient de l'équivoque d'une énonciation qui, par nature, insinue l'inverse de ce qu'elle condamne au moment de le proférer, au moyen d'ailleurs d'un agent dont la langue bifide trahit la fonction

⁴ Paul Ricœur, « La symbolique du mal », *Philosophie de la volonté, II : Finitude et culpabilité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2009, [1960], p. 365.

⁵ Kierkegaard se demande en effet comment Adam a pu saisir les mots de l'interdit ou ce qu'impliquait la distinction entre le bien et le mal, compte tenu qu'un tel entendement suppose qu'il ait d'abord goûté au fruit du jardin. Comment d'ailleurs aurait-il pu craindre la sentence divine — « Tu mourras » —, puisqu'au moment où celle-ci tombe, la mort n'existe pas encore en Éden ? (Cf. Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, suivi de *Miettes philosophiques et Traité du désespoir*, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1844], p. 204-206)

⁷ Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, *op. cit.*, p. 205.

de discorde⁸. Ce que la tentation édénique vient donc annoncer, c'est la faille signifiante au sein de toute parole. Loin d'être seulement un code ou un simple mode d'échange, la parole semble ouvrir chaque fois à une interprétation qui peut conduire au contraire de ce qu'elle prétend signifier, au point de laisser l'esprit dans l'embarras ou l'effroi d'avoir à trancher. En ce sens, l'épisode en Éden met en exergue le rapport toujours oblique que le langage entretient avec le sens, ainsi qu'avec la Loi et le désir qui s'y adosse, et le rôle indispensable du serpent qui l'incarne ici dans toute son ambiguïté.

Pour l'heure, il y a loin cependant entre le serpent rusé de la Genèse et un esprit du mal déguisé en serpent. Tout comme il y a loin encore entre les démons du christianisme et les nombreuses entités surnaturelles de l'Ancien Testament, dont l'action contre les hommes répond toujours d'un commandement divin. Il faut attendre le Livre des Nombres pour que la première de ces entités se trouve qualifiée du nom de *satan*, c'est-à-dire en hébreu « l'opposant, l'accusateur » (traduit en grec par *diabolos*, soit celui qui « divise, désunit, écarte du chemin initial »), et ce pour avoir coupé significativement la route au prophète Balaam et à son ânesse. Parmi toutes les entités diligentées par le Ciel, on peut relever également « l'esprit troublant » venu hanter le roi Saül (1 S 16.14-23), « l'esprit menteur » mis dans la bouche des faux prophètes du roi Achab (1 R 22.19-25), l'ange du recensement dont Yahvé retient in-extremis la main destructrice (2 S 24.14 et 1 Ch 21.1), sans oublier le *satan* angélique en face du grand prêtre Josué (Za 3.1-2). Quel est leur point commun ? Celui d'être « comme les Yeux du roi : ils sont à l'affût des bonnes et des mauvaises conduites et rapportent tout au divin quartier général⁹. » À cela, il faut ajouter que les mots *satan* et *ange* (« messager » en grec) peuvent servir occasionnellement à qualifier un être humain et non pas seulement une créature d'origine céleste¹⁰. On ne saurait également oublier ici les autres « démons » ou divinités abhorrées qui hantent les Écritures vétérotestamentaires, legs pour la plupart des traditions

⁸ Ce que le poète lyrique Prudence († 405-410) a su rendre admirablement dans *De l'origine du mal* : « [S]a langue auparavant, simple, se met à vibrer dans un langage changeant, et, fendue par la ruse, fait entendre un triple sifflement » (Prudence, *Apotheosis – Hamartigenia*, trad. Lavarenne, Paris, Belles lettres, coll. « Série latine », 1961, p. 48.)

⁹ Henry Ansgar Kelly, *Satan*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ Sur l'histoire des glissements des noms communs aux noms propres de *satan* : *Ibid.*, p. 34-37.

culturelles voisines (notamment du dualisme perse), tels Lilith, Azazel, Béliar, Rahab, Asmodée, le dragon babylonien Léviathan ou encore Baal, car on a voulu les associer par la suite systématiquement au diable. Malgré qu'il soit impossible de conclure à une absence de démonologie dans la tradition juive, il convient de reconnaître que l'action de ces créatures surnaturelles reste balisée dans le cadre général d'une anthropologie morale¹¹. Face au drame du mal où les démons n'interviennent qu'à titre d'intermédiaires, l'individu semble encore appelé à répondre par lui-même, sans devoir se défausser ni capituler. C'est ce que souligne d'ailleurs de façon caractéristique l'autre grand épisode de la biographie de Satan dans l'Ancien Testament, mettant en scène Job et son accusateur surnaturel.

Au sein de la Cour céleste, celui qui n'est alors qu'un *satan* (qu'on a le tort de traduire habituellement avec une majuscule) vient un jour mettre en cause un homme loué par Dieu pour son intégrité : Job. À en croire le *satan*, la piété, la droiture à nulle autre pareille, tout ce qu'il y a d'estimable en Job au regard de la Loi ne le serait qu'en raison que le Ciel le garde du malheur : « Est-ce pour rien que Job craint Dieu ? demande celui-ci. Ne l'as-tu pas protégé d'un enclos, lui, sa maison et tout ce qu'il possède ? » (Jb 1.9-10) Dévot à l'extrême, Job craint en effet Dieu. L'ouverture du Livre le décrit comme un homme suivant à la lettre les règles et les prescriptions rituelles. Job est l'exemple même du serviteur qui, trop respectueux de la loi, pave le chemin pour être éprouvé. Car c'est à cause de sa piété qu'il suscite l'attention du Ciel et qu'il détermine le sens radical de son épreuve (laquelle, on le voit, n'est pas tout à fait de l'ordre d'une tentation, bien que l'action perturbatrice d'un tiers y soit là aussi en jeu) : la perte totale de ses biens et des siens, avant que son propre corps ne subisse l'ire du *satan*. Comme s'il fallait signifier que la dévotion ne sauve en rien du désastre, ni ne se trouve à la source des bienfaits reçus en ce monde. L'enjeu de l'histoire de Job n'est donc pas la foi, mais l'énigme

¹¹ Pour Henri Atlan, ce n'est pas le rôle échu aux démons qui constitue la différence fondamentale entre la tradition juive et la théologie chrétienne, mais plutôt le principe répété d'un appel à la responsabilité humaine face à eux : « Comme le Satan du livre de Job, ou Achmadaï, roi des démons de la légende, les démons des pulsions mauvaises (le *yétser ra*) ne sont dans leur source, "en haut", qu'une variété d'anges. Ce schéma situe donc les éléments du problème moral, le bien et le mal des comportements humains, comme des éléments déterminés en dehors des initiatives des individus, qui leur sont en quelque sorte imposés par des forces qui les pénètrent et agissent à travers eux. » (Henri Atlan, *Les étincelles du hasard, tome 1 : Connaissance spermatique*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1999, p. 208)

du mal dans son rapport aux champs de la loi et de la parole, comme le souligne Anne Éline Cliche :

Le problème de Job est singulier en ce qu'il pose au fondement de sa plaidoirie le caractère impossible de toute justification et le statut injustifiable de l'énoncé. Le mal, la douleur de Job, ne vient pas tant des malheurs qui le terrassent, ni même de la maladie qui lui ronge le corps, que de l'écart violemment ressenti entre la vérité qui fait parler et le mensonge des paroles. *Même si j'avais raison*, dit-il, *je ne pourrais plaider. Si je suis juste, ma bouche me condamne*. La souffrance ici est maximale, et Job, frappé dans sa chair par ce réel qui le scinde, le coupe de ce qui depuis toujours constituait sa justice, n'a plus qu'à tout relancer à la face de l'Autre, dans l'espoir qu'advienne une voix, l'Autre voix qui, peut-être, pourrait reconduire le mal à sa juste place¹².

Au fil de sa longue imprécation, Job s'acharne à parler du mal, alors que la parole ne parvient jamais à en restituer le ravage, et encore moins à en soutenir la justification. Même lorsque ses prétendus amis ou sa femme assurent être en mesure de lui en fournir une — que le malheur soit la conséquence d'une faute ou qu'il s'inscrive au sein du mystère ineffable de Dieu¹³. Job, c'est en cela l'étendue d'une apostrophe cent fois réitérée, telle une question qui ne cesse de travailler le silence de Dieu. Non pour l'endiguer mais pour l'interpeller et ne rien lâcher du fin fond de cette béance ouverte au sein de la Parole. Or c'est justement contre cette béance que, par les rites et les purifications, la loi fidèlement observée — si ce n'est même fétichisée —, Job cherchait autrefois à se prémunir. Et où, en fin de compte, il se voit appelé dans le vertige de son affliction. Comme le remarque Cliche, au royaume d'une jouissance qui n'était pas tant prohibée qu'entièrement satisfaite, « "comblée à l'avance" et donc toujours déjà derrière lui¹⁴ », succède pour Job un champ de ruines au sein duquel plus rien ne répond, si ce n'est l'insistance de son mal. Un mal se donnant sans pourquoi, mais que l'homme ne reconnaît pas pour autant comme étant de son fait. Lorsqu'enfin le Ciel s'entrouvre et parle dans la

¹² Anne Éline Cliche, *Dire le livre : portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 90.

¹³ Selon Ricœur, l'histoire de Job est ce moment capital où l'antique causalité du mal — la logique de la rétribution —, qui faisait coïncider le mal éthique et le mal physique (le malheur), ne tient plus. Il y a désormais un écart irréductible entre eux, et « [c]ette dissociation a été une des plus grandes sources d'angoisse de la conscience humaine » (Paul Ricœur, « La symbolique du mal », *op. cit.*, p. 235.)

¹⁴ Anne Éline Cliche, *Dire le livre*, *op. cit.*, p. 98.

tempête, c'est pour ne rien expliquer, ne rien résoudre. Il invite seulement au repentir, à la prière, c'est-à-dire à la relance d'une parole qui doit se soutenir de l'angoisse. Car s'il s'emporte, s'il cherche continuellement Dieu dans sa colère et dans son affliction, « en tout cela Job ne pécha point par ses lèvres. » (Job 2.10) Aussi se verra-t-il *in fine* récompensé, tandis que ses amis ne devront d'échapper au courroux céleste que par son intercession.

En prenant sur lui l'initiative de la catastrophe qui frappe Job, le *satan* exonère Dieu du mal, tout en restant continuellement une créature soumise à ses ordres. Il s'agit d'un émissaire cynique, cruel sans doute, et pour cela distinct des autres membres de la cour céleste, ces « Fils de Dieu » (Job 1.6) parmi lesquels il s'avance, à l'instar d'un intrus. Si le *satan* ne réapparaît plus dans la suite de l'épisode, sa mission paraît bien toutefois relever de celle d'un procureur qui, au Ciel, vient faire avancer l'histoire dans le sens de la vérité. Comme le serpent de la Genèse, l'accusateur de Job s'apparente à un opérateur de fiction. Or il peut également se donner à lire comme l'allégorie d'un principe interne de contradiction : « Il se fait la voix du doute, nous dit Johanne Villeneuve, la mauvaise conscience de Dieu qui lui susurre à l'oreille l'attitude à prendre à l'égard de l'obéissance des hommes, laquelle apparaît trop exemplaire pour ne pas être douteuse¹⁵. » Qui ne dit que l'attitude exemplaire du Juste ne dissimule pas l'application scrupuleuse et bornée du dévot ? Le *satan* est ainsi celui qui sème la confusion dans l'interprétation divine des bonnes et des mauvaises conduites. « Si Dieu doute de Job, Job, de son côté, va finir par douter de Dieu. Et c'est bien là-dessus que parie Satan¹⁶ », avance dans le même sens Élie Wiesel. Voilà qui ne laisse pas d'inquiéter, quand Dieu paraît proche de devenir à son tour la proie de l'hésitation, à tout le moins d'être trompé, éprouvé à l'image de sa créature. L'intéressé ne le reconnaît-il pas incidemment en reprochant au *satan* que « c'est bien en vain que tu m'as incité à l'engloutir » (Job 2.3) ? Pour vaincre le doute, pour convaincre l'accusateur, le Ciel consentira à perdre Job, sans pour autant perdre entièrement la confiance qu'il a placée en lui. C'est pourquoi l'épreuve de l'un ne viendrait peut-être que révéler la tentation de l'Autre qui, à son tour, finira par parler, en sortant du silence dans lequel il se tenait

¹⁵ Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, p. 110.

¹⁶ Élie Wiesel et Josy Eisenberg, *Job ou Dieu dans la tempête*, Paris, Fayard / Verdier, 1986, p. 48.

jusqu'alors. L'autre élément qu'ont en commun les épisodes du *satan* de Job et du serpent d'Éden est la mise en question de la parole. Dans les deux cas, c'est en effet *contre* la parole que le pire peut être commis, toujours au regard de la Loi dont elle s'autorise. Transgressée ou révérée, contrefaite ou chosifiée, il s'agit toujours d'une parole prise de travers dans le but de surseoir à l'angoisse, laquelle réapparaît pourtant sous la forme d'un irrésistible drame historique. Avec l'histoire de Job se dessine enfin la ligne de partage entre les Bibles hébraïque et chrétienne. Pour la première, les démons et les esprits mauvais existent mais sans toutefois s'unifier, ni sortir complètement de la juridiction divine — et le *satan* de demeurer une catégorie générique —, tandis que la seconde va faire connaître au diable une fortune aussi bien textuelle que culturelle.

1.2 Le diable contre l'Esprit

Dans le Nouveau Testament, la plupart des *satan* et *diabolos* employés comme noms propres désignent désormais une entité à la fois surnaturelle et maléfique — sans s'y réduire, comme nous allons le constater. Qu'est-ce qui le justifie ? Seules des explications conjecturales peuvent être fournies pour éclairer un tel changement de paradigme, survenu vraisemblablement de façon graduelle entre la fin de l'écriture vétérotestamentaire et la rédaction des premiers livres composant le Nouveau Testament. Émerge au cours de cette période une littérature apocalyptique (notamment avec le Livre d'Hénoch) qui témoigne d'« une démonologie nouvelle, aussi vaste que complexe¹⁷ » de la part de la culture juive d'alors. L'influence du monde hellénistique a sûrement joué également ici un rôle, en particulier la tradition platonicienne qui peuple le monde d'entités intermédiaires répondant au nom de *daimon*, lesquels ne se confondent pas avec la voix de la raison intérieure, même s'ils ont partie liée avec l'esprit et l'intelligence¹⁸. Ces influences multiséculaires, de cultures

¹⁷ Norman Cohn, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge. Fantômes et réalités*, Paris, Payot, 1982, p. 74.

¹⁸ Cf. Kurt Flasch, *Le diable dans la pensée européenne*, trad. I. Atucha, Paris, Vrin, coll. « Varia », 2019, p. 74-75.

diverses et parfois difficilement conciliables, expliquent sans doute en partie pourquoi aucune synthèse, ni aucune cohérence interne, ne semblent pouvoir se dégager des usages variables et des substitutions nominales relatives au diabolique entre les quatre Évangiles¹⁹. Exemple apparaît sur ce point la parabole du Semeur, commun aux trois Synoptiques, où Marc évoque *Satan*, tandis que, chez Matthieu, il s'agit du *Malin* et, chez Luc, du *diable*. Dans tous les cas, si l'Esprit du mal diversement nommé peut encore paraître pour chacun d'entre eux inclus dans le plan divin, il n'en prend pas moins le caractère d'un principe d'opposition de plus en plus radical, contre quoi tant les hommes que l'envoyé de Dieu (le Messie) doivent se dresser. Sans doute faut-il voir dans la tentation de Jésus au désert la scène emblématique de ce nouveau rapport à un mal de plus en plus personnifié. L'épisode est rapporté substantiellement et presque similairement par Matthieu et Luc, et de manière beaucoup plus succincte par Marc²⁰ :

Jésus, rempli d'Esprit Saint, revint du Jourdain et il était dans le désert, conduit par l'Esprit, pendant quarante jours, et il était tenté par le diable. Il ne mangea rien durant ces jours-là, et lorsque ce temps fut écoulé, il eut faim. Alors le diable lui dit : « Si tu es le Fils de Dieu, ordonne à cette pierre de devenir du pain. » Jésus lui répondit : « Il est écrit : Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra. » Le diable le conduisit plus haut, lui fit voir en un instant tous les royaumes de la terre et lui dit : « Je te donnerai tout ce pouvoir avec la gloire de ces royaumes, parce que c'est à moi qu'il a été remis et que je le donne à qui je veux. Toi donc, si tu m'adores, tu l'auras tout entier. » Jésus lui répondit : « Il est écrit : Tu adoreras le Seigneur ton Dieu, et c'est à lui seul que tu rendras un culte. » Le diable le conduisit alors à Jérusalem ; il le plaça sur le faite du Temple et lui dit : « Si tu es Fils de Dieu, jette-toi d'ici en bas ; car il est écrit : Il donnera pour toi ordre à ses anges de te garder, et encore : ils te porteront sur leurs mains pour t'éviter de heurter du pied quelque pierre. » Jésus lui répondit : « Il est dit : Tu ne mettras pas à l'épreuve le Seigneur ton Dieu. » Ayant alors épuisé toute tentation possible, le diable s'écarta de lui jusqu'au moment fixé. (Luc 4.1-13)

D'emblée, l'épisode se présente sur la base d'un dualisme. Même rempli par l'Esprit saint, Jésus y a faim, et c'est précisément pour l'appeler à satisfaire son désir et se nourrir que le

¹⁹ Sur ces disparités nominales, voir notamment Bernard Teysnière, *Le diable et l'enfer au temps de Jésus*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 110-119.

²⁰ Pour les besoins de la démonstration, nous avons choisi de citer l'Évangile selon Luc. De façon générale, nous le privilégierons dans les cas des extraits redondants entre les différents Évangiles compte tenu que pour une large part, c'est dans celui-ci que les références au diable sont les plus appuyées.

diable vient à sa rencontre²¹. Au lieu de déchaîner les pouvoirs que celui-ci réclame par trois fois, le Christ lui répond simplement par le biais des Écritures. Aux propositions séductrices, il oppose des phrases indirectes, suivies de passages tirés de l’Ancien Testament. Pour quelle raison ? Quel sens la tentation dessine-t-elle ici ? À en croire Raphaël Draï, « [v]aincre une tentation exige le ferme maintien du côté de la Loi en la préférant à une autre législation qui, pour être improvisée, n’en est pas moins impérieuse : celle que dicte le désir personnel, désormais base, centre et sommet d’une existence auto-proclamée souveraine, absolue, faisant loi de soi²². » Autrement dit, la tentation serait une invitation à transgresser l’interdit en assumant une volonté de puissance et, dans le cas de Jésus, au nom même du Père. Il s’agirait ainsi de surpasser la supposée *potestas* de Dieu, en faisant du verbe du fils le Verbe même. À cette invite, l’intéressé ne cède pas, puisqu’il se met sous le couvert de la loi écrite, ce que le diable a apparemment bien saisi. Au cours de sa troisième exhortation, il cite à son tour les textes sacrés, jouant de ce fait le rôle qu’endossa au cours de la Genèse le serpent paraphraseur. Le désert, le *midhar* — autrefois espace privilégié où Dieu s’adressait à ses prophètes et à son peuple — se trouve investi ici par un autre diabolique qui fait de la Parole le ressort privilégié de son action. Tout se passe même comme si cet épisode, s’ouvrant en amont du ministère messianique de Jésus, ne faisait que préfigurer l’impérieuse tentation qui l’attendait face au pouvoir temporel. Car c’est devant les hommes qu’il court chaque fois le risque de se faire reconnaître comme un dieu, en assumant son rôle à la fois historique et politique²³. Refuser au diable l’aventure et le miracle, ce serait par conséquent refuser les puissances de fascination du visible et de l’image. Ce serait refuser les promesses d’un verbe figé et adoré telle une idole, pour ne se réclamer que d’une parole dont l’autorité se soutient uniquement de la Parole elle-même. Toute la vie publique du personnage christique se tiendra en étroit équilibre sur ce fil, entre les manifestations d’une puissance dont il assure être le

²¹ Ce qui n’empêche pas Thomas d’Aquin († 1274) de soutenir que la tentation de Jésus ne relève pas de la tentation commune aux hommes, assailli par les appétits de leurs corps. Sa tentation relèverait plutôt d’une *peirasmōs* — en grec — délibérément choisie par le Christ pour manifester sa supériorité sur la puissance de Satan.

²² Raphaël Draï, *Jésus. Lecture de l’Évangile selon Luc I : Jusqu’à Jérusalem*, Paris, Hermann, 2014, p. 83.

²³ *Ibid.*, p. 84-88. On retrouve dans cet épisode également la séduction d’une *potestas* universelle, d’un devenir-divinité que promettait déjà le serpent à Adam et Ève.

délégué, et le rejet du merveilleux et de la certitude aveugle que celui-ci impose. Car « bienheureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru. » (Jean 20.29)

Certains commentateurs n'ont pas manqué de voir dans le drame du désert, d'une part sa riche intertextualité scripturaire²⁴ ; d'autre part, la façon dont l'épisode s'inscrit dans une tradition rabbinique, à travers la reprise d'un schéma typique d'échanges « mettant en scène une figure d'autorité relevant une série de défis en citant le bon passage des Écritures²⁵. » La première réponse fournie par Jésus renvoie par exemple clairement à un passage de l'Ancien Testament célébrant la puissance de la Parole²⁶. Si le diable s'improvise ici talmudiste, reste qu'une autre tradition, chrétienne cette fois, aura depuis Tertullien († 220), Origène d'Alexandrie († 253) et Thomas d'Aquin, dénoncé dans la parole du diable une compréhension littérale et mortifère des mots, allant jusqu'à en galvauder le sens. À leurs yeux, c'est une version perverse de la Loi que donnerait le Malin. Une version textuelle, butée à la lettre, suspendue à son sens le plus strict, loin de toute forme d'ouverture signifiante ou d'exigence éthique. On retrouve là encore l'idée que toute loi investie par la parole s'avère susceptible de devenir néfaste ou trompeuse. Paul comptera parmi ceux qui s'en souviendront. Il promouvra même une réelle défiance vis-à-vis de la lettre, lui opposant l'esprit, « car la lettre tue, mais l'Esprit donne la vie. » (2 Cor 3.6) Avant d'aller plus loin, un détail de l'épisode néotestamentaire doit cependant nous arrêter : même si le Christ se montre plus respectueux dans son rapport aux Écritures que Satan, comment ne pas remarquer qu'il ne lui parle pas directement ? On pourrait même croire, avec Jad Hatem, que « cette parole n'est pas sienne, mais celle de l'Écriture devenue sienne dans une attitude de totale révérence et dépendance vis-

²⁴ « Sur le bref récit de Marc, Matthieu [et Luc] a édifié une sorte d'épreuve de midrash symbolique. Son procédé est le même que pour "l'évangile des enfances" : récapituler en Jésus l'histoire juive. Le Peuple, traversant le désert, s'est nourri de la manne plus volontiers que des commandements ; il a douté que son Dieu puisse le sauver ; il l'a renié pour adorer le Veau d'or. Tels sont les trois épisodes retenus. » (Bernard Teyssèdre, *Le diable et l'enfer au temps de Jésus*, op. cit., p. 129)

²⁵ Henry Ansgar Kelly, *Satan*, op. cit., p. 97.

²⁶ « Il t'a mis dans la pauvreté, il t'a fait avoir faim et il t'a donné à manger la manne que ni toi ni tes pères ne connaissiez, pour te faire reconnaître que l'homme ne vit pas de pain seulement, mais qu'il vit de tout ce qui sort de la bouche du Seigneur. » (Dt 8.3)

à-vis de Dieu. Il y a donc une part de mutisme, car une réplique ne constitue pas un dialogue²⁷. » Comme dans le cas de Job, son obéissance à la lettre aurait ceci de systématique que le risque dialogique de la parole serait d'emblée hypothéqué. Plutôt que d'affronter les sophismes du langage diabolique, le Christ préférerait entonner une récitation rigoriste où la lettre serait proche de se figer en une figure implacable et funeste de la loi. C'est pourquoi, peut-être, sa victoire au désert n'est pas éclatante mais équivoque et éphémère, tant et si bien que le diable n'aura de cesse de le pourchasser sa vie durant. Aussi le danger de la tentation apparaît double : d'une part, Jésus y est sommé de parler au nom *et* au prix de l'Autre, dans l'optique de lui faire assumer une volonté perverse de puissance par l'intermédiaire du miracle, image falsifiée de la Parole ; d'autre part, elle peut conduire à cette impasse qui est de s'abriter, pour s'en protéger, sous une loi toute-puissante reposant sur une lettre idolâtrée, fétichisée, alors que c'est à ne pas la prendre, justement, au pied de la lettre, que chacun doit veiller sous peine d'y être asservi. Alternative redoutable que l'épisode de la tentation ne fait que suggérer, comme un point d'indécidabilité, un possible narratif en lequel s'annonce et se décante la suite de l'aventure christique.

À la représentation inaugurale mais très « statique²⁸ » de la tentation au désert succède en effet le spectacle mouvementé des exorcismes que Jésus pratique au cours de ses voyages. Les Synoptiques rapportent notamment un épisode où il est calomnié (par des scribes de Jérusalem chez Marc, des Pharisiens chez Matthieu) : tous l'accusent de chasser les démons non pas en vertu du nom de Dieu, mais grâce à la puissance de leur chef, un certain Belzéboul²⁹. Dans

²⁷ Jad Hatem, « Qu'est-ce qu'un Messie ? », dans Jad Hatem, Joseph Caillot et Guillaume Cassegrain, *Les Tentations du Christ*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 22.

²⁸ Guillaume Cassegrain, « La lettre de l'image », dans Jad Hatem, Joseph Caillot et Guillaume Cassegrain, *op. cit.*, p. 76.

²⁹ C'est de ce nom que dérive en français Belzébuth, sous l'influence du latin. Celui-ci devient au fil des siècles un autre visage du Satan chrétien. Son étymologie controversée renverrait à « Baal-Zeboub, dieu d'Eqrôn » (2 R 1.3), ce qui signifie littéralement « maître des mouches » — la traduction de la Septante ira d'ailleurs dans ce sens. René Girard veut voir dans cet épisode rapporté par les Évangiles synoptiques le sens de la révélation du Christ par rapport à son action contre Satan. Il lui permet de justifier également le mécanisme « mimétique » dont le personnage du diable serait toujours fonction. Cependant, on ne peut que regretter le systématisme de la logique interprétative de Girard qui empêche de saisir la complexité des scènes qu'il prétend éclairer. Tout comme on regrette son postulat d'un diable ontologiquement et moralement orienté (empruntant tant à Paul qu'à Augustin, toujours en tout cas dans une perspective chrétienne revendiquée) qui, à force d'orienter toute sa démonstration, en

l'Évangile de Jean (8.48-49), d'autres prétendent que Jésus lui-même est possédé par un démon. Cet épisode de calomnie a ceci d'important qu'avec lui s'accroît et se confirme l'identification du principe du mal à une entité singulière et qualifiée, bien qu'elle reste encore plurielle en ses apparitions. Dans la réponse qu'il offre à ses détracteurs, sous la forme d'une parabole, le Christ va en effet substituer le nom propre du prétendu prince des démons (Belzéboul) à celui de Satan. Par là, il esquisse un rapprochement de nature et de fonction entre *le diable* (ennemi unique du Ciel) et *les démons* (esprits impurs ou malfaisants tourmentant les hommes), ainsi que l'emprise effective du premier sur les seconds. Mais ce qui assimile encore davantage les différents épisodes d'exorcisme du Christ à sa tentation au désert est l'extrême problématisation des rapports entre le champ de la parole et l'action miraculeuse. On en trouve déjà trace lors du passage du Messie à Capharnaüm, où les témoins de son exorcisme s'exclament : « Qu'est-ce que cette parole ? Il commande avec autorité et puissance aux esprits impurs, et ils sortent. » (Luc 4.36) On la trouve encore à l'œuvre dans l'épisode de l'homme du pays des Gergéséniens, habité de nombreux démons et à qui Jésus demande son nom : « Légion » répondent ceux-ci, cela parce qu'ils sont nombreux (Luc 8.26). S'ils sont nombreux et vociférant, si leur voix est forte et implacable, c'est que les démons des Évangiles ont pour habitude de condamner leurs victimes au silence, les rendant par leur mutisme semblables à des bêtes, quand elles ne deviennent pas sourdes, aveugles ou paralysées. Aussi, selon Louis Beirnaert, l'exorcisme de l'homme du pays des Gergéséniens a ceci d'exemplaire que « [l]a narration ne dit pas seulement la puissance de la parole de Jésus dans le discours de la possession, elle dit aussi *comment cette puissance se constitue*, à savoir par un rejet de la mort et de l'effacement hors du sujet en parlant dans le lieu sans parole³⁰. » D'un homme mort au monde, fou et errant nu parmi les tombes, Jésus ferait ainsi un vivant, c'est-à-dire un être réapprenant à parler en son propre nom. Sa parole se fait exorcisme quand elle rend la parole au possédé qui en était dépossédé. D'où cette équation fort simple qui résume la mission christique auprès des démoniaques : « Le démon fut expulsé et le muet parla. » (Mt 9.33) En

vient à la décrédibiliser dans son entièreté : Cf. René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, p. 65-78.

³⁰ Louis Beirnaert, *Aux frontières de l'acte analytique. La Bible, saint Ignace, Freud et Lacan*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

cela, l'exorcisme suppose une forme de thérapeutique. En libérant les hommes de leurs démons, Jésus chasse autant des esprits nuisibles que des symptômes. Et les maux partis, ce sont les mots qui reviennent sur les langues des miraculés³¹. Après son exorcisme, l'énergumène du pays des Gergéséniens est d'ailleurs sommé par Jésus de « raconte[r] tout ce que Dieu a fait », ce à quoi il obtempère en « proclamant par toute la ville tout ce que Jésus avait fait pour lui. » (Luc 8.39) Il devient le témoin de cette parole vivante, par l'usage même qu'elle lui a permis de recouvrir. Tout exorcisme signe de la sorte le triomphe d'un dire : le délivré se fait messenger de sa vérité, cette bonne nouvelle d'une parole qu'il porte dorénavant à même son corps.

Par conséquent, on peut avancer que ce qui est en jeu dans le ministère d'exorciste du Christ, ce sont la libre volonté et l'engagement d'un sujet jusqu'alors mis en captivité, voire en retrait de lui-même par l'action des démons. Ainsi se trouve autrement dramatisé un antique rapport au mal. Si celui-ci s'imposait auparavant sur le mode de la souillure, de l'asservissement et de l'aliénation, c'est-à-dire sur le mode d'un dehors entravant matériellement un dedans, il devient graduellement l'occasion d'une lutte dont le pivot est la *praxis* du verbe, et sa visée une liberté intérieure, non pas recouverte mais entièrement transformée, au fil de laquelle un sujet se découvre enfin lui-même³². C'est ce que nous indique encore cet autre épisode où Jésus entend déléguer à autrui le pouvoir de chasser les démons en son autorité. Il met néanmoins en garde ses disciples, en réaffirmant l'engagement qu'il a pris au désert face au diable : « Je voyais Satan tomber comme l'éclair. Voici, je vous ai donné le pouvoir de fouler aux pieds serpents et scorpions et toute la puissance de l'ennemi, et rien ne

³¹ Pour Kelly, les puissances impures que rencontre à plusieurs reprises Jésus ne ressemblent en rien aux « esprits du péché » que le dogme chrétien va reconnaître plus tard en eux. Ce sont alors seulement des parasites, causant maladies et infirmités, en cela sources d'un mal physique et non pas déjà moral (Voir Henry Ansgar Kelly, *Satan, op. cit.*, p. 224.)

³² Sichère estime pour sa part que la charge d'exorciste du Christ n'est à prendre que dans le sens d'une allégorie, en ce qu'elle « ne renvoie à aucune démonologie et ne renvoie pas davantage à une "psychologie" : elle renvoie à l'énigme du mal radical en même temps qu'à la mission métahistorique du Christ. » (Bernard Sichère, *Histoires du mal, op. cit.*, 102). Comme Girard, sur lequel il finit d'ailleurs par s'appuyer, Sichère s'interdit de voir les aspects les plus singuliers des manifestations démoniaques. En les envisageant à l'aune du sens qu'une théologie chrétienne a voulu leur attribuer dans *l'après coup*, il ne tient pas compte de ce que ces épisodes peuvent donner à penser à l'intersection de l'esprit, de la subjectivité et de la parole.

pourra vous nuire. Pourtant, ne vous réjouissez pas de ce que les esprits vous sont soumis, mais réjouissez-vous que vos noms sont écrits dans les cieux » (Luc 10.18-20). Devant l'allégresse de ses disciples, Jésus rappelle que leur joie ne doit pas se rapporter à la puissance dont ils sont désormais les dépositaires. Elle doit venir seulement de la promesse d'être portés par une Parole qui sauve et les fait advenir spirituellement. Malgré tout, au fil de la carrière d'exorciste du personnage christique, on ne trouve pas encore de lien apparent entre les possédés et une éventuelle faute justifiant leur état. Seul fait exception ici le cas plus ambigu de Judas, dont les Évangiles de Jean et de Luc dressent le portrait en démoniaque. Pour le premier, c'est lors du dernier repas pris avec le Christ que « Satan entra dans Judas » (Jean 13.27), tandis que chez le second, c'est en réalité lorsque Judas rejoint les autorités voulant livrer Jésus aux Romains que le démon pénètre en lui (Luc 22.3). Du fait des multiples occurrences de possession dans les Évangiles, on s'autorise en tout cas à penser que cette mention d'un Judas *envahi* par Satan ne se borne pas à la simple métaphore d'une déchéance morale du personnage. Judas possédé peut-il être cependant jugé responsable de la trahison qu'il commet et à laquelle sa victime, Jésus, semble consentir librement ? Qui de l'homme ou du diable est ici le fautif ? Ne serait-ce pas Dieu lui-même, dont la Passion de son Fils est préparée de toute éternité ? On touche là en réalité au « noyau *pervers* caché du christianisme³³ » qui, comme le souligne Slavoj Žižek, se construit, depuis l'histoire d'Adam jusqu'à celle de Judas, à partir d'une causalité pernicieuse. Le mal y transparait en effet comme le levier indispensable de la révélation et de l'accomplissement du plan divin. Est-il de ce point de vue une nécessité, voire une primauté du mal ? Si le dogme chrétien a nettement tranché en faveur de la culpabilité de Judas Iscariote, il n'en demeure pas moins que toute l'aventure du Christ semble aggraver l'énigme du mal et de son origine. Or une telle aggravation survient curieusement au moment où son champ d'action tend à se spécifier autour d'un personnage unique d'esprit malfaisant (bien que métamorphe et fractionnable à l'envi), dorénavant acteur de premier plan du drame tant cosmique qu'humain. Bien que son périmètre se limite encore au royaume des sens et de la chair, qui ne dit qu'il n'atteindra pas bientôt le sanctuaire de l'esprit, de la volonté et de l'agir, peut-être aussi les arcanes de l'âme ? C'est en tout cas le sens oblique que dessine la possession

³³ Slavoj Žižek, *La marionnette et le nain. Le christianisme entre perversion et subversion*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, p. 21.

de Judas chez Luc. Il en ira de même lorsque l'apôtre Paul s'adressera aux Corinthiens : « [J]'ai peur que — comme le serpent séduisit Ève par sa ruse — vos pensées se corrompent loin de la simplicité due au Christ. » (2 Cor 11.3) En opposant aux ruses du langage la « simplicité » des mots du Christ, Paul renoue avec l'ancestrale équivoque de la parole séductrice — laquelle correspond, comme on l'a vu, à l'étrange avènement de la conscience morale. Dans cette perspective, la pensée s'avère ce qui est l'ennemi de l'homme, en tant qu'elle est constamment capable de le piéger et de s'offrir à lui comme la scène privilégiée de sa tentation. Paul accentue en réalité ici la crainte d'une conscience qui trahirait ou corromprait *malgré elle*, involontairement, le sens de ce qu'elle reçoit. Si la parole est par nature équivoque, l'esprit peut par contre, et plus redoutablement encore, le devenir sans même le savoir. Depuis la Genèse, un écart de plus en plus vertigineux se creuse par conséquent entre la parole et la conscience, mais aussi entre une intention et les résultats de son action. C'est d'ailleurs sur cette voie d'une responsabilité humaine de plus en plus douloureuse que l'enseignement christique va continuer de s'acheminer, opérant un important déplacement anthropologique du site du mal : « Ce n'est pas ce qui entre dans la bouche qui rend l'homme impur ; mais ce qui sort de la bouche, voilà ce qui rend l'homme impur. » (Mat 15.11). Contre une théorie des impuretés et des prescriptions rituelles, contre un mal matériel défini par la loi (l'impur), Jésus oppose une loi n'oubliant pas la parole qui la fonde, parce que cette parole doit l'ouvrir à une interprétation dans un sens éthique. En cela, le mal du Nouveau Testament n'apparaît plus forcément comme toujours déjà dehors : il est ce que l'homme en fait par ses mots, par ses pensées, par ses actes, quel que soit le gouffre que cette liberté intrinsèque peut induire en lui. Au fil d'un double mouvement, les termes du problème se voient donc progressivement ramenés à un autre diabolique instigateur du mal *et* à une dimension purement humaine, où chaque sujet est appelé à répondre individuellement et intimement du mal, quand bien même il ne se confond pas totalement avec lui. Le nouveau terrain de la lutte contre Satan et ses démons, ce sera ainsi de plus en plus au dedans de chaque homme qu'il se trouvera³⁵. C'est ce

³⁵ On aura délibérément laissé de côté l'immense problème de la dialectique de la loi et du péché chez Paul, d'une part parce qu'elle nous aurait sans doute amené à un exposé dépassant le cadre fixé pour ce chapitre ; d'autre part parce qu'elle ne concerne que ponctuellement le diable qui est le cœur de notre sujet. Sur les destinées des puissances sataniques chez Paul, on peut se reporter à Henry Ansgar Kelly, *Satan, op. cit.*, p. 61-87. Il est cependant indéniable que la lecture paulinienne de la Bible a un

sur quoi vont se pencher les Pères de l'Église, au moment de fixer les aspects les plus essentiels du canon diabolique.

1.3 Les pères-versions d'un corps incertain

Si les œuvres et le champ d'attribution du diable sont désormais connus, la naissance du personnage et ses motivations demeurent marquées d'un blanc aussi bien dans les Écritures que dans le Kérygme, soit le premier courant de la proclamation apostolique. Tant Origène qu'Augustin d'Hippone († 430) vont le déplorer : « Du diable et de ses anges, ainsi que des puissances contraires, la prédication ecclésiastique a enseigné l'existence, mais elle n'a pas exposé assez clairement leur nature et leur manière d'être³⁶ », déclare ainsi le premier. Il revient par conséquent aux Pères de l'Église d'être les véritables biographes de Satan. Du très hétérogène matériel diabolique que fournit la Bible, ceux-ci tirent les fils d'une genèse ontologique, morale et psychologique justifiant son action aussi bien passée — dans le Livre — que présente et à venir. Cette histoire se répartit sur plusieurs paliers et au travers de multiples foyers d'énonciation. Les récits divergents, les désaccords et les réfutations participent tous de la fabrique d'un *habitus* diabolique caractérisé par le paradoxe et l'étrangeté, l'affabulation et l'intrigue, en raison sans doute d'une origine d'emblée manquante, ouverte à toutes les discordances interprétatives. Encore faut-il entendre « Pères de l'Église » dans un sens large qui englobe également l'œuvre des Pères du désert — les moines et ermites qui, loin des villes et des séductions du siècle, rencontrent les premiers le diable en rejouant au désert l'*exemplum* christique. Combien apparaît emblématique à cet égard la vie de saint Antoine († vers 356),

impact déterminant sur toute l'histoire chrétienne, en tant que l'apôtre fait du péché une réalité désormais consubstantielle à l'homme. Sa théorie du péché originel et d'une prédestination de l'homme au mal bat finalement en brèche la tradition éthique du monde juif et la loi dont celle-ci se soutient. Sur Paul et le péché, notamment à partir d'un point de vue orienté par la psychanalyse, on pourra consulter les ouvrages précédemment cités de Beirnaert, Cliche, Draï et Žižek, ainsi que Alain Didier-Weill, « Saint Paul et la persécution », *Qu'est-ce que le surmoi ? Recherche clinique et théorique*, suivi de *Pierre et Paul, la dernière nuit*, Toulouse, Éditions Érès, coll. « Point hors ligne », 2016, p. 125-170.

³⁶ Origène, *Traité des principes*, trad. H. Crouzel, Paris, Éditions du Cerf, 1978, cité dans Jean-Marc Vercruyse, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer dans *Is* 14 et *Ez* 28) », *Revue des sciences religieuses*, t. 75, n° 2, 2001, p. 152.

héros et précurseur du monachisme, notamment réputé pour sa lutte fiévreuse contre les tentations et les sbires infernaux. Rédigée par Athanase d'Alexandrie († 376) quinze ans avant sa mort, la vie du saint connaît un succès immédiat dans le monde chrétien. Son influence va se faire ressentir des siècles durant, jusqu'à constituer un important thème pictural et littéraire. Viennent ensuite lesdits Pères de l'Église, dont les œuvres et l'existence sont reconnues, par la tradition, comme ayant orienté et affermi la doctrine chrétienne. Et enfin tous les autres révérends pères, apologistes, penseurs de la scolastique et docteurs de l'Église dont les enseignements constituent des élaborations décisives dans le domaine de la théologie catholique. Ainsi, sur près d'un millénaire, de l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge, un savoir doctrinal sur Satan se constitue en marge d'argumentations toujours plus raffinées sur le péché et la rédemption, dans le but d'éclairer le sens du « mystère d'iniquité » (2 Thess 2.7) et de régler l'hypothèse de sa réalité. Faire l'état de ce savoir, c'est proposer de reparcourir les manières dont le Malin a pris corps dans une pensée qui a, précisément, balancé durant des siècles entre l'idée de lui donner corps ou de le lui refuser. On pourrait parler à ce titre de nombreuses *père-versions* théologiques, qui sont autant de versions des Pères de l'histoire du diable, que des *perversions*, en somme des détournements, des falsifications et des passages en force herméneutiques, engageant de nouvelles manières de lire les Écritures. Des *père-versions* dont le dénominateur commun est de vouloir sauver Dieu le Père de l'initiative du mal, en l'attribuant peu à peu au seul Satan.

On doit à Justin de Naplouse († 165) d'avoir introduit l'idée d'une responsabilité du diable dans le péché originel. Il lui revient également d'avoir assimilé Satan et le serpent de la Genèse, ce que vont reprendre ensuite Théophile d'Antioche († 183-185) et son compatriote Tatien († 173). Chez eux, le péché d'Adam correspondrait à ce moment où le diable lui-aussi pèche, l'un et l'autre étant simultanément maudits et chassés du Paradis. De là naîtra la théorie d'une jalousie première de Lucifer à l'endroit de l'homme, image parfaite de son Créateur, ce dont aucune autre créature, y compris céleste, ne peut se prévaloir. Irénée de Lyon († 202), Tertullien, Cyprien de Carthage († 258), puis Lactance († 325) et Grégoire de Nazianze († 390) sont de ceux qui adhèrent à cette version. Le deuxième la consolide d'ailleurs en rapprochant l'épisode de la Genèse des paroles du Christ sur la chute foudroyante de Satan dans l'Évangile

de Luc. Par le recours à plusieurs passages tirés des Livres des prophètes, Tertullien fait également valoir une lecture allégorique selon laquelle les lamentations aux rois de Babylone (Isaïe 14.3-20) et de Tyr (Ézéchiel, 28.14-19) ne désignent pas en définitive à un mortel, mais le diable en personne. Origène reprendra la logique dictant cette interprétation et s'appuiera sur les mêmes sources, bien que pour en proposer une version somme toute différente. En effet, chez lui, la faute de la Bête est antérieure au péché d'Adam et Ève. C'est parce qu'elle renvoie à un *avant* de l'histoire, se situant de fait hors des Écritures, que la faute originelle ne peut se manifester qu'à celui qui est capable de lire entre les lignes des passages des Livres d'Isaïe et d'Ézéchiel. À en croire Origène, Lucifer serait en réalité le premier, parmi les Fils de Dieu, à avoir péché, en raison de son immense beauté. Son orgueil l'aurait fait se détourner de la contemplation divine³⁷. Ce ne serait plus alors la convoitise ou la jalousie du diable envers l'homme, mais son seul péché d'orgueil qui serait la cause de sa chute — le mythe d'une rébellion généralisée au Ciel étant quant à lui plus tardif³⁸. Si l'interprétation d'Origène prévaut encore aujourd'hui, elle se caractérise par le rejet de l'origine du mal à la lisière du Livre, presque à la limite des temps et du dicible. Comme nulle autre hypothèse, elle permet de rédimier Dieu de toute influence directe, et donc de toute mise en cause dans une tentation à laquelle le diable s'est soumis de lui-même, puisque l'orgueil, contrairement à l'envie, n'est que le désir tourné contre soi-même, et non celui placé originellement en un objet extérieur. Comment Satan est-il devenu par contre le seigneur des enfers ? Impossible de le savoir précisément, la littérature patristique étant loin de répondre à toutes les questions. Dans

³⁷ Sur les versions de Tertullien et Origène, voir notamment Jean-Marc Vercauteren, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer dans *Is* 14 et *Ez* 28) », *op. cit.*, p. 147-174. À noter que le mythe de la chute de l'ange semble la résultante de plusieurs récits disparates, dont un au moins est tiré du livre pseudépigraphique d'Hénoch, non canonique pour les juifs et la Bible de la Septante, mais largement diffusé au cours de l'époque intertestamentaire. Dans celui-ci, les premiers versets du chapitre 6 de la Genèse (relatifs à l'union entre les « Fils de Dieu » et les femmes, et la création des géants), sont en effet réinterprétés dans le sens d'un exil des anges concupiscent. Ce passage va d'ailleurs constituer une référence incontournable pour les démonologues quant à l'épineuse question du coït avec les créatures surnaturelles (Voir notamment Henry Ansgar Kelly, *Satan, op. cit.*, p. 39-58). On en trouve également trace chez Chrétien de Troyes, pour qui les géants sont les fils du diable et d'une femme, puis chez Robert de Boron, à travers le récit de la vie de Merlin.

³⁸ Dans la tradition musulmane, l'histoire de la jalousie originelle d'Iblis, reconnu comme *Al-Shaitan*, « le diable », continue de se perpétuer, car il est l'ange qui a refusé de se prosterner devant l'homme et qui a poussé Ève et Adam à pécher (Sourate 2 : 34,36).

l'ensemble, il ressort toutefois que le démon s'impose au fur à mesure des exégèses et des contre-réponses comme la « "personne" responsable de la chute de la race des hommes³⁹ ». Et ce alors que lui-même, aux environs du III^e siècle, se présente tel un *précipité des chutes* : la chute d'un serpent aux pattes coupées à cause de sa ruse en Éden, la chute d'un Lucifer « tombé du ciel » (Is 14.12), enfin la chute d'un Satan maître du royaume souterrain, connu désormais comme *le diable*. Certes, « [f]ace aux tendances dualistes, gnostiques ou manichéennes, qui voyaient l'histoire travaillée par l'antagonisme de deux principes rivaux, les Pères, dans le sillage de la Bible, ont ainsi affirmé l'unique souveraineté d'un Dieu qui est à la fois vie et bien⁴⁰ », mais c'était pour en passer paradoxalement par l'édification d'une figure de l'esprit du mal de plus en plus consistante, déterminée et agissante.

Cette synthèse des premiers Pères fait donc fond sur une théodicée visant à sauvegarder Dieu de toute intentionnalité dans le mal. Elle va bénéficier d'un large retentissement dans la théologie chrétienne. Preuve en est donnée par le quatrième concile de Latran qui, en 1215, reprend la trame du scénario origénien : « Le Diable et les autres démons, que Dieu avait créés naturellement bons, sont devenus mauvais par leurs propres actions, alors que c'est sur la suggestion du Diable que l'homme a péché. » Reste que la théorie d'Origène sur la liberté initiale face au mal, précédant l'élaboration d'Augustin dans *Du libre arbitre* (vers 395), s'accompagne d'une autre théorie bien plus scandaleuse aux yeux de l'Église : l'apocatastase, en vertu de quoi, à la fin des temps, toutes les créatures seront sauvées, jusqu'à Caïn, Judas et Satan lui-même. Aussi bien Augustin que Thomas d'Aquin vont s'élever contre cette idée en réaffirmant que l'enfer est éternel pour les pécheurs, et qu'aucune rémission n'est envisageable pour le diable. Nul ne doit troubler la paix des élus du Ciel, pas même dans l'espoir de sauver les damnés. Référence de plus en plus extensive du négatif chrétien, Satan demeure, coûte que coûte, un point de scandale et un principe d'hétérogénéité que rien ne doit pouvoir entamer. C'est d'ailleurs sur cet impensable que la métaphysique d'Augustin va venir se heurter. Dans un monde où Dieu n'aurait produit que du bien, le mal ne peut être appréhendé — si tant est

³⁹ Henry Ansgar Kelly, *Satan, op. cit.*, p. 231.

⁴⁰ Jean-Marc Vercauteren, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer dans *Is 14* et *Ez 28*) », *op. cit.*, p. 172.

que l'exercice soit d'ailleurs possible — que par la négative. Défaut ou privation de bien, incréé en tant que tel, le mal augustinien est un pur néant d'un point de vue ontologique. Sans substance par définition, il n'existe pas à l'état d'être ou de nature. Il est plutôt le produit d'une défaillance ou d'un errement de la volonté. Aussi, chez Augustin, l'homme, déchu depuis le péché originel, reste responsable de ses actes devant le mal. Jamais il n'aurait cédé aux séductions du serpent s'il n'avait commencé à se « complaire en lui-même. Le mal avait déjà commencé *in abdito*, au cœur de sa conscience, avant que le serpent lui donnât l'occasion de le perpétrer *in aperto*⁴¹. » Le Ciel n'est donc en aucun cas compromis et la théodicée demeure garantie. Or ce qui est vrai pour le genre humain l'est également pour le premier de tous les pécheurs : Satan. « Il s'est fait Diable lui-même⁴² » conclue Augustin face aux manichéens. C'est le diable qui vient du péché, non l'inverse. À son tour, Augustin va d'ailleurs s'appuyer sur les Livres d'Isaïe et d'Ézéchiël, dans l'optique de démontrer qu'avant la tentation en Éden, avant la chute, Lucifer fut un ange bienheureux aux côtés de son Seigneur. Du fait de sa connaissance supérieure, de sa vision pleine et parfaite de son Créateur, source de sa joie, s'il a embrassé l'abîme, c'est en toute conscience et connaissance de cause. Par conséquent, tant pour Satan que pour l'humanité, le mal est essentiellement du ressort de la volonté, non en sa substance elle-même. Un autre sujet préoccupe encore Augustin sur le chapitre de la démonologie, à savoir celui de la matérialité du diable et de ses sbires. Avec *De la divination des démons*, il consacre un traité complet aux attributs et aux potentialités des démons, tout en cherchant à méditer sur leur nature particulière. C'est que, pour Augustin, les démons s'apparentent à des entités pourvues d'un corps aérien. Rien d'étonnant quand on se rappelle que, dans l'Épître aux Éphésiens, on trouve déjà la mention d'un obscur esprit comme « prince de la puissance de l'air » (Ep 2.2), s'inscrivant en droite ligne de la longue tradition gréco-romaine des esprits intermédiaires et du *pneuma*. Quand vient le temps d'obséder les hommes, pouvoir serait notamment donné aux démons de pénétrer les chairs, d'agir sur la matière, si ce n'est même de se mêler aux pensées les plus intimes, et ce, comme le souligne Anne-Isabelle

⁴¹ Jean Pépin, « Influence païenne sur l'angéologie et la démonologie de Saint Augustin », dans Max Milner (dir.), *Entretiens sur l'homme et le diable*, Paris / Le Havre, Moutons, 1975, p. 71.

⁴² Saint Augustin, « La nature du bien contre les manichéens » (399), *Œuvres*, t. 3, éd. L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 42.

Bouton-Touboullic, « par l'intermédiaire des visions imaginatives (*per quaedam imaginaria uisa*). Cependant, même s'ils peuvent envoyer des maladies ou rendre l'air vicié, leur pouvoir sur les esprits est loin d'être présenté comme irrésistible⁴³. » En dépit du fait que les démons soient capables de déceler les intentions les plus profondes, ils ont exclusivement accès à des représentations matériellement déterminées. Les rêves séduisants et les images mentales qu'ils composent se limitent aux productions des sens. Le cœur secret de la vie spirituelle leur reste interdit. Comme toujours chez Augustin, c'est la liberté inhérente à l'homme et son appétit sensible — curiosité, orgueil ou concupiscence — qui le conduisent à la faute, et de là entre les mains des diables. En cela, le promoteur de la *conscientia* (la conscience), comme révélation de sa propre intériorité sur fond de lutte entre *voluntas* (volonté) et *concupiscentia* (désir), ne déroge jamais de sa conception d'une anthropologie du mal dont l'agir humain occupe le centre. Néanmoins, au sujet du diable, Augustin penche nettement en faveur de l'idée qu'il serait plus corporel (mais invisible) qu'immatériel⁴⁴. La position de Thomas d'Aquin apparaît à cet égard différente : les suppôts de l'enfer sont assimilés chez lui à de purs esprits, dont l'intelligence et les pouvoirs sont toutefois démesurés. Comme les anges, ils ne jouissent pas d'un corps propre, mais peuvent en façonner un si l'occasion le requiert. De là d'ailleurs que l'orgueil serait leur péché réservé, en raison que tous les autres péchés découleraient nécessairement du fait d'avoir un corps sensible.

Comme on le voit, la pensée patristique relative au démoniaque ne se limite pas à sa seule origine. Elle embrasse un large éventail de sujets métaphysiques, ontologiques et pratiques, traitant aussi bien des liens primordiaux entre le diable et le péché que de la réalité dont procèdent les actions du premier. Quelle que soit la position adoptée, le potentiel de malveillance du démon reste néanmoins majoritairement contenu au strict plan de l'immanence. Satan ne peut agir que sur les choses créées, aussi « ce monde dont il est le prince » (Jean 4.30)

⁴³ Anne-Isabelle Bouton-Touboullic, « Le *De diuinatione daemonum* de saint Augustin : le pouvoir des démons en question », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable. Démonologie et littérature depuis saint Augustin à Léo Taxil*, Genève, Droz, 2007, p. 29.

⁴⁴ Jean Pépin, « Influence païenne sur l'angéologie et la démonologie de Saint Augustin », *op. cit.*, p. 61.

doit fatalement passer, retourner au néant, tandis que le royaume de Dieu est spirituel et éternel. Dans le prolongement des Pères de l'Église, les théologiens de la scolastique médiévale, au premier rang desquels figure Thomas d'Aquin, ont certainement cherché eux-aussi à minimiser le domaine de nuisance du diable en le circonscrivant à la seule nature — à entendre toutefois en un sens aristotélicien. En l'assimilant à une « pure intelligence », à un esprit foncièrement immatériel, des penseurs comme Denys l'Aréopagite, Albert le Grand ou Averroès contribuent à sa « dématérialisation⁴⁶ », laquelle n'est pourtant en aucun cas synonyme de son déclin. Le diable voit en effet se raffermir son emprise sur le monde des esprits et de la pensée, n'étant lui-même envisagé que comme une redoutable puissance de volonté. En d'autres termes, pour prix de sa réduction matérielle, il n'en devient que tragiquement plus présent au sein de l'histoire. C'est ce dont vont faire notamment l'épreuve les moines cisterciens réunis à Schöntal, en Allemagne du Sud, vers l'an 1200. Dans leur dialogue sur les démons, intitulé *le Livre des révélations*, le lecteur découvre un quotidien entièrement cerné par les sbires moqueurs de l'enfer, adhérant ou surgissant partout. Si ceux-ci ne sont pas encore des figures tragiques ou de cauchemar, ils n'en saturent pas moins l'univers, au point que les marges de la vie elle-même, aux dires de certains moines, diminuent dangereusement. Quelques-uns apparaissent d'ailleurs de plus en plus insinuant, peut-être même déjà intériorisés : « [I]ls usent de nos membres comme de nous-mêmes⁴⁷ » se plaint ainsi un des Cisterciens. L'aventure incroyable de Schöntal ouvrant le XIII^e siècle témoigne, à n'en pas douter, d'un basculement anthropologique, d'où émerge une nouvelle culture qui accorde aux êtres surnaturels, et en particulier aux démons, une place de premier choix. Désormais, les individus du Moyen Âge ne semblent plus entièrement seuls avec leur conscience : ils sont continuellement travaillés, si ce n'est même parfois habités, par des bons et des mauvais anges, comme le souligne Jean-Claude Schmitt⁴⁸. Par conséquent, l'on peut dire avec Alain Boureau que la pensée médiévale

⁴⁶ Sur cette dématérialisation du diable dans la scolastique et ce qu'elle implique pour le monde médiéval, se reporter à Kurt Flasch, *Le diable dans la pensée européenne*, *op. cit.*, p. 105-143.

⁴⁷ Propos rapportés dans Jean-Claude Schmitt, *Le cloître des ombres*, suivi de *Le livre des révélations* de Richalm de Schöntal, trad. collab. G. Besson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2021, p. 124.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 270.

se caractérise par « la fin de la confiance dans le cantonnement des démons⁴⁹. » Leur malice gagne progressivement en pesanteur, elle devient même inexorablement proche et insupportable. C'est ce qu'attestent en particulier la multiplication et l'aggravation concomitantes des récits de pacte satanique, dont il semble chaque fois de plus en plus difficile de se défaire. Or cet imaginaire contractuel, toujours plus aliénant et angoissant, trouvera une application inattendue, lorsqu'il viendra coloniser un autre imaginaire, celui des complots et des groupes de conjurés — véritable hantise d'un pouvoir politique gagnant en centralisation —, jusqu'à finir par trouver sa forme paroxystique et syncrétique dans le scénario du sabbat des sorciers, ligüés non plus contre le seul pouvoir temporel, mais contre l'espèce humaine tout entière⁵⁰. D'un mal réputé invisible, fuyant et bien souvent indétectable, l'époque médiévale va s'évertuer à produire les signes, comme afin d'en exorciser l'insinueuse obsession par autant de preuves de sa réalité. Un mal certes décrété de nature immatérielle, mais qu'on croit désormais paradoxalement toujours plus à hauteur humaine, et ainsi davantage susceptible d'agir en quelque façon, soit en s'en prenant à son corps, soit en s'attaquant à son for intérieur.

Cette contigüité grandissante du diable, dramatisée et véhiculée surtout par les élites religieuses et l'appareil doctrinal, ne doit pas faire oublier cependant un mouvement inverse, qui le voit être mis à distance par des effets de ridicule et de grotesque. On en avait déjà l'indice avec les facétieux démons de Schöntal. C'est pourtant hors des cercles monastiques et théologiques qu'opère ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé une véritable « carnavalisation de l'enfer⁵¹ », qu'on retrouve autant dans les diableries rythmant le théâtre des mystères

⁴⁹ Alain Boureau, *Satan hérétique, Histoire de la démonologie (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 2004, p. 261.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

⁵¹ « La tradition de la carnavalisation des idées chrétiennes officielles relatives à l'enfer, en d'autres termes la carnavalisation de l'enfer, du purgatoire et du paradis, s'est prolongée pendant tout le Moyen Âge. Ses éléments pénètrent même la "vision" officielle de l'enfer. À l'issue du Moyen Âge, l'enfer est devenu le thème crucial sur lequel se croisent toutes les cultures officielles et populaires. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, p. 391) Au cours des diableries théâtrales, les suppôts de l'enfer apparaissent sous le signe du risible et de la farce, alors que les mystères en eux-mêmes visent à enseigner aux spectateurs les leçons du dogme sur la Rédemption et la nécessité du salut. Malgré qu'ils soient mis au service de la comédie, les diables ont ici pour rôle de rappeler le

hagiographiques que dans les contes dévots et les fabliaux. Au sein de ce contre-courant, l'ange de l'abîme n'apparaît plus que comme la caricature de lui-même, plus souvent la dupe que le trompeur, la victime que le bourreau. Reste qu'ici également le champ du diabolique n'est ni uniforme, ni monolithique (d'autant plus au regard d'un très long Moyen Âge). Bien des aspects séparent les démons inquiétants de l'*Inferno* (1320) de Dante Alighieri, des chroniques de Raoul Glaber ou du Satan du *Jeu d'Adam* (1150-1170), et les diables plus légers de Raoul de Houdenc et de Robert de Boron. À côté d'un canon doctrinal lui-même oscillant, tout indique que la littérature médiévale enregistre les diverses déclinaisons d'un « comportement intermédiaire entre l'angoisse et la moquerie⁵² » vis-à-vis du diable, lesquelles s'annulent moins qu'elles ne tendent à cohabiter sous différentes modalités. Le courant d'ensemble paraît néanmoins s'infléchir vers une direction particulière à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles, comme en attestent la bulle pontificale *Super illius specula* de Jean XXII (1326 ou 1327) — appelant à prendre au sérieux les prétentions maléfiques des sorcières et des invocateurs, désormais reconnus comme aussi nocifs que des hérétiques —, et *Summi Desirantes Affectibus* d'Innocent VIII (1484), où le démon se voit désigné comme la source de tous les maux et l'ennemi absolu de la chrétienté. On est alors très loin du *Canon Episcopi* qui, autour de 906, renvoyait la réalité du vol des sorcières, menées par la déesse Diane, à une simple illusion diabolique. Peu à peu le champ se resserre autour de l'idée d'un diable, non plus seulement présent et agissant, mais terriblement concret et menaçant, animé par sa seule volonté de nuire. La fin du Moyen Âge coïncide, par conséquent, avec ce moment où le monde comme l'homme semblent de plus en plus gagner par la pourriture de l'enfer, au point que le second se perçoit, et le monde avec lui, comme rien de moins qu'une « cité assiégée⁵³ ».

sort qui attend ceux qui ne se repentent pas ou qui n'adoptent pas un mode de vie exemplaire. Cf. Élyse Dupras, *Diabls et saints. Rôles des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006.

⁵² Jean Frappier, « Châtiments infernaux et peur du diable. D'après quelques textes du XIII^e et XIV^e siècle », *Cahier de l'association internationale des études françaises*, n° 3-5, 1953, p. 95.

⁵³ Selon la belle formule de Jean Delumeau, *La peur en occident. Une cité assiégée (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

1.4 Des sciences du diable aux sciences contre le diable ?

À partir du XIV^e siècle vont aller de pair le rapprochement et la dramatisation des deux figures complémentaires de Dieu et du diable. Alors que la miséricorde de la Providence s'avère dorénavant de plus en plus incertaine ou inaudible, son courroux et ses jugements implacables trouvent à l'inverse à se déchiffrer partout. Pour les historiens, il est entendu que la Renaissance marque une amplification sans précédent, dans le champ des mentalités, de la peur du péché et de la faute. De la scolastique à la Réforme, « un changement de perspective s'est opéré, note Delumeau : les sens ne sont plus opposés à l'esprit, comme étant leur ennemi. Car c'est l'esprit même qui, dans l'homme, est mauvais⁵⁴. » Ce sont par extension les limites entre le dehors et le dedans qui se voient ébranlées. Il ne sert plus à rien de se retrancher du siècle quand le mal est déjà sur place, non pas tant derrière les murs des couvents que déjà derrière la chair et les os. Le désastre qui se trame sur la scène extérieure ne vient alors que prolonger ou redoubler celui qui ronge les hommes de l'intérieur. L'heure sonne d'un monde à l'envers, où prolifèrent les aberrations de la nature et les prodiges, les monstres et les sorciers, la folie et les blasphèmes, comme autant de signes d'un homme renversé, retourné aussi bien dans son corps que dans son esprit⁵⁵. Pour y faire face, les moyens d'action et de pénitence se raréfient. L'essor de la doctrine de la prédestination a en effet ébranlé l'édifice théologique du salut⁵⁶. Comment combattre le mal qui nous gangrène alors qu'on est déjà promis de toute éternité aux feux de la damnation ? Gagne cependant à l'époque en importance et en raffinement le dispositif de la confession, que le père de la scolastique, Abélard († 1142), a hissé au centre du système de la rédemption chrétienne, tandis que le concile de Latran l'a imposé comme une obligation annuelle. Sans doute que l'institutionnalisation de la confession participe de l'émergence d'un nouveau rapport de l'individu à sa propre conscience. Car, dans la doctrine, le libre arbitre prend une place de plus en plus importante comparativement aux liens traditionnels entre l'homme et la loi, ce qui amène le développement d'une authentique

⁵⁴ Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 39.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 143-158.

⁵⁶ Cf. Pierre-Henri Castel, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés*, *op. cit.*, p. 90.

économie de la vie intérieure. Or cette institutionnalisation vient aussi traduire la position nouvelle d'un sujet qui ne se perçoit lui-même que dans la mesure où il se croit toujours déjà coupable ou perdu :

Le monde chrétien, et avec lui l'ensemble de ses croyances et de ses espérances, s'est fortement soudé autour d'une conscience vive de l'intériorité du pécheur. L'idée même de la confession en dépend. Vraisemblablement, aucune civilisation n'a autant misé sur le sentiment d'une déchirure intérieure, sur le paradoxe même de cette déchirure ; car si cette intériorité offre la seule possibilité d'en appeler à Dieu, c'est aussi par elle que croît la menace, la peur et le malheur. Car en sondant sa conscience, le chrétien risque de devenir, à son insu, son propre démon⁵⁷.

Comment s'étonner alors que le Malin ait permis de donner un visage à cette angoisse grandissante face à ce qui n'apparaît plus comme *l'autre au dehors*, mais comme un *soi au dedans* dans lequel on ne se reconnaît plus ? Tout se passe comme si l'aggravation de l'idée même du diable, et la sophistication concomitante de ses attributs, ne pouvaient se produire que parallèlement à l'essor d'un sujet moderne de la chrétienté, de plus en plus conscient de lui-même à titre d'individualité isolée, irrémédiablement déchirée entre un Dieu impitoyable et un Satan épouvantablement proche. Bien qu'on ne doive pas attribuer à la scolastique l'entière responsabilité de la carrière florissante du diable de la Renaissance, force est d'admettre avec Muchembled la prégnance d'un « mythe monastique obsessionnel⁵⁸ » lequel, façonné dans les communautés recluses, est largement exporté au moyen de la prédication et de l'art sacré. Retrouvant en partie peut-être, et paradoxalement, le rôle que lui octroyait jadis la tradition hébraïque, à savoir d'être un instrument cruel de Dieu, Satan connaît alors une expansion figurative sans commune mesure, dont le point d'acmé est atteint entre les XVI^e et XVII^e siècles. Intégré à une vaste pastorale de la peur, l'imaginaire démoniaque va dès lors servir de moyen de contrôle et de scrutation des âmes, jusqu'à devenir le gage de l'expérience terrifiante (bien qu'essentielle) que ces âmes sont sommées de faire d'elles-mêmes.

Objet de répulsion et de hantise, le diable devient étrangement aussi un objet fascinant, après lequel nombre de démonologues et de chasseurs de sorcières vont courir durant près de

⁵⁷ Jean Delumeau, *Le péché et la peur*, op. cit., p. 112.

⁵⁸ Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, op. cit., p. 51.

trois siècles, de part et d'autre de la rupture du monde chrétien entre catholiques et protestants. La Réforme s'inscrit d'ailleurs dans le contexte d'une frénésie scripturaire à l'égard du diabolique, notamment en Allemagne. La deuxième moitié du XVI^e siècle correspond à l'âge d'or des *teufelsbücher*, ces « livres du diable » rédigés majoritairement par des pasteurs luthériens qui souhaitent mettre en garde les croyants contre les vices, la débauche et la sorcellerie⁵⁹. Cette démonomanie réformée s'explique sans doute en partie par le rôle que remplit le Malin dans la vie et l'œuvre de Martin Luther. Pour ce dernier, le démon n'a en effet rien d'un vague ou lointain esprit du mal, il tient davantage d'une entité incarnée et qui tourmente l'homme au quotidien, à l'affût de chacune de ses faiblesses. Le père de la Réforme soutient en avoir lui-même fait les frais lors de son séjour dans le château de Wartbourg, entre 1521 et 1522. Tandis qu'il se consacrait à la traduction de la Bible en allemand, le démon serait venu le détourner sans cesse de sa sainte tâche, jusqu'au jour où Luther lança contre lui son pot d'encre. L'anecdote a d'ailleurs presque valeur d'allégorie, quand on se rappelle, avec Delumeau, que c'est justement à travers l'imprimerie que « [l]e Dr. Martin communiqua sa peur du diable à des centaines de milliers de lecteurs⁶⁰. » Il n'est cependant pas le seul. L'époque voit fleurir des bataillons de littérateurs aussi bien laïcs que religieux se piquant d'écrire sur les tentations, les péchés et les moyens de s'en prémunir. Entre les XV^e et XVIII^e siècles, ce ne sont pas moins de 340 libelles et traités consacrés à la sorcellerie et au démon qui sont publiés rien que dans le royaume de France⁶¹. Cette explosion démonographique va alimenter la machine implacable en train de se mettre en place contre le prétendu complot de suppôts de Satan. La peur d'un diable en soi trouve son pendant dans cette autre peur touchant à la scène du monde : la peur d'une secte indénombrable de sorcières et d'invocateurs qui

⁵⁹ Voir notamment Keith L. Roos, *The Devil in Sixteenth-Century German Literature : The Teufelsbücher*, Berne, Peter Lang, 1972.

⁶⁰ Jean Delumeau, *La peur en Occident, op. cit.*, p. 323. La peur d'un enfer insidieux et omniprésent chez Luther semble héritée de certains courants de la pensée médiévale, qu'on voyait par exemple à l'œuvre à Schöntal, le diable pouvant s'insinuer à ses yeux dans chaque élément de la réalité sublunaire : « Le pain que nous mangeons, le breuvage que nous buvons, l'air que nous respirons et tout ce qui appartient à notre vie dans la chair est son empire. » (Martin Luther, *Commentaire de l'Épître aux Galates. Œuvres*, t. 15, Genève, Labor et Fides, 1972 [1531], p. 200)

⁶¹ Cf. Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris, Plon, 1968, p. 25-59.

œuvrent dans l'ombre, avec pour objectif de détruire le grand corps chrétien. Malgré ce qui les sépare, catholiques et protestants se retrouvent (bien qu'à des degrés variés d'implication et d'interprétation) sur la ligne de front contre la contre-église de la nuit menée par Satan⁶².

Tout porte à croire que les démonologues ont eu un poids certain dans la fabrique et la diffusion du scénario d'un complot diabolique, mené par une foule maligne d'adeptes, cachés dans les replis de la société. La littérature démonologique du temps, avec ses milliers de pages sur les maléfices et les poisons, l'inceste et la sodomie, le cannibalisme et la bestialité des sorcières au sabbat, n'a-t-elle pas nourri aussi bien l'imaginaire qui la sous-tend que celui-ci ne l'aurait alimenté en retour ? En ce sens, le sabbat apparaît à bien des égards comme une construction imaginaire en grande partie produite par les élites cultivées et urbaines. Il n'en demeure pas moins que ces élites ont sûrement emprunté tant aux antiques accusations de bestialité et de goétie lancées contre les cultes hérétiques, qu'au fond multiséculaire des magies populaires et des croyances qui persistent dans les campagnes, pour partie étanches aux dogmes de l'Église⁶³. D'antiques manières de dévotion et des pratiques superstitieuses se sont trouvées ainsi immédiatement captées et interprétées comme des actes blasphématoires, des hérésies ou de la pure sorcellerie. C'est alors un véritable défaut de traduction, une parole mal-entendue, prise de travers, qui paraît sceller et aggraver l'écart entre le monde cultivé et le monde populaire. Souvent, lors des procès, il arrive que la sorcière ne se reconnaisse pas dans l'intention ou les actions qu'on lui attribue. L'insistance des interrogatoires et des supplices, l'imposition forcenée d'une grille de lecture qui prétend « faire coïncider les aveux de l'accusée

⁶² La bibliographie sur le mythe du sabbat et l'histoire de la chasse aux sorcières est désormais vaste et établie. Outre les ouvrages déjà cités, le lecteur pourra consulter notamment Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident : La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997 ; Nicole Jacques-Lefèvre et Maxime Préaud (dir.), *Le sabbat des sorciers en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 ; Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles : The Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

⁶³ C'est notamment la thèse de Carlo Ginzburg, pour qui les stéréotypes du savoir démonologique ne doivent pas empêcher d'y reconnaître des schèmes de la magie rurale perdurant au sein de la chasse aux sorcières : Cf. Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorciers*, trad. M. Aymard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992. Voir dans une autre perspective Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1979].

avec la vérité [que le juge] possède déjà⁶⁴ », dépistant derrière toutes manifestations surnaturelles une ruse de l'enfer, doivent cependant avoir raison de sa volonté. Celle qui se condamnait jusque-là sans le savoir n'a donc plus qu'à admettre avec ses aveux, presque toujours exhortés par la violence, qu'elle est désormais, *en toute conscience*, une créature de l'enfer, et ce jusqu'à mouler ses réponses sur les questions de son bourreau. Plusieurs historiens de la sorcellerie, comme Ginzburg, n'ont cessé de souligner l'importance de la suggestion dans la construction de la parole des accusées. À ce titre, les procès de sorcellerie s'apparentent à une monade *diaboliquement* fermée, un redoutable dispositif d'énonciation de la vérité, qui voit se déchaîner une violence doublement institutionnelle, puisqu'aussi bien d'Église que d'État. On constate qu'à travers les procès de sorcellerie se vérifie et s'accroît le caractère prédominant qu'a pu prendre l'aveu dans le système judiciaire et religieux depuis le Moyen Âge. Selon Michel Foucault, l'aveu devient même en Occident « l'une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai⁶⁵ », dès lors que le « vrai » ne descend plus en droite ligne du Ciel, mais apparaît siéger de plus en plus au cœur du sujet lui-même — ce dont la systématisation de la confession a corrélativement témoigné. Dans le cadre de la chasse aux sorcières, la confession et l'aveu ont pour fonction spécifique de restaurer un tissu social que l'accusée aurait troué en se soustrayant au grand corps de l'Église⁶⁶. Même si pour cela, c'est son corps qui doit passer au feu. À l'engagement du pacte diabolique se substitue celui, encore plus impérieux, qui se noue au moment de la confession, laquelle se trouve dotée dorénavant d'une valeur hautement contractuelle⁶⁷. Malgré toutes ces précautions, un doute néanmoins

⁶⁴ Carlo Ginzburg, « Sorcellerie et piété populaire. Notes sur un procès, Modène, 1519 » (1961), *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Lagrasse, Verdier, 2012 [1989], p. 46.

⁶⁵ Michel Foucault, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015 [1976], p. 79. C'est d'ailleurs en raison de la place centrale accordée à l'aveu que littérature et philosophie auraient progressivement amorcé leur transformation vers l'impératif d'un dire vrai sur soi, qui ne peut en passer que par l'examen sans cesse accru et répété des mouvements de sa vie intérieure, comme autant de « certitudes fondamentales de la conscience. » (*Ibid.*, p. 80)

⁶⁶ Cf. Michel de Certeau, « Une mutation culturelle et religieuse : les magistrats devant les sorciers au XVII^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 55, n° 155, 1969, p. 316.

⁶⁷ « [A]vec les canonistes, la confession devenait moins une preuve qu'un pacte ou une transaction (suivant le principe *qui confitetur in iudicio quasi contrahit*), un gage fort d'une valeur contractuelle que les juges vont retenir et faire fonctionner dans la procédure inquisitoriale. » (Sophie Houdard, *Les sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, Paris, Cerf, 1992, p. 110)

demeure : comment croire les signes que dispense celui que les Écritures nomment « père du mensonge » (Jean 8.44) ? Ou ses sbires ? Il faut donc inventer les mesures les plus aberrantes, les tortures les plus raffinées, pour extraire des bouches réputées trompeuses la vérité. Dans l'espoir de discerner les signes vrais au milieu du faux, il faut ruser, se montrer implacable. Qu'importent les duperies et les violences commises pour soutirer l'aveu, puisque le but à lui seul les justifie et les absout, en même temps qu'il doit rendre réelle la fiction de la sorcière coupable. Tant et si bien qu'une fois l'aveu énoncé, il n'est plus possible de faire marche arrière, toute rétractation étant dorénavant interprétée comme l'œuvre même du Malin. Irrésistible logique circulaire du diabolique : « Ce que la procédure de l'aveu a de pervers, c'est que, de toute façon, elle est sûre de toucher juste⁶⁸ », ainsi que le souligne Michel de Certeau. Dans le cas où les accusées se taisent, que leurs bouches ne suffisent pas à authentifier le mal, ce sont alors leurs corps qui doivent parler contre elles. Quitte à fantasmer une marque invisible mais perceptible, un *punctum diabolicum* gravé par la griffe de l'enfer sur leur peau, sorte d'*intextuation* d'une loi satanique indéchiffrable pour qui n'est pas initié. Avec la prolifération de la marque et du pacte diaboliques — qu'on croit alors signé, non avec de l'encre mais avec du sang, quand il n'est pas dissimulé et cousu entre les vêtements et la peau, voire entre la peau et la chair —, les signes d'une corporéité de l'enfer se révèlent de plus en plus certains et paradoxalement ineffables⁶⁹. Ineffables parce qu'à mesure que l'emprise du démon apparaît davantage matérielle se profile curieusement la menace que celle-ci se retranche de façon inexorable dans l'opacité. En d'autres termes, qu'elle devienne illisible, hors d'atteinte, au point que le corps lui-même ne parvient plus à l'attester, renvoyant encore à une autre fois la rencontre avec le réel du mal. Comme le disait Victor Hugo, ici « la preuve se fait par les abîmes⁷⁰ ».

⁶⁸ Michel de Certeau, « L'institution de la pourriture : Luder » (1978), *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016 [1987], p. 268.

⁶⁹ Voir notamment Gábor Klaniczay, Ildikó Kristóf et Marie-Pierre Gaviano, « Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56^e année, n° 4-5, 2001, p. 972-973.

⁷⁰ Victor Hugo, « Les fleurs » (1862-1909), *Œuvres complètes : critique, proses philosophiques des années 60-65*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 542.

Émergeant dans les débuts du XIV^e siècle, à ce moment où universitaires et savants se passionnent pour la magie naturelle (le fameux *ars notoria*), la démonologie ne s'impose véritablement comme une nouvelle branche d'investigation théologique et une science à part entière que deux siècles plus tard. L'une des particularités de cette croisade intellectuelle contre les ténèbres tient à ce que ce sont les laïcs qui en constituent progressivement le fer de lance. Aux ecclésiastiques Heinrich Kramer [Institoris] († 1505), Jacob Sprenger († 1496), Jean Nider († 1438) et Martin Antoine Del Rio († 1608) se substituent bientôt les hommes de droit Pierre de Lancre († 1631), Nicolas Rémy († 1612), Henry Boguet († 1619) ou encore l'éminent philosophe Jean Bodin († 1596) et le médecin Jean Wier († 1588). Le savoir sur les démons que tous élaborent emprunte certes à la théologie, mais au droit, à la physique et à l'histoire. Comme le souligne Pierre Kapitaniak, la démonologie contribue conséquemment de plein-droit aux querelles savantes, à la spéculation théorique et aux réaménagements épistémologiques de son époque⁷¹. Or « penser avec le diable⁷² », ainsi que l'a montré de son côté Stuarck Clark, revient souvent pour ces intellectuels à étudier spécifiquement ce que le diable *fait* à la pensée. Sans rupture toutefois avec la tradition théologique, compte tenu que ce qui occupe et divise les démonologues, ce ne sont en majorité que les antiques controverses que les Pères de l'Église n'ont jamais réussi à trancher. La scène qu'investit la science démonologique est donc prioritairement la vie de l'esprit, ce que résumant admirablement Institoris et Sprenger, les auteurs du célèbre *Marteau des Sorcières* (*Malleus Maleficarum*, 1487), lorsqu'ils identifient les domaines où le démon étend ses filets : « Songes durant le sommeil et visions durant la veille⁷³. » Dans le cas des rêves inspirés par Satan, certains démonologues estiment que si « le diable ne fût pas capable d'implanter dans le cerveau humain de "formes" (*species*) visuelles qu'aucune chose qu'il n'eût auparavant observée (un aveugle, pour Thomas d'Aquin, ne pouvait pas rêver de couleurs), il pouvait néanmoins voir tout fantasma déjà emmagasiné dans

⁷¹ Pierre Kapitaniak, « Du progrès et de la promotion des démons : démonologie et philosophie naturelle dans l'épistémé européenne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Études Épistémè*, n° 7, 2005, p. 53.

⁷² Cf. Stuarck Clark, *Thinking with Demons : The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁷³ Heinrich Institoris et Jacob Sprenger, *Le marteau des sorcières*, trad. A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2017 [1486], p. 232.

l'imagination, suffisamment bien pour le reproduire dans une séquence onirique⁷⁴. » Avec la théorie thomiste de la connaissance et sa réinterprétation démonologique, l'hypothèse se prolonge d'un diable qui ne crée pas, en tant qu'il serait le principe du non-être, bien qu'il puisse à loisir faire dérailler la machinerie mentale et ses ressorts physiologiques. Une telle hypothèse n'allait pas cependant sans susciter d'authentiques inquiétudes, car c'était attribuer au diable la mainmise sur le plus intime en chacun : sa mémoire, ses images mentales, ses songes, tout le domaine en somme de son imagination et de la vie phénoménale. Comme autrefois les Pères de l'Église, les démonologues ne s'accordent pas toujours sur les limites que rencontre le pouvoir du démon à l'égard de l'intériorité humaine. Pour autant, la simple idée d'une invasion psychique de Satan (à défaut d'être encore tout à fait spirituelle) semble ruiner toujours davantage la perception que l'homme peut avoir de lui-même et l'aspiration à une transparence intérieure. La thèse d'un diable « illusionniste » enregistre en tout cas un certain succès. Renvoyer le vol des sorcières ou leurs métamorphoses à des chimères inspirées par l'enfer ne revient cependant aucunement à les déculpabiliser. Pour certains, il suffit de croire aux mensonges du démon et de s'en réjouir pour être considéré comme coupable. Selon le dominicain Girolamo Visconti, la faute réside alors dans un *acte* de volonté équivalent à un *pacte*, celui de l'approbation rationnelle et éclairée à sa propre imagination⁷⁵. À en croire Bodin, ce sont d'ailleurs les esprits jugés les plus « faibles », les fous et les mélancoliques perdus dans leurs visions, qui sont les cibles privilégiées du Malin. Cette interprétation est éloquente car elle trahit une crainte de plus en plus grande à l'égard des manigances du démon, touchant spécialement à la physiologie de l'esprit et au support sensible des activités de la pensée. Les anomalies et les déraillements du cerveau apparaissent ici comme autant de portes laissées ouvertes à l'enfer. Tout se passe comme si les démonologues, « en inscrivant les pouvoirs physiques du diable au titre de l'imagination, [avaient] enraciné le diable dans le

⁷⁴ Stuart Clark, « Songes diaboliques et paradoxes visuels », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 282. Il en va de même pour le pacte diabolique, dont l'Église s'acharne à répéter l'invalidité légale et le caractère foncièrement déceptif des bénéfices attendus. Pour autant, la simple volonté qu'y engage le contractant suffit à le damner. Au point de faire, selon Sophie Houdard, « peser la culpabilité sur le sorcier, non parce qu'il a fait quelque chose, mais parce qu'il a engagé sa responsabilité, même dans un *dol* — une duperie — manifeste. » (Sophie Houdard, *Les sciences du diable*, *op. cit.*, p. 40)

corps⁷⁶ », tel que l'a souligné Foucault. À l'inverse, les partisans de la thèse d'un diable « matérialiste » soutiennent que les sorcières s'envolent réellement. Lorsqu'elles ne peuvent pas se rendre au sabbat, elles doivent se coucher sur le côté et exhaler une vapeur glauque au travers de laquelle elles assistent à l'assemblée nocturne, comme à travers une fenêtre ou sur un écran. Ce noir cinéma intérieur, extériorisé et projeté sous le regard de la sorcière, semble être à sa manière une « façon de tirer la "vision imaginative" hors du secret des consciences, de lui donner une plus grande matérialité, comme pour en faire une preuve plus indiscutable du dévoiement de la sorcière⁷⁷. » En donnant à voir ce qu'un esprit recèle réellement, une telle vision devient le signe d'une conscience éminemment diabolique car capable de se dissocier d'elle-même. Alors que la thèse « illusionniste » semble au fil du temps l'emporter sur la thèse « matérialiste », la démonologie accomplit une graduelle *dématérialisation* de l'action du diable, même si c'est pour suggérer que ce dernier est toujours susceptible de retourner les esprits contre eux-mêmes, et ce étrangeté à partir de ce qui fait la *matérialité* propre desdits esprits.

S'il n'est pas le héraut des Lumières que certains ont voulu en faire, le médecin Jean Wier occupe, avec *De l'imposture des diables* (1563), une position à part dans les débats de son époque. Selon lui, les sorcières sont plus souvent les dupes des démons que leurs alliées volontaires et obstinées. Autant Wier ne remet pas en cause l'existence des esprits mauvais et des magiciens qui contractent des pactes avec eux, autant il conclut que la plupart des affaires de sorcellerie n'en relève pas. Les pauvres hères traînés devant les tribunaux seraient majoritairement de simples victimes, bernées par des illusions. Ce qu'amorce Wier est une transformation, non pas tant du discours démonologique en lui-même — auquel il participe même de façon assez orthodoxe —, que des discours juridique et médical, dont il donne à réévaluer certains cadres et facteurs d'intelligibilité. Avec son livre, en effet, « [Wier] déplace

⁷⁶ Michel Foucault, « Les déviations religieuses et le savoir médical » (1968), *Dits et écrits, I (1954-1975)*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 658.

⁷⁷ Thibaut Maus de Rolley, « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable, op. cit.*, p. 126.

le critère de vérité du côté de la médecine⁷⁸ ». Peu à peu, seul le médecin semble à même de lever le voile des mensonges de Satan. Contrairement à l'idée reçue qui veut que la fabrique de la science moderne se fasse au détriment de l'imaginaire diabolique, l'exemple de Wier montre encore une fois à quel point l'une et l'autre sont inextricablement liées. Le rôle accru accordé au médecin, lors des enquêtes de sorcellerie ou de possession, permet également que circulent de nouvelles méthodes d'investigation ainsi que des paradigmes d'identification inédits de ce qui tient du réel ou de l'illusion. En cela, Wier et sa proto-phénoménologie du démoniaque constituent un exemple emblématique du basculement de plus en plus inexorable du motif du démon dans les registres médical et pathologique. Et ce, même si Wier défend encore l'hypothèse d'un démon corrupteur des rouages corporels de la machinerie mentale, et non de son intériorité psychique. Il contribue de ce fait à l'histoire d'un diable illusionniste, artisan trompeur qui, pour monter ses artifices et ses trucages, doit en passer par les moyens que lui offre le corps sensible. Mais là où Wier « innove » encore, c'est que la très solide misogynie des démonologues devient chez lui un argument paradoxal en faveur de la disculpation des sorcières. C'est en effet au nom de leur supposée ignorance, de leur analphabétisme et de leur mélancolique crédulité que les femmes s'aliéneraient aux forces de leur imagination. En cela, elles seraient tout autant pour Wier incapables d'actions authentiquement maléfiques que d'acquérir des connaissances surnaturelles, les unes et les autres étant réservées aux seuls magiciens, et donc à des hommes⁷⁹. À la suite de Wier, il ne restera bientôt qu'à reconnaître, en toutes ces femmes diaboliques et fragiles, les victimes non plus de l'enfer mais de leurs sens et cerveaux détraqués, quand ce ne seront pas tout bonnement des affabulatrices et des menteuses pathologiques, ainsi qu'il en ira au XIX^e siècle avec les démonomanes d'Esquirol et les hystériques de Charcot. Graduellement, le diabolique dérive ainsi vers le champ de la psychologie. Les maléfices de Satan s'opacifient, perdent de leur

⁷⁸ Nicole Jacques-Lefèvre, « L'écriture démonologique : un genre défini par ses auteurs mêmes », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, op. cit., p. 44.

⁷⁹ C'est notamment face à cet argument que Bodin se récrimine et publie en réponse sa *Démonomanie des sorciers* (1580), où il défend le domaine démonologique des prétentions du savoir médical.

potentiel de lisibilité, dès lors qu'ils ne se distinguent plus des désordres que connaît un esprit malade.

1.5 L'autre scène : la « tragédie d'Enfer »

On retrouve une telle dérive à l'œuvre sur l'autre scène historique du démoniaque, qui semble succéder chronologiquement à la chasse aux sorcières : à savoir la scène de la possession. Bien des choses séparent néanmoins les possessions de la Bible de celles du Grand Siècle. Tout comme il y a loin entre des sujets supposés œuvrer, en toute conscience et volonté, dans le mal — la sorcière — et des sujets qui y sont voués malgré eux — la possédée diabolique. Dans tous les cas, soulignons qu'il s'agit toujours en grande majorité de femmes⁸⁰. Avec la sorcière, le problème essentiel qui se posait était d'établir ce qui la rend ou non consciente et responsable de ses actes (imaginaires ou réels). Ainsi qu'on va le voir, les termes du problème se déplacent complètement du moment que « la conscience est à côté de la possession qui se définit précisément en l'excluant⁸¹. » Tandis que les bûchers se font plus rares, sans disparaître tout à fait, le XVII^e siècle s'organise autour d'une série de crises de possession, depuis l'affaire Marthe Brossier (1598-1599), jusqu'à Aix-en-Provence (1610-1611), Loudun (1632-1637) — la plus célèbre d'entre elles —, puis Louviers (1643-1647), Auxonne (1658-1663), sans compter quelques autres plus modestes et tardives, surgissant comme les derniers soubresauts d'une vague infernale sur son déclin. Au sein de ce nouveau drame théologique qu'est la possession, il semble que le diable trouve enfin le corps que la scolastique a si longtemps hésité à lui reconnaître. Or ce corps est loin d'être anhistorique. Il se reconnaît plutôt comme l'envers d'un corps mystique dont le Grand Siècle signe l'éphémère mais prodigieuse prolifération. Si le propre du corps mystique est de s'ouvrir à l'inouï d'une jouissance autre qui le déborde, en débordant la parole elle-même, dont il lui faut témoigner

⁸⁰ Sur cet aspect essentiel du problème, on pourra consulter, outre les ouvrages de Ginzburg et Muchembled précédemment cités : Silvia Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. Senonevero, Paris, Entremonde, 2014.

⁸¹ Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2005 [1970], p. 94.

malgré tout ; le corps possédé est, au contraire, un corps qui ne jouit que sur le mode de l'aversion, de la révolte et de l'horreur, et qui cherche (ou dont on cherche le plus souvent) à retraduire l'expérience comme une forme de transgression anormale. De la sorte, son expérience trouve à correspondre avec un cadre doctrinal où elle devient articulable, intelligible, en s'avouant sacrilège et diabolique. Alors que l'un assume la béance, l'autre ne fait que la recouvrir. Antagoniques bien que jouissant l'un et l'autre, les corps de la mystique et de la possession s'avèrent étroitement solidaires, tels l'envers et l'endroit de cette « dimension de l'obscénité⁸² » dont le christianisme se ferait, selon Lacan, le support essentiel dans l'histoire. Leur apparition simultanée est d'ailleurs d'autant plus significative qu'elle concorde avec l'âge d'or du baroque, lequel poursuit par les moyens de l'art cette « exhibition⁸³ » d'un corps jouissant en dehors de la sexualité. Qu'est-ce qui fait cependant la spécificité du corps de la possession ? Sans doute celle-ci tient d'abord à sa nature, qui serait d'être l'authentique négatif du corps de l'Incarnation. Dans son *Traité des évergumènes* (1599), Pierre de Bérulle assure même qu'il n'en est que la jalouse parodie⁸⁵. La possession ruine la nature spirituelle d'une personne dans son lieu vital avec Dieu. Pour le monde chrétien, elle signifie la fin de la cohérence interne d'un sujet. Les tourments et les attitudes furieuses, tout ce qui fait le drame au dehors de la possédée, ne sont de ce fait que l'écho d'un drame éminemment plus essentiel, en l'occurrence le dédoublement interne pointé par de Certeau — dédoublement entre soi et soi, entre le corps et la conscience, dont la possession se définit par l'éviction radicale. Or ici les prêtres et les exorcistes jouent un rôle notable. Diligentés auprès d'une possédée, ils parachèvent souvent cette forme d'éviction subjective, lorsqu'ils se bornent moins à la libérer de l'emprise du démon qu'à poursuivre, en revers de sa chair, la folle investigation d'un signe réel du mal entamée autrefois avec la chasse aux sorcières. Faire parler, questionner l'identité de l'interlocuteur démoniaque, lui donner un nom et une fonction dans la nomenclature de l'enfer, cela revient à faire du diable un sujet, et à oublier souvent l'authentique sujet caché

⁸² Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 144.

⁸³ *Idem.*

⁸⁵ Cf. Sophie Houdard, *Les invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Belles lettres, coll. « Histoire », 2008, p. 244.

derrière le diable⁸⁶. En creux des gesticulations et des cris tonitruants, c'est bien encore la parole qui est au cœur de l'incertain « théâtre des possédées⁸⁷ ». Un théâtre toujours prêt cependant de dérailler, de laisser émerger un détail incongru ou un discours suspect, risquant d'en dénoncer soit la fausseté (la possession serait dans ce cas *seulement* un théâtre), soit l'illusion des prétendues lois qui en règlent la représentation (c'est le démon, et non pas les exorcistes, qui mène le jeu et assure la mise en scène).

Aussi les possessions sont au XVII^e siècle les lieux d'une affolante mise en question visuelle du mal. Soumise à une spectacularisation sans borne, la scène de la possession s'organise autour de la double exigence du voir et du croire, de l'image et de la preuve, comme l'a montré de Certeau dans son étude sur Loudun. Or c'est précisément à Loudun que la spectacularité de la possession va être poussée à son paroxysme. Avec ses tréteaux et ses estrades installés dans les églises, la ville devient un vivant théâtre, où l'on accourt de partout en France pour assister aux crises des religieuses, vociférant et insultant les prêtres. La fonction exemplaire de la possession de Loudun tient cependant encore à autre chose. Pour le découvrir, il faut nous reporter à une autre scène qui, à Loudun, se resserre autour de la dyade entre mystique et possession, impulsant un véritable basculement dans le champ des représentations culturelles du mal et de l'intériorité. Délaissons les premiers temps de l'affaire, son amorce courant de 1632 à 1634, qui voit le populaire curé Urbain Grandier être accusé de sorcellerie par les Ursulines de Loudun, notamment à travers la bouche de la Mère supérieure — Sœur Jeanne des Anges —, avant de périr sur le bûcher. La mort du prétendu sorcier ne met pas néanmoins en déroute les diables. Depuis Bordeaux, plusieurs exorcistes de la Compagnie de Jésus sont dépêchés afin de remédier au désordre loudunais. Parmi eux se trouve le Père jésuite Jean-Joseph Surin, un mystique fiévreux âgé de trente-quatre ans, chargé de la confession et de l'exorcisme de Jeanne des Anges. Auprès de la Mère Supérieure, le Père Surin va peu à peu mettre en place un nouveau dispositif de lutte contre les puissances de l'enfer. Abandonnant la dramaturgie des exorcismes et ses corps rugissant, il va soustraire d'abord Jeanne des Anges

⁸⁶ Cf. Laura Verciani, *Le moi et ses diables. Autobiographie spirituelle et récit de possession au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 30-31.

⁸⁷ Michel de Certeau, *La possession de Loudun, op. cit.*, p. 165.

au regard du public, avant d'établir avec elle le cadre d'un entretien privé et constant, poursuivi sur de longs mois. Au fil de cet entretien, la possédée Jeanne des Anges se tourne vers la pratique de l'oraison, la contemplation intérieure et les mortifications. Bien que Surin croie fermement à la réalité surnaturelle des événements de Loudun, bien qu'il soit persuadé que les démons assaillent les chairs et les âmes des Ursulines, il entend progressivement substituer l'exercice spirituel au seul exorcisme, et par conséquent la scène du « tribunal de [l]a conscience⁸⁸ » à la scène de l'exhibition corporelle. Ce qu'a d'inédite la méthode initiée par Surin — nommée « voie indirecte⁸⁹ » — est la place qu'y occupe le sujet de la possession. Non plus passive ou simple support à la dictée de l'enfer, la possédée est désormais sommée de faire retour sur elle-même, de pénétrer au plus profond de son univers intérieur, pour regarder le mal comme « une chose dont le principe se trouvait en elle ». Surin appelle la possédée à ne pas se défilier devant ce qui la ravage. Même si le démon loge en son sein, il ne peut être tenu pour entièrement coupable de ses actes ou de ses pensées. Ce que met à mal Surin, c'est donc le récit de victime que Jeanne des Anges s'adresse à elle-même. Il oppose à l'histoire d'une possédée irresponsable, renvoyant tous ses péchés entre les mains de son tentateur, l'histoire d'une possédée responsable qui gagne son salut et sa délivrance en reconnaissant pour siens les vices, les faiblesses et les égarements qui ont donné prise à l'enfer. Loin d'éloigner les fautes, loin de chercher à faire taire les péchés, la « voie indirecte » en fait au contraire la matière à partir de laquelle il faut travailler et façonner une vie sainte. L'essentiel pour Surin est d'avoir le mal sans cesse en esprit pour mieux s'en prémunir et suivre la voie de la Providence. Si on en croit Jeanne des Anges, qui rédige elle-aussi une manière de témoignage de cet épisode sous forme autobiographique : d'après le jésuite, « il vaut au mieux souffrir la tentation avec humilité que

⁸⁸ Jean-Joseph Surin, « Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'Enfer (1654-1660) », *Écrits autobiographiques*, éd. A. Paschoud, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 2016 [1990], p. 102.

⁸⁹ « Le Père connut bien que la voie directe des exorcismes de l'Église était un excellent moyen pour chasser les démons. Mais il faut avouer que *la voie indirecte* de la mortification et de l'oraison mentale est infaillible, leur ôtant la nourriture et ce qui leur donne droit sur l'âme. La Mère ayant aussi connu cette vérité, fut poussée par l'esprit de Dieu à ne plus regarder les démons comme les auteurs des actions déréglées qu'elle faisait, même dans la possession ; mais à se les attribuer et à s'en humilier, comme *de choses dont le principe se trouvait en elle*. L'expérience le fit voir, car à mesure qu'elle travaillait à vaincre ses inclinations, les démons devenaient plus faibles et moins capables de l'agiter » (*Idem*. Nous soulignons)

de s'en défendre avec inquiétude. Sachez que la tentation soutenue avec fidélité est plus agréable à Dieu que les empressements que la nature veut prendre pour l'éviter⁹⁰. » Dans cette perspective, le péché s'apparente à une paradoxale pratique de l'intériorité. Épreuve absolue de dépossession, la possession engage alors étrangement à une reconquête de soi, si ce n'est même à une purification et à une dilatation extraordinaires de la vie intérieure. Comme le souligne Sophie Houdard, elle devient la clef pour accéder « au théâtre de l'âme, qui pourrait enfin être vu dans sa totalité et comme en transparence⁹¹ ». En dramatisant cette prise de conscience dans le mal, dont Delumeau a fait le trait de l'époque, la possession est, pour ainsi dire, ce moment où se reconnaître comme sujet même, si ce n'est surtout, au cœur du mal — donc au plus fort de l'aliénation —, devient la plus authentique preuve de vérité. Elle signe l'avènement d'une inédite anthropologie de l'âme, où il faut en passer par les mots de l'autre (d'abord le démon, puis Surin) pour parler de l'Autre en soi, faire sienne « cette part du dehors qui est dedans⁹² » et peu à peu advenir à soi-même.

Véritable « césure dans l'histoire des mentalités⁹³ », l'affaire de Loudun témoigne pour Castel d'une révolution copernicienne. Ici le « diable traditionnel cède la place à un démon intime dont la preuve est l'expérience de la "division du moi", que j'éprouve dans le conflit torturant entre mes intentions morales et mes indésirables désirs⁹⁴. » Or l'inouï de cette affaire tient encore à ce que ce n'est pas uniquement la possédée qui se voit sommée de rentrer en elle-même pour se découvrir sujet *dans* le mal. C'est également son confesseur et exorciste, Surin, qui fait à son tour la terrible épreuve de la « division du moi ». Tombant dans une grave crise mélancolique, assailli de visions terrifiantes, le jésuite finit par être envoyé dans une maison de santé. Il se croit devenu la proie d'un démon, lequel ne le tourmenterait plus seulement du dehors (c'est là l'état traditionnel de l'*obsession*), mais bien du dedans de lui-même (on est

⁹⁰ Jeanne des Anges, *Autobiographie*, éd. G. Legué et G. de la Tourette, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 1990 [1886], p. 272.

⁹¹ Sophie Houdard, *Les invasions mystiques*, *op. cit.*, p. 263.

⁹² Michel de Certeau, « L'institution de la pourriture : Luder », *op. cit.*, p. 272.

⁹³ Pierre-Henri Castel, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés*, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 115.

alors du côté de la *possession*⁹⁵). De son point de vue, ce démon amalgamerait presque parfaitement son esprit au sien, « comme le cachet s'imprime sur la cire⁹⁶ », à tel point qu'il serait presque impossible de les distinguer. Commence alors pour Surin ce qu'il appelle une véritable « tragédie d'Enfer⁹⁸ », trahissant un vertigineux dédoublement, où *je* devient autre tout en restant le même. L'écriture du Jésuite en porte d'ailleurs la trace, car ses textes autobiographiques de cette époque verront continuellement s'alterner le « je » et « il », tels les indices à même la lettre d'une forme de désubjectivation catastrophique. Il y a toutefois pire. Cloîtré, paralysé et aphasique pendant près de dix-huit ans, Surin se pense voué à une vie de damné sur la terre. Il nourrit le sentiment d'être abandonné, voire abhorré par Dieu. Dans son inexactitude doctrinale (nul ne saurait être damné avant le Jugement dernier, la damnation étant un état qui définit un sujet dans l'après-vie), la damnation de Surin se soutient d'une vérité non pas objective ou dogmatique, mais foncièrement intime. Elle rend compte d'une expérience incommensurable d'abattement et de ravage, dont les mots pour l'exprimer manquent cruellement⁹⁹. Cette prétendue damnation de Surin a également ceci de singulier qu'elle semble donner corps à une constante obsession du prêtre à l'égard de l'enfer. Car tout au long des exorcismes qu'il suit à Loudun, le jésuite a fait état du désir le plus vif d'entendre parler les diables. En cela, il ne se distingue guère de ses camarades exorcistes. Pourtant, dans son cas, les faire parler ne revient pas uniquement à authentifier les enseignements de l'Évangile ou le savoir des démonologues. Les questions qu'il pose aux sbires de l'enfer sont d'ordre moral et

⁹⁵ Notons que la graduelle transformation de l'obsession de Surin en possession survient en 1637, soit apparemment la même année que la mort de son père (Cf. *Ibid.*, p. 123.) Il faudra nous en souvenir lorsque nous aborderons le cas du peintre Christoph Haitzmann, relu par Freud dans *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*, car là-aussi la mort du géniteur est à la fois le déclencheur et le nœud de la crise diabolique.

⁹⁶ « [C]omme le cachet s'imprime sur la cire, l'Esprit soit bon, soit mauvais, quand il domine, s'imprime et s'ajoute à l'âme et grave en elle son acte et s'associe à cet acte, en telle sorte que l'âme sent cet acte comme s'il était vitalemment produit en elle, qu'elle se sent de tous les intérêts, desseins, sentiments et affections du Diable, tandis qu'il s'unit à elle comme s'il était l'homme et comme si l'homme était Diable [...] » (Jean-Joseph Surin, « Science expérimentale des choses de l'autre vie (1663) », *Écrits autobiographiques*, op. cit., p. 379-380)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁹ Ainsi que le remarque très justement Sophie Houdard, il s'agit certes d'« une expérience disproportionnée, démente et fautive dans son contenu, mais vraie dans sa force et son énergie, et utile dans son efficacité à faire croire. » (Sophie Houdard, *Les invasions mystiques*, op. cit., p. 291)

métaphysique, en rapport avec leur état. Or donner ainsi la parole aux démons, se mettre à l'écoute de leur drame, n'est-ce pas leur reconnaître une qualité de vécu ? N'est-ce pas collecter les morceaux de leur histoire en leur conférant une authentique épaisseur subjective ? Et peut-être leur reconnaître une sensibilité, si ce n'est même déjà une forme de conscience ? C'est en tout cas ce que suggèrent certains de leurs dialogues :

L'amour est accompagné de la dilection, les choses pénétrant dans le cœur et s'y enchaînant, c'est une nécessité à la créature d'aimer, rapporte ainsi à Surin un des diables de Jeanne des Anges ; c'est pourquoi moi, qui ne puis aimer le bien, ayant perdu la grâce, j'aime le mal et je tâche de me délecter dans le mal. Mais je n'en puis venir à bout, parce que n'aimant qu'à offenser Dieu, si je n'y réussis pas, je me vois travaillé par le peu d'effet de mon désir ; si j'en viens à bout, je suis chargé de nouveaux châtiments ; de là vient que rien ne me plaît, et que je suis très misérable¹⁰⁰.

Tout se passe comme si c'était à l'écoute des diables eux-mêmes que Surin s'était forgé l'idée de sa damnation. Cette recherche obsédante et forcenée du mal, cette méditation au plus près de la perte (relayée par la voie indirecte prescrite à Jeanne des Anges, qui doit scruter soigneusement ses fautes et ses tentations), paraît par conséquent trouver sa mise en acte dans le réel à l'horizon duquel s'inscrit la propre « possession » de Surin. Au cœur de son épreuve, l'intéressé n'oublie en effet aucunement les enseignements de l'enfer. À son tour, il dira « aimer le mal », puisqu'il n'est plus autorisé à « aimer le bien ». À son tour, il embrassera une condition de damné qui s'impose à lui à l'instar d'un ordre impérieux. S'y soustraire, ce serait sans doute pire qu'être damné, pire que le pire lui-même, car ce serait refuser ce que le Ciel attend de lui : « Dieu m'avait déjà jeté dans le mal, il ne fallait point sortir de cet ordre¹⁰¹ » assure-t-il au plus fort de son tourment. La « tragédie d'Enfer » de Surin n'est de la sorte rien d'autre que l'enfer d'un devoir qui se donne à la fois comme la raison de la souffrance *et* comme la seule façon de supporter et de justifier cette même souffrance. Consentir à sa

¹⁰⁰ Jean-Joseph Surin, « Science expérimentale des choses de l'autre vie », *op. cit.*, p. 175.

¹⁰¹ « Et la chose vint à telle extrémité, que pensant que ce fût l'ordre de Dieu, que je me comportasse comme un âme damnée, de sorte que lorsque je faisais quelque bien, je me pensais tirer de l'ordre de Dieu, et que je ne pouvais rien faire de pis que tâcher de bien faire, et me comportant comme un homme qui voulait bien faire compte de l'ordre de Dieu, car l'état des damnés est de faire toujours mal, il me semblait que le désir de bien faire que j'avais, était le plus grand mal que je puisse faire, à cause que c'était contraire à l'ordre divin : Dieu m'avait déjà jeté dans le mal, il ne fallait point sortir de cet ordre. » (*Ibid.*, p. 210-211)

damnation, c'est faire du renoncement au salut la preuve la plus incontestable de son amour pour Dieu, autrement dit la preuve la plus pure, parce que la plus désintéressée, sans attente en retour¹⁰². Surin, c'est le mystique qui fait du mal le seul espace d'union possible avec la Providence. Mais c'est aussi celui qui s'identifie, en se dédoublant, au démon qui s'imprime en lui, pour finir par lui reconnaître une véritable (bien qu'éminemment paradoxale) stature de sujet.

La question qui se pose alors est : comment s'en sortir ? Pour Surin, sortir de la possession et de sa maladie nécessite une autre forme d'identification — non plus au diable ou au damné, mais au Christ souffrant et bientôt au Verbe incarné, dont il se pensera un temps devenu le dépositaire. De cette façon, le jésuite finit par faire coïncider la vérité scripturaire et la vérité de son expérience. Il explique que la damnation dont il se sentait être intimement la cible ne le visait pas *lui*, tout compte fait, mais le démon qui s'était accolé à lui comme une surimpression de son âme. L'étau se desserrant, c'est l'image de soi comme démon qui tombe. Peu à peu, le sujet retrouve ainsi l'image d'un *moi* divisé entre deux entités, dont l'une — la diabolique — peut porter à elle seule toute la charge du mal, tandis que l'autre se sent « raffermie, élargie » même, par toutes « ces terreurs [qui] ont fait et laissé du bien dedans [s]on cœur¹⁰³. » Alors l'édifice moral et sotériologique se trouvera restauré, et Surin sera admis à réintégrer, à la

¹⁰² Bien entendu, il est nécessaire de faire droit ici à la doctrine du pur amour dans laquelle s'inscrit la pensée de Surin, bien qu'il l'aggrave à l'extrême. La doctrine du pur amour trouve ses sources dans la tradition mystique, notamment la *Gelassenheit* de Maître Eckhart, ce « laisser être » nécessaire à toute approche de la divinité. Elle fait du renoncement à toute récompense, voire de la perte de tout bien (surtout le sien propre) la condition d'un véritable amour en tant que ce dernier ne serait motivé par aucun intérêt, ni par aucun espoir de rétribution. La question du pur amour allait occuper le centre de la querelle sur le quiétisme, opposant notamment Fénelon à Bossuet. Saint François de Sales, qui se crut un temps comme Surin damné sur la terre (et qui l'inspira vraisemblablement), l'aborde à sa manière au travers de sa « supposition impossible ». Selon lui, l'amour de Dieu pourrait peut-être s'avérer plus grand en enfer qu'au Ciel. Une âme damnée par Dieu ne pourrait-elle pas l'aimer davantage et plus purement que s'il la récompensait ? Ne serait-ce pas là d'ailleurs la preuve de la miséricorde infinie de la Providence ? On verra bientôt ce que tant Bernanos que Jouhandeau allaient faire de cette hypothèse. (Voir à ce sujet l'excellente étude de Jacques Le Brun, *Le pur amour, de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2002)

¹⁰³ « Voilà pourquoi l'âme avait peine, comme si elle eût été elle-même le Diable et vraiment damnée, et néanmoins aussi en quelque coin de cet intérieur, il y avait un amour intime pour Jésus-Christ, et je crois vraiment que ces terreurs ont fait et laissé du bien dedans mon cœur. » (Jean-Joseph Surin, « Science expérimentale des choses de l'autre vie (1663) », *op. cit.*, p. 230)

marge, les jésuites pour les dernières années de son existence. Qu'advient-il de Jeanne des Anges dans tout cela ? La Mère supérieure des Ursulines de Loudun a été délivrée de ses démons en 1637, près de cinq années après le début de la possession, au moment où Surin commence son épreuve dans l'ombre et la solitude. Libérée, l'Ursuline s'improvise mystique. Jeanne des Anges porte en effet à même son corps les preuves de la victoire du Ciel sur l'enfer. Sur la chair de sa main sont gravés les noms (prétendument par les démons sortis d'elle) de la Vierge, de saint Joseph, du Christ et de saint François de Sales¹⁰⁴. Quand néanmoins l'engouement pour ses marques célestes s'estompe, Jeanne des Anges se lance dans une carrière d'inspirée, ouvrant une boutique aux miracles et aux dévotions à Loudun. Elle se met également à écrire, justifiée dans son entreprise autobiographique par le caractère extraordinaire de son aventure¹⁰⁵. En définitive, qu'est-ce qui semble se refermer avec Loudun et les ultimes possessions collectives qu'elle emblématise ? On pourrait dire que ce qui commence à disparaître avec le couple extraordinaire formé par le mystique et la possédée (s'inversant presque pour finir), c'est une époque où l'individu s'ouvre aux incorporations célestes ou diaboliques, pour mieux voir, entre joie et angoisse, se dilater en lui le gouffre insondable de sa conscience¹⁰⁶. Loudun, c'est aussi le moment où une expérience mystique voit sa nuit obscure s'aggraver en une « tragédie », dès lors que l'amour ne s'atteste jamais mieux que du fond de l'enfer. Avec Loudun, c'est enfin une pastorale de la peur qui se mue en une pédagogie du péché, le pâtiir devenant un pivot essentiel de la conquête de soi. En cela, les écrits des mystiques et des possédés témoignent à leur manière dans le sens d'une époque qui, à travers ses écrivains notamment, s'interroge sur les conditions de représentation du *moi*, lequel apparaît certes haïssable, mais aussi fuyant, opaque, soumis aux métamorphoses

¹⁰⁴ Selon de Certeau, les mots sur sa main constituent la « première écriture de soi, au sens littéral : Jeanne *s'écrit mystique*, littéralement. Sa peau est le tissu d'impressions gravées et de caractères à lire. » (Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, *op. cit.*, p. 278-279)

¹⁰⁵ On doit reconnaître avec Laura Verciani que Jeanne des Anges a de longue date été traitée par ceux qui se sont penchés sur son histoire — médecins, artistes et historiens —, comme une orgueilleuse narcissique, une Emma Bovary mystificatrice (c'est la thèse d'Aldous Huxley) ou une autre sainte patronne des hystériques. C'est faire peu de cas de son autobiographie spirituelle qui témoigne d'une réelle entreprise d'affirmation, par l'écriture, d'un sujet dénié, tant au sein de la vie réglée du couvent que sur la scène diabolique de la possession : Cf. Laura Verciani, *Le moi et ses diables*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁶ À ce sujet, voir Sophie Houdard, *Les invasions mystiques*, *op. cit.*, p. 222-224.

continuelles de la contingence. Sans doute est-ce alors le propre du drame de l'homme et de la femme surnaturelles que de nous indiquer que d'apparaître ne rend pas la vie intérieure plus transparente. Comme si sa reconnaissance devait se payer du prix de son étrangeté, si ce n'est aussi du prix de l'inquiétude qu'il y a à se sentir bientôt seul, c'est-à-dire sans Dieu ni diable, face à l'abîme que dévoile le fond de son intimité.

La fin du XVII^e siècle voit le déclin des grandes crises collectives de possession, de même qu'elle met un coup d'arrêt définitif à la chasse aux sorcières, la décriminalisation de la sorcellerie (à tout le moins en France) étant actée par un édit de 1682. Ce déclin parachève un mouvement qui aura vu la scène du mal se déplacer du dehors vers le dedans, d'une réalité surnaturelle vers une réalité naturelle, de plus en plus psychologique. On peut donc dire avec Castel — et Delumeau, Gauchet et Muchembled — que « l'histoire de l'intériorisation du Mal [semble être] le fil conducteur du processus de civilisation de l'esprit¹⁰⁷. » De ses équivoques apparitions dans la Bible à son hégémonie à l'aube de l'âge moderne, de son incertaine corporalité jusqu'à sa spiritualisation de plus en plus irrévocable, le diable se reconnaît comme un partenaire indispensable pour qui veut mesurer et rendre compte des rapports historiques des individus à la nuit de leur conscience. Car il aura fallu en passer de plus en plus par l'ennemi (extérieur, puis progressivement en soi) pour réussir à nommer le désastre d'être soi-même. Même si c'était au prix parfois de se confondre avec lui et de perdre ce qui nous distinguait d'un mal éprouvé comme insupportable. Et même si c'était, aussi, amplifier momentanément le statut de cet ennemi, à force de l'envisager presque pareil à soi. Comme nous le montre le cas de Surin, tout cela ne revenait-il parfois en effet pas à l'humaniser, en lui attribuant une sophistication psychologique inédite, un raffinement dans la cruauté, la duperie ou l'ondoyance de son caractère, si ce n'est même une conscience aigüe du malheur de sa condition ? L'antique *autre* qui servait à désigner le mal en chaque sujet n'était-il pas près contradictoirement de

¹⁰⁷ Pierre-Henri Castel, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés*, op. cit., p. 331. Cela ne revient aucunement, par contre, à défendre une vision « positiviste » ou nécessairement progressiste de l'histoire du diable et des persécutions qui s'y écrivent en surplis.

devenir lui-même une sorte de *sujet* du mal ? N'y a-t-il pas alors une véritable *crise de la réflexivité* ?

L'histoire culturelle du diable se présente comme l'histoire d'une conflictuelle *incarnation*, entre corporalité et spiritualisation, réalité et pathologisation. Une histoire à la croisée des corps et des pensées, et de ce que le champ de la parole vient aménager comme passage entre les uns et les autres. Depuis les Écritures, on aura vu comment l'anthropologie chrétienne s'est construite en nouant étroitement l'idée d'une liberté, d'un salut, en somme d'une réelle affirmation de l'âme humaine, aux possibles éthiques qu'engendre la parole. Au moment où l'intériorisation du mal s'accomplit, où le sujet de la modernité advient à lui-même, le diable, lui, gagne une épaisseur subjective étonnante, en raison précisément des mots qu'on lui reconnaît (ceux glanés sur la bouche des possédées ou ceux des écrits hétérodoxes et expérimentaux des mystiques envahis par l'enfer). C'est pourquoi sans doute ce sont encore les mots, et plus précisément le domaine de la littérature, qui vont le recueillir dans leur marge au siècle suivant. Si on peut considérer que la littérature des Lumières est à certains égards d'inspiration diabolique, ce n'est pourtant pas — à quelques exceptions près —, relativement à des enjeux thématiques ou psychologiques. De l'enfer et des démons, elle va en réalité plutôt tirer des leçons quant à sa propre nature et ses virtualités esthétiques. Telle que le souligne François Lavocat, avec le Satan des démonologues en effet, « c'est la notion même de fiction, au sens moderne du terme, qui est en jeu¹⁰⁸. » En déplaçant, voire en mettant en doute les catégories du réel et de l'imaginaire, de la réalité et de l'hallucination, de la véracité et de l'illusion, celui-ci aura rendu toujours plus poreuses les limites entre les unes et les autres catégories, invitant par conséquent à les réévaluer, voire à en interroger la nécessité. Or une telle porosité des règnes, la littérature moderne n'allait pas manquer de l'exploiter.

¹⁰⁸ Françoise Lavocat, « Avant-propos », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, *op. cit.*, p. 10.

CHAPITRE II

LE MAL FAIT-IL SUJET ?

Aborder la période moderne exige de prendre la mesure d'une transformation progressive, déclinée sur différents tableaux. Ce moment qui voit être battu en brèche l'idéal d'une « origine spirituelle de l'homme¹ », sur l'axe autour duquel le monde occidental avait tourné durant des siècles, est aussi le moment où l'homme prend autrement conscience de lui-même, dans son rapport à son intentionnalité et à son unité propres. Ce moment, qui correspond au progressif avènement du *sujet* au sens moderne, s'accompagne de la découverte du diable comme sa part inaliénable. La traditionnelle anthropologie du mal qui, au moins depuis Platon, traçait une ligne de partage entre l'homme et un principe mauvais, foncièrement extérieur (souillure, corruption, persécuteur), connaît à ce titre un remaniement en profondeur. Un tel remaniement n'est bien sûr ni immédiat, ni total, encore moins immuable ou définitif : il est fait d'allers et retours, de cohabitions précaires, de basculements imprévus court-circuitant toute synthèse qui créerait fatalement une distorsion dans notre approche du phénomène. Cela n'empêche pas que quelque chose d'inédit semble se jouer à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, qui aurait à voir avec l'hypothèse d'un *sujet du mal*. Or cette hypothèse, prise en charge sous bien des modalités ensuite par les lettrés et les écrivains, suppose une certaine continuité avec ce que nous avons désigné comme un renforcement momentané de la subjectivité maléfique, au moment d'une sorte de crise de la réflexivité. Elle a foncièrement à voir avec l'essor d'un diable proche d'acquérir une étrange épaisseur d'être, dont la sorcellerie et la possession déterminèrent les éphémères conditions de possibilité, tout comme elles en signèrent l'irréversible déclin. En ce sens, il y aurait un réel passage de relais entre la littérature d'alors et les discours démonologiques ainsi que les paroles des possédées, la première reprenant et creusant toujours davantage cette énigme qu'il y a à être sujet, précisément au moment où

¹ Nathalie Zaltman, *L'esprit du mal*, *op. cit.*, p. 49.

l'intériorité (au sens moderne) émerge sur un fond problématique. C'est ce passage que nous cherchons ici à sonder. Dire cela n'implique pas que le démon ne fut pas auparavant un personnage littéraire (on a pu apercevoir déjà d'ailleurs quelques-uns de ses visages au cours du précédent chapitre), si ce n'est même une façon d'envisager le régime propre de l'écriture². Il gagne peut-être cependant ici quelque chose qu'il n'avait pas jusqu'alors. Cela ne veut pas non plus dire, nous insistons, qu'une histoire du sujet moderne face au mal se construit dans une orientation linéaire, n'admettant aucune zone de tension, ni de voltefaces ou de chemins de traverse. Comme on va pouvoir le constater, si le diable permet encore de façon privilégiée, pour certains, d'évaluer au dehors et d'éprouver du dedans les frontières de la vie de l'esprit, il en va tout autrement pour d'autres. On compte parmi eux les philosophes des Lumières, les libertins et Freud lui-même. Pourquoi en effet écrire sur le démon à l'heure où l'énigme du mal tend à s'inscrire dans le registre de la nature et à perdre tout ancrage transcendantal ? À l'inverse, qu'est-ce qu'implique de s'affronter sans lui (si ce n'est même *contre* lui) à l'abîme que recèle cette énigme ? Pour l'époque moderne, il y a en somme bien des façons d'envisager l'hypothétique sujet du mal, tout comme il y a bien des façons de se demander si le mal est susceptible d'être encore un sujet à part entière (chez les gens de lettres notamment). L'expérience effarante qu'on désigne comme « mal » recèle-t-elle d'ailleurs encore un quelconque effet de vérité subjective pour celui qui s'y trouve plongé ?

Afin de bien comprendre ce qui se joue, lors de ce basculement d'une scène théologique à une scène littéraire, sûrement faut-il rappeler en quelques grandes lignes les échanges et les effets de relance qui se sont tramés de longue date entre démonologie et littérature. On aura pu déjà mentionner comment les débats autour de la réalité des pouvoirs du diable, ou à l'égard de sa capacité à s'en prendre directement aux produits et aux supports de la vie psychique, ont pu compter dans la délimitation des cadres et des possibles du champ des lettres de l'époque (entre fiction et réalité, illusion et vérité). Au cours de ces débats, les textes littéraires furent souvent en effet convoqués à la barre, soit pour authentifier l'existence des démons par la voix même des poètes antiques, soit pour défendre au contraire l'autonomie de la fable, et ainsi

² Ainsi par exemple du *Roman de Renart* selon Claude Reichler, *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

affirmer le régime propre au littéraire. De nombreux processus de circulation et de contamination s'établissent d'un champ à l'autre, au point que selon Françoise Lavocat, on assisterait à une progressive « *littérialisation de la démonologie*³ », tels qu'en attestent la prolifération du *je* dans l'écriture démonologique ou encore l'emprunt à des innovations tant rhétoriques que stylistiques. Dénoncer les tromperies du diable demandait donc des moyens expressifs renouvelés, comme si seules les ondoyances de l'écriture paraissaient aptes à rendre le plus finement sensible leur caractère inconstant, équivoque et illusoire. La réciprocité est pourtant vraie, car il en va également à l'époque de ce qu'on pourrait appeler une *démonisation de la littérature*, qui voit le thème infernal, avec ses cohortes de démons, de revenants et de mauvais magiciens, s'affirmer comme un sujet littéraire à part entière. Le Grand Siècle surtout s'illustre par sa passion pour toutes les esthétiques extravagantes, les formes hybrides et étranges issues d'un « fantastique baroque⁴ ». Plutôt que les rigueurs du classicisme et l'idéal d'une vérité lumineuse, certains préfèrent célébrer les royaumes du clair-obscur, en particulier ceux du rêve et de l'imaginaire. Le mal semble devenir pour eux un authentique sujet littéraire, ce qu'on retrouvera sur un mode majeur d'abord avec les libertins (sous une forme naturaliste), puis avec le romantisme (sous une forme cette fois merveilleuse, lyrique ou fantastique). Or ce qu'enregistre cette floraison du maléfique littéraire au XVII^e siècle, depuis les fameuses *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* de François de Rosset (1614), jusqu'aux canards sanglants et le « proto-roman noir⁵ » français, c'est sans doute la fin de la démonologie comme *épistémé*. Déchue de son rang de savoir institué, la « science » des démonologues n'apparaît plus comme une parole de vérité. Elle finit même par être renvoyée à son tour du côté des

³ Françoise Lavocat, « Avant-propos », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, op. cit., p. 9. Plus généralement, on pourra se reporter à cet avant-propos et au collectif qu'il introduit, ainsi qu'au livre de Sophie Houdard (*Les sciences du diable*), pour saisir au mieux comment les débats et les théories des démonologues ont pu participer à une conception moderne de la littérature.

⁴ Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000, p. 383.

⁵ *Ibid.*, p. 384.

inepties superstitieuses, des mystifications et des fables qu'elle aura pu, en son temps, dénoncer⁶.

2.1 Humaniser le diable : scepticisme, comédie, inquiétude

La tradition sceptique à l'égard de l'enfer est ancienne et son histoire entretient quelque rapport avec le domaine des lettres. On en trouve témoignage dès le Moyen Âge. Le scepticisme va gagner cependant encore du terrain lors de la Renaissance. À rebours des discours des Églises catholique et protestante, insistant sur la réalité objective du diable et sur l'action néfaste et probante de ses agents, tout un courant humaniste cherche alors à renvoyer les termes du problème dans les champs de la spéculation philosophique et de l'esthétique. En intellectualisant Satan, en dépassionnant le rapport qu'on peut entretenir avec lui, ces artistes, hommes de lettres et penseurs participent de la lente naturalisation de l'idée qu'on se fait du mal⁷. Parmi eux se range François Rabelais qui renoue avec la veine médiévale et assimile le diable à un ressort narratif et comique, sans nulle portée édifiante — le nom de Pantagruel n'est-il pas emprunté à un diabolon de la soif et mauvais génie des ivrognes du *Mystère des Actes des Apôtres*⁸ ? De son côté, Pierre de Ronsard se présente, dans son *Hymne des Daimons*, comme un déchiffreur des lois qui régissent les rapports entre les esprits infernaux, la nature et les hommes. Il s'agit cependant moins d'en dénoncer les noirs prestiges que de s'assurer, à travers eux, un nouveau mode d'intellection du sensible⁹. Plus polémique, Michel de

⁶ Il faut souligner notre dette entière aux historiens de la littérature diabolique et maléfique dont les généreux travaux ont largement nourri ce chapitre, tout particulièrement Marianne Closson, Max Milner, Mario Praz et Marcel Ruff.

⁷ Cf. Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, Paris, Arkhê, coll. « Homo historicus », 2021 [2010], p. 39.

⁸ Note de Pierre Michel, dans François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 1979 [1535], p. 42.

⁹ « *L'Hymne des Daimons*, dans l'histoire spirituelle française, apparaît comme le premier en date des traités, des sommes de démonologie du seizième siècle. Or si Ronsard doit être considéré comme le prédécesseur des Bodin, des Daneau, des Boguet, des Crespet, des Taillepied, il ne peut en aucun cas être tenu pour leur précurseur. Il lui importe assez peu, dans le fond, de mettre en garde ses contemporains contre les prestiges du Diable. Il ne disserte pas juridiquement sur le mode du crime de sorcellerie, ni sur les châtiments applicables. Il ne déteste pas, comme tant d'autres, avec une horreur

Montaigne se fait le détracteur de la chasse aux sorcières, au motif que ces dernières devraient être soignées plutôt que jetées aux flammes. Bien qu'il admette leur existence, l'auteur des *Essais* estime que seul Dieu est en mesure de les démasquer, au contraire du regard des hommes si facilement berné, de telle sorte que « c'est mettre ses conjectures à bien haut pris que d'en faire cuire un homme tout vif¹⁰. » Montaigne n'hésite pas en outre à réinvestir le terrain des démonologues lorsqu'il plaide en faveur d'une dépénalisation de l'imaginaire, jamais imputable des visions ou des pensées qui le traversent, quoi qu'en disent ceux pour qui croire aux visions qu'inocule le diable, consentir à sa propre imagination, est déjà un crime en soi. Pour Montaigne, tout esprit qui entend faire raison de son imagination, qui torture et brûle au nom de cette même raison, doit être désormais remis en question. Un siècle plus tard, sa position est encore défendue par Nicolas Malebranche — malgré tout ce qui les sépare — et de façon plus virulente encore par Cyrano de Bergerac. Ses fameuses lettres de 1676, *Pour les sorciers* et *Contre les sorciers*, vont dans le sens d'une condamnation sans équivoque de la sorcellerie à titre d'illusion et des crimes, eux, réels que commettent des juges et de clercs délirants, au nom d'un diable fantasmé¹¹. N'oublions pas cependant la mise en garde de Lucien Febvre, pour qui de Bergerac, du fait de son rejet intégral de la sorcellerie et de la démonologie, représente un cas radical et sans doute isolé, du point de vue des mentalités de l'époque¹². De la Renaissance à la fin du Grand Siècle, on peut en tout cas apprécier à travers ces quelques

parfois feinte, les prodiges qu'il rapporte. Il accepte l'existence des Daimons comme scientifiquement prouvée, et s'il s'attache à définir leur nature, c'est à fin de pouvoir composer avec eux, s'en servir, et comme principes d'explication des phénomènes sublunaires, et comme ministres, sinon de son bonheur, du moins, par leur vertu oraculaire, d'une sorte de prise sur l'avenir. » (Albert-Marie Schmidt, « Commentaire », dans Pierre de Ronsard, *L'Hymne des Daimons, édition critique et commentaire*, Paris, Albin Michel, 1939 [1555-1556], p. 6-7)

¹⁰ Michel de Montaigne, « Des boyteux », *Les essais*, éd. A. Micha, Paris, Flammarion, coll. « Le monde de la philosophie », 2002 [1580], p. 1023.

¹¹ Dans le domaine de la fiction, comment ne pas citer l'exemple fourni par Closson, à savoir *La devineresse ou Les faux enchantements* de Thomas Corneille et Donneau de Visé (1680) ? Ce texte est en effet exemplaire d'un nouveau rapport critique à la sorcellerie, qui tend à s'exprimer davantage publiquement. Ici, la sorcière ne nie plus être une sorcière, mais affirme au contraire que son métier est seulement celui d'un charlatan. À ses détracteurs, elle demande avec un sens certain de l'à-propos « si c'est estre sorcière que d'avoir de l'esprit ? » (Cité dans Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France, op. cit.*, p. 471)

¹² Cf. Lucien Febvre, « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale ? », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 3^e année, n° 1, 1948, p. 15.

exemples certaines résistances, peut-être pas encore (sauf exception) à l'égard de l'existence de l'enfer et du diable, que par rapport à la réalité de leur action et à leur supposée omniprésence dans l'ici-bas. Entre les approches pratiques ou critiques progressivement l'hypothèse du diable tend à s'humaniser, non pas cette fois pour en raffiner le périmètre d'action, par exemple sur les esprits, ou pour en préciser le portrait psychologique, mais à l'inverse pour déceler ce qu'il y a vraiment de *diabolique* en l'homme, dans ses actes et dans ses pensées, et donc *d'humain* dans les diableries, à distance de toute interprétation démonologique.

Une telle tendance va gagner en amplitude avec les Lumières. Le plus célèbre contempteur des bûchers est sans nul doute alors Voltaire. Son argument *princeps* peut d'ailleurs se résumer à une tautologie franchement ironique : « Enfin on a cessé de brûler les sorciers, et ils ont disparu de la terre¹³. » Sans juge, pas de sorcière, telle est l'équation que fait Voltaire. En définitive, la seconde n'aura été que le rêve obscur du premier. Depuis l'*A.B.C.* jusqu'à l'*Essai sur les mœurs* et le *Dictionnaire philosophique*, Voltaire met un soin particulier à dévoiler les rouages de la fabrique du diabolique. Protéiforme bien qu'à ses yeux purement artificielle, la figure chrétienne du démon trouverait racine autant dans les cosmogonies chaldéennes que perses et juives. En d'autres termes, Satan n'est plus chez Voltaire qu'un mythe, une invention sans poids ni réalité, dont l'origine s'éclaire par des logiques historiques et matérielles. Tout ce qui appartient à son domaine n'est par conséquent que duplicité, manipulation, ignorance, voire lâcheté imputables aux seuls hommes, et surtout à l'Église qui lui a octroyé ses lettres de noblesse. La critique de l'enfer par la raison philosophique devient même, chez Voltaire, l'un des principaux chevaux de Troie de sa fronde contre la religion, dans laquelle il entre parfois, sous le dédain et la raillerie, une étrange forme d'obsession¹⁴. On trouve une semblable passion

¹³ Voltaire, « Prix de la justice et de l'humanité » (1777), *Œuvres complètes*, t. 30, Paris, Garnier, 1880, p. 549-554. Sur le rapport en détails de Voltaire et du diable, se reporter à Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 28-31.

¹⁴ Dans une missive de mars 1754 adressée à son ami, le marquis d'Argens, Voltaire n'a semble-t-il que le mot *diable* en tête. Pas un passage de sa lettre qui ne file la métaphore satanique, toujours avec un goût certain pour la dérision : « Si je n'étais pas assez près d'aller voir Satan, notre père commun, et si nous pouvions nous rencontrer dans quelque coin de cet autre enfer qu'on appelle la terre, je convainrais Votre Révérence diabolique de ma sincère et inaltérable dévotion envers elle. Ce n'est pas qu'un damné ne puisse donner quelquefois un coup de queue à son confrère, quand il se démène, et qu'il a un fer rouge dans le cul ; mais les véritables et bons damnés voient le cœur de leur prochain, et je crois

démystificatrice chez Denis Diderot, dont *L'Encyclopédie* propose un déchiffrement scrupuleux des origines scripturaires et culturelles du Malin. Lui-aussi n'hésite pas à retourner l'idée du diable contre un discours théologique qui, sous couvert d'en restreindre l'empire, en aura multiplié les capacités de nuisance. Sa critique de la vie conventuelle comme vie luxurieuse, dans *La religieuse* (1796), prend ainsi une autre tonalité quand vient le moment, pour Suzanne Simonin, de renoncer à Satan. Différé, équivoque, son renoncement semble trahir la constance des charmes de l'enchanteur, tout démythifiés ceux peuvent-ils apparaître. Dans le couvent, Simonin incarne ainsi un foyer paradoxal de démystification *et* de mystification. Si elle interprète pour elle-même les signes diaboliques comme autant de fables et d'illusions, elle produit simultanément une influence délétère auprès des autres religieuses, par l'entremise de ses récits et de ses paroles sur le sujet¹⁵. Le diable ne relève donc plus tant ici d'un légendaire *esprit du mal* que d'un *esprit* faisant insidieusement *le mal* sur les autres esprits. À partir du XVIII^e siècle, l'on peut dire que Satan tend à changer de visage. Comme l'a souligné Pierre Glaudes, avec les Lumières, l'ancienne « conception du mal, à la fois mythique et tragique, héritée du christianisme, est contestée au profit d'une conception éthique¹⁶. » L'argument théologique cède le pas devant une vision immanente, quand elle n'est pas pragmatique. Bien que le mal apparaisse désormais intérieur, il n'est plus vraiment du ressort d'un démon tentateur ou persécuteur, ni d'une essence ou d'un état qui vouerait l'homme éternellement à la perdition et au péché. Il procède dorénavant d'un *faire*. Sous l'impulsion des philosophes (en dehors de France, Leibniz et Kant jouent un rôle crucial) et des écrivains, son « mystère d'iniquité » tient plus à la volonté qu'on peut mettre pour le réaliser qu'à sa nature intrinsèque.

Grand est toutefois le risque de prétendre tirer des positions d'un Diderot ou d'un Voltaire une ligne de conduite pour tout le siècle. Conclure à la seule victoire de la raison sur le diable relève, en ce sens, de l'approximation historique. Les philosophes sont loin d'avoir tous perdu

que nos cœurs sont faits l'un pour l'autre. » (Voltaire, « Lettre 2723 à Jean-Baptiste Boyer d'Argens, mars 1754 », *Correspondance. Œuvres complètes*, t. 38, Paris, Garnier, 1882, p. 200)

¹⁵ Voir à ce sujet l'éclairante analyse de Christophe Martin, « Possession. Au sujet de *La religieuse* », dans Christophe Martin (dir.), « Raconter d'autres partages ». *Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signe », 2017, p. 207-224.

¹⁶ Pierre Glaudes, « Naissance du mal moderne », *Modernités*, n° 29, *op. cit.*, p. 16.

la foi, dans Dieu comme dans le Tentateur. Chez certains, la croyance en l'enfer s'accommode même fort bien des théories sur la gravité de Newton, de l'héliocentrisme de Galilée ou du *cogito* de Descartes. Il en va ici de ce que Paul Hazard nomme une « crise de conscience¹⁷ », où les esprits portés par un idéal matérialiste et la passion pour les sciences curieusement renouent, dans le même temps, avec une ancienne fascination pour le merveilleux, l'irrationnel et l'étrange. Le siècle des encyclopédistes et des philosophes est aussi le siècle des illuministes et des sociétés ésotériques. C'est le siècle d'Emanuel Swedenborg et de Martinès de Pasqually, de Louis-Claude de Saint-Martin et de Jean-Baptiste Willermoz. Si on en croit Georges Castex, il faudrait voir à l'œuvre ici une loi du choc en retour, qui voudrait que « [p]lus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire ; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants. Pourtant, les illuminés ne rencontreraient pas tant de crédit si les philosophes n'avaient sans le vouloir travaillé pour eux : l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande¹⁸. » Pour ce qui concerne plus précisément le démon, celui-ci semble peu à peu intégrer la cohorte des lutins, sylphides et magiciens dont toute une littérature fait alors son fonds de commerce. S'il peut encore, comme eux, obséder ou troubler, ce n'est souvent qu'à titre de curiosité ou de fable sans réelle conséquence¹⁹. À vrai dire, tout cela était déjà annoncé par la large audience que reçut, dès sa parution en 1670, le *Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* de Henri de Montfaucon, abbé de Villars. L'économie narrative de ce court dialogue, entre un élève et son maître des sciences occultes, s'organise autour de la dialectique franchement comique entre le scepticisme du premier et l'œuvre de vérité défendue par le second. Gabalis entend *dé-démoniser* les mythes, les oracles et les histoires de sorcellerie que le discours chrétien monopolisait jusqu'alors. À rebours de certaines lectures démonologiques, diabolisant la littérature du passé, Gabalis cherche donc à initier son apprenti sur la nature des êtres élémentaires, et plus spécifiquement sur le commerce spirituel et amoureux dont on peut jouir

¹⁷ Cf. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1989 [1935].

¹⁸ Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 15.

¹⁹ Voir notamment Paul Vernière, *Lumières ou clair-obscur ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 335 p.

auprès d'eux. Autrefois chasse gardée du démon, le surnaturel s'y voit racheté, puisqu'aux craintes répétées de l'élève sur les dangers de telles pratiques, le comte oppose l'argument que, depuis l'avènement du Christ, « le Diable n'a pas la puissance de jouer ainsi du genre humain, n'y de pactiser avec les hommes, moins encore de s'en faire adorer, comme le croyent les Inquisiteurs²⁰. » Si le monde est cerné par les puissances occultes et les esprits, il ne sert à rien de les craindre, car la plupart est bien disposée envers l'homme, tandis que les plus malfaisants se révèlent finalement assez inoffensifs.

L'intérêt du texte de Villars tient en particulier au fait qu'il lance la mode d'un satanisme charmant, presque rationnel et cocasse.. Cette mode trouve son relais notamment en la personne d'Alain-René Lesage, qui fait paraître deux éditions de son *Diable boiteux*, d'abord en 1707, puis en 1726. Ainsi que nous avons pu le souligner en introduction, ce livre joue un rôle majeur dans l'histoire des rapports du diable littéraire aux représentations de la vie psychique. Le ministère diabolique du personnage d'Asmodée — qui est d'amener le héros, Cléofas, à pénétrer les secrets des habitants de Madrid, en soulevant le toit de leurs maisons à la faveur de ses forces magiques —, a en effet une authentique valeur d'allégorie. Comme le remarquait Jean-Louis Chrétien, il préfigure assurément le magistère intérieur de la littérature moderne²¹. Malicieux plus que pervers, diable serviable et reconnaissant, Asmodée joue auprès de l'homme un rôle d'intercesseur. Grâce à lui s'offrent à voir les intimités cachées et les traits de caractère étouffés, mais aussi les leurres de la mondanité et les dessous des apparences. Sans heurt ni angoisse toutefois, sans replis insondable ni révélation d'une horreur foncière au cœur de l'homme : l'important ici reste l'apprentissage, par Cléofas, de « la lucidité morale et sociale²² », telle que le souligne justement Emmanuelle Sempère. Ce qui fait écho à l'idéal

²⁰ Henri de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis* suivi de *La critique de Bérénice*, Paris, Klincksieck, 1963 [1670], p. 132.

²¹ Cf. supra, introduction, note 63.

²² « [L]e démon Asmodée initie Cléofas à la lucidité morale et sociale : loin de n'être qu'"un amusement frivole", le spectacle qu'il offre à son élève vise à lui "donner une parfaite connaissance de la vie humaine", à lui "expliquer" les comportements des hommes, à lui "découvrir les motifs de leurs actions" et à lui "révéler jusqu'à leurs plus secrètes pensées. » (Emmanuelle Sempère, « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1767) », *Dix-huitième siècle*, n° 42, 2010, p. 656.) On pourra se reporter à cet article pour tout ce qui concerne les épigones bossus, borgnes, etc., du diable de Lesage, ainsi qu'à Max Milner, *Le diable dans la littérature française, op. cit.*, p. 59-67.

pédagogique d'un Villars, même si celui-ci visait pour sa part les sciences de la nature et de la surnature. Loin d'être cet abîme intérieur en lequel le sujet menace de sombrer ou le ressort d'une naissance douloureuse à sa propre vérité intime, les démons de Villars ou de Lesage se révèlent être les promoteurs d'une vision mesurée et rationnelle du monde qui ne connaît que peu d'obstacles. Ce sont des compagnons instruits avec lesquels mener toujours plus loin l'œuvre de connaissance, aussi bien intérieure qu'extérieure. C'est pourquoi sans doute *Le diable boiteux* rencontre un immense succès, au point de susciter plusieurs imitations et parodies. La mode d'un satanisme charmant qu'il illustre vire parfois néanmoins à la raillerie intégrale, comme en témoigne une autre grande réussite éditoriale au mitan du siècle : *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle, servant de préservatif contre la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques, sorciers...* (1754), de l'abbé (encore un !) Laurent Bordelon. Véritable « Don Quichotte de la sorcellerie²³ », Monsieur Oufle est victime de sa lectures par trop littérale des démonologues, il s'alarme de voir le monde livré aux mains invisibles des mauvais esprits et des sorciers. Souvent objet de comédie ou occasion d'un divertissement ludique et savant, le diable du XVIII^e siècle n'en demeure pas moins un obscur point de fascination, laquelle peut virer parfois à l'inquiétude. Le cas Montesquieu apparaît à ce titre éloquent. S'il se passionne pour le Satan biblique, les démons obscènes de Loudun ainsi que les sylphes, les salamandres et les lutins dont regorgent les textes des habitués du *Comte de Gabalis*, cela ne l'empêche pas de reconnaître incidemment que l'ange pervers n'est qu'une représentation donnée aux passions qui vibrent dans le cœur et l'âme. À ce titre, « Montesquieu oscillera toujours entre deux pôles²⁵ », c'est-à-dire entre le goût pour les masques fantastiques que les hommes apposent sur la part insondable de leur vie intérieure, et l'idée qu'y prêter foi est une attitude résolument dépassée. C'est donc sous un « double régime de pensée²⁶ » que demande d'être ressaisi tout un pan de l'esprit des Lumières à l'égard du diable. Entre les partisans des Lumières et leurs

²³ Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France, op. cit.*, p. 474.

²⁵ Laurent Versini, « Les rendez-vous de Montesquieu avec le diable », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n° 4, 2012, p. 944.

²⁶ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 39.

détracteurs, et même au sein du clan des philosophes et des anticléricaux, les croyances et les certitudes ainsi s'alternent et se chevauchent, se contredisent parfois, mais jamais sans s'exclure tout à fait²⁷. Le triomphe de la raison ne se paye pas de la fin des pouvoirs de séduction de la fable et de l'imagination. C'est même plutôt un *désir d'imaginer* qui continue de s'affirmer à travers les diables, en tant que ceux-ci permettent sans doute d'exprimer plus que beaucoup d'autres la « capacité à faire rêver et à faire parler les rêves²⁸ ».

Mais rêver parfois jusqu'au vertige et au cauchemar : le dernier quart du siècle voit un autre diable faire son apparition sur la scène littéraire. Avec son *Diable amoureux* (1772 et 1776), Jacques Cazotte présente un étrange pendant à son cousin boiteux qu'on trouve chez Lesage. Ce n'est pas que le badinage ou la comédie en soient absents, loin s'en faut. Pour autant, l'aventure d'Alvare, jeune capitaine Espagnol se piquant d'occultisme et qui invoque un soir de désœuvrement les enfers, a ceci de particulier qu'on y voit s'effondrer les certitudes d'une raison assurée de la maîtrise d'elle-même. La nouvelle devient l'espace non plus d'acquisition d'une « lucidité morale et sociale », comme dans *Le diable boiteux*, mais d'une dramatisation de l'exercice de la volonté, où les contradictions et les doutes s'aggravent à mesure que l'infamale Biondetta y déploie ses charmes. Jusqu'à ce que ce soit l'univers tout entier qui, sous les yeux d'Alvare, sombre dans un irrémédiable champ de confusion, lequel n'est bien sûr qu'à l'image de son propre univers intérieur et moral déchiré. Par conséquent, tout invite à envisager *Le diable amoureux* sous le signe d'une authentique phénoménologie de l'indécision, reposant sur une forme inédite d'écriture des embarras de la conscience. Celui-ci montre qu'en dépit des nouvelles formes d'expression et de représentation de la vie psychique, et de l'émergence d'autres cadres d'intellection de la subjectivité qu'enregistre le

²⁷ C'est d'ailleurs la thèse de Marianne Closson qui associe la naissance de la littérature fantastique — que beaucoup de spécialistes s'accordent à situer vers la moitié du XVIII^e siècle —, à la persistance d'une certaine forme de croyance dans l'action du démon. Loin d'être seulement « fille de l'incroyance », comme le pensait Roger Caillois, la littérature fantastique serait donc également le signe d'une résistance active de la pensée infernale, même chez les intellectuels et les lettrés : « Pour qu'il y ait cette hésitation — qui agit ? — nécessaire au fantastique, il faut qu'existe la double instance de la nature et de la surnature ; aussi le diable, d'une façon ou d'une autre, doit-il subsister comme élément de la croyance religieuse dans la société, pour que le fantastique soit possible. » (Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France*, *op. cit.*, p. 67)

²⁸ Emmanuelle Sempère, « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte », *op. cit.*, p. 671.

XVIII^e siècle, la littérature de ses dernières décennies peut encore s'appuyer sur le diable pour partir à la découverte des abîmes intérieurs — et ce, même si le diable en question s'avère moins convenable et sûr que celui de Lesage. Peut-être faut-il croire d'ailleurs que seul un diable incertain et redoutable permet de mettre au jour le désarroi d'une pensée mise en face d'elle-même. Comment s'étonner par conséquent que Cazotte fut loué par nombre d'écrivains, parmi lesquels Gérard de Nerval, Charles Nodier, Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Guillaume Apollinaire ? Ou qu'il fut sacré « précurseur français du fantastique²⁹ » par Castex, puis Tzvetan Todorov, en tant que l'indécision, le flottement et l'ambiguïté sont les modes sous lesquels s'appréhende ici le réel ? Titre mérité s'il en est, et davantage si on considère avec Sempère combien le champ d'investigation du fantastique gagnerait à intégrer les enjeux de l'écriture de la conscience, des sensations et du fantasme. Il pourrait de ce fait contribuer pleinement à une histoire de la représentation des affects et, plus généralement, de l'intériorité³⁰. Ce sont pour toutes ces raisons, en sus du fait que *Le diable amoureux* aura fortement compté dans l'enseignement de Lacan, que nous serons amenés à y revenir plus longuement dans le prochain chapitre.

Ce trop rapide tour d'horizon ne saurait faire l'impasse sur le courant libertin. Cependant, ici encore, il est rarement question de Satan et de ses infernaux prestiges, quand bien même le libertinage littéraire a certainement renoué avec la veine macabre du « proto-roman noir » français et des canards sanglants des XVI^e et XVII^e siècles³¹. Si le Valmont des *Liaisons*

²⁹ Si Todorov estime que *Le diable amoureux* prépare et annonce le genre fantastique, c'est pour aussitôt déclarer qu'il « offre une matière trop pauvre pour une analyse plus poussée : l'hésitation, le doute ne nous y préoccupent qu'un instant » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1976 [1970], p. 31.) Bien qu'elle n'ait cessé de faire gloser, l'appréciation de Todorov a le mérite d'indiquer, par ce qu'elle néglige, le point de départ de notre propre interrogation, soit la fonction propre à l'hésitation et au doute dans le texte de Cazotte.

³⁰ « En cela, et dans cette voie il reste beaucoup à faire, le registre fantastique accompagne voire exprime une prise en considération nouvelle de la conscience dont l'épaisseur voire l'opacité est affaire de sensibilité, de physiologie, d'affect. L'inquiétude participe des deux mondes, le corps et l'esprit, elle est manifestation sensible d'une pensée ou symétriquement intellectualisation d'une sensation. » (Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au 18^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 534)

³¹ Cf. Jean Fabre, « Sade et le roman noir », dans Jean Deprun *et al.*, *Le marquis de Sade. Actes du colloque d'Aix-en-Provence des 19 et 20 février 1966*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 253-278.

dangereuses (1782) de Pierre Choderlos de Laclous ne s'adresse ni ne se compare au démon, cependant Edmont, dans *Le paysan perversi* (1775) de Nicolas Edme Rétif de la Bretonne, s'écrie : « Je trouve au dernier degré du vice un certain repos, une certaine satisfaction... semblable sans doute à celle des diables, s'il y en avait³² ». Dans ces romans où l'effondrement des mœurs et l'anticléricalisme forment la toile de fond, l'enfer n'est souvent au mieux qu'une image ancienne, une pâle métaphore, reliquat d'une religion qui aura trop longtemps jeté son voile sur les domaines les plus vitaux de l'existence (en particulier le corps et ce qu'il renferme de passions et de voluptés). Rien ne doit entraver dorénavant ceux qui se veulent les « pionniers d'un genre nouveau [partis] explorer jusqu'en ses profondeurs les plus cachées l'enfer de la conscience humaine³³. » Même sans recourir au démon, le libertinage intellectuel et littéraire se fait le lieu d'une réflexion privilégiée sur le mal, en particulier dans ses rapports avec la nature et la morale. L'idéal de connaissance et d'élucidation des Lumières y apparaît comme chauffé à blanc. Aucune part de l'homme ne peut rester pour les libertins hors de portée, surtout pas celle jugée la plus effroyable ou la plus vicieuse. Celle-ci devient même la condition *sine qua none* à l'avènement d'un véritable homme des plaisirs, amoral et libre en ses jouissances comme en ses amours. Avec sa ronde de satisfactions ne connaissant aucune fin, le rêve libertin s'apparente au rêve d'un monde sans manque ni angoisse. C'est pourquoi la tentation y apparaît moins comme une menace que comme une promesse ; moins comme la sauvegarde de l'interdit que comme son instrumentalisation ; moins enfin comme l'abîme où l'on s'affole de sombrer que comme l'abîme que l'on se plaît à tutoyer, afin de mieux s'y abandonner enfin et de son plein gré. La dialectique de la loi et du désir se trouve en effet ici complètement inversée. L'idée que l'interdit assure le désir, que prohiber, c'est permettre de donner à convoiter, ne se soutient plus, comme dans la méditation kierkegaardienne sur la Genèse, de la béance d'une angoisse qu'aurait ouvert le champ de la parole. Au contraire : ainsi que le souligne le médecin Rodin dans *Justine ou Les malheurs de la vertu* de Sade, chaque frein à l'amour n'est, dans l'esprit libertin, qu'une nouvelle invitation à transgresser. Il faut même jouir, dans l'ardeur de la lutte ou du risque, de cette transgression même : « Mais une chose bien singulière, c'est que

³² Nicolas Edme Rétif de la Bretonne, *Le paysan perversi*, t. 2, Paris, Éditions Norbert Crochet, 2010 [1775], p. 75.

³³ Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, op. cit., p. 17.

les freins que l'homme oppose au libertinage ne soient que les aiguillons du libertinage même : la pudeur, le premier de ces freins, n'est-elle pas un des stimulants les plus actifs de cette passion ? Elle est essentielle à la luxure³⁴ ». Une telle conception érotique trouve d'ailleurs sa traduction dans un style de vie bien particulier, lequel imposera d'ailleurs par extension un style littéraire propre au libertinage : l'art de la gradation, subtil mouvement de la mécanique des plaisirs qui, d'étape en étape, en garantit la conduite et la réalisation. La gradation libertine, c'est l'art de maximiser les délices par tous les obstacles que la séduction ou que la conquête rencontre, et qui lui confèrent toute sa valeur. C'est une façon, comme le souligne Michel Delon, de « théâtraliser[r] un interdit qui constitue un des ingrédients de la jouissance³⁵ », jusqu'à son accomplissement sous la forme d'un triomphe de la volupté. La tentation libertine ne se cantonne toutefois pas seulement à être le ressort du plaisir. Elle s'avoue être *in fine* le cœur d'une réflexion sur l'homme, sur ce qu'il serait au plus profond de lui-même, dans les zones les plus reculées ou innommables de ses désirs. De ce fait, la littérature libertine s'invente autour de l'idée que l'acte mauvais, le vice, le crime, en somme tout principe moral est secondaire par rapport au principe d'une plénitude humaine à recouvrir par tous les moyens, surtout les plus scélérats. Car plus odieux sera l'acte, plus assurée et authentique sera la liberté de l'être qui s'y engage tout entier.

Sans doute qu'ici le cas du marquis de Sade apparaît à la fois comme emblématique et comme un cas-limite. Plus que tout autre libertin, le divin marquis s'est acharné à défendre l'hypothèse d'une méchanceté naturelle de l'humanité, en renvoyant dos-à-dos Dieu et Satan. C'est pourquoi l'exclamation de Madame de St-Ange, « Ô Lucifer ! seul et unique dieu de mon âme³⁶ », ne peut être comprise autrement que comme un énième blasphème lancé contre un Ciel dont on cherche à faire résonner le vide. Est-il encore besoin d'un ange pervers, lorsqu'on prétend trouver le vice au fond de la nature humaine, pour mieux en faire l'apologie et jouir de cette apologie même ? Cela étant dit, il est possible de voir à l'œuvre chez Sade une étrange

³⁴ D. A. F. de Sade, « Justine ou Les malheurs de la vertu » (1791), *Œuvres*, vol. 2, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 539.

³⁵ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2004 [2000], p. 83.

³⁶ D. A. F. de Sade, « La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux » (1795), *Œuvres*, vol. 3, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 88.

théologie négative. On la trouve notamment portée par le personnage de Saint-Fond dans *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*. Chez Saint-Fond, l'idée de l'enfer et de la damnation s'inscrit parfaitement dans le projet libertin parce qu'elle peut être mise au service d'une éternisation de la souffrance par-delà la mort physique, de telle sorte qu'elle devient la promesse de voluptés nouvelles :

[P]our empêcher la victime de participer aux joies célestes, il fallait, avec du sang, tiré près de son cœur, lui faire signer qu'elle donnait son âme au Diable ; lui enfoncer ensuite ce billet dans le trou du cul avec le vit, et lui imposer pendant ce temps la plus forte douleur qu'il soit en notre pouvoir de lui faire endurer. Jamais avec ce moyen, m'assura mon ami, l'individu que vous détruirez n'entrera dans le ciel. Ses souffrances de la même nature que celles que vous lui aurez fait endurer, en lui enfonçant le billet, seront éternelles ; et l'on jouira du plaisir délicieux de les avoir prolongées au-delà même des bornes de l'éternité, si l'éternité pouvait en avoir³⁷.

Doit-on assimiler cette diablerie sadienne à un écart ou à un « paradoxe³⁸ » ? Est-ce la raison de l'inanité du projet pervers défendu par Sade ? Rien n'empêche, bien sûr, de subvertir la religion en retournant contre elle ses propres arguments, de pervertir l'hypothèse de l'enfer jusqu'à en faire dépendre le rêve d'une jouissance absolue du fait des tourments que s'y trouvent infligés en notre nom. Pour autant, jouir sans fin parce que la douleur d'autrui ne connaîtrait aucune fin, même au-delà de soi-même et du champ restreint de son agir — et prétendre de la sorte atteindre le dernier degré de raffinement d'une gradation dans le mal —, cela revient à défendre une théologie contre une autre. Pour Lacan, il s'agit même, de la part de Sade, d'une soumission à la Loi, en dépit du fait qu'il prétende la renverser, ce qui a pour conséquence que l'« Être suprême est restauré dans le Maléfice³⁹. » On ne saurait toutefois s'arrêter à la position de Saint-Fond, prêcheur d'un Dieu malfaisant et d'un enfer mis au service

³⁷ D. A. F. de Sade, « Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice » (1797), *Œuvres*, vol. 3, *op. cit.*, p. 509.

³⁸ « On le voit bien au paradoxe que constitue dans Sade sa position à l'endroit de l'enfer. L'idée de l'enfer, cent fois réfutée par lui et maudite comme moyen de sujétion de la tyrannie religieuse, revient curieusement motiver les gestes d'un de ses héros pourtant des plus fêrus de la subversion libertine dans sa forme raisonnable, nommément le hideux Saint-Fond. » (Jacques Lacan, « Kant avec Sade » (1963), *Écrits II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014 [1966], p. 254)

³⁹ *Ibid.*, p. 268.

du ravissement sadique⁴⁰. L'un des aspects inouïs de Sade repose sans doute sur le fait qu'un autre discours cohabite avec celui de Saint-Fond, en l'occurrence l'apologie du meurtre intégral, formulée par le pape Pie VI, toujours dans *Histoire de Juliette*. Sorte d'échappée hors de la tentation théologique, le discours de Pie VI s'apparente à ce que Castel appelle une manière d'« ontologiser le mal⁴¹ » : l'Autre sadien n'apparaît plus être, en dernier lieu, un Dieu qu'on ridiculise, qu'on dénonce ou qu'on instrumentalise, mais le réel lui-même. Ce réel où, pour le pape sadien, la jouissance du crime ne viserait pas uniquement la destruction d'une victime, mais son anéantissement total par-delà son cadavre, lequel irait jusqu'au règne du corps dont la jouissance est fonction. Rien ne pourrait échapper à cette étrange « seconde mort⁴² », telle que la baptiste Lacan : aucune convention ni aucune limite, pas mêmes les atomes, recès secrets de la matière, ou les âmes. Dans la « cosmologie de l'anéantissement universel⁴³ » à laquelle songe Pie VI, tous seraient voués à disparaître irrémédiablement, sans laisser aucune trace. Même l'agent du crime et, avec lui, l'univers tout entier. Toute fantasmatique soit-elle (et qu'on ne retrouve jamais formellement écrite chez Sade, quoi qu'en dise Lacan), l'hypothèse d'une « seconde mort » est ce avec quoi les pervers sadiens ne cessent de se mesurer, souvent pour y échouer comme devant une impasse, mais toujours pour en rêver de nouveau et affreusement, y trouvant même de quoi relancer inlassablement le cycle de leur malveillance.

⁴⁰ On doit en effet à Saint-Fond l'idée d'un Être suprême en méchanceté, Autre du mal qui est pourtant, en définitive, moins une divinité ou un nouveau nom du diable, que le visage donné à une nature incréée, sur laquelle Saint-Fond s'appuie afin de renverser la logique théologique elle-même : « Je vois le mal éternel et universel dans le monde. Le mal est un être moral non créé ; éternel, non périssable ; il existait avant le monde, il constituait l'être monstrueux qui put créer un monde aussi bizarre. L'auteur de l'univers est le plus méchant, le plus féroce, le plus épouvantable de tous les êtres. Il existera donc après les créatures qui peuplent ce monde ; et c'est dans lui qu'elles rentreront toutes, pour créer d'autres êtres plus méchants encore » (D. A. F. de Sade, « Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice », *op. cit.*, p. 537.)

⁴¹ Pierre-Henri Castel, *Sade à Rome, op. cit.*, p. 116.

⁴² Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *op. cit.*, p. 254-255. Sur les ambiguïtés et les ressorts éthiques de cette hypothèse de la « seconde mort », importée par Lacan chez Sade, on pourra consulter l'excellente synthèse de Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 208-235.

⁴³ Pierre-Henri Castel, *Sade à Rome, op. cit.*, p. 110.

Avec le paroxysme de Sade, on touche au versant pervers d'une littérature moderne dont les libertins sont les principaux artisans. Chez eux, le mal ne porte plus son costume démoniaque, il relève dorénavant de la seule nature des choses et des êtres et de l'interprétation qu'on en tire. « Mythe noir⁴⁴ » d'un sujet moderne prenant conscience de lui dans l'angoisse, et qui cherche par l'usage de sa raison à mieux comprendre et à éliminer les embarras qui le grèvent, le libertin devient l'index d'une sortie de la morale comme du drame d'une pensée ne coïncidant pas avec elle-même. Aussi la littérature libertine aura permis de sonder toujours plus loin les fièvres et les délectations d'une conscience aspirant à s'affranchir. Une conscience qui proclame sa liberté totale et entière *contre* tous, bien que parfois au péril de l'idée même de ce qui la fait appartenir au monde et à la société, si ce n'est au péril de sa propre destruction (comme chez Sade). Au terme de ce parcours, le démon des Lumières ne peut donc nous apparaître que des plus ambigus. Qu'est-ce qui rapproche le diable démythifié des philosophes, le serviable et cocasse démon des écrivains partagés entre fascination, superstition et inquiétude, et le mal naturalisé des libertins ? Impossible de prétendre tracer une ligne directrice pour un siècle fort contrasté, tirant de bien des côtés. On peut toutefois avancer que si le Satan du XVIII^e siècle semble souvent plein d'esprit, ou qu'à l'inverse, on lui préfère l'hypothèse d'un mal consubstantiel à l'esprit de l'homme, sans plus aucune justification théologique ou transcendantale, c'est parce que les penseurs des Lumières auront fait de l'esprit le cœur d'une nouvelle anthropologie morale *et* d'un idéal de connaissance auxquels la littérature était appelée à répondre. Souvenons-nous ici de l'apostrophe que lançait Rousseau dans sa *Profession du vicaire savoyard* : « Homme, ne cherche plus l'auteur du mal ; cet auteur, c'est toi-même⁴⁵. » Le siècle de la Raison est ainsi ce siècle où la raison ramène le monde à la mesure de l'homme, l'un comme l'autre étant ressaisis au travers des lois de la contingence. Mais ce siècle est aussi celui où la raison découvre l'abîme qui la fonde, lorsque lui reviennent, dans leur insondable poids de réel, la sauvagerie, la malveillance et la cruauté des hommes.

⁴⁴ Cf. supra, introduction, note 70.

⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Profession de foi d'un vicaire savoyard*, éd. B. Bernadi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010 [1762], p. 76. Soulignons toutefois que le propos de Rousseau s'inscrit en rupture avec les philosophes des Lumières, car la raison philosophique est chez lui suspecte, dès lors qu'elle prétend édicter les principes du bien et de la morale. Il n'y a chez Rousseau de véritable morale que celle du cœur, à quoi l'introspection et la réflexion doivent engager chaque homme individuellement.

C'est sur ce seuil que prend son sens la célèbre mise en garde de Baudelaire : « Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas⁴⁶ ! » Si, au cours des siècles, le faire exister avait pu justifier nombre d'exactions, accroître son emprise sur les esprits, jusqu'à lui octroyer à la fin une étonnante densité subjective, le dépouiller de toute forme de substance, en somme le *dédiaboliser*, n'avait étrangement fait qu'assombrir cette hypothèse d'un sujet du mal, tout humain apparaissait-il dorénavant. On pourrait, de ce fait, estimer que les auteurs « mineurs » que sont Lesage, Bordelon ou Cazotte au regard de l'histoire littéraire font figure d'exception. S'accrochant au diable, ils s'accrocheraient en réalité à un anachronisme. Affirmer cela en dirait déjà long sur la construction d'un canon esthétique moderne ne se légitimant que du refoulement du motif diabolique, ce dont on sera amené à se souvenir à l'heure d'aborder les œuvres antimodernes de Bernanos et de Jouhandeau. Pour autant, la solution que Lesage, Bordelon ou Cazotte adoptèrent n'apparaît plus si incongrue dès lors qu'on la remet en perspective avec le siècle suivant. À cette époque, le scandale de penser le mal devient en effet spécifiquement le scandale de le penser comme inhérent à l'homme. C'est-à-dire de penser le mal non plus au titre d'une prédestination (le péché originel), ni comme le simple résultat de l'exercice de la liberté humaine ou d'un déraillement de sa volonté, mais davantage comme le fond abyssal et véritable de sa nature. Ce qui exige, de la part de la littérature qui prétend en témoigner, une recomposition de ses moyens formels et de ses cadres d'intellection, où le démon va avoir par un extraordinaire effet de choc en retour une large part à jouer.

2.2 De la démonomanie des lettrés

On peine sans doute à saisir la vague satanique du romantisme si on ne la replace pas au sein des échanges interculturels européens, certains prédécesseurs ouvrant glorieusement la marche des démons français. Le Satan du *Paradis perdu* (1667), de John Milton, joue en

⁴⁶ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 2003 [1862], p. 150.

particulier un rôle de précurseur. Traduit une première fois en 1729, le succès en France du *Paradis perdu* est considérable. Son admirable démon aux yeux de braise marque durablement toute une génération. Certains, comme Voltaire, reconnaissent toutefois au poème épique de Milton un caractère admirable mais par trop brillant, à tel point que son merveilleux exubérant en fait oublier la portée allégorique. Même constat de la part de Chateaubriand, héraut du merveilleux chrétien et traducteur de Milton en 1836, dont la franche admiration ne l'empêche pas de regretter la place centrale que le poète anglais accorde au surnaturel. À l'époque comptent également pour beaucoup *Manfred* (1817) de Lord Byron, et *Melmoth : l'homme errant* de Charles Robert Maturin, publié trois ans plus tard. Le poids des diables étrangers est d'ailleurs si fort qu'une polémique éclate dans le milieu littéraire hexagonal. Tel que le rapporte Praz, c'est pour dénoncer les épigones byroniens qui se multiplient alors en France que l'académicien Louis-Simon Auger s'adresse, en 1824, à ses pairs de l'Institut de France en ces termes : « Ayez horreur, avant tout, de cette poésie misanthropique, ou plutôt infernale, qui semble avoir reçu sa mission de Satan même pour pousser au crime, en le montrant toujours sublime et triomphant, pour dégoûter ou décourager de la vertu en le peignant toujours faible, pusillanime et opprimée⁴⁷ ! » Quarante ans plus tard, Charles Baudelaire devait reprendre à son compte l'état-des-lieux d'Auger à propos des rapports entre l'art, la modernité et le démon. Non pour s'en lamenter, mais pour souligner cette fois ce que le siècle aura gagné à explorer les recoins les plus noirs de son esprit, sous l'égide de l'enfer :

Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme. Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et le roman analytique, l'un malgré sa prolixité et son verbiage, si détestablement imités par Alfred de Musset ; l'autre malgré son irritante concision, ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion ; ils ont projeté des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain. Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journallement, comme si le Diable s'amusaient à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs,

⁴⁷ Cité dans Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 94.

empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente⁴⁸.

Il y a donc un gain pour l'esprit à connaître « le Satan latent qui est installé dans tout cœur humain », et à faire la lumière sur ses passions qui l'enchaînent et le dirigent tout à la fois. Même si le magistère de l'art moderne réside sans doute là, cela ne revient pas à le louer aveuglément pour Baudelaire. Appliquer la raison aux plus ineffables désirs, s'expliquer l'homme par ses abîmes, peut à certains moments mener à une idéalisation de l'horreur pour lui-même. Les arts et la littérature ne versent alors que dans des « procédés artificiels » (tout juste bon à engraisser « le genre humain », précise-t-il), n'ayant d'autre vocation que d'exciter les passions. Pire : il n'y a qu'un pas entre l'idéalisation de l'horreur et la complaisance dans le sordide, laquelle induit que « cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journallement ». Chez Baudelaire, l'une est bien condition de l'autre. L'entreprise d'élucidation des sources du *pathos* détermine possiblement son aggravation, et par conséquent aussi sa perversion esthétique, cause d'une affolante amplification de ses formes. En dépit de ce qui les sépare, Auger et Baudelaire se font tous deux les témoins de l'attrait du romantisme français pour ses propres cauchemars (l'un à ses débuts, l'autre au moment où s'amorce son déclin). Il revient toutefois à l'école frénétique d'être la première à donner voix à ce « romantisme noir » du côté de la France, selon l'expression consacrée de Praz. Qu'on songe aux images folles et exubérantes des textes de Pétrus Borel et de Charles Laissailly, au Hugo de *Han d'Islande* (1823) et à Eugène Sue, auxquels on peut adjoindre Gauthier, Nerval, Nodier et, dans une certaine mesure, Aloysius Bertrand avec *Gaspard de la nuit* (1842). Bien qu'il soit l'un des plus prolixes dans cette veine, Nodier se fait connaître comme l'homme qui, dans un article resté célèbre de 1821, ne donne son nom à ce mouvement hétéroclite et dispersé qu'est le « frénétisme » que pour condamner les « folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule⁴⁹ ». Non sans rappeler

⁴⁸ Charles Baudelaire, *L'art romantique. Œuvres complètes* 3, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 374.

⁴⁹ Charles Nodier, « Le *Petit Pierre* de Spiess. Premier article », *Annales de la Littérature et des Arts*, 16^e livraison, t. 2, 1821, p. 83. D'après Milner, « le terme "école frénétique" est visiblement calqué sur celui de "*Satanic School*", que [le critique] Southey venait d'employer comme la pire des injures à propos de Byron dans sa *Vision du jugement* (1821). » (Max Milner, *Le diable dans la littérature française, op. cit.*, p. 217) Loin d'être tranchée, la question reste ouverte concernant un Nodier frénétique. Il traduit d'ailleurs la même année que son article sur Spiess le *Bertram* de Maturin. D'après

toutefois qu'une telle avarie esthétique ne peut être imputée au seul génie torturé d'un Byron. Nonobstant la mauvaise réputation du genre, le frénétisme paraît ainsi se faire l'écho d'un mal du siècle, auquel certains décident de s'abandonner dans une ivresse presque ténébreuse.

En parallèle émergent pourtant d'autres expressions du diabolique, singulièrement plus tragiques. Le Tentateur y apparaît cette fois comme l'ennemi à sauver, quand ce n'est pas le frère en perdition de tout le genre humain. À la fois exalté et sombre, il trouve ses principaux modèles chez les héros de Byron et de Maturin⁵⁰. Le premier, en particulier, a célébré la beauté et la grandeur dans le mal. Il faut croire que l'aspect physique de Byron, associé à un sens étudié de l'habillement et à une vie conjugale aux accents prétendument sadiens, participent de l'aura sulfureuse dont s'entoure sa légende. Au point peut-être « que Byron se conformât délibérément lui-même à l'image de l'ange maudit⁵¹ ? » Son traducteur, Chateaubriand, se fait en tout cas fort de détromper ce dédoublement par trop évident du lord anglais en Satan⁵². Tant chez Byron que chez Maturin, les criminels apparaissent comme assoiffés d'infini. Leurs fautes ne viennent que renforcer la triste majesté de leur insoumission. D'un caractère implacable, le « *non serviam* » (qui est à l'origine celui de la révolte de Satan) qu'ils incarnent s'apparente moins à une bravade ou à une devise qu'au sens tragique à donner à leur lutte contre un destin impitoyable. On retrouve cette même tonalité épique et fatale dans le *Satan* d'Alfred de Vigny,

Anthony Glinoe, Nodier se réapproprie, notamment dans *Smarra*, certains traits « au climat d'horreur, aux images terrifiantes propres à l'imaginaire frénétique » (Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littératures », 1999, p. 74.)

⁵⁰ Plus tardif car seulement traduit en 1841, *Le moine* de Matthew Gregory Lewis aura lui-aussi son importance pour le satanisme littéraire de la seconde moitié du siècle, puis chez les surréalistes. Certains ont d'ailleurs voulu y déceler l'influence du *Diable amoureux* de Cazotte. Un tel argument est avancé une première fois par Louis F. Peck, « *The Monk and Le Diable amoureux* », *Modern Language Notes*, vol. 68, n° 6, 1953, p. 406-408. Il est repris ensuite par Praz, Ruff et Milner, et ce alors que Lewis, en réponse à un critique du *Monthly Review* comparant son œuvre à celle de Cazotte, affirmait ne pas l'avoir lu.

⁵¹ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 85.

⁵² « Byron, d'après l'opinion fantasmagorique, est l'ancien serpent séducteur et corrupteur, parce qu'il voit la corruption de l'espèce humaine ; c'est un génie fatal et souffrant, placé entre les mystères de la matière et de l'intelligence, qui ne trouve point de mot à l'énigme de l'univers, qui regarde la vie comme une affreuse ironie sans cause, comme un sourire pervers du mal [...] Tel est le Byron des imaginations surchauffées : ce n'est point, ce me semble, celui de la vérité. » (François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 2, Paris, Garnier, 1910 [1850], p. 230-231)

demeuré à l'état d'ébauche, bien que certains de ses fragments soient repérables dans son poème *Éloa ou la Sœur des anges*. Vigny y chante le drame de l'amour entre une créature innocente et un Lucifer auguste et mélancolique qui, de son propre aveu, veut être le consolateur de l'homme face à la férocité incompréhensible de Dieu⁵³. À l'instar de Vigny, nombreux sont les écrivains qui aspirent alors à un rachat de Satan, retrouvant peut-être sans le savoir la voie de l'apocatastase d'Origène. Parmi eux Alphonse de Lamartine, avec sa grande épopée de Satan restée elle-aussi inachevée, mais dont *Jocelyn* et *La chute d'un ange* (1836-1838) constitue sans nul doute le début et la fin. Dans *Une larme du diable* (1839), Gauthier dresse pour sa part le portrait d'un « bon diable », perdant sciemment sa lutte contre le Ciel et tout prêt d'être sauvé par l'amour. Chez Georges Sand, de *Lélia* (1833), *Sept cordes de la lyre*, paru un an plus tard, jusqu'à *Consuelo*, le Malin s'avance cette fois sous des traits résolument positifs. Digne d'un nouvel Emmanuel, il se fait le porte-parole des déclassés du monde : « Je ne suis pas le démon, s'imagine à son sujet Consuelo, je suis l'archange de la révolte légitime et le patron des grandes luttes. Comme le Christ, je suis le Dieu du pauvre, du faible, de l'opprimé⁵⁴. » De son côté, Hugo n'a eu de cesse de trouver dans l'imaginaire diabolique matière à écriture, depuis ses poèmes de jeunesse, comme *La ronde du sabbat* (1826), jusqu'à *La légende des siècles* (1855-1876) et, bien entendu, sa *Fin de Satan* jamais terminée, mais publiée de façon posthume en 1886. Autre figure d'enfer abattue dans sa magnificence, le dernier diable hugolien se trouve délivré de sa prison par sa propre fille, l'Ange liberté. Les modes sataniste et caïniste, à travers lesquelles le romantisme français s'illustre alors, semblent

⁵³ « La voilà sous tes yeux l'œuvre du Malfacteur ; / Ce méchant qu'on accuse est un Consolateur. / Qui pleure sur l'esclave et le dérobe au maître, / Le sauve par l'amour des chagrins de son être, / Et, sans le mal commun lui-même enseveli, / Lui donne un peu de charme et quelquefois l'oubli. » (Alfred de Vigny, « Éloa ou la Sœur des anges » (1824), *Œuvres complètes*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, p. 328)

⁵⁴ Georges Sand, *Consuelo*, t. 2, Paris, Michel Lévy, 1856 [1843], p. 152. On doit souligner que lorsque l'écrivaine rencontre Sainte-Beuve, au moment de la rédaction de *Lélia*, elle avoue sacrifier en toute conscience à la mode littéraire du moment : « Et ne croyez pas trop à mes airs sataniques, lui confesse-t-elle : je vous jure que c'est un genre que je me donne. » (Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. 1, Michel Lévy, Paris, 1869 [1833], p. 510. L'italique est de l'auteure.) L'inconstance et l'amabilité du satanisme sandien devaient notamment susciter l'ire de Baudelaire : « La Sand est pour le Dieu des bonnes gens, le dieu des concierges et des domestiques filous. Elle a de bonnes raisons de vouloir supprimer l'Enfer. » (Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » (1887), *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 109-110)

avoir pour visée une humanisation accrue de l'ancestral sujet du mal. Derrière le supplice d'un diable mythique, on retrouve en écho les démons aliénés et malheureux avec qui le Père Surin tenait conciliabule et finit même par s'identifier. Car, de l'un à l'autre, ce n'est toujours que l'énigme des tourments de l'homme qui se trouve réfléchi. Pour les romantiques, le destin légendaire et tragique de Satan hypostasie une souffrance, dont chaque sujet refait individuellement et constamment l'expérience. La révolte de l'enfer prend même parfois, chez eux, un accent dialectique et rédempteur. Comme s'il importait de chanter les méfaits du démon pour mieux les rendre compréhensibles, et y compatir pour pouvoir les pardonner et les racheter, jusqu'à peut-être rêver d'annuler le mal en son essence. On doit par conséquent constater, avec Paul Zumthor, combien, pour le romantisme littéraire qui se développe entre 1830 et 1870, « Satan, c'est le nom de l'Esprit humain⁵⁵ ». Et combien le poème de sa rédemption porte l'espoir d'un véritable progrès universel. À cette époque, les destins de l'homme et du démon apparaissent ainsi inextricables. En restaurant avec éclat le mythe de l'*autre diabolique*, le romantisme n'a cependant pas renoué avec l'ancienne logique du mal comme dehors. Le mal y a été plutôt reconnu comme inhérent à la nature de l'homme : c'est ce reflet où chacun rêve de retrouver ennobli et restauré — à travers cet autre tellement semblable à lui-même — le destin de l'humanité tout entière. Un autre ou presque déjà un double, une image ou une ombre fuyante à saisir sur la scène de l'écriture, dont la trajectoire tragique ne serait peut-être pas foncièrement inéluctable ni définitive. Il ne s'agissait pourtant que d'y aspirer seulement : l'inachèvement des grandes épopées sataniques de Vigny, Lamartine et Hugo témoignent sans doute de l'impossibilité que recèle le geste de rédimmer entièrement le mal au moment d'y fixer le sort de l'homme. Peut-être parce qu'au fil de ce face-à-face avec l'obscur au fond de soi, qui ne serait peut-être finalement *que* soi, c'est surtout l'hypothèse de perdre l'idée distinctive de ce qui fait l'humanité qui s'impose dans toute sa puissance de catastrophe.

Le public français subit d'autres influences que celle des démons anglais : d'abord le *Petit Pierre* (1820) de Christian Spiess, puis, bien entendu, le *Faust* de Goethe, traduit par Nerval en 1828. *Faust* connaît un succès massif et presque immédiat, dont l'acmé est atteinte sans

⁵⁵ Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1946], p. 257.

doute avec l'opéra triomphal de Charles Gounod, trente ans plus tard. Plus proche de celle d'Alvare que de celle de Melmoth, la tentation du docteur Faust met en scène les tiraillements d'une conscience qui, par volonté de savoir, s'aveugle quant à son propre désir, multipliant les détours, les stratagèmes et les déguisements — non sans un certain sens du comique — à l'approche de la femme qu'il aime. À ce titre, Faust est le « héros de la spéculation idéaliste et de l'intuition⁵⁶ », le héros de l'esprit humain dans sa curiosité de connaître, de comprendre et de voir, malgré tout ce qu'il le rend inconnaissable à lui-même, en somme c'est l'un des héros tragi-comiques de l'aventure moderne de la conscience. Méphistophélès y occupe tant le rôle du bouffon que de l'inquiétant intercesseur de la passion, quand il n'est pas l'ombre, voire le double même du docteur Faust. Le motif du double se voit plus directement exploité par les anglais James Hogg, Edgar Allan Poe et Oscar Wilde. À travers lui, tous trois mettent en question la hantise grandissante face à une intériorité imaginée de plus en plus incontrôlable ou impénétrable, pesant d'un terrible poids en l'homme, pour finir par surgir au-dehors, prendre corps et le posséder, ainsi qu'il revenait autrefois au démon de le faire. Si un courant tend à redorer le lustre de Satan pour rêver d'y retrouver une part oubliée de soi-même ; tandis que l'autre prend ses distances avec la métaphore diabolique qu'au prix de se retrouver avec l'image défigurée du *moi*, ces deux registres (du diable et du double) finalement s'avèrent sensiblement analogues, voire souvent se conjoignent. C'est que tous deux traduisent l'enfer d'un sujet qui s'affronte à l'énigme qu'il est devenu pour lui-même⁵⁷. Désormais, « [l]e sujet moderne, dans son unicité et son identité même, dépend de ce clivage, de cette intériorité qui l'habite et le définit en son être propre⁵⁸ ». S'exprime ici l'échec d'une rationalité qui voudrait que le sujet soit maître en sa demeure, et partant susceptible, par sa seule pensée, de faire le tour de lui-même et de l'univers, jusqu'à se reconnaître dans une intentionnalité une et indivise. C'est d'ailleurs spécifiquement ce que viennent mettre en procès les aventures diaboliques chez

⁵⁶ Patrick Lacoste, *La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses*, Paris, Ramsay, coll. « Psychanalyse », 1987, p. 254.

⁵⁷ Au sujet de cette moisson de doubles diaboliques, plusieurs commentateurs de l'époque font le rapprochement entre les personnages de Faust et de Don Juan, deux hérauts lucifériens de la révolte et du désir. Il revient à Kierkegaard d'avoir sans doute mieux qu'un autre mis en lumière ce rapprochement dans ses différents textes. Voir notamment : André Clair, « Le mythe de Faust et le concept kierkegaardien de démoniaque », *Revue philosophique de Louvain*, t. 77, n° 33, 1979, p. 24-50.

⁵⁸ Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue*, op. cit., p. 179.

Honoré de Balzac. De *L'élixir de longue vie* à *La peau de chagrin* et au *Centenaire*, sans oublier le sulfureux personnage de Vautrin dans *La comédie humaine*, on assiste chez Balzac au cauchemar d'une *libido sciendi* virant à la destruction ou à la folie⁵⁹. Entre rire et désespoir, la production ténébreuse de Balzac permet souvent de désigner les fins dernières du génie humain, dont l'idéal de connaissance et de domination du monde sensible s'épuise et s'effondre sur lui-même. Exemple est à ce titre *Melmoth réconcilié*, pastiche du livre de Maturin. Le minable Castanier y jouit par d'inférieurs moyens de tous les dons de la terre, il ne manque plus de rien. Or ce qui était promesse d'élévation et de puissance ne conduit Castanier qu'à l'accablement le plus total : « Il se dessécha intérieurement, car il eut soif et faim de choses qui ne se buvaient ni ne se mangeaient, mais qui l'attiraient irrésistiblement. Ses lèvres devinrent ardentes de désir, comme l'étaient celles de Melmoth, et il haletait après l'*Inconnu*, car il connaissait tout⁶⁰. » Il est un réel désespoir de tout savoir, de tout comprendre de l'univers et des hommes, quand plus rien ne peut arrêter le regard et qu'aucun secret ne subsiste. En cela, l'histoire de Castanier allégorise le désastre d'une jouissance, en laquelle c'est l'homme comme désirant, donc comme sujet, qui est voué à disparaître. Une large part de la dramaturgie du mal chez Balzac semble d'ailleurs s'organiser autour de cette ligne tracée entre la réalité et l'idéal, et l'inévitable catastrophe à quoi conduit l'accomplissement de ce dernier⁶¹.

Plus sombre encore apparaît le motif satanique chez Gustave Flaubert qui, dès son plus jeune âge, y trouve sujet à méditation. On peut se reporter à ses essais successifs que sont *Voyage en enfer* en 1835, *Smarh* publié à dix-huit ans, et les trois versions de *La tentation de*

⁵⁹ Les nouvelles parodiques *La succube* et *La comédie du diable* sont sur ce point un peu à part.

⁶⁰ Honoré de Balzac, « Melmoth réconcilié » (1835), *Œuvres complètes*, vol. 14, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 270.

⁶¹ Malgré l'admiration que Bernanos voue à Balzac, il déplore que l'auteur du *Chef d'œuvre inconnu* effleure sans s'y arrêter les enjeux de la grâce et du salut. À ses yeux, Balzac rate ce qui serait la vérité chrétienne du mal, seule capable de rendre raison de son mystère : « Il ne s'est pas élevé à la notion plus générale, universelle de l'humain, au réalisme catholique. Entendons-nous ! Son intelligence a conçu l'ordre catholique, mais si la vérité qu'il a seulement entrevue joint entre elles les parties de son vaste monument, elle n'en pénètre pas la matière même. Il n'y a pas un seul trait à ajouter à chacun de ces visages effrayants, mais il n'a pas été jusqu'à la source secrète, au dernier accès de la conscience, où le mal organise du dedans, contre Dieu et pour l'amour de la mort, la part de nous-mêmes dont le péché originel a détruit l'équilibre. » (Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1039. Nous soulignons)

saint Antoine (1849, 1856 et 1874). Répété, déplié et raffiné, le tableau de la tentation flaubertienne se reconnaît de plus en plus nettement comme le miroir des défaillances tant extérieures qu'intérieures. Il y a en effet déjà les défaillances propres au monde, incapable d'accueillir ou de soutenir le désir de l'homme, si bien que toutes ses découvertes sont placées sous le signe de l'imperfection et du ratage. Mais il y a également les défaillances de l'homme, qui en font un *damné par défaut*. Qu'importent les risques qu'il prend, les interdits qu'il brave, le salut qu'il se tient prêt à sacrifier : jamais un individu n'est, chez Flaubert (à l'instar de Balzac), à même de s'extraire de sa condition et d'étancher sa soif d'absolu. Le délire de sens, l'emportement des visions, les tiraillements induits par les paroles trompeuses du démon, tout ce dont son saint Antoine va faire l'épreuve ne vient ainsi que le creuser davantage. Il n'en demeure pas moins que dans ce rêve d'une « pure inertie des sens, de l'intelligence et du cœur⁶² » que porte le héros de *La tentation de saint Antoine*, s'affirme la puissance de l'imagination, et ce même si celle-ci signifie l'occasion réitérée de son martyre. Dans la seconde moitié du siècle, c'est sans doute en Baudelaire que Satan trouve à la fois son poète et son penseur le plus appliqué et le plus résolu⁶³. Difficile néanmoins de résumer les pôles mouvants que l'*imago* diabolique occupe chez l'auteur des *Litanies de Satan* et du *Spleen de Paris*⁶⁴. Transport et vertige devant la beauté du mal, apologie du blasphème et de l'insoumission, « Père adoptif⁶⁵ » grâce auquel l'homme renoue avec la genèse de son malheur peccamineux, telles sont quelques-unes des facettes du diable baudelairien. Retenons, pour ce

⁶² Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique. À propos de « La tentation de saint Antoine » de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La lettre volée, 1995 [1967], p. 26.

⁶³ Au point que les mentions répétées de l'esprit du mal dans *Les paradis artificiels* choquent Flaubert. Baudelaire lui répond à ce propos, non sans une certaine malice : « J'ai été frappé de votre observation, et étant descendu très sincèrement dans le souvenir de mes rêveries, je me suis aperçu de tout temps que j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui. — Voilà un gros aveu dont tout le XIX^e siècle conjuré ne me fera pas rougir. — Remarquez bien que je ne renonce pas au plaisir de changer d'idée ou de me contredire. » (Charles Baudelaire, « Lettre du 26 juin 1840 », *Correspondance*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 53)

⁶⁴ Sur cette évolution, nous renvoyons à l'étude de Milner, qui s'arrête néanmoins aux *Fleurs du mal* : Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, op. cit., p. 835-873 ; ainsi qu'à toute l'étude de Marcel Ruff, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*.

⁶⁵ Charles Baudelaire, « Litanies de Satan », *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015 [1857], p. 163.

qui concerne notre sujet, ce poème du face-à-face avec le démon qu'on peut devenir pour soi-même : *Irrémédiable*. Car c'est là sans doute que l'homme, tourné vers son propre néant, en ce « tête-à-tête sombre et limpide », garde une désespérante lucidité : « Un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloire uniques, / — La conscience dans le Mal⁶⁶ ! » La pensée du diabolique s'adosse chez Baudelaire à une érudition fine, nourrie tant par ses expressions les plus épiques (comme chez les romantiques) que les plus naturelles (par exemple chez les libertins). S'il admire le Satan de Milton, sa préférence semble aller toutefois au Melmoth de Maturin. C'est en tout cas à lui qu'il songe lorsque vient le temps de traiter de la condition de l'homme moderne, dont le rire se fait le signe hautement équivoque :

Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie ; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable.

Maintenant, résumons un peu, et établissons plus visiblement les propositions principales, qui sont comme une espèce de théorie du rire. Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux⁶⁷.

Être une « contradiction vivante » constitue pour Baudelaire un destin digne d'être appelé satanique. C'est le sort de tout individu dont le rire trahit les tiraillements entre son esprit et sa nature, son univers mental et son corps (« ses organes ne supportent plus sa pensée », nous dit-il), sa misère et sa grandeur natives. Or ce rire le trahit aussi parfois, et littéralement, car telle « une maladie qui va toujours son chemin », il peut jaillir de l'homme sans paraître être le sien. Il le surprend et s'impose à lui comme à son corps défendant, jusqu'à le déchirer. Ce rire est

⁶⁶ Charles Baudelaire, « Irrémédiable », *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁷ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008 [1857], p. 19-20.

donc pathologique, c'est le rire que la raison n'explique pas, que l'esprit s'affole à vouloir élucider. C'est le signe au vrai de la division de l'homme dans sa condition de sujet.

Prenant Baudelaire au mot, certains critiques jugent que l'art de l'époque est devenu à l'image de ses artistes, en somme qu'il est dégénéré⁶⁸. À l'heure où s'impose l'aliénisme de Pinel et d'Esquirol, l'hypothèse d'un esprit créatif malade conduit à condamner un art supposé né d'organes dysfonctionnels ou anormaux. L'argument physiologique, qui servit autrefois en partie au médecin Wier à sauver les sorcières du bûcher, se trouve ici renversé. Car un tel esprit semble d'autant plus atteint et dangereux qu'il parle du diable : l'idée d'un mal naturel, voire presque déjà biologique, est si fortement ancrée que toute trace de démonomanie trahit désormais, non plus une croyance peu ou prou déraisonnable, ni même un reliquat superstitieux, mais un désordre en profondeur de toute la machinerie sensible. Entre folie et diablerie, Maurice Rollinat, lui, décide de ne pas choisir. Son recueil pathographique, intitulé *Les névroses* (1883), donne forme sous bien des modalités à l'enfer de la division d'avec soi-même. Pour cette raison, il est difficile de ne pas voir un parallèle troublant entre l'*Irrémédiable* de Baudelaire et le *Mime* de Rollinat : « Ma physionomie en face du miroir / Passa par tous les tons de la mimique humaine. // Et je me recueillais dans ma sincérité / Pour rendre avec une âpre et stricte vérité / Le rictus d'un démon qui maudit sa science, / Quand je vis dans l'éclair du miroir glauque et nu / Au lieu de mon visage, un visage inconnu / Où se répercutait ma propre conscience⁶⁹ ! » Rangé parmi les pâles imitateurs de Baudelaire par Paul Verlaine, Rollinat trouve en la personne de Jules Barbey d'Aurevilly un défenseur de choix. Ce dernier estime d'ailleurs que « Rollinat pourrait lui être supérieur, ainsi qu'à Edgar Poe, par la sincérité

⁶⁸ Ainsi de la célèbre critique des *Fleurs du mal* par Gustave Bourdin, paru dans le *Figaro* de juillet 1857 : « Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire il y en a où l'on n'en doute plus ; — c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes choses, des mêmes pensées. L'odieux y côtoie l'ignoble ; — le repoussant s'y allie à l'infect. — Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, et de chloroses, de chats et de vermine. — Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables. » (Charles Crépet, « Documents sur le procès des *Fleurs du mal* », *Charles Baudelaire*, Paris, Léon Vanier, 1906, p. 228-229)

⁶⁹ Maurice Rollinat, « Le mime », *Les névroses*, Paris, Éditions Fasquelle, 1917 [1883], p. 269.

et la profondeur de son diabolisme⁷⁰. » Comment ne pas citer, concernant Barbey d'Aurevilly, ses propres *Diaboliques*, dont il donne dans sa préface le ton et le sens qu'on doit y déchiffrer ? « Mais les *Diaboliques* ne sont pas des diableries : ce sont des *Diaboliques*, — des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine, que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté⁷¹ ! » Croire au diable, c'est pour Barbey d'Aurevilly surtout ne pas croire au discours de la modernité, et se faire ainsi le contre-point de son idéologie positiviste et matérialiste. On comprend pourquoi ses livres figuraient en bonne place dans la bibliothèque de Bernanos, aux côtés de ceux d'un autre contempteur de l'époque, Léon Bloy, chanteur pour sa part d'un surnaturel crépusculaire et surchauffé. Pour l'un comme pour l'autre, aucune compromission n'est de mise lorsqu'il s'agit de battre en brèche un certain projet rationaliste qui vise à mettre entièrement à nue la nature et les passions, afin de les livrer sans secret, sans envers — et donc sans ce surnaturel qui fait à leurs yeux leur vérité essentielle : « Or l'enfer, c'est le ciel en creux, avance Barbey d'Aurevilly. Le mot *diabolique* ou *divin*, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel⁷². » De là que l'auteur des *Diaboliques* se propose d'en sonder les aspects les plus irréels, les plus déraisonnables, à rebours de toute forme d'élucidation logique. De là également qu'il n'hésite pas à donner vie à des personnages de sorciers et de prophètes de village, en particulier dans *Un prêtre marié*, *L'ensorceleur* ou encore *La vieille maîtresse*. Il n'est toutefois pas le seul : plusieurs écrivains de la fin du XIX^e siècle tendent encore à prêter intérêt à la réalité du démon et de ses évocations. Tel le pendant plus folklorique, plus archaïque, plus inavouable sans doute aussi d'une fascination, nettement plus savante et méthodique, qu'aura connu l'époque envers le mesmérisme, le spiritisme et les tables tournantes (on en connaît l'importance chez Hugo). Siècle des possédées de Morzine, de la secte luciférienne d'Agen, siècle où le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy connaît pas moins de six éditions, le XIX^e siècle voit

⁷⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les poètes. Les œuvres et les hommes*, t. 11, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, p. 328.

⁷¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Préface », *Les diaboliques*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1967 [1874], p. 42.

⁷² Jules Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de carte », *Les diaboliques*, *op. cit.*, p. 202.

conséquemment les légendes, le folklore et les superstitions constituer encore un riche matériau littéraire : de Nerval qui compose, avec Henri Delaage, *Le diable rouge. Almanach cabalistique pour 1850*, jusqu'aux visions historico-fantasmiques de Jules Michelet dans *La sorcière* (1862).

Parmi ces démonomanes patentés, il faut retenir le cas de Joris-Karl Huysmans, pour qui la sorcellerie et le satanisme décident même un temps du sens donné à son existence. L'histoire veut qu'aux côtés du sulfureux abbé Joseph-Antoine Boullan, Huysmans se serait initié aux rites d'une messe noire, dont son roman *Là-bas* donne un tableau des plus troublants. Quinze ans plus tard, dans la préface qu'il écrit pour *À rebours*, Huysmans s'est converti au catholicisme. Sans doute est-ce pourquoi il semble chercher à rédimier l'atmosphère sulfureuse de son deuxième roman, jusqu'à la légitimer au nom d'un combat pour la foi :

Je crois, cependant, qu'en dépit de ses démences cérébrales et de ses folies alvines, cet ouvrage a, par le sujet même qu'il exposait, rendu service. Il a rappelé l'attention sur les manigances du Malin qui était parvenu à se faire nier ; il a été le point de départ de toutes les études qui se sont renouvelées sur l'éternel procès du satanisme ; il a aidé, en les dévoilant, à annihiler les odieuses pratiques des goéties ; il a pris parti et combattu très résolument, en somme, pour l'Église contre le Démon [...] Il semble en effet que les maladies de nerfs, que les névroses ouvrent dans l'âme des fissures par lesquelles l'Esprit du mal pénètre⁷³.

Non content d'inscrire *Là-bas* dans une urgence historique attestant de la réalité des démons et des « odieuses pratiques de goéties », Huysmans aggrave ici l'assimilation de la démonomanie à une dégénérescence pathologique, mais dans le but d'y souscrire pour lui-même. Il donne de la sorte raison à ses détracteurs comme Maurice Barrès, qui fustigent chez lui une écriture morbide et peccante. Sûrement que, pour Huysmans, l'essentiel se joue ailleurs. Il se joue, par exemple, dans le fait que la maladie ou la déviance physiologique ne sont que la porte ouverte en l'homme pour « l'Esprit du mal ». L'argument physique, en remplaçant l'argument moral d'autrefois (comme chez Surin, pour qui la possession était conditionnée par les fautes et les péchés de l'individu), renoue ainsi par des voies inédites avec l'hypothèse surnaturelle. À

⁷³ Joris-Karl Huysmans, « Préface », *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1884], p. 60.

travers cette synthèse inédite — rappelant à certains égards celle de Rollinat —, Huysmans nous découvre un noyau de vérité intime qu'un savoir institué et isolé (philosophique, médical ou théologique) ne saurait atteindre par ses propres chemins. C'est sans doute pourquoi il ne manque pas de renvoyer dos à dos tous les persécuteurs, que ce soient les anciens confesseurs et exorcistes que leurs dignes héritiers que sont, à ses yeux, les aliénistes et les psychiatres⁷⁵. Aucun d'eux n'est apte à saisir ce phénomène d'horreur à soi-même et de dépossession que seule une justification d'ordre expérimental, c'est-à-dire ici d'ordre théologico-médical, parvient précairement, contradictoirement mais toujours singulièrement à rendre sensible⁷⁶.

Avec Flaubert, Balzac, puis Baudelaire, Rollinat, Barbey d'Aurevilly, Huysmans (auxquels on pourrait ajouter le Lautréamont des *Chants de Maldoror*, dont le héros satanique affiche toutes les caractéristiques du modèle byronien), le Satan romantique comme symbole de « l'Esprit humain » s'avère certes retrouvé, mais au prix d'une certaine réduction. Ce n'est plus le vaste genre humain qui se contemple dans le reflet diabolique qu'on lui offre, ce n'est donc plus tant la destinée collective ou une phylogénèse morale qui fait le cœur du problème du mal. Ce qui importe dorénavant, c'est certes le mal, mais ramené à la hauteur d'un sujet le vivant au plus intime. C'est le mal comme nom accordé à cette épreuve ébahissante et toujours idiosyncratique qu'on peut faire lorsqu'on se retrouve soi-même, mais pour mieux se perdre. S'il s'agit pour ces auteurs d'écrire sur le mal à travers le diable, c'est dans la perspective d'acquérir une certaine qualité de description et d'expression d'un drame éminemment

⁷⁵ « Pendant plusieurs siècles, les démonologues confondirent certains épisodes de la grande hystérie avec les phénomènes de Satanisme. Aujourd'hui, les médecins attribuent à la grande hystérie des accidents qui relèvent exclusivement du domaine des exorcistes. On a jadis brûlé pas mal de gens qui n'étaient nullement possédés par l'Esprit du Mal ; maintenant on noie sous les douches ceux qui le sont. » (Joris-Karl Huysmans, « Préface », dans Jules Blois, *Le satanisme et la magie*, Paris, Léon Chaillet, 1895, p. VII)

⁷⁶ La démonomanie de Huysmans justifie sans doute qu'il soit de ceux qui tombent dans le canular orchestré par le journaliste Léo Taxil. Celui-ci profite du succès que rencontre la vague diabolique fin-de-siècle pour publier, entre 1892 et 1894, une revue prétendument franc-maçonne et sataniste : *Le diable en France au XIX^e siècle*. De cette mystification éditoriale et antimaçonnique, bientôt toute la bonne société catholique s'émeut, dont Thérèse de Lisieux, sans compter nombre de laïcs. Il faut dire que tout y est fait pour y apparaître fumeux, outrancier, invraisemblable, ce qui permet de rendre paradoxalement son caractère diabolique d'autant plus crédible. (Cf. Marianne Closson, « *Le Diable au XIX^e siècle* de Léo Taxil ou les "mille et une nuits" de la démonologie », dans Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (dir.), *Fictions du diable*, op. cit., p. 331)

intérieur. Il leur importe de rendre compte d'un rapport subjectif épineux, douloureux même, ineffable souvent, bien que toujours irrésistible. Un rapport qui se développe en parallèle et en synergie : d'une part, avec les écritures de l'intériorité qui en explorent d'autres variations thématiques et possibles esthétiques ; d'autre part, avec les écritures du fantastique qui enregistrent le lien de plus en plus trouble de l'homme moderne à son univers (sensible *et* mental) et le retranscrivent sous le signe de l'incertitude, de l'étrangeté et du dédoublement. On mesure de la sorte combien le diable trop humain ou l'esprit naturel du mal au temps des Lumières, puis le frère satanique et glorieux des romantiques, et enfin les doubles inquiétants et les démons intimes de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous découvrent le *dark continent* de l'intériorité, envisagé en ses aspects les plus tourmentés, les plus insondables ou les plus paradoxaux. Cependant, la situation semble prendre une nouvelle tournure vers la fin du siècle, au moment où l'argument physiologique s'accroît à la faveur des rapprochements des écrivains avec les médecins. Émile Zola, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, les frères Goncourt sont de ceux qui assistent aux présentations publiques, à la Salpêtrière, des malades du docteur Jean-Martin Charcot. Ils témoignent parmi d'autres que cette fin du XIX^e siècle parachève une idée qui l'aura traversée tout du long, jusqu'à lui donner une touche morbide finale : l'idée d'un âge pathologique. Un âge des intériorités dévastées, non plus seulement emportées par l'excès des sentiments, une nature mélancolique ou les frustrations d'une condition intrinsèquement limitée, mais par les affections psychiques, les maladies nerveuses, lesquelles trahissent la hantise d'un esprit entièrement aliéné à sa chair. Tel que l'a montré Castel dans son livre éponyme, la querelle qui éclate au début des années 1880 autour de l'hystérie, et les implications de cette querelle dans les champs tant scientifiques que philosophiques, politiques et artistiques, constituent sans doute un point nodal autour duquel médecine et littérature trouvent à se repositionner. C'est qu'il s'agit pour l'une et l'autre d'atteindre toujours plus spécifiquement la vérité subjective de ce qui s'expérimente alors sous le nom d'hystérie⁷⁷. Dire l'étiologie du *moi*, écrire la brèche incommensurable qui me fait

⁷⁷ « Si donc littérature et clinique mentale échangent leurs lexiques, ce n'est pas dans un stérile jeu de miroirs : c'est dans la quête toujours plus pressante d'un point d'accommodation entre le corps et l'esprit, la souffrance mentale et la douleur dans la chair, qui entraîne l'une et l'autre vers un usage jusque là inouï du Je. » (Pierre-Henri Castel, *La querelle de l'hystérie. La formation d'un discours*

étranger à moi-même, du lieu de mon propre corps, nécessite en effet la mobilisation de ressources formelles et expressives inédites. Mais il s'agit en outre de remanier en profondeur l'idée qu'on peut se faire de la littérature et de sa nécessité. Pour toutes ces raisons, le triomphe à l'époque de ce que Jacques Rancière appelle l'« inconscient esthétique » — soit l'idée qu'« il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l'œuvre non seulement dans l'élément étranger de la non-pensée, mais dans la forme même de la non-pensée [...] qui habite la pensée et lui donne une puissance spécifique⁷⁸ » — n'est peut-être que la préfiguration d'un *inconscient freudien*. Celui-ci fondera d'ailleurs en partie sa légitimité et son savoir sur un tel « inconscient esthétique », malgré qu'il s'avère fuyant et aporétique, conjugué qu'il est par les écrivains sur le mode de l'opacité, de l'intermittence et de la déchirure.

2.3 La chair des images

Hurlements et contorsions, sarabande de corps féminins et exhibition rituelle de leurs débords : nous ne sommes pas revenus à Loudun, pourtant le spectacle a un air de déjà-vu. Les actrices et les acteurs, les poses, l'enchaînement des gestes eux-mêmes y ressemblent parfois à s'y méprendre. Nous sommes en fait ici dans l'immense cité hospitalière de la Salpêtrière. Depuis son arrivée en 1861, en tant que chef de service, le docteur Charcot ne cesse de voir sa renommée y croître. Parmi les milliers de malades qui gravitent autour de lui à la Salpêtrière, Charcot accorde une attention toute particulière à celles que l'on range désormais parmi les cas d'hystérie. Lui et ses collègues en présentent d'ailleurs régulièrement et publiquement les cas lors de leçons de travaux pratiques. Cela sans doute parce que tout, dans les manifestations morbides de l'hystérie, relève du domaine de l'incroyable. À travers leurs corps, les malades donnent les preuves de toutes les prouesses physiques, ainsi que de toutes les affections organiques et psychiques. C'est donc principalement à travers son corps que l'hystérique incarne l'énigme d'être sujet. Les malades sont néanmoins considérées, par une majorité de

psychopathologie en France (1881-1913), Paris, PUF, coll. « Collège international de philosophie », 1998, p. 244.)

⁷⁸ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 33-34.

médecins, comme des fabulatrices histrioniques, des narcissiques, rien de plus souvent que des comédiennes vouées au règne de l'apparence et de la mise en spectacle de leurs symptômes. Comment s'en étonner, quand on se souvient que, dans l'histoire du discours savant et médical, le propre de l'hystérie est de défier les lois classificatoires, et plus largement toute forme d'institution du savoir ? Depuis longtemps — au moins depuis Galien et Thomas Sydenham — l'hystérique s'apparente à un « Protée qui se présente sous mille formes et qu'on ne peut saisir sous aucune⁷⁹. » En somme, l'hystérie est un mal capable de prendre tous les visages, d'investir et de dérégler toutes les parties du corps. Un mal qui se transforme, se déplace et se défait continuellement face à toute saisie empirique. Si ses signes en font la maladie de l'hypervisibilité, démultipliant ses symptômes — nerveux, pulmonaires, oculaires, cutanés, etc. —, sa source demeure pourtant gardée. Par conséquent, l'hystérique est souvent soupçonnée de dissimuler et de tromper, soit par sa parole, soit par son symptôme lui-même ; lequel symptôme est parfois appréhendé comme un mal dissimulant une autre affection, qui n'en cacherait à son tour qu'une autre, ouvrant de la sorte l'ère d'un mime pathologique généralisé. L'hystérie est à ce titre un véritable cauchemar nosographique. Mais il s'agit également d'un cauchemar étiologique, en ce que les médecins y constatent une disjonction radicale entre le physiologique et le psychique. En cela, l'hystérie viendrait signaler un *autre* ou un *au-delà* du corps, qui ne serait ni la conscience ni l'âme, mais un *quelque chose* qu'on peine à saisir. Un *quelque chose* de nature interstitielle, un entre-deux résolument obscur, retranché, encore invisible bien que sensible, qu'on ne peut au mieux que supposer au travers des indices que la maladie laisse affleurer. Contre Briquet et Galien, contre ceux qui ne voient en l'hystérie qu'une vague entité classificatoire, liant des maux irréductibles les uns aux autres, Charcot ne veut pas s'en tenir à un impossible à dire de l'hystérie. Lui semble croire à la réalité du mal qui accable ses patientes, à la vérité de leur souffrance. Charcot est d'ailleurs l'un des premiers à reconnaître qu'il ne s'agit pas d'une pathologie exclusivement féminine. Chez lui, l'hystérie s'apparente d'abord à une lésion somatique dont l'incidence apparaît comme en surplus du système psychique. Avec un idéal séméiologique en tête, Charcot prétend pénétrer

⁷⁹ Ces propos de Paul Briquet, auteur d'un *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1859), sont cités dans Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, p. 95.

l'authentique substance de la maladie sous la forme d'une trace physique. Comme autrefois sur la scène de la sorcellerie, puis sur celle de la possession, la trace de l'hystérie, aux yeux de Charcot, aurait fonction de *preuve*, seule susceptible de venir confirmer l'origine et la réalité d'un mal qui s'absente à mesure qu'on tente de le cerner (et que les confesseurs et bourreaux des sorcières se sont frustrés à rechercher en vain).

Les détracteurs de Charcot et de ses élèves sont toutefois nombreux. On les accuse notamment d'inventer l'hystérie, autrement dit de façonner, avec un matériel pathologique discutable et disparate, une catégorie nosographique à part entière. Face aux critiques, l'école de la Salpêtrière va donc faire appel à l'histoire. Appliquant une manière de « médecine rétrospective⁸¹ » à des événements du passé, Charcot et ses collègues vont ainsi prétendre retrouver, sous des formes anciennes ou partielles, les signes de l'hystérie moderne. Cela suppose que, d'une époque à une autre, le fuyant Protée persisterait, s'avouerait étonnamment stable, immuable même, au point de se montrer digne d'une véritable histoire naturelle. Les essais de « médecine rétrospective » auxquels se prêtent les médecins de Salpêtrière remontent parfois jusqu'à l'Antiquité. Leur matériel privilégié est constitué par tous les phénomènes aberrants : possessions diaboliques et extases mystiques, crises spirituelles et épidémies convulsives. Dans une bien nommée mais éphémère Bibliothèque diabolique, le docteur Désiré-Magloire Bourneville édite plusieurs volumes, alors introuvables, ayant trait à l'histoire du diable et de ses victimes. Son livre le plus connu reste sans nul doute l'autobiographie de la mère Jeanne des Anges, au titre largement programmatique — *Autobiographie d'une hystérique possédée* (1885) —, qui s'accompagne d'un commentaire confié à Gabriel Ligué et Gilles de la Tourette. Deux ans plus tard, c'est au tour de Charcot et de Paul Richer de traquer les stigmates passés de l'hystérie, cette fois dans le champ de l'histoire de l'art, avec *Les démoniaques dans l'art*. Or que fait Charcot à l'histoire ? En s'attachant à voir dans Loudun le prologue du grand roman de la Salpêtrière, il s'agit pour lui de composer une histoire prédictive, devant valider et authentifier sa propre version du réel. L'origine démoniaque de l'hystérie est d'ailleurs si nettement affirmée qu'elle devient, pour les médecins, un nom

⁸¹ Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984 [1887], p. VI.

caractéristique d'une étape de ladite « grande attaque » hystérique ou l'une de ses variations chaotiques. Pour autant, ce recours à l'histoire par Charcot tend étrangement à exclure l'histoire elle-même de sa démonstration. Dans leurs livres, lui et ses collègues ne disent jamais rien du contexte culturel ou de l'imaginaire dans lesquels baignent leurs antiques hystériques. Les récits des démoniaques, des mystiques et des « fous » y sont appréhendés comme des récits naturalistes, sans égard pour leur mode de production et l'arrière-plan sociétal et moral sur lequel ils s'inscrivent. Derrière les cas singuliers, les histoires extraordinaires, les vies infâmes, Charcot, Richer, Tourette et Ligué ne recherchent en fait que l'illustration d'un *topos* étiologique. On peut donc dire, après Jean Céard, combien pareille entreprise « déhistoricise profondément leur aventure⁸² ». Reste que l'hystérie comme maladie diabolique par excellence devait s'instaurer pour longtemps en grille de lecture historico-pathologique⁸³.

L'intérêt porté par Charcot aux postures, aux multiples figurations de l'hystérie, en somme à son théâtre corporel (qui est, à vrai dire, le seul témoignage manifeste laissé sur les fresques et les tableaux qu'il étudie), nous parle cependant en creux d'une autre histoire. Celle, contemporaine, d'une fascination de l'école de la Salpêtrière à l'égard de l'enflure visuelle dont l'hystérie est fonction. À l'initiative de « Charcot le Visuel⁸⁴ » s'établit entre les murs de l'hôpital un laboratoire iconographique, attenant au service des hystériques. Ces dernières y sont photographiées aux différentes étapes de la maladie, sous tous les angles, comme afin de rendre compte de l'inépuisable plasticité de leur mal. Tel son pendant expérimental, l'hypnose se diffuse au même moment à la Salpêtrière au titre d'une pratique pédagogique et, par certains aspects, thérapeutique. Les médecins désirent recréer artificiellement par les moyens de la

⁸² Jean Céard, « Démonologie et démonopathies au temps de Charcot », *Histoire des sciences médicales*, t. XXVIII, n° 4, 1994, p. 340.

⁸³ De la sorte, les médecins de la Salpêtrière n'auront fait que parachever une tradition savante assimilant la possession à un désordre essentiellement féminin, ce qu'on retrouve par exemple dès Loudun dans la bouche d'un médecin originaire de Chinon, Claude Quillet. Celui-ci estime en effet que les Ursulines sont atteintes d'« Hystéromanie » (Cité dans Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, *op. cit.*, p. 257.) Notons d'ailleurs que si Charcot et ses collègues ne se sont pas limités aux facteurs d'une « simple » fièvre utérine (argument qui remonte au moins jusqu'à Platon), préférant à une origine matricielle de l'hystérie une origine encéphalique, plusieurs traitements et expérimentations qu'ils administrent à leurs malades ont à voir avec des manipulations externes ou internes du sexe des femmes.

⁸⁴ Patrick Lacoste, « L'observation. Freud et la scénographie clinique », *Revue internationale de philosophie*, vol. 43, n° 171, avril 1989, p. 485.

suggestion l'état psychosomatique de l'hystérie, ce qui fait de l'hypnose une manière de « névrose expérimentale symétrique⁸⁵. » Par un étrange effet de miroir, il s'agit alors presque de simuler la maladie de la simulation elle-même. Pour cette raison, et aussi parce que l'atmosphère entre les murs de la Salpêtrière prend parfois des allures de pandémonium infernal, les critiques s'attaquent à ce qui leur apparaît être une authentique « hystérie de culture⁸⁶ », selon les mots d'Hippolyte Bernheim. Pour beaucoup, les patientes hospitalisées à la Salpêtrière, prises de convulsions sur demande, ne seraient que les victimes d'une suggestion médicale effrénée — renforçant s'il était besoin leur lien avec les possédées et les sorcières, puisque pour les unes comme pour les autres, on retrouve l'argument d'une emprise des autorités (juridiques, théologiques ou médicales, toujours masculines) sur leurs paroles, voire sur leurs corps et leurs esprits⁸⁷. Ce qui est toutefois certain, c'est la séduction exercée sur le regard de Charcot et des médecins par le tableau de tous ces corps désarticulés. Comme le remarque Georges Didi-Huberman, c'est une véritable « réciproque du *charme*⁸⁹ » qui s'instaure à la Salpêtrière : entre une hystérique qui répond, devine, devance les attentes et les désirs du médecin, augmentant d'autant plus la figurabilité de ses postures, la dramaturgie de ses crises ; et le médecin qui l'encourage dans cette voie, toujours plus attentif, passionné par ce qu'elle lui livre, jusqu'à en multiplier les occasions, au travers des photographies et de l'hypnose, figeant le corps hystérisé, pour en faire même un tableau vivant. Il en va là de ce qu'on pourrait appeler l'idéal d'une chair devenue image. Un idéal qui tient à la fois du médical

⁸⁵ Pierre-Henri Castel, *La querelle de l'hystérie*, op. cit., p. 27.

⁸⁶ Hippolyte Bernheim, *L'hystérie. Définition et conception – Pathogénie, traitement*, Paris, Octave Doin Éditeur, 1913, p. 10. Au-delà du monde médical, l'argument circule également dans le monde littéraire, par exemple chez Guy de Maupassant. Selon lui, l'hystérie est surtout le symptôme d'une volonté de domination du discours savant de la Salpêtrière : « Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur hystérique en chambre, entretient à grand frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques. » (Guy de Maupassant, « Une femme », *Gil Blas*, 16 août 1882, p. 3-4)

⁸⁷ On retrouve un épisode analogue deux siècles et demi plus tôt à Loudun, alors que le Père exorciste Lactance se dit prêt à œuvrer, et donc à provoquer sur demande, le spectacle démoniaque, dans l'idée de plaire à des médecins de passage : « Ledit exorciste répondit que plusieurs médecins ont requis de leur faire voir des contorsions dont ils avaient entendu parler avec admiration, il désirait leur donner cette satisfaction. » (Cf. Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, op. cit., p. 269-270)

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 2014 [1982], p. 13.

et de l'érotique, où le corps se trouve réifié, observé sous toutes les coutures, en la séquence continuellement redéployée de ses fétichisations. Autrement dit, un idéal ou un « espoir pervers », au travers duquel s'hallucine « une adéquation de l'image à la forme⁹⁰ » qui supposerait que l'être, devenu l'objet de toutes les investigations d'un regard, ne serait plus *seulement* qu'un objet. Par conséquent, bien que Charcot et les siens entendent soutirer de la figurabilité hystérique un savoir en propre, cette figurabilité semble exiger en retour de devenir l'index même de leur savoir⁹¹. Tout cela peut même aller jusqu'à des situations de rigidification extrême, où le corps photographié, hypnotisé des hystériques, n'est plus admis à sortir du cadre qu'on impose à ses postures. On attend alors de lui qu'il réponde aux stéréotypes d'une mise en scène qui déjoue toute forme d'improvisation ou d'écart. Il devient dans ce cas, au vrai, rien d'autre qu'une image. De telles situations voient conséquemment la relation entre médecin et malade basculer dans une forme de parodie perverse, où chaque geste, chaque parole, doit se conformer à un rituel normé, lequel tend curieusement à figer la maladie même de l'inopiné et de l'impromptu. Tel que le souligne à juste titre Didi-Huberman, ce qui s'invente à la Salpêtrière, en revers du discours sur l'hystérie, c'est en d'autres termes le couple formé entre névrose et perversion, tel que la psychanalyse sera amenée à le découvrir bientôt. Névrose et perversion qui, ici, « peuvent trouver leur lien dans un en-face. Une espèce de réciprocité, mais marquée du négatif, ultime⁹² ». Tout se passe comme si l'inflation imaginaire et discursive

⁹⁰ *Ibid.*, p. 363.

⁹¹ Cette dyade entre hystérie et savoir fonde en propre la singularité du discours de l'hystérique, comme l'a montré la psychanalyse. Le sujet hystérique (homme ou femme) est celui qui sollicite le savoir à son endroit pour s'en montrer toujours insatisfait. De la sorte se voit relancée en permanence la quête d'un dire susceptible d'atteindre la vérité dudit sujet, tout en permettant à ce sujet de dénoncer l'illégitimité ou le ratage de celui qui a pu prétendre détenir un tel dire : « La spécificité du discours de l'hystérie est de faire énigme et de déjouer les savoirs que pourtant elle sollicite par sa demande faite corps. Mais l'énigme que pose l'hystérie par son symptôme n'est rien d'autre qu'elle-même ; c'est en cela que sa question n'a cessé dans l'histoire de produire du savoir. Elle offre son symptôme au regard, et s'adresse à l'homme du savoir, médecin, prêtre, aumônier, exorciste, qui, de recevoir la question que ce corps incarne, est hissé au statut de maître. C'est lui qui doit donner le dernier mot de l'énigme. Mais cette réponse a pour effet de rabattre au statut d'objet — objet du savoir — celle ou celui qui s'offrait dans son mystère ravissant. Aucune des réponses ne saurait donc saisir l'hystérique là où il/elle attend sa vérité. Ainsi se joue-t-elle des savoirs et des maîtres qu'elle reconnaît pour mieux les destituer et les révéler dans leur impuissance à dire. » (Anne Élane Cliche, « "L'enchantement de la violence". Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, 2016, p. 67-68)

⁹² Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 327.

autour de la grande et démoniaque névrose ne pouvait se penser hors des jouissances qu'elle suscite et déploie, jusqu'à ce que ce soit toute l'invention nosographique dont elle réponde qui finisse par s'y abîmer.

2.4 Vers un Satan métapsychologique

En octobre 1885, Freud, alors âgé de vingt-neuf ans, est en séjour à Paris auprès de Charcot. Il y reste plus de six mois, s'enthousiasmant d'abord pour les leçons du neurologue. Si l'admiration ne va pas sans quelques nuances, leurs rapports demeurent à plusieurs égards déterminants. Sans doute faut-il d'ailleurs admettre l'influence du jeune médecin viennois, mais aussi celle de Pierre Janet, dans le déplacement qui s'effectue graduellement chez Charcot, lequel passe d'une théorie de l'étiologie purement physique de l'hystérie vers une étiologie traumatique, centrée sur le concept d'une lésion dynamique fonctionnelle. Selon cette dernière perspective, la maladie s'enracinerait dans un choc occasionnant, d'une part une dissociation du conscient, et d'autre part l'oubli du souvenir de cet événement. La cause de l'attaque hystérique se trouverait alors dans le retour de la représentation ou du souvenir, qui dominerait la vie psychique sans se faire reconnaître. Freud ne manque pas de saluer cette avancée du maître de l'école de la Salpêtrière au cours de l'éloge funèbre qu'il lui rend. Il en profite cependant pour marquer ses distances avec une conception trop strictement neuropathologique — non sans jouer à son tour le jeu de l'analogie historique et diabolique⁹⁴. Loin d'être un détail, une telle analogie va d'ailleurs perdurer bien des années chez Freud. On

⁹⁴ « Que l'on n'objecte pas que la théorie d'un clivage de la conscience comme solution de l'énigme de l'hystérie est bien trop éloignée pour pouvoir s'imposer à l'observateur non prévenu et non spécialisé. En fait, le Moyen Age avait bien choisi cette solution lorsqu'il déclarait que la possession par un démon était la cause des phénomènes hystériques ; il aurait suffi de substituer à la terminologie religieuse de cette époque obscure et superstitieuse celle, scientifique, du temps présent. Charcot ne s'engagea pas dans cette voie pour élucider l'hystérie, bien qu'il ait abondamment puisé dans les comptes rendus qui nous restent encore sur les procès de sorcellerie et sur les possessions, pour démontrer que les manifestations de la névrose étaient alors les mêmes qu'aujourd'hui. » (Sigmund Freud, « Charcot » (1893), *Premiers textes (1886-1893). Œuvres complètes — Psychanalyse*, vol. I, trad. A. Bourguignon et P. Cotet, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 70)

la retrouve problématiser avec davantage d'envergure dans une lettre à Wilhelm Fliess, en date du 17 janvier 1897 :

Tu te souviens de m'avoir toujours entendu dire que la théorie médiévale de la possession, soutenue par les tribunaux ecclésiastiques, était identique à notre théorie du corps étranger et de la dissociation du conscient. Mais pourquoi le diable, après avoir pris possession de ses malheureuses victimes, a-t-il toujours forniqué avec elles et cela d'horrible façon ? Pourquoi les aveux extorqués par la torture ont-ils tant de ressemblance avec les récits de mes patients au cours du traitement psychologique ? Il faudra que je me plonge bientôt dans cette littérature. D'ailleurs, les supplices que l'on pratiquait permettent de comprendre certains symptômes obscurs de l'hystérie. Les épingles qui apparaissent par les voies les plus surprenantes, les aiguilles écorchant les seins de ces pauvres créatures et que les rayons X ne décèlent pas, tout cela peut se retrouver dans l'histoire de leur séduction !... Et voilà que les inquisiteurs se servent à nouveau de leurs épingles pour découvrir les stigmates diaboliques et les victimes recommencent à inventer les mêmes cruelles histoires (aidées peut-être par les déguisements du séducteur). Victimes et bourreaux se souvenaient alors de la même manière de leurs plus jeunes années⁹⁵.

Qu'est-ce que nous dit Freud ici ? En reprenant à sa manière le geste de « médecine rétrospective » autrefois posé par Charcot, l'important pour lui semble d'entériner la parenté historique entre possédées et hystériques. Or, cette parenté en légitime à ses yeux une autre, cette fois épistémologique, à savoir celle entre la théorie ecclésiastique de la possession et sa propre théorie de la « dissociation du conscient ». En dépit de tout ce qui les sépare, ces deux théories s'étaient en effet sur un pur principe d'extériorité du mal. Qu'il ait pour nom « démon » ou « trauma », il s'agit chaque fois d'un facteur exogène, pénétrant le psychisme pour s'en rendre maître. Face à une telle intrusion, on devine que la seule réponse curative doit être de l'ordre de l'expulsion, de l'exorcisme ou du bannissement. À ce moment précis de l'élaboration freudienne, le mal ne vient que de l'extérieur. Tel un « corps étranger », il

⁹⁵ Sigmund Freud, « Lettre du 17 janvier 1897 », *La naissance de la psychanalyse*, trad. A. Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1956], p. 165-166. Sûrement est-on invité à interpréter cet intérêt de Freud pour l'histoire du diable à partir d'un souvenir de son séjour parisien auprès de Charcot. Dans une lettre à Minna Bernays, il affirmait alors que l'histoire du peuple français était celle des crises nerveuses et des emportements démoniaques, non sans quelque rapport d'ailleurs avec la littérature : « C'est le peuple des épidémies psychiques, des convulsions historiques de masse et il n'a pas changé depuis le temps de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo. Pour comprendre Paris, il te faut lire ce roman ; bien que tout n'y soit qu'invention, tout est de la plus grande vraisemblance. » (Sigmund Freud, « Lettre à Minna Bernays, 3 décembre 1885 », *Correspondance, 1873-1939*, trad. A. Berman, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1966, p. 200)

s'impose sur le mode de l'effraction, comme si le dehors était toujours en soi une source potentielle de traumatisme. Bien entendu, cela ne veut pas dire que la métaphore de l'exorcisme se maintienne tout du long pour ce qui concerne l'efficace de la psychanalyse elle-même⁹⁶. Au contraire, il s'agira bientôt pour Freud, non pas de prétendre extirper ce qui met le sujet en souffrance, mais de le lui faire connaître, ou plutôt de lui faire *reconnaître* comme sien le « fragment psychique — mouvement, affect ou représentation — [qui] est posé ou vécu comme étranger, comme porteur d'une altérité irréductible⁹⁷ ». De la sorte, l'élément pathogène ne sera plus assimilé foncièrement à un corps étranger, mais de plus en plus à une étrangeté dont le sujet ferait l'expérience à même son propre corps.

L'engouement de Freud à ses débuts pour l'histoire diabolique nous engage pourtant encore vers autre chose. Dans la lettre suivante, en date du 24 janvier, il annonce à Fliess vouloir consulter au plus vite le *Malleus Maleficarum*. Il espère de la sorte faire progresser ses théories selon lesquelles les objets culturels rattachés au sabbat des sorcières (balai magique, vol nocturne, *punctum diabolicum*) pourraient être dévoilés dans leur causalité psychique (respectivement : allégeance au phallus, convulsion hystérique, insensibilité corporelle). Or ce que Freud va découvrir et mettre à l'épreuve progressivement à travers la sorcellerie, c'est plutôt le fantasme dans son opération de traduction *et* de circulation, c'est-à-dire la manière dont les désirs individuels trouvent à s'incarner au sein de manifestations corporelles, de symptômes, mais aussi de croyances et de visions, que l'autre — juge, exorciste ou confesseur — pourra à son tour fantasmer, puis interpréter comme autant de signes diaboliques⁹⁸. Se fait

⁹⁶ L'idée freudienne d'un corps étranger se retrouve dès l'ouverture des *Études sur l'hystérie*. Toutefois, à l'intérieur du même recueil, cette idée connaît une importante évolution, passant du statut d'une pure extériorité à chasser à celui d'une résistance interne à pacifier et à réintégrer au sein d'un système psychique entravé. D'abord donc : « Le traumatisme psychique et, par la suite, son souvenir, agissent à la manière d'un corps étranger qui, longtemps encore après son irruption, continue à jouer un rôle actif. » (Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. A Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1895], p. 3-4) Et ensuite : « L'organisation pathogène n'agit pas réellement comme un corps étranger, mais plutôt comme un infiltrat. Dans ce parallèle, c'est la résistance qui représente l'élément infiltrant. La thérapeutique ne consiste pas à extirper, ce qu'aujourd'hui encore elle ne saurait réaliser, mais s'efforce de faire cesser la résistance pour permettre ainsi la libre circulation dans une voie jusqu'alors barrée. » (*Ibid.*, p. 235)

⁹⁷ Monique Schneider, « À l'origine de la psychanalyse, l'étranger », *Filigrane*, n° 5, 1996, p. 10.

⁹⁸ À rebours de Charcot et de Freud, la position d'historien qu'occupe Michel Foucault à l'égard de l'équivalence entre hystérique et démoniaque apparaît plus nuancée. Non pas tant pour ce qui relève

jour également ici une prédilection du médecin viennois à soumettre à l'examen le matériel folklorique et les origines des sociétés humaines, ce que confirmeront *Totem et tabou* (1913), *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921) et *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939). Dans sa lettre du 24 janvier 1897 se trouve, par ailleurs, reprise et développée une intuition tout juste suggérée dans la lettre précédente en date du 17 janvier — à l'égard de la séduction dont les possédées auraient été les victimes :

Je suis près de croire qu'il faudrait considérer *la perversion dont le négatif est l'hystérie* comme les traces d'un *culte sexuel primitif* qui fut peut-être même, dans l'Orient sémitique, une religion (Moloch, Astarté). Les actes sexuels pervers sont d'ailleurs toujours les mêmes, ils comportent une signification et sont calqués sur un modèle qu'il est possible de retrouver. Je rêve ainsi *d'une religion du diable extrêmement primitive* dont les rites s'exercent en secret et je comprends maintenant la thérapeutique rigoureuse qu'appliquaient les juges aux sorcières. Autre apport au lit du fleuve : aujourd'hui encore un grand nombre de gens rapportent des histoires analogues à celles des sorcières de mon patient ; ces contes n'abusent personne, mais eux-mêmes n'en démordent pas. Tu auras deviné, je pense, que lorsque les paranoïaques se plaignent de voir mêler des excréments à leurs aliments, de subir, la nuit, les sévices sexuels les plus odieux, etc., c'est qu'il s'agit de *contenus mnémoniques véritables*. [...] Un détail encore : dans les exigences que formulent les hystériques amoureux, dans leur soumission à l'objet aimé ou dans leur incapacité de se marier, par suite d'une aspiration à des idéaux inaccessibles, je décèle l'influence du *personnage paternel*. La cause se trouve évidemment dans la grandeur du père qui condescend à s'abaisser jusqu'au niveau de l'enfant⁹⁹.

Non content d'affirmer pour la première fois le lien entre perversion et névrose, Freud va ici témoigner du passage de sa pensée d'un *mythe primitif du diable* vers le *mythe d'un diable primitif*. Derrière la figure immémoriale de Satan, il découvre le visage d'un pervers tentateur, d'un autre séducteur dont l'action déterminerait tant la genèse de l'imaginaire diabolique que celle de la névrose individuelle. Pour comprendre cette étape cruciale dans l'élaboration théorique de Freud, et ce qu'implique cette référence au séducteur, il convient de se reporter à

des solutions thérapeutiques, que par rapport à une atemporalité nosographique qui, chez les deux premiers, finit par rassembler les spécificités du phénomène de la possession : « [L]a maladie nerveuse n'est certainement pas la vérité de la possession ; mais la médecine de l'hystérie n'est pas sans rapport avec l'ancienne direction des "obsédées" » (Michel Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 155.)

⁹⁹ Sigmund Freud, « Lettre du 24 janvier 1897 », *La naissance de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 167-168. Nous soulignons.

la place qu'occupe à ce moment précis de ses recherches sa *neurotica* ou « théorie de la séduction ». Une telle théorie lui est fournie de première main par les paroles et les symptômes de ses patients, en majorité hystériques. Dans chaque cas, Freud découvre ce qui serait les traces réelles, les « contenus mnémoniques véritables », d'un abus sexuel subi dans la prime enfance, dont l'incidence devait conditionner les diverses expressions de l'affection dont souffre la malade. Esquissée une première fois avec le cas Katharina des *Études sur l'hystérie*, la *neurotica* accompagne Freud dans ses premiers pas vers la découverte des mécanismes du refoulement et du fantasme, et leurs liens à la vie sexuelle. Dans les deux lettres de janvier 1897, elle prend cependant un nouveau tour avec l'identification du séducteur diabolique au « personnage paternel ». En tout état de cause, chaque cas d'hystérie trouverait sa source dans un outrage ou des avances sexuelles commis par le géniteur sur son enfant. Mais à la date du 21 septembre de la même année, Freud fait volte-face : « Je ne crois plus en ma *neurotica*¹⁰⁰ » avoue-t-il à Fliess. Ce changement de position est toutefois moins brusque qu'il n'y paraît. La théorie de la séduction avait déjà commencé à décliner peu de temps auparavant, en raison de plusieurs hypothèses qui lui apparaissaient invraisemblables dans leur conjonction. D'une part, la généralisation de l'accusation de perversion faite aux pères dans la majorité des formes d'hystérie constatées (jusqu'au père de Freud lui-même, selon ses propres mots¹⁰¹), ce qui engendrait une multiplication surprenante d'actes pervers fixant, à chaque occasion, en fonction d'un modèle étiologique immuable, une névrose de type hystérique. D'autre part — et singulière avancée du point de vue métapsychologique —, l'impossibilité de délimiter au sein de la réalité psychique ce qui serait de l'ordre du réel et de l'ordre de la scène imaginée. Aussi Freud conclue-t-il auprès de Fliess : « C'est pourquoi une solution reste possible, elle est fournie par le fait que le fantasme sexuel se joue toujours autour du thème des parents¹⁰² ». Freud aborde en réalité de nouveau la fonction de traduction du fantasme, dans ce que celui-ci

¹⁰⁰ Sigmund Freud, « Lettre du 21 septembre 1897 », *La naissance de la psychanalyse, op. cit.*, p. 190.

¹⁰¹ « Puis, aussi, la surprise de constater que, dans chacun des cas, il fallait accuser le père de perversion, *et ceci sans exclure le mien*, la notion de la fréquence inattendue de l'hystérie où se retrouve chaque fois la même cause déterminante, alors qu'une telle généralisation des actes pervers commis envers des enfants semble peu croyable » (*Ibid.*, p. 191. Nous soulignons.)

¹⁰² *Idem.*

peut recéler d'effet de vérité intime, par-delà les travestissements qu'impose le psychisme. Déclarer fantasmatique, dans la plupart des cas, l'abus sexuel en tant que tel ne revient toutefois nullement à dénier le réel du trauma qu'un sujet aura pu vivre, au point de chercher à en retrouver les impressions à travers un scénario de séduction infantile. Or, même si une première théorie des névroses est abandonnée avec la *neurotica*, ses principaux éléments seront réorganisés et reformulés dans la suivante, soit la théorie du complexe d'Œdipe¹⁰³.

La question paternelle occupe donc Freud au moment de penser le diable et le rôle de la perversion dans la généalogie des névroses. Pour comprendre cette intrication, il faut sans doute rappeler l'importance de l'auto-analyse de Freud, amorcée en juillet 1897, moins d'un an après la mort de son père. Après Didier Anzieu, dans l'*Auto-analyse de Freud et la naissance de la psychanalyse* (1959), on doit à François Gantheret d'avoir montré les jeux d'identification imaginaire qui se trament à l'heure du deuil, entre le père de Freud et le diable pervers auquel le fils a rêvé. Au fur et à mesure, ce sont ses « propres désirs œdipiens, ses souhaits de mort à

¹⁰³ « Quand je dus cependant reconnaître que ces scènes de séduction n'avaient jamais eu lieu, qu'elles n'étaient que des fantasmes imaginés par mes patients, imposés à eux peut-être par moi-même, je fus pendant quelque temps désesparé. [...] Lorsque je me fus repris, je tirai de mon expérience les conclusions justes : les symptômes névrotiques ne se reliaient pas directement à des événements réels, mais à des fantasmes de désir ; pour la névrose la réalité psychique avait plus d'importance que la matérielle. Je ne crois pas encore aujourd'hui avoir imposé, "suggéré", à mes patients ces fantasmes de séduction. J'avais rencontré ici, pour la première fois, le complexe d'Œdipe, qui devait par la suite acquérir une signification dominante, mais que sous un déguisement aussi fantastique je ne reconnaissais pas encore. La séduction du temps de l'enfance garda aussi sa part dans l'étiologie, bien qu'en des proportions plus modestes. » (Sigmund Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1949 [1925], p. 51-52) Dans une note ajoutée en 1924 à l'article *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*, Freud soutenait déjà que « la séduction a conservé une certaine importance pour l'étiologie, et aujourd'hui encore je considère comme valables un certain nombre de développements psychologiques présentés ici. » (Sigmund Freud, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense (1896), *Névrose, psychose, perversion*, op. cit., p. 66) Sans doute faut-il interpréter cette remarque dans le sens de la découverte que Freud fait alors du rôle crucial (et loin d'être forcément négatif) que joue la mère dans les premiers temps de la vie infantile. C'est désormais elle qui lui apparaît comme une *puissance de séduction*, notamment à cause des gestes de tendresse et du soin dont elle entoure l'enfant, lesquels sont susceptibles de provoquer son excitation. Pour finir, ajoutons que la séduction devait perdurer dans la théorie freudienne au titre de fantasme originaire (*Urphantasien*). De ce côté, elle se reconnaît comme la dramatisation de l'origine de la sexualité, transmise phylogénétiquement sur le mode du surgissement et de l'effraction, ce qui suppose qu'elle préexiste à tout sujet qui en ferait l'expérience. (Cf. Jean-Bertrand Pontalis et Jean Laplanche, « Séduction », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 [1967], p. 439)

l'égard du père¹⁰⁴ » que Freud met au jour dans son auto-analyse. Substitut imaginaire du père mort, le diable s'appréhende alors comme l'une des figures freudiennes originelles du désir. Mais lorsque la *neurotica* tombe, lorsque le fantasme se dévoile pour ce qu'il est, à savoir un montage projectif, c'est tout l'intérêt pour l'univers diabolique qui semble tomber avec lui¹⁰⁵. Ayant pris ses distances avec le mythe, attentif désormais à son pouvoir de capture imaginaire, le médecin viennois déclare en 1908 être dorénavant « certain que le diable n'est rien d'autre que la personnification de la vie pulsionnelle inconsciente refoulée.¹⁰⁶ » Tout indique pourtant que ce « rien d'autre » était encore promis à de nouvelles découvertes, et par conséquent à plusieurs inflexions et raffinements théoriques¹⁰⁷. C'est même un authentique savoir à l'égard de l'économie psychique que Freud entend dégager des liens entre le diabolique et les productions fantasmatisques. La remarque de Paul-Laurent Assoun prend alors tout son sens : « La "mythologique" freudienne rompt avec la notion d'un mythe *expression* — fût-ce de l'inconscient — pour l'envisager comme *déformation* d'un contenu — principe générique des formations inconscientes¹⁰⁸. » Aussi, après Satan et ses mythes, vient pour lui le temps d'un *Satan métapsychologique*. Cette résolution démythificatrice, on la retrouve lorsque Freud s'adresse à Stefan Zweig, mettant en garde l'auteur du *Combat avec le démon* (1925), dédié aux héros torturés de la vie intérieure que sont Kleist, Hölderlin et Nietzsche, contre tout romantisme satanique. Pour le psychanalyste, le diable doit être seulement envisagé comme un

¹⁰⁴ François Gantheret, « Habemus papam ! », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), *Le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folios essais », 2002 [1988], p. 103.

¹⁰⁵ Signe de la fin de la *neurotica* (et d'un sauvetage in extremis du père ?) : dans la lettre suivante, Freud affirme que « le père n'a joué aucun rôle actif [dans la constitution de sa névrose], encore que j'aie trouvé une analogie entre lui et moi » (Sigmund Freud, « Lettre du 3 octobre 1897 », *La naissance de la psychanalyse*, op. cit., p. 193-194.)

¹⁰⁶ Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal » (1908), *Névrose, psychose et perversion*, op. cit., p. 147.

¹⁰⁷ Puisque son propos recoupe l'argument de cette section freudienne, on doit signaler l'existence du livre de Luisa de Urtubey, mais pour en déplorer immédiatement le schématisme des analyses, lesquelles nous semblent rendre bien peu justice à l'ampleur de la question du diable et du mal chez Freud : Cf. Luisa de Urtubey, *Freud et le diable*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1983.

¹⁰⁸ Paul-Laurent Assoun, *Le démon de midi*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser / rêver », 2008, p. 13-14.

« objet scientifiquement saisissable¹⁰⁹ ». Par rapport à ses débuts, Freud paraît d'ailleurs se montrer plus prudent dans le rapport de filiation entre la *talking cure* et l'ancien système de la confession et de l'aveu (dont on a vu l'importance pour la chasse aux sorcières et l'exorcisme) : « Dans la confession le pécheur dit ce qu'il sait, dans l'analyse le névrosé doit en dire plus¹¹⁰. » Au-delà des techniques similaires, des procédés apparemment identiques, c'est ce « dire plus » qui constitue la différence irréductible entre l'une et l'autre pratiques. En psychanalyse, il y a un au-delà de l'aveu, un au-delà à l'aspiration d'un *tout dire*. Ce qui détermine et légitime sa pratique, c'est un autre récit que celui qu'entonne une parole assurée d'elle-même. On mesure de la sorte le parcours réalisé depuis le principe d'un *en-trop* du mal, à rejeter au moyen d'une thérapie s'inscrivant dans un rapport ambigu avec la tradition de la confession et de l'exorcisme, jusqu'à ce *dire plus* qui en appelle à un manque fondamental comme condition du sujet de la parole et comme condition de la relation analytique.

Par la suite, c'est avec *Totem et tabou* que Freud va rencontrer de nouveau le diable. Il s'intéresse cette fois à ses origines non pas mythiques, mais psychiques et phylogénétiques. L'occasion lui est fournie par le travail du psychologue et philosophe allemand Wilhelm Wundt, pour qui le tabou et son caractère prohibitif auraient pour socle la peur primaire des démons et des esprits malfaisants. Au fil du temps, le tabou s'en serait historiquement désolidarisé, jusqu'à trouver en lui-même son propre pouvoir angoissant. L'hypothèse reste néanmoins insuffisante selon Freud. Les démons n'existant pas, il est vain de vouloir attribuer à une déformation imaginaire la cause *princeps* d'une peur si impérative et persistante¹¹¹. Cela étant dit, le psychanalyste ne rejette pas entièrement les idées de Wundt, en particulier celle qui

¹⁰⁹ Sigmund Freud et Stefan Zweig, « Lettre à Stefan Zweig, 14 avril 1925 », *Correspondance*, trad. G. Hauer et D. Plassard, Paris, Rivages, 1995, p. 39.

¹¹⁰ « La confession entre certes dans l'analyse, elle en est en quelque sorte l'introduction. Mais il s'en faut de beaucoup qu'elle ait rejoint l'essence de l'analyse ou qu'elle en ait expliqué l'effet. Dans la confession le pécheur dit ce qu'il sait, dans l'analyse le névrosé doit en dire plus. Par ailleurs, autant que nous le sachions, la confession n'a jamais déployé la force d'éliminer des symptômes de maladies avérées. » (Sigmund Freud, « La question de l'analyse profane » (1926), *Œuvres complètes – Psychanalyse XVIII (1926-1930)*, trad. J. Altounian et al., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994, p. 11)

¹¹¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. D. Tassel, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2010 [1913], p. 79-80.

a trait au lien entre les démons et le deuil. Chez Freud, ce sont les sentiments hostiles, les vœux de mort nourris à l'endroit d'un défunt qui sont désormais attribués à celui-ci par-delà la mort. Consciemment aimé, mais aussi haï dans le secret de la pensée, le défunt se transforme en esprit hostile. Sa représentation *post-mortem* se dégrade en démon, porteur à son tour des sentiments de haine. L'agressivité inconsciente trouve ainsi à se déplacer et à venir armer celui qui en était autrefois l'objet. Loin d'être à la source du tabou, les démons ou mauvais esprits n'en seraient de ce fait que les rejets, telles les créations primitives d'un mécanisme du deuil qui articule des motions hostiles bien qu'inconscientes. Qu'est-ce qui explique ce phénomène ? La projection ici serait la voie que trouverait le psychisme pour « liquider un conflit de sentiments¹¹² », à savoir l'ambivalence entre amour et haine que ressent le sujet à l'égard du mort. En tout état de cause, il apparaît à Freud que les mauvais esprits sont antérieurs aux bons esprits, du fait du refoulement que subiraient en premier lieu les pensées agressives. Par conséquent, les démons se révèlent comme la « première création théorique de l'homme¹¹³ ». C'est entre deuil et ambivalence des sentiments que les coordonnées du diabolique se déploient cette fois dans l'investigation freudienne. L'intéressé allait poursuivre sur cette voie deux ans plus tard avec *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, en associant — de nouveau sous le chef du « conflit des sentiments » et de la culpabilité d'un sujet vis-à-vis d'un défunt —, la naissance des démons à la naissance de « l'esprit de recherche », si ce n'est même à l'avènement « de la psychologie¹¹⁴ ». De la sorte, Freud fait coïncider étroitement au sein d'une genèse commune la conscience morale (émergeant pour lui toujours déjà coupable et angoissée), la conscience comme siège même de la pensée et l'idée du démoniaque qui donne corps à la culpabilité et à l'angoisse.

¹¹² *Ibid.*, p. 141.

¹¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁴ « Ce n'est ni l'énigme intellectuelle ni chaque cas particulier de mort, mais le conflit des sentiments ressenti lors de la mort de personnes aimées, et en même temps, étrangères et haïes, qui a fait naître chez les hommes l'esprit de recherche. De ce conflit de sentiments est née en premier lieu la psychologie. [...] Près du cadavre de la personne aimée il imagina les esprits, et sa conscience de culpabilité, née de la satisfaction qui s'était mêlée au deuil, fit que ces esprits créés tout d'abord devinrent de mauvais démons devant lesquels on ne pouvait qu'être en proie à l'angoisse. » (Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » (1915), *Essais de psychanalyse*, trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2005, p. 38)

Une telle idée est néanmoins déjà présente en filigrane de *Totem et tabou*, où penser la genèse du tabou suppose de la part de Freud de penser simultanément la genèse du démoniaque. Or cette idée va le conduire à réévaluer son matériel analytique, en l'occurrence ici celui de la névrose obsessionnelle. Tout au long de *Totem et tabou* insiste en effet l'hypothèse que la névrose obsessionnelle serait par excellence « la maladie du tabou¹¹⁵ », en ce que la pensée de l'obsessionnel reposerait (minimalement) sur la conviction que la transgression d'un interdit mène nécessairement à de grands malheurs. Il y aurait donc une même dialectique entre désir et loi qui se manifesterait, au regard de Freud, chez les névrosés obsessionnels et chez les observateurs du tabou sacré. Ainsi qu'il l'explique, dans ces deux structures de pensée, un désir inconscient essaierait chaque fois de surmonter un interdit conscient, comme si l'un était nécessairement cause de l'autre, y trouvait son efficace. Du fait que l'interdit ne toucherait que ce qui est au préalable convoité, il s'agirait de dévoiler le désir caché derrière l'interdit qui en barrerait l'accès. Toutefois, ce que Freud laisse entrevoir ici, c'est un subtil mais profond renversement de la traditionnelle dialectique du désir et de l'interdit. Dans le monde de l'obsession, rivé à la hantise d'une transgression qui en modèle et en ordonne toutes les manifestations névrotiques, il se pourrait que ce soit *aussi* l'interdit qui se verrait érigé en cause du désir. C'est en tout cas ce que suggère le caractère contagieux reconnu à la pensée ou à l'objet tabou, qui nous fait retrouver sensiblement la position d'un Kierkegaard quant à la tentation édénique. Selon Freud, le danger du tabou réside dans « l'aptitude à attiser l'ambivalence de l'homme et à l'exposer à la *tentation* de transgresser l'interdit¹¹⁶. » Et ce d'autant plus que tout ce qui touche au tabou devient tabou à son tour, c'est-à-dire devient susceptible d'« éveille[r] l'envie¹¹⁷. » Le risque est alors grand de voir s'étendre la contagion du tabou. Dans cette perspective (résolument obsessionnelle), il en irait d'une véritable épidémie mimétique de la tentation, où ce qui garantissait jadis la puissance de prohibition et

¹¹⁵ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 82. Notons que la phobie, à travers le cas du « petit Hans » (1909), est l'autre source que Freud mobilise pour saisir la formation du système totemique. L'analyse menée avec ce jeune garçon de cinq ans permet d'ailleurs à Freud de conclure que, derrière sa phobie des chevaux, se cache en réalité encore une problématique paternelle.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁷ *Idem.* Voir aussi : « Nous avons traduit la force de contagion inhérente au tabou par l'aptitude à susciter la tentation, à inciter à l'imitation. » (*Ibid.*, p. 94)

la nature impénétrable du tabou deviendrait paradoxalement ce qui le ruine. Au point que ce qui semble être convoité n'est plus tant l'objet que le tabou défend de toucher, mais le tabou ou l'interdit qui est en jeu dans la tentation elle-même. Redoutable renversement de la causalité du désir, où l'interdit n'est plus ce dont se soutient le désir que ce qui commande à jouir, mais peut-être surtout à *en* jouir spécifiquement. Suprême jouissance, dans l'extase, dans l'horreur, de parfois « désirer » l'interdit pour lui-même¹¹⁸. On pourrait en cela dire qu'avec *Totem et tabou*, ce sont les névrosés obsessionnels que Freud paraît hisser au rang de nouveaux démoniaques. Prenant le relais des hystériques, les obsessionnels n'en figurent peut-être pas les aspects les plus spectaculaires, les conversions les plus sidérantes, en revanche ils en indiquent sans doute les facteurs psychiques structurels et leurs causes inconscientes : après les *expressions* du démoniaques, ses *formations*.

On ne saurait toutefois considérer ces élaborations sur l'interdit et le désir, le tabou et la tentation, ainsi que la genèse des démons sur fond d'ambivalence des sentiments, en omettant de les remettre en perspective avec l'hypothèse que dessine Freud à la fin de *Totem et tabou*. Ses développements antérieurs y trouvent, à vrai dire, non pas leur raison d'être, mais un nouvel éclairage. Cette hypothèse est celle du mythe phylogénétique de la horde primitive et du meurtre originaire. Dans le sillage de Charles Darwin, Freud imagine un clan ancestral dominé par un père tyrannique et pervers, soumettant l'ensemble de ses fils à sa soif de domination, jusqu'à les contraindre à l'abstinence sexuelle, dans le but de se réserver toutes les femmes. Se révoltant, les fils tuent le père, mais pris d'une culpabilité envers celui qui était, de son vivant, autant haï qu'admiré et envié, son interdit n'en sort que renforcé. Aussi les fils renoncent à la jouissance et s'interdisent des femmes que plus rien ne vient leur défendre de désirer dans le réel. Ils rendent même au mort un culte sous la forme du totem qui en garde vives la mémoire et la puissance. Ce qui aurait dû être gain de liberté, assouvissement du désir, ne mène en fin de compte qu'à un renoncement accru. L'hypothèse que Freud met de l'avant repose ainsi sur

¹¹⁸ Ajoutons que, dans les symptômes obsessionnels, les actions compulsives se présentent à la conscience comme une mise en acte de l'interdit, alors que finalement, il faudrait plutôt y voir l'assouvissement d'une jouissance inconsciente par rapport à une transgression constamment réactualisée : « L'action compulsive est *prétendument* une protection contre l'action interdite, mais nous voudrions dire qu'elle est *en vérité* la répétition de ce qui est interdit. » (*Ibid.*, p. 121. Les italiques sont de Freud)

le principe d'un mal perpétré en ouverture de l'histoire, au nom duquel chacun est l'héritier d'un meurtrier *et* d'un mort. Sans pouvoir faire cas de toute la complexité de cette fiction théorique essentielle, matrice aussi bien civilisationnelle qu'individuelle d'une culpabilité originelle et d'un interdit insurpassable, il reste à dire qu'on retrouve ici mis en jeu les mécanismes psychiques présidant à la formation du démoniaque : ambivalence première des sentiments, deuil clivant et constitution d'une image d'un défunt plus terrible et angoissant dans la mort. On le sait, la théorie psychanalytique à quoi engage *Totem et tabou* est celle de la persistance d'un « complexe paternel¹¹⁹ » sur fond d'ambivalence des sentiments, ce que Freud rencontrera bien sûr maintes fois au travers du complexe d'Œdipe. À travers ce récit de haine et d'amour envers un père jouisseur et tyrannique, Freud propose donc certes une réflexion sur les racines des religions du Père, mais il réécrit également en creux le mythe du diable primitif, en retrouvant le géniteur pervers tombé à l'issue de la propre préhistoire de la psychanalyse. Qu'est-ce qu'il nous raconte en effet avec la finale de *Totem et tabou*, si ce n'est l'histoire d'un fils en deuil d'un père et qui cherche à oublier, dans la figure transmuée de Dieu le Père, le mal auquel, dans sa haine, il s'est assujéti ? Un mal pourtant susceptible de lui revenir, comme on le verra bientôt, sous les aspects d'un effroyable démon, d'un pervers absolu. Bien qu'en cette image semble survivre le souvenir d'un père maître de la jouissance, foncièrement cruel et obscène, un point y reste énigmatique par-delà son caractère d'horreur. Car une telle *père-version* laisse toujours dans l'ombre la question des désirs dudit fils, notamment à l'endroit de son père.

À bien des égards, *L'inquiétant familial* (généralement traduit de façon controversée par *L'inquiétante étrangeté*) publié six ans après *Totem et tabou*, apparaît comme son prolongement sur le versant de l'obsession et des « clivages de l'imgo paternelle¹²¹ ». C'est alors *L'homme au sable* (1817), de l'écrivain E. T. A. Hoffmann, qui sert d'appui à Freud pour étudier le caractère angoissant que peut prendre l'image du père. En 1923, il poursuit dans cette

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹²¹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 233.

veine, en passant cette fois par le troublant cas d'un peintre bavarois du nom de Christoph Haitzmann, hanté par un diable paternel qui lui revient du fond de son désir inconscient. Cette trilogie du père mauvais (*Totem et tabou*, *L'inquiétant familial* et *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*), placée sous le signe de la névrose obsessionnelle, sera l'occasion pour Freud d'explorer toujours plus loin l'ambivalence constitutive de l'Œdipe, et ce fond agressif et destructeur sur lequel son complexe s'enracine¹²². C'est d'ailleurs ce fond pulsionnel ravageant et pourtant matriciel auquel Freud sera amené à s'intéresser davantage au cours des années 1920, en mettant au jour la particularité du vivant d'être portée par une puissance de négation et d'inertie qu'il ressaisira sous le terme de pulsion de mort — la dernière et, sans doute, la plus impraticable des vérités que cache le diable freudien, auquel nous nous proposerons de revenir au moment de conclure ce travail, dans l'espoir de lui donner toute sa portée heuristique.

En Freud se signale une attitude historique en deux temps à l'égard du mal : d'abord théorisé comme un principe négatif venu de l'extérieur (objet ou corps étranger), le mal peu à peu se dévoile sous la forme d'une intériorité et d'une antériorité fondatrices. La haine, la jalousie et l'agressivité surgissent autant dans la préhistoire psychique de l'humanité qu'au sein de chaque destin individuel. Le passage d'un temps à l'autre temps n'implique cependant aucun renoncement de la part de Freud, mais bien plutôt une coexistence et une codépendance logiques. C'est à ce prix seulement qu'on peut rendre compte, autant des facteurs économiques et structurels du problème que de ses implications fantasmatiques et, par conséquent, culturelles. À son échelle, il semble donc que Freud rejoue le parcours moderne du sujet du mal, dont nous avons cherché à ressaisir certaines caractéristiques dans notre histoire littéraire et intellectuelle. L'idée du mal progressivement s'y humanise, jusqu'à être en mesure de se confondre avec l'homme lui-même, ce qui n'allait pas susciter horreur et fascination, inquiétude ou volupté. On aura vu cependant qu'une telle lecture, pour pratique qu'elle soit, et bien qu'avérée dans la perspective du temps long, exige cette nuance que nombre d'attitudes

¹²² Dans son étude sur *L'homme au sable* à partir de Freud, Sarah Kofman a pu déjà souligner plusieurs parentés entre *L'inquiétant familial* et *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*. (Cf. Sarah Kofman, « Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*) », *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1973, p. 174-175)

ou de croyances cohabitent sans s'annuler, quand elles n'en recyclent pas des plus anciennes. Déclarer le mal propre à l'homme, estimer qu'il ne relève pas d'une essence qui l'inscrit sur un plan métaphysique, ne revient en tout cas ni à en entamer la puissance de ravage, ni à endiguer le besoin d'inventer de nouvelles théories ou d'autres poèmes pour s'y confronter. Ne pouvoir dorénavant se penser *sans* le mal était alors peut-être un scandale encore plus vertigineux pour la pensée que le scandale du mal lui-même, alors que tout un horizon transcendantal, et avec lui une justification théologique, s'étiolait. Or tout cela s'aggravait encore du fait que le champ des certitudes relatif aux facteurs déterminant l'agir et la liberté des sujets se resserrait, du moment qu'on y décelait le travail de dynamiques inconscientes irréductibles à toute ambition prédictive de la raison.

CHAPITRE III

L'ENVERS DU ROMAN FAMILIAL : LA TENTATION SELON FREUD ET LACAN

À l'issue de cette première partie, qu'avons-nous appris ? De la genèse biblique de l'esprit du mal à son élucidation dans le prisme de la théorie freudienne, qu'est-ce qu'on gagne à ressaisir les trajectoires de la métaphore diabolique dans ses rapports à l'intériorité affective et pensante ? Ce qui se manifeste d'emblée est sans doute le caractère indissoluble du lien qui les réunit. La fabrique du sujet dans l'Occident chrétien, le récit de ses émancipations et de ses aliénations ne peuvent s'appréhender autrement qu'en regard du destin de celui qui en a figuré le rêve le plus noir. Un rêve dans lequel l'individu a eu à se reconnaître, mais aussi contre lequel il s'est butté, y compris au plus profond de lui-même, jusqu'à repousser toujours plus les frontières d'une intimité qui, tandis qu'elle apparaît plus vaste et profonde, semble par elle-même désormais capable de recéler le pire. Car qui dit que le diable lui-même n'attend pas *déjà* l'imprudent dans les tréfonds de cet abîme ? Qu'il n'est pas *déjà* là, avant même qu'on ait pu en soupçonner la présence ? De ce fait, Satan se distingue comme l'une des formes de négativité à l'aune de laquelle on peut donner une nouvelle perspective sur la civilisation de l'esprit. À rebours de certaines tendances théologiques ou philosophiques, sa présence a en outre constamment témoigné de l'impossible désunion du corps et de l'esprit. Si la conscience s'avère la scène privilégiée de la question que le démon nous renvoie — la tentation —, elle ne l'est que dans la mesure où son envers — son enfer — s'y trouve nécessairement impliqué. Impossible par conséquent de voir dans le démon un partenaire de choix pour envisager l'histoire de l'intériorité si on ne reconnaît pas, dans le même temps, que cette histoire a été écrite dans le refoulement de l'un de ces termes, le corps, et de ce que celui-ci suppose de sensations et de sentiments, d'affects, de pulsions et de fantasmes. Penser le diabolique, c'est penser à partir du point aveugle de cette histoire, lequel constitue d'ailleurs de surcroît l'un des nombreux chapitres d'une histoire générale du fantasme. Car le fantasme est autant *mise en*

forme du désir — où le diable sert traditionnellement à en désigner les issues les plus angoissantes ou les plus attirantes (les unes étant parfois condition des autres) — que *mise en circulation* de la pulsion, dont le tracé structure le fantasme tout entier.

Le précédent chapitre s’achevait sur la découverte de l’inconscient par Freud et le remaniement conceptuel et culturel qu’une telle découverte annonçait pour la tradition diabolique, déjà fortement malmenée par la progressive naturalisation de l’esprit du mal. On s’était arrêté chez Freud sur le motif du père mauvais qui, depuis les premiers temps de la psychanalyse, lui revenait tel un obscur point de résistance et de spéculation. C’est avec l’article *Une névrose diabolique au XVII^e siècle* que Freud confère à cette question toute son envergure. À travers l’histoire de Christoph Haitzmann, signant un pacte avec le diable, Freud renoue également avec ses anciennes passions, en inscrivant l’effort psychanalytique directement au cœur du siècle des diableries européennes. Toutefois, il se montre ici encore fidèle à sa méthode, en ce qu’il ne s’agit pas pour lui de rendre compte en priorité des destins contrariés du signifié diabolique. L’essentiel réside plutôt au-delà de ce qu’il nomme alors le « vêtement démonologique » (ND, 269), c’est-à-dire qu’il réside dans un acte, celui de restituer la circulation des signifiants qui forment la trame de l’histoire d’Haitzmann, afin de tirer une interprétation apte à rendre compte de son désir singulier. Non sans, bien sûr, se garder de souligner les voies par lesquelles ces signifiants en viennent à se situer à l’égard d’un tel signifié, jusqu’à parfois même en déplacer les lignes. Or c’est à la même « opération de sorcière¹ » que Jacques Lacan se montre particulièrement attentif lorsqu’il se propose d’examiner, dans son séminaire de l’année 1956-1957, la nouvelle *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte. Comme chez Freud, le thème diabolique n’a jamais été un terrain privilégié de la clinique lacanienne, encore moins un champ conceptuel ou théorique majeur. Ce qui n’empêche pas sa référence au *Che vuoi ? Que veux-tu ?* — qui est la question que pose le diable transformiste de Cazotte —, de s’intégrer de façon durable dans l’enseignement lacanien. C’est en effet à travers le *Che vuoi ?* que Lacan va peu à peu isoler la question venue fonder l’énigme du désir pour chaque sujet, en tant que le désir lui apparaît nécessairement comme *désir de l’Autre*. Il ira jusqu’à lui faire chapeauter le « graphe du désir », présenté au cours de

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d’objet, op. cit.*, p. 304.

son séminaire, l'année suivante, dont on retrouve la forme achevée dans un article décisif de 1960, *Subversion du sujet et dialectique du désir*. Selon Lacan, le désir est foncièrement inconnaissable car il se situe au lieu de l'Autre. Il est donc *désir de l'Autre*, en tant que l'Autre est désiré, mais aussi — et surtout, en tant que la formule elle-même, volontairement équivoque, fait entendre l'énigme de ce qu'est pour l'Autre le désir — en tant que l'Autre peut donc être désirant². C'est en raison de cette logique spéculaire du désir que l'Autre se reconnaît comme manquant, incomplet, puisque justement lui-aussi désire quelque chose. Au sein de cette béance, de cette fenêtre ménagée dans l'Autre, de ce « lieu de référence par où le désir va apprendre à se situer³ », quelque chose peut alors venir se signifier quant à ce que le sujet désire au niveau de son propre fantasme. Du peintre bavarois du XVII^e siècle au personnage littéraire du XVIII^e siècle, c'est donc toujours à la question du fantasme que nous sommes renvoyés, en tant que le fantasme ne se soutient que de l'Autre, en son manque insondable ou dans le rêve de sa toute-puissance.

En présentant successivement un commentaire de l'étude de Freud (au lieu de prétendre régler le cas Haitzmann *après* Freud) et une analyse de la nouvelle de Cazotte — guidé par les réflexions de Lacan —, nous cherchons également ici à resserrer l'espace de réflexion entre psychanalyse et littérature. De cette façon doivent se vérifier un certain nombre d'intuitions, d'opérateurs logiques et de méthodes déjà avancés au fil de notre argumentation, et les manières de les associer à la question littéraire. Il s'agit en somme d'élaborer une poétique critique où l'interprétation des textes dégage un angle de lecture théorique. En cela, ce chapitre occupe une position charnière parce qu'il propose d'affiner, à partir de notre lecture, le cadre conceptuel et interprétatif qui servira à l'étude des œuvres de Bernanos et de Jouhandeau. De quel cadre s'agit-il en l'occurrence ? Pour l'introduire, nous proposons de repartir du

² Formule remaniée et étendue un an plus tard : « L'Autre dont il s'agit est celui qui peut donner au sujet la réponse, la réponse à son appel. Cet Autre auquel fondamentalement il pose la question, nous le voyons apparaître dans *Le diable amoureux* de Cazotte, comme étant le mugissement de la forme terrifiante qui représente l'apparition du surmoi, en réponse à celui qui l'a évoqué dans une caverne napolitaine — *Che vuoi ? Que veux-tu ?* La question est posée à l'Autre de ce qu'il veut. Elle est posée de là où le sujet fait sa première rencontre avec le désir, le désir comme étant d'abord le désir de l'Autre. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation (1958-1959)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2013, p. 25)

³ *Ibid.*, p. 30.

commentaire de Max Milner sur *Le diable amoureux*. Celui-ci fait état de l'admirable « psychologie de la tentation⁴ » qui confère toute sa richesse subjective et dramatique au conte badin de Cazotte. Si sa remarque apparaît tout à fait juste, elle a pour inconvénient de rabattre la richesse en question sur un enjeu de représentation psychologique, touchant donc à l'ordre d'une phénoménologie du psychisme déterminée par un impératif de vraisemblance. Aussi, nous reprendrons pour notre compte cette expression, mais afin de l'élargir à une *métapsychologie de la tentation* (laquelle complète et parachève la réflexion sur *l'enfer intérieur* à quoi cette première partie de la thèse s'est attelée). De la sorte, on pourra s'intéresser, non à la cohérence psychologique que recèle une situation ou un personnage, mais davantage au point d'articulation subjective où se découvre la structure d'un discours, cette logique de la langue dont répond le texte lui-même au-delà de sa seule instance narrative⁵. Analyser un texte dans le cadre d'une métapsychologie de la tentation, c'est donc explorer les points de convergence notionnels, les connexions dynamiques et les articulations spéculatives qui constituent le vaste champ d'une théorie psychanalytique du sujet du désir. Non pas donc, en guise de fil conducteur, une thématique, mais une *fantasmatique* qui nous oriente vers ce qui unit indestructiblement le corps à l'esprit, et dont le nouage n'est ici fonction que de la lettre.

3.1 Mélancolie et obsession

Une névrose diabolique au XVIII^e siècle expose un cas extraordinaire rapporté par un manuscrit découvert dans le sanctuaire marial de Mariazell, le *Trophaeum Mariano-Cellense* : l'histoire d'un Bavaïois du nom de Christoph Haitzmann, qui se serait livré en toute

⁴ Max Milner, « Introduction », dans Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1979 [1776], p. 36.

⁵ La métapsychologie se reconnaît comme le versant plus théorique et conceptuel de l'invention psychanalytique, établi en regard des découvertes cliniques dont elle s'avère consubstantielle, puisqu'elle en fonde le cadre de lecture, d'intervention et d'exploitation. De ce fait, la métapsychologie s'inscrit dans une triple perspective, à la fois dynamique, topique et économique, dont Jacques Lacan a pu faire assurer certains prolongements par son approche topologique et structurale (Voir notamment Paul-Laurent Assoun, *La métapsychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000).

conscience au démon vers les années 1660. Le manuscrit en question est constitué d'un rapport rédigé en latin par des religieux, faisant le récit des tentations d'Haitzmann et de sa délivrance ; d'un fragment du journal de ce dernier en allemand ; enfin des reproductions des neuf peintures que Haitzmann a exécuté au cours de son calvaire, illustrant différents épisodes des apparitions diaboliques. Âgé d'environ vingt-cinq ans et peintre de son état, Haitzmann est d'abord pris, le 29 août 1677, de convulsions et de visions terrifiantes dans l'église du village de Pottenbrunn, où il exerce son métier depuis quelques mois. Les attaques démoniaques se renouvèlent au cours des jours suivants, ce qui force le jeune homme à avouer avoir, neuf ans auparavant, subi les sollicitations de Satan, suite à quoi il se serait résolu à contracter un pacte avec lui. Les termes du pacte stipulent qu'Haitzmann s'engage à devenir le fils du diable et à lui appartenir corps et âme, à compter du 24 septembre de l'année 1677. Après ces révélations, le peintre est guidé vers le proche sanctuaire de Mariazell, où il sollicite l'aide des religieux locaux. À force de prières et d'exorcismes, il réussit par avoir raison de l'enfer à la date du 8 septembre, jour de naissance de la Vierge. Lui est alors remis le pacte, écrit avec son sang, par le diable en personne qui apparaît dans un coin de la chapelle sous la forme d'un dragon hybride et terrifiant. Une fois délivré, Haitzmann entreprend d'écrire son journal et part rejoindre sa sœur à Vienne. Il y vit paisiblement jusqu'au retour des assauts surnaturels, plus d'un mois après son exorcisme. Non content d'être encore harcelé par les démons, Haitzmann se trouve être cette fois la cible également de troublantes visions célestes, où des saints personnages, comme la Vierge et le Christ, l'exhortent à adopter une existence ascétique et retirée du monde. Divines et infernales, les visions s'alternent et se répètent au moins jusqu'au 13 janvier 1678, date qui marque la fin de la rédaction du journal. Elles doivent sans doute se poursuivre au-delà, étant donné qu'Haitzmann finit par réclamer à nouveau l'aide des religieux de Mariazell, au mois de mai de cette même année. Confronté à l'épineuse question que soulève l'échec patent du premier exorcisme, le peintre révèle alors aux prêtres s'être engagé par deux fois auprès du diable : une première fois en signant un pacte avec de l'encre, la seconde fois en usant de son sang. C'est du reste ce dernier engagement écrit qui lui aurait été remis l'année précédente dans la chapelle du sanctuaire. Après de nouvelles pénitences, oblations et exorcismes, le plus ancien pacte à l'encre est finalement restitué à son tour par l'Esprit malin. Haitzmann rejoint peu de temps après l'ordre des Frères de la Miséricorde sous le nom de Frère

Chrysostome, où il meurt en 1700. Une enquête menée ultérieurement par ses coreligionnaires conclut toutefois que le démon revint le tenter jusqu'à la fin de sa vie, cherchant à lui faire signer de nouveaux pactes, en particulier — comme le souligne le Révérend Père Provincial et Freud à sa suite —, « *lorsqu'il avait bu un peu plus de vin qu'à l'accoutumée*⁷ » (ND, 277-278).

« Pourquoi se voue-t-on par écrit au diable ? » (ND, 278) Au-delà de son apparente clarté, la question de Freud est d'un abord complexe. Si elle intéresse, bien entendu, l'histoire des engagements avec l'enfer, mais aussi toutes les formes de soumission et d'asservissement qui en découlent et qui sont légion au XVII^e siècle, c'est surtout la question d'un désir singulier qui se trouve posée à travers elle. Pourquoi en somme *veut-on*, pourquoi *désire-t-on* se vouer par écrit au diable ? De la part de Freud, poser une telle question suppose en effet qu'en dépit des paradoxes, des crises et des détours qu'un sujet peut éprouver, lorsqu'il se consacre dans l'horreur au démon, un désir doit se trouver ici accompli. Nous allons voir de quelle manière. Cette question de Freud — « Pourquoi se voue-t-on par écrit au diable ? » — articule deux termes qui confèrent au cas Haitzmann sa profonde et plus apparente originalité, soit la signature de deux pactes redoublant une même finalité. En rapprochant d'emblée « diable » et « écriture », Freud dégage en fait la ligne de basse de son commentaire, en signalant comment l'aventure du peintre se distingue des autres légendes, contes et récits qui font état d'un pacte avec le diable. Mais alors, pragmatiquement, pourquoi se vouer à lui ? Habituellement, on le sait, Satan est capable d'offrir beaucoup de choses. Pourtant, de ce qu'il peut donner — puissance et domination, savoirs occultes, séduction et volupté érotique —, Haitzmann assure n'avoir rien demandé. Cela ne manque pas de susciter l'étonnement de Freud, pour qui la tradition multiséculaire du pacte diabolique garantit nécessairement, pour le mortel, un gain de jouissance, la transgression des lois universelles ayant pour but d'assouvir un désir jusque-là considéré comme hors de portée. Or, c'est le deuxième point le plus étrange de cette affaire, qui concerne cette fois non le contenant, mais le contenu de l'engagement diabolique lui-même : dans chacun de ses pactes, Haitzmann s'oblige, au moyen de la même formule, à se

⁷ Les italiques indiquent les extraits du *Trophaeum Mariano-Cellense* traduits du latin ou cités de l'allemand par Freud.

remettre comme « *filz inféodé de corps* » (ND, 282) à l'Esprit malin durant neuf années, avant de lui livrer son âme et son salut. Aucune obligation du côté diabolique n'y est en revanche stipulée. Comme Freud, on ne peut qu'en être vivement frappé. Outre l'extrême richesse sémantique que leurs termes recèlent, et dont nous reparlerons, l'inouï des pactes se reconnaît d'abord dans le paradoxe induit du point de vue du sujet qui l'énonce. Si tant est qu'un pacte avec le diable implique la réalisation d'un désir (« Pourquoi se voue-t-on par écrit au diable ? »), quel est le désir qu'il s'agirait de déchiffrer du point de vue d'Haitzmann ? Peut-on qualifier de désir une volonté de se voir « inféodé de corps » au démon ? S'agit-il en ce cas du désir du démon *ou* du désir du peintre ? Que donne à comprendre ce désir qui impliquerait de se faire soi-même, en son propre corps, l'objet du désir de l'Autre ? Au lieu d'interpréter cette expression étrange, comme s'il s'agissait d'une simple ambiguïté de langage — comme quoi, de toute façon, Haitzmann se verrait remettre puissances surnaturelles ou matérielles en vertu de son statut extraordinaire de fils de l'enfer —, Freud va plutôt interroger la logique du désir qu'elle sous-entend. Il tâche ainsi de découvrir comment on peut pactiser avec le diable dans *le seul but* d'être reconnu comme son fils, ce qui revient à trouver en lui un père. Une telle idée apparaît d'autant plus probable qu'un élément est mis en évidence par les différents documents rassemblés au sein du *Trophaeum Mariano-Cellense* : avant de rencontrer Satan, le jeune Haitzmann était plongé dans un état d'abattement et de tristesse qui l'aurait rendu inapte à travailler et à jouir des bienfaits de la vie. Il souffrait alors d'une vive angoisse à l'idée de ne pas pouvoir subvenir à ses besoins. Selon l'abbé Franciscus de Mariazell, un tel état résulterait de la mort de son père, survenue quelque temps auparavant. Le champ était donc doublement libre pour le diable, venu promettre au peintre d'abord « *de l'aider et de lui prêter main-forte en toutes manières* » (ND, 281), et ainsi de combler tous ses besoins, jusqu'à agir avec lui à l'exemple d'un père⁸. Tel que Freud le stipule : « Voilà donc quelqu'un qui s'engage par écrit envers le diable pour être délivré d'une dépression affective » (*Idem*). C'est dire « l'importance

⁸ Rien d'original cependant en cela, compte tenu que le diable qui se construit à l'époque moderne aurait, selon Daniel Cohn, pour caractéristique de surgir dans la vie des individus lors d'un « moment de détresse aigüe : deuil, solitude absolue ou dénuement total. » (Daniel Cohn, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 130)

de la thérapeutique diabolique⁹ » qu'aurait trouvé ici le peintre, au plus fort d'une dépression qui rendait impérieux l'enjeu de sa subsistance. Il ne faut pas oublier pour autant la nature du lien entre le peintre et *son* diable, lequel a de notable que le jeune homme n'attend pas seulement une aide de ce dernier, mais bien de retrouver à travers lui « un substitut de père » (ND, 283). La contradiction ne peut alors manquer de surgir : pourquoi rechercher dans l'image abominable et déchue de Satan un remplaçant ou un double d'un père aimé et supposément secourable ?

En apparence, une telle idée entre en conflit avec celle que développe Freud depuis *Totem et tabou* et *Psychologie des foules et analyse du moi*, où c'est Dieu, et non pas le diable, qui est habituellement considéré comme une représentation paternelle symbolique. Contrairement à ses textes de 1913 et 1921, le psychanalyste va s'intéresser avec *Une névrose diabolique au XVII^e siècle* à ce qui composerait l'envers ou le négatif de cette figure idéale et mythifiée de la culture. De fait, jamais n'apparaît aussi clairement qu'ici le caractère angoissant que peut revêtir l'image du père — véritable « père-version » qu'en l'occurrence on peut aussi bien écrire « l'aversion du père¹⁰ ». À en croire cependant Freud, cette aversion « trouve inévitablement racine dans la relation naturelle entre père et fils » (ND, 291). En d'autres termes, la haine est une constituante de leur rapport. Elle n'est donc pas à verser uniquement au compte d'un père mauvais et persécuteur, puisqu'elle se situe également toujours dans les sentiments du fils à son égard. Ceux-ci n'impliquent dès lors « pas seulement une motion de soumission tendre, mais aussi une motion de défi hostile. » (ND, 287). C'est par conséquent l'ambivalence des sentiments du fils qui conditionne la formation d'une représentation paternelle au départ double et ambiguë, à la fois crainte et révérée, redoutée et adorée, laquelle se trouve être ensuite décomposée en deux entités distinctes cristallisant chacune un pôle affectif — à Dieu l'amour, au diable la haine. Cette indexation n'implique pas, loin s'en faut, l'univocité ultérieure des affects visant chacune de ces formations secondaires (le diable

⁹ Monique Schneider, *De l'exorcisme à la psychanalyse : le féminin expurgé*, Paris, Retz, 1979, p. 24.

¹⁰ Henri Rey-Flaud, *L'éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1996, p. 226.

paternel d'Haitzmann fournissant sur ce point une preuve des plus patentes¹¹). On le voit, Freud retrouve ici les hypothèses formulées à l'époque de *Totem et tabou*, qu'il cite d'ailleurs directement : d'abord celle d'une ambivalence conflictuelle des sentiments à l'égard du père, mais également celle de l'ambivalence sous-jacente à la formation du diabolique dans le cas de la mort d'un proche. Avec Haitzmann, dont le deuil concerne nommément le père, ce sont d'ailleurs ces deux hypothèses qui se trouvent vérifiées simultanément à la faveur du rôle crucial qu'y jouent l'ambivalence affective et l'ambivalence de ce qui est demandé et attendu (à savoir devenir un « *filz inféodé de corps* » au démon). Tout indique donc qu'à travers la référence à *Totem et tabou*, *Une névrose diabolique* trouve à s'inscrire dans le vaste champ de réflexion sur le complexe paternel, que Freud poursuivra jusqu'à ses derniers jours avec *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Cependant, le problème tel qu'il est envisagé ici dévoile un autre versant de ce complexe, résolument plus tortueux, centré sur la figure d'un père non pas exalté et déifié, mais diabolique — que nous avons évoqué comme le père mauvais dans le précédent chapitre. Celui-ci sera venu progressivement au jour depuis les découvertes faites autour du père séducteur des hystériques et de la *neurotica*, avant d'être repensé à l'aune du père jouisseur de la horde primitive de *Totem et tabou*, sans oublier le père monstrueux et castrateur du conte *L'homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann, que Freud met au cœur de sa démonstration sur *L'inquiétant familial*. À cette *perversion* du père idéal, inscrite au cœur de la théorie freudienne, et dont l'histoire d'Haitzmann restitue tout le caractère ambigu, sans doute faut-il ajouter enfin la propre *père-version* avec laquelle Freud entend ici régler sa dette, en mettant le dernier clou au cercueil de cette figure tutélaire, admirée puis dépassée que fut Charcot¹².

¹¹ Impossible pour Freud de concevoir l'unicité d'une figure mythologique ou symbolique, qui n'est jamais qu'un carrefour de représentations intriquées les unes dans les autres. En revers d'une réflexion sur le complexe paternel, le cas Haitzmann lui sert également à avancer un savoir sur le diable mythique, qui s'inscrit dans une réflexion plus globale sur la genèse psychique des figures spirituelles de la civilisation : « Si le Dieu bon et juste est un substitut du père, il ne faut pas s'étonner que l'attitude hostile, qui le hait, le craint et se plaint de lui, se soit exprimée aussi par la création de Satan. Le père serait donc pour l'individu l'image originale tant de Dieu que du diable. Mais les religions seraient soumises à la répercussion indélébile du fait que le père primitif des origines était un être à la méchanceté illimitée, moins semblable à Dieu qu'au diable. » (ND, 289)

¹² Le nom de Charcot apparaît dès l'ouverture de *Une névrose diabolique*. Il est le premier à avoir, selon Freud, essayé de traduire les maux mystiques et diaboliques dans le langage médical de son temps.

Au-delà de l'authentification théorique, l'ambivalence des rapports de Haitzmann vis-à-vis du diable (entre crainte et recherche de soutien) permet surtout à Freud de déduire ce qui, pour le peintre, réglerait son rapport intime au père. Les documents colligés par les religieux en attestent : la mort d'Haitzmann père plonge son fils Christoph dans un état de radicale détresse psychologique, au point qu'il se sent incapable de travailler et se trouve désormais sans recours. Freud qualifie alors son mal de « dépression mélancolique avec inhibition au travail du fait de la mort du père » (ND, 290). Pour le psychanalyste, c'est parce que le jeune homme a dû profondément aimer son père qu'il apparaît si tourmenté par sa mort. Or, l'expérience lui a montré que, très souvent, un deuil peut virer à la mélancolie dès lors que la relation à l'objet perdu relève d'une certaine ambivalence fondamentale. Dans cette perspective, l'amour ou l'adoration consciente ne ferait que recouvrir des sentiments plus violents et hostiles, dont un individu se punit sévèrement une fois l'objet mort ou disparu, en les retournant contre lui-même et en devenant, ainsi, la cible de ses propres motions pulsionnelles agressives. La piste mélancolique, si elle est suggérée par un rapprochement observé au sein de la clinique du deuil, s'avère également privilégiée par le peintre lui-même, qui désigne son affection de « *mélancolie* » (ND, 280) — malgré qu'on doive ici se montrer prudent en soulignant qu'un même terme ne renvoie pas à une historicité pathologique

Pourtant, comme le souligne son ancien élève : « Nous ne saurions nous étonner de voir les névroses de ces temps reculés entrer en scène sous un vêtement démonologique, tandis que celles de l'époque actuelle, fermée à la psychologie, apparaissent sous celui de l'hypocondrie, déguisées en maladies organiques. » (ND, 269) En d'autres termes, l'une et l'autre théories feraient fausse route, puisqu'elles travestiraient la véritable étiologie de ces troubles qui serait d'ordre psychique. Malgré tout, Freud reconnaît que « [l]a théorie démonologique de ces temps obscurs a gardé sa validité à l'encontre de toutes les conceptions somatiques de la période des "sciences exactes" » (ND, 270), étant donné qu'elle défend une origine spirituelle du mal et, ce faisant, s'ancre dans une conception ancienne du psychisme. De façon plutôt provocatrice, Freud situe ainsi la psychanalyse du côté des exorcistes et non des médecins. Ce faisant, il ne fait que reprendre la critique qu'il lançait déjà en 1893 à feu son maître de la Salpêtrière. Lors de son homélie funèbre, il reprochait en effet à Charcot son refus de reconnaître sa « théorie d'un clivage de la conscience », pour lui préférer une hypothèse purement neuropathologique (Cf. supra, chapitre 2, note 93). Déterminante pour Charcot et la nosographie de l'hystérie, l'histoire du démoniaque l'est autant pour Freud, qui admet ici en creux la dette originelle de la psychanalyse à l'égard des possédées et des victimes du démon. En délogeant le diabolique du paradigme hystérique pour lui substituer, comme on le verra, son pendant obsessionnel, *Une névrose diabolique* est cependant une manière de mise au point épistémologique. Laquelle, à travers la référence à Charcot, a tout l'air également d'un règlement compte avec cette figure symbolique et paternelle, dont le deuil paraît à ce moment encore problématique.

homogène d'un siècle à un autre¹³. Le propre de la mélancolie freudienne réside dans le fait que le malade « sait assurément *qui* il a perdu, mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne¹⁴ ». On en a une démonstration frappante chez Haitzmann, pour qui la mort du père se traduit par la perte de l'appétit de vivre et de travailler, c'est-à-dire de subvenir à ses propres besoins. Que doit-on en déduire ? Un argument majeur, d'après Freud. L'inhibition au travail n'est pas, selon lui, l'une des conséquences secondaires d'un effondrement dépressif du peintre. Tout au contraire, elle recèle une véritable portée signifiante et pointe, de ce fait, l'enjeu *princeps* de sa relation au père, au point d'exiger de la part du psychanalyste « une élucidation spécifique » (ND, 291). Loin d'être annexe, la question de la subsistance apparaît en définitive comme le cœur du problème. Ce que la suite du cas vient confirmer par le retour, sous bien des configurations, de ce désir d'être pris en charge et de confier sa survie à autrui (sa sœur, puis les Frères de la Miséricorde). Dans l'espoir d'en faire résonner toutes les implications, Freud en vient à avancer l'hypothèse que le père d'Haitzmann se serait, de son vivant, opposé à la vocation professionnelle de son fils. Son impuissance à travailler trahirait, dès lors, une forme d'« obéissance après coup » (ND, 291) de sa part¹⁵. Il s'agirait d'une obéissance inconsciente à la volonté supposée du père mort, laquelle rendrait rétrospectivement son fils inapte à subvenir à ses besoins et renforcerait, du même coup, la nostalgie d'un géniteur nourricier et protecteur. Admirable forme « d'autopunition réussie » (ND, 291), comme le dit Freud, à travers laquelle une culpabilité se trouve mise en acte dans l'expiation d'une haine inconsciente. Admirable soumission à la loi de ce père mort, d'autant plus redoutable qu'il est mort justement, tout comme le spectre du père d'*Hamlet* ou le père de la horde primitive de

¹³ Une longue tradition chrétienne associe étroitement le démoniaque et la mélancolie. Saint-Jérôme et Luther ne disaient-ils pas que « la mélancolie est le bain du diable » ? On a d'ailleurs pu évoquer, à la fin du premier chapitre, combien le diagnostic de mélancolie a pu compter dans les débats démonologiques de la Renaissance et des débuts de l'époque moderne, notamment pour ce qui a trait à la responsabilité des sorcières devant leurs actes et leur imagination. Voir à ce sujet l'exposé de Cécile Imbert sur la place de la femme et de la mélancolie dans la querelle opposant Bodin et Wier : Cécile Imbert, « Du bon usage du diable... », *Unbêvue*, n° 4, 1993, p. 106-113.

¹⁴ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1916), *Métopsychoanalyse*, trad. P. Koeppl, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2012, p. 215.

¹⁵ Quoiqu'on puisse en déduire par ailleurs de l'hostilité du fils à l'encontre d'un père qui rejette sa vocation.

*Totem et tabou*¹⁶. « Ce que nous enseigne *Totem et tabou*, tel que le souligne Lacan, c'est que le Père n'interdit le désir avec efficacité que parce qu'il est mort, et, ajouterais-je, parce qu'il ne le sait pas lui-même — entendez, qu'il est mort¹⁷. » Loin d'être une hardie suggestion ou une tentative abrupte de raccord à la psychanalyse, l'hypothèse de « l'obéissance après-coup » devient par conséquent hautement structurante, puisqu'elle sous-tend la liquidation impossible du rapport au père, sous la forme d'une culpabilité catastrophique. Se donner le diable en guise de père, ce n'est alors qu'une manière de faire vivre le mort et de garder tout aussi vive la mémoire de la faute que l'on a commise à son égard.

Qu'est-ce que fait ici Freud du point de vue de la théorie ? Bien qu'il ne prétende pas convaincre quiconque du bienfondé de la psychanalyse, il est certain qu'il adopte une position ambiguë. Difficile en effet de situer cette *névrose diabolique* au sein d'un tableau nosographique que Freud reconfigure d'ailleurs à l'époque continuellement. On en vient même parfois à se demander si un certain flou n'est pas ici recherché. Seule piste clairement soulevée pour désigner la maladie d'Haitzmann, la mélancolie relève d'ailleurs elle-même d'une catégorie étiologique marquée par une évidente indétermination, par une sorte de constante « "fluctuation" de la définition conceptuelle¹⁸ » qui la range tantôt du côté de la névrose, tantôt du côté de la psychose. Ce qui n'a pas empêché certains commentateurs de trancher en faveur d'une interprétation purement psychotique et délirante du peintre bavarois, à l'instar des psychiatres américains Hunter et Macalpine en 1956¹⁹. Freud lui-même mobilise plusieurs

¹⁶ « La religion totémique était issue du sentiment de culpabilité des fils en tant que tentative pour apaiser ce sentiment et se concilier le père offensé par *l'obéissance après-coup*. » (Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 270. Nous soulignons. Voir aussi p. 268) Comme s'il veillait à ne rien trancher théoriquement, si ce n'est même comme s'il tâchait de multiplier les rapprochements nosographiques et les pistes d'interprétation, Freud souligne en note que « l'obéissance après-coup » caractérise également l'attitude du petit Hans, dont il publie le récit du cas de phobie la même année que celui de l'homme aux rats.

¹⁷ Jacques Lacan, *Discours aux catholiques*, suivi de *Triomphe de la religion*, Paris, Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan », 2005 [1960], p. 35.

¹⁸ Marie-Claude Lambotte, « La mélancolie, névrose ou psychose ? La déception essentielle », *Psychanalyse*, vol. 3, n° 16, 2009, p. 5.

¹⁹ Disciples du psychiatre suisse Eugen Bleuer, Hunter et Macalpine rejettent avec leur *Schizophrenia 1677* la place centrale qu'accorde Freud à la libido dans sa théorie de l'inconscient. Plus mesuré, Gaston Vandendriessche, qui a consacré plusieurs travaux au cas Haitzmann et au commentaire de Freud, ne repousse pas l'ensemble des hypothèses freudiennes, bien qu'il se range lui-aussi du côté

éléments allant dans ce sens, en particulier lorsqu'il dresse un parallèle entre le peintre endiablé et le Président Schreber, le plus célèbre cas de psychose paranoïaque dont il a livré l'interprétation en 1911. Or cette référence dans son texte recèle une fonction argumentative précise. Elle invite en réalité moins à esquisser un parallèle nosographique qu'à renvoyer à ce que Freud désigne, chez Haitzmann aussi bien que chez Schreber, comme une forme de « rébellion face à la castration » (ND, 295) — ce que son confrère Alfred Adler nomme une « protestation virile ». Quel que soit son nom, une telle « rébellion » aurait été rencontrée par Freud avant Schreber, en l'occurrence chez un de ses patients viennois, atteint d'une forme grave de névrose obsessionnelle :

Le cas de protestation virile le plus caractérisé dans toutes ses réactions et ses traits les plus manifestes que j'aie eu à traiter, a eu recours à moi à cause d'une névrose obsessionnelle avec idées obsédantes, dans lesquelles s'exprimaient clairement le conflit non résolu entre position virile et féminine (angoisse de castration et envie de castration). En outre, le patient avait développé des fantasmes masochistes, qui émanaient pour l'essentiel du désir d'accepter la castration, et il était même passé de ces fantasmes à leur satisfaction réelle dans des situations perverses. (ND, 297)

Mêmes partiels, les quelques éléments symptomatiques et œdipiens ici mis de l'avant semblent indiquer que le névrosé obsessionnel en question n'est autre qu'Ernst Lanzer, l'homme aux rats, dont la cure par Freud s'est déroulée entre 1907 et 1908²⁰. Or cette cure est essentielle dans la construction théorique de la névrose obsessionnelle et dans la clinique du transfert, tout comme elle s'avère essentielle pour la problématique de la mort du père. C'est en effet avec Lanzer que Freud découvre que l'amour pour le père n'est jamais une dimension anodine, mais

de l'interprétation psychotique. À l'inverse, pour David Frank Allen, Freud ici « trancherait sans hésitation en faveur de la névrose » et récuserait le scénario psychotique comme fondement des possessions démoniaques passées. (David Frank Allen, « Schizophrenia 1677 ? La controverse », *Critique de la raison psychiatrique : éléments pour une histoire raisonnée de la schizophrénie*, Paris, Éditions In Press, 2015, p. 132) On verra que la position de Freud admet plus de nuances, à une époque où il fournit d'ailleurs des efforts constants pour distinguer névrose et psychose, comme en attestent ses deux articles publiés un an après son étude du cas Haitzmann : *Névrose et psychose* et *La perte de la réalité dans la névrose et la psychose*.

²⁰ Conclusion que nous partageons avec Michel Plon et Christian Renoux (Cf. Christian Renoux, « Freud et l'affaire Haitzmann », *Psychoanalytische Perspectieven*, vol. 20, n° 2, 2002, p. 313.)

qu'elle dissimule une profonde ambivalence ayant sa part d'agressivité et de ressentiment²¹. Chez Lanzer déjà, une telle ambivalence fait fond sur un deuil hautement délicat, or c'est à partir de son cas que Freud constate pour la première fois que ce ne sont pas seulement les représentations qui peuvent être refoulées, mais les affects (telle la haine), ce qui devait le mener sur la voie du dépassement difficile du complexe d'Œdipe²². La mention de ce cas de « névrose obsessionnelle avec idées obsédantes » dans *Une névrose diabolique* a donc le mérite de resituer l'ambivalence foncière et structurelle et le rapport au défunt père d'Haitzmann au sein d'un continuum plus large, dont les racines plongent jusque dans l'analyse de l'homme aux rats. D'autres points permettent encore d'aller dans le sens de ce rapprochement. Par exemple : Ernst Lanzer ne souffre-t-il pas lui-aussi d'une inhibition au travail ? Le passage par l'« obéissance après coup », renvoyant à *Totem et tabou* pour éclairer le cas Haitzmann, n'en devient à cet égard que plus significatif. L'obsession était déjà en effet la forme névrotique privilégiée pour expliquer les processus de formation du démoniaque dans le cadre d'un deuil tenu à l'horizon d'une ambivalence des sentiments. Mais un pas décisif est franchi dès lors qu'on constate que c'est la même forme de soumission rétrospective et coupable qui touche tant l'homme aux rats que les fils de la horde originaire et Haitzmann, comme s'il s'agissait

²¹ « L'amour n'a pas pu éteindre la haine, mais n'a pu que la pousser dans l'inconscient, et, dans l'inconscient, elle peut, protégée d'une suppression par l'action de la conscience, se conserver et même croître. » (Sigmund Freud, « L'homme aux rats. Remarques sur un cas de névrose de contrainte » (1909), *Cinq psychanalyses*, trad. P. Cotet et F. Robert, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014, p. 370) Lacan s'élèvera contre cette idée d'un possible refoulement d'un affect, y voyant pour sa part le retournement du message de l'Autre (l'amour devenant ainsi haine).

²² Comment d'ailleurs ne pas voir la *comédie des deux pactes* d'Haitzmann un pendant à la comédie de la dette à payer de l'homme aux rats, dont Freud a éclairé le caractère profondément signifiant ? Au-delà de cette analogie, il faut souligner que ce dédoublement du pacte diabolique exige pour Freud d'interroger la fiabilité des témoignages et documents et, plus nettement encore, l'authenticité de la maladie d'Haitzmann. Sans pouvoir rentrer dans le luxe des détails qu'il fournit pour justifier l'existence des deux pactes et les problèmes causés par leurs dates respectives, on peut néanmoins constater quel danger recèle une telle manœuvre pour sa démarche théorique. Au point qu'à un moment donné, toute la démonstration au sujet d'un peintre névrosé ou délirant semble prête de s'effondrer, pour laisser place à l'hypothèse d'un Haitzmann imposteur. Sans écarter définitivement cette idée, Freud paraît lui préférer une interprétation névrotique, en tant que celle-ci admet à la fois la simulation et la souffrance réelle du peintre, voire son « délire » momentané sous la forme d'hallucinations circonstancielles. Conséquemment, la ferme croyance d'Haitzmann dans son engagement auprès du diable ne l'empêcherait pas : soit d'écrire les pactes sous l'effet d'extases ou de visions (c'est le scénario privilégié par Freud), soit de les falsifier consciemment, afin de rendre son histoire plausible aux yeux des religieux et obtenir, ainsi, l'exorcisme dans lequel il place une sincère espérance thérapeutique.

dans chaque cas de se résoudre à honorer la dette envers le père, en respectant l'interdit que sa mort a rendu indépassable. Or c'est aussi au registre du fantasme que Lanzer et Haitzmann sont amenés à se retrouver. À l'instar du capitaine cruel de l'homme aux rats, le diable se repère chez le second comme un substitut imaginaire du père réel, au travers duquel se supplée la carence de la fonction paternelle (comme le dirait Lacan). Qu'est-ce à dire ? Par « fonction » ou « métaphore » paternelle, encore nommée « père symbolique » ou « Nom-du-père », Lacan a voulu désigner un principe tiers qui fait exception à l'interdit. Le père symbolique est celui qui impose ce à quoi lui-même n'est pas soumis. Par les voies de l'identification et de l'idéal du moi, il conduit ainsi le sujet à composer avec la nature même du désir et son insatisfaction foncière. Or le problème de l'obsessionnel tient justement à ce qu'il « n'en fait pas son idéal ; il ne s'en sert pas, même si, pour lui, cette place existe — il existe un père qui jouit en toute liberté. *Le sujet est et restera postulant à cette place.* Il ne l'occupera jamais : c'est sa religion. *Le père est le père et doit le rester*²³. » En cela, le père chez l'obsessionnel ne renvoie pas à un classique idéal du moi. Il se hisse tout à l'inverse au rang d'un père idéal qui, même mort, continue imaginairement à vivre, envers et contre tous les démentis que la réalité impose. Un père imaginaire qui siège à la place de l'Autre jouisseur, tel le gardien jaloux du domaine de la jouissance. Cette place, le sujet ne peut donc jamais tenter de l'investir autrement que sur le mode d'une culpabilité irrépressible. En vertu de tous ces éléments, faut-il affirmer qu'Haitzmann serait un obsessionnel, dont la mort du père aurait déclenché une crise mélancolique grave venue se greffer à sa prédisposition à l'auto-reproche et à la contrainte intérieure²⁴? Il serait malvenu de conclure là où Freud a pris soin de laisser ouverte son

²³ Denise Lachaud, *L'enfer du devoir. Le discours de l'obsessionnel*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2000 [1995], p. 241.

²⁴ L'éclairage obsessionnel, loin de rabattre la spécificité de l'histoire d'Haitzmann, permet au contraire de remettre en perspective la nature mélancolique de son deuil. La place manque pour accorder à cette question le plein développement qu'elle mérite. Toujours est-il qu'on peut avancer que, dans *Deuil et mélancolie*, Freud rappelle l'importance de la disposition obsessionnelle chez le mélancolique en ce qu'elle aggrave le conflit d'ambivalence œdipien dans lequel la névrose s'enracine. Elle lui confère même un prolongement nettement pathologique et morbide, dominé par le sadisme du surmoi. Freud devait d'ailleurs y revenir plus directement dans *Le moi et le ça*, en 1923, donc au moment, d'une part de la mise place de la seconde topique et du surmoi comme héritier du complexe d'Œdipe, et d'autre part de la publication de *Une névrose diabolique*. Dans *Le moi et le ça*, Freud pointe d'ailleurs la permanence chez l'obsessionnel et le mélancolique d'un surmoi cruel et d'une culpabilité dévorante, même si des degrés d'intensité dans l'auto-reproche tendent à les distinguer. À cet égard, il convient de

interprétation. Sans doute faut-il voir là une forme de prudence scientifique, visant à ne pas rabattre, comme a pu le faire Charcot, la singularité d'une affection vieille de plusieurs siècles sur une catégorie nosographique alors en plein développement. À distance de tout diagnostic prétendument définitif sur le noyau de vérité de la maladie d'Haitzmann, le passage par un soubassement obsessionnel de la névrose diabolique est davantage un moyen de rendre compte de son intégration au sein d'une dynamique épistémologique plus globale, s'attachant aux liens entre l'ambivalence affective, la genèse du mal et la culpabilité, lesquels se nouent chaque fois à partir d'un deuil impossible du père, et ce depuis *L'homme aux rats* jusqu'à *Totem et tabou*, *L'inquiétant familial* et *Une névrose diabolique*. Si, comme Lacan l'a bien résumé, « toute l'interrogation freudienne se résume à ceci — *Qu'est-ce qu'est être un père*²⁵ ? », l'adoption d'un point de vue obsessionnel s'impose comme le corollaire de cette interrogation, bien que sur le mode de sa mise en crise. En se voyant renvoyée dans le registre des fils coupables, fils de la bourgeoisie viennoise et frères meurtriers de la horde primordiale, tous ces fils hantés par les monstres nocturnes et les diables trop paternels jaillis de leur enfance, une telle interrogation trouve à se reformuler comme suit : comment être un fils après le père ? Peut-on d'ailleurs être un fils sans père ? Est-il possible d'être autre chose qu'un mauvais fils, puni par un père mauvais ?

souligner que l'interprétation surmoïque du diable d'Haitzmann a déjà été proposée, notamment par Géza Róheim pour qui, « [s]i Freud avait écrit son article plus tard, je suis convaincu qu'il aurait interprété le diable comme le surmoi. Les troubles commencent par la mélancolie, c'est-à-dire des attaques violentes du surmoi contre le moi. Cela survient après la mort du père et le sujet se sent coupable à cause de ses désirs de mort. » (Géza Róheim, *Psychanalyse et anthropologie*, trad. M. Moscovici, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1967, p. 524). Bien que le rapprochement se justifie, notre avis rejoint celui de Michel de Certeau, pour qui « l'évocation de cette fin [par Róheim] ne semble pas conforme à la pensée de Freud, peu portée, nous le verrons, à clore l'histoire comme les légendes, avec une heureuse réconciliation. » (Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l'histoire. *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle* » (1970), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2016 [2002], p. 490, note 7)

²⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, op. cit., p. 204.

3.2 Au cœur des ténèbres : l'amour

Impossible, est-on tenté de répondre en ce qui concerne Haitzmann. Celui-ci serait décidé coûte que coûte et sans le savoir à se donner un père, en dépit du fait qu'il devait s'agir du diable. Peut-être même serait-il prêt à se le donner pour cette raison même qu'il est le diable. Bien que Freud ait pu montrer le fond refoulé de haine sur lequel repose la figure de ce père mauvais, il n'en demeure pas moins que l'ambivalence structurelle d'Haitzmann s'étaye sur un autre affect consubstantiel à celui-ci : l'amour. Or l'amour en question n'est pas l'amour conscient pour le père. Il s'agit d'un amour frappé lui-aussi par le refoulement, dont la trace peut être retrouvée, à en croire Freud, à partir de la série des tableaux votifs peints par Haitzmann. Avant d'y venir, il faut toutefois préciser la fonction exacte de cette suite picturale, en tout point cruciale du point de vue de l'évolution de la maladie. Qu'importe d'ailleurs qu'elle ait été exécutée durant le séjour à Vienne ou au cours du second exorcisme du printemps 1678, l'essentiel étant ici que le peintre retrouve grâce à elle le chemin de son art²⁶. Transgressant l'interdit paternel qu'il s'impose sous la forme de « l'obéissance après-coup », Haitzmann finit en effet par peindre sur ordre des Pères de Mariazell, ce qui témoigne qu'une brèche s'est ouverte dans le règne despotique de l'enfer. Demander à Haitzmann de représenter sa tentation et d'en rapporter les étapes successives suppose, bien entendu de la part des religieux, de défendre une visée apologétique, en fournissant la preuve la plus manifeste de la victoire de la Vierge sur Satan. Or cela revient aussi à inventer une manière nouvelle de thérapie, proprement sublimatoire, où se remet au travail celui pour qui la présence du diable valait comme un empêchement au travail. Toutefois on peut parler seulement d'une brèche, les peintures ne signifiant aucunement une transfiguration pure et simple des tourments d'Haitzmann — et encore moins la résolution de la névrose diabolique. C'est que la sublimation ne réalise pas tant un dépassement de la souffrance qu'elle ne fait advenir un certain mode de la question subjective qui fait de la souffrance son objet²⁷. Ce qui intéresse en

²⁶ Contrairement à ce que soutient Freud, il semble bien que ce soit lors de l'intervalle entre les deux exorcismes, et non pas à son retour à Mariazell en 1678, que le peintre ait exécuté la série des tableaux (Voir à ce sujet Gaston Vandendriessche, *Parapraxis in the Haitzmann Case of Sigmund Freud*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1965, p. 112-116.)

²⁷ Les peintures deviennent d'ailleurs proprement l'un des ressorts de la maladie, puisque le cavalier fantasmagique, venu par la suite tenter Haitzmann, demande leur destruction en échange d'une

outre Freud dans les peintures, c'est le fait qu'elles donnent accès au fantasme du peintre dans sa plasticité même. S'y révèle en effet l'extrême réversibilité de l'*imago* diabolique, dont les apparitions se font progressivement plus chimériques, grotesques, composites, à la fois homme et animal, masculin et féminin, voire étrangement, précise Freud, paternel et maternel²⁸. Deux éléments l'incitent à suivre cette piste : l'attribution de seins aux différents personnages sataniques des peintures ; la prépondérance du chiffre neuf, tant dans les engagements rédigés par Haitzmann que dans le nombre de tentations qui précèdent la signature de chacun des pactes. Or le savoir dégagé par la clinique incite Freud à déceler, derrière le chiffre neuf, un ancien fantasme de grossesse. Celui-ci attesterait de l'existence d'un désir inconscient du fils pour le père, dont l'acmé aurait été l'attente de recevoir de lui un enfant. On comprend donc mieux ce que l'expression « s'inféoder de corps », stipulée sur les deux pactes, peut recouvrir comme dimension littérale, autrement dit comme dimension sexuelle. Il en irait ainsi d'un amour homosexuel refoulé, foncièrement charnel, tel l'envers d'une tendresse manifeste du fils à l'égard de son père. Un amour qui serait peut-être encore plus originel que l'hostilité inconsciente précédemment mise au jour. Pour Freud, c'est même parce qu'il y a eu en premier

forte somme d'argent. Preuve est donc donnée, d'une part, du rôle essentiel qu'occupe le fruit de son travail dans la maladie du peintre et, d'autre part, de la fonction de substitut *et* de soutien aliénant qu'entend y jouer le diable. Si Freud note en marge que cet épisode particulier du *Trophaeum Mariano-Cellense* « ne m'est pas compréhensible » (ND, 308), Christian Renoux a montré ce qu'il en est, en le relisant et en le traduisant : « Le lendemain, le cavalier revient pour lui demander cette fois de déchirer les dessins préparatoires qu'il a fait des apparitions diaboliques, et de renoncer à peindre la série de tableaux votifs ("die Opfer Taffl") sur ce thème, que lui avaient commandé les bénédictins pour le sanctuaire de Mariazell, à la fois pour servir leurs activités apologétiques mais certainement aussi dans un but pénitentiel. » (Christian Renoux, « Christoph Haitzmann (†1700) entre démons familiers et ange gardien », dans Jean-Patrice Boudet, Philippe Faure et Christian Renoux (dir.), *De Socrate à Tintin. Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2011, p. 171)

²⁸ Une telle interprétation ne vient-elle pas cependant contrecarrer son hypothèse comme quoi le parent impliqué dans le deuil serait Haitzmann père ? Hypothèse que d'ailleurs certains vont reprocher à Freud, compte tenu que les documents signés de la main des religieux dans le *Trophaeum Mariano-Cellense* mentionnent tous un « *morte parentis* » (ND, 281), sans jamais préciser que le parent en question est le père. Le lecteur aura toutefois compris qu'en suivant pas à pas le commentaire de Freud, il s'agit pour nous avant tout de comprendre ce qu'il fait du diabolique, non sans à l'occasion prolonger certains de ses postulats et intuitions, ou ajouter des éléments omis, quand ceux-ci paraissent éclairer davantage la place de ce texte au sein d'une histoire psychanalytique du complexe paternel, de l'ambivalence structurante et du fantasme. Loin de prétendre à une *psychanalyse appliquée* d'Haitzmann (ce à quoi Freud lui-même échoua), il s'agit plutôt de ressaisir ce qui s'invente comme métapsychologie de la tentation, où se nouent de manière inédite la loi et le désir, l'angoisse et la jouissance.

lieu ce désir envers le père que le fils se serait ensuite mis à le redouter et à le haïr. En tout cas est-ce le sens que dessine sa « rébellion contre la castration », dont le détour par Schreber et l'homme aux rats était fonction. Car c'est en tant qu'il désire son père qu'Haitzmann enfant aurait eu à faire face à la possibilité d'assumer une position féminine, autrement dit « de renoncer à l'organe génital masculin propre » (ND, 294) et, partant, de devoir se mesurer à sa propre castration. Il aurait toutefois rejeté cette possibilité, refoulé son amour pour le père et fini par attribuer par contrecoup à celui-ci les formes féminines déniées, à savoir les seins représentés sur les peintures. L'autre hypothèse soulevée par Freud, non pas exclusive mais sans doute complémentaire de la première, est que les seins sont loin d'être des attributs purement négatifs. Ils dénotent encore un caractère tendre, positif et maternel, indices vraisemblables d'une fixation antérieure à la mère qui trahissent, dans le présent de la névrose, le rôle nourricier attendu de la part d'un père qui en assume désormais les qualités. En d'autres termes, pour Haitzmann, « le facteur typique qui conditionne la part négative dans son rapport au père » (ND, 294) est sa résistance ou sa défense contre un amour supposé castrateur. Résistance ou défense qui en passe par cette forme de féminisation démoniaque, cette atténuation d'une virilité castratrice au moyen d'une poitrine imaginaire — laquelle serait devenue nécessaire à l'occasion de la mort du père réel, qui aurait réactivé le fantasme infantile de grossesse²⁹. Mi-homme mi-femme, Satan apparaît alors comme ce rappel vibrant mais méconnaissable d'un désir inconscient du fils, au travers duquel se dévoile l'abîme d'une

²⁹ La question de l'homosexualité est récurrente dans la clinique obsessionnelle, depuis *L'homme aux rats* et *Totem et tabou*. Par homosexualité, il faut entendre ici néanmoins moins son sens général d'orientation et d'identité sexuelles que ce qui tend à faire adopter inconsciemment au sujet une position passive par rapport au désir du père, ce qui peut susciter une irrésistible angoisse : « Féminisé dans l'inconscient, le sujet choisit, avec la dernière énergie, la position opposée. La scène ravageante est survenue à la fin du stade du miroir, elle est passivante ; et cette passivité constitue la fixation homosexuelle refoulée. » (Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, *op. cit.*, p. 159) Encore doit-on se montrer scrupuleux dans le partage des « tendances homosexuelles » et des « craintes d'être homosexuel » chez l'obsessionnel : « Si les craintes homosexuelles sont dirigées vers le père, elles sont à entendre comme une tentative de réconciliation avec le père. » (*Ibid.*, p. 197-198) Cela ne manque pas de nous interroger, surtout quand on remarque, comme Freud, que c'est bien la mort du père qui réactivent le fantasme de grossesse chez le peintre et le désir inconscient qui le supporte. En somme, la résurgence du désir homosexuel d'Haitzmann paraît devoir être appréhendée dans sa temporalité même, soit au moment précis où la mort du père déchaîne la culpabilité du sujet et le pousse à cette forme de réconciliation qu'est « l'obéissance après-coup » à la volonté paternelle qu'il ne peigne plus. À noter enfin que les rapports entre le diable et l'homosexualité ont été d'abord mis de l'avant par Ernst Jones, *Le cauchemar*, trad. A. Stronck-Robert, Paris, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1973 [1911], p. 200-202.

castration qu'il ne peut affronter que sur le mode de l'angoisse. Après l'ambivalence affective de la névrose diabolique, Freud rend dorénavant compte de la qualité résolument ambivalente du fantasme qui en découle, soit l'image d'un démon bisexué, exhibant les marques de la féminité et de la masculinité : ses seins et son pénis en forme d'une longue queue serpentine.

Trois éléments peuvent être alors constatés. Premièrement, on découvre avec Haitzmann un tout autre destin pour le père diabolique et séducteur, abandonné après la *neurotica* freudienne. Un père certes représenté ici sous les traits du Tentateur, mais pour la seule raison qu'il a été *d'abord* un objet d'amour — quoiqu'on puisse supposer par ailleurs quant à l'identité de l'initiateur de ce fantasme originaire. Deuxièmement, c'est aussi à la figure de la mère, grande absente du roman familial d'Haitzmann, que renvoient les peintures diaboliques hermaphrodites. Son absence effective n'empêche pas le peintre d'y trouver une forme d'appui, puisqu'il affirme expressément aux religieux de Pottenbrunn, en 1677, que « seule la Sainte Mère de Dieu de Mariazell peut l'affranchir de son pacte avec le diable, et il recouvre sa liberté le jour anniversaire de la Nativité de la Vierge (le 8 septembre). » (ND, 295) Il est certain que l'influence du prestigieux sanctuaire marial de Mariazell, tout proche du village de Pottenbrunn où Haitzmann officie en sa qualité de peintre, a dû compter dans ce choix. Tout comme a dû jouer la longue tradition théologique et populaire où, de saint Théophile d'Adana aux Faust de Marlowe et de Goethe, la Vierge Marie est réputée être l'intercesseur des imprudents qui se sont volontairement remis entre les mains du diable³⁰. Solliciter l'aide de la Mère de Dieu, c'est de la part d'Haitzmann introduire, en quelque manière, une tierce personne réputée capable de défaire le lien insupportable à l'Esprit malin. C'est ouvrir de la sorte une résolution œdipienne originale et complètement renversée. Ce qui nous amène à notre troisième constatation : le refus de la castration, et partant de la position féminine, est condition pour Haitzmann de son deuil impossible. Freud ne dit pas autre chose lorsqu'il avance que « sa répugnance à admettre sa castration met notre peintre dans l'incapacité de liquider sa nostalgie du père » (ND, 295).

³⁰ Cette tradition remonte à la légende de Saint Théophile d'Adana qui, au VI^e siècle, aurait signé un pacte avec Satan après avoir été chassé de son travail et être tombé dans la misère la plus totale — là encore, ce sont les questions liées à la subsistance matérielle et à la charge ou à la vocation professionnelle qui sont cruciales. Devant les implorations et les remords de Théophile, la Vierge aurait finalement rompu l'engagement diabolique, conduisant celui-ci vers une vie de repentance.

Qu'est-ce que cela implique ? Sans doute que l'image d'un diable à la fois paternel, viril et phallicisé, mais aussi bien maternel, féminin et castré, devient pour Haitzmann l'index même de son désir. Car celui qui réclamait autrefois un enfant à son géniteur se verrait, par le truchement de son fantasme, devenir son propre enfant, en vertu d'un pacte par lequel il s'engage envers lui comme son fils. Ce que réalise inconsciemment Haitzmann au moyen du scénario diabolique, c'est le désir refoulé d'obtenir un enfant de son père, mais dans la mesure où c'est *lui-même* qui peut devenir cet enfant. Ainsi s'avère accompli un tel désir, tout comme se trouve réaffirmé le caractère tournant du fantasme où le sujet est chaque fois impliqué de bien des manières³¹. Ce qui ne va pas sans causer horreur et souffrance, alors que quelque chose chez le peintre trouve étrangement à se satisfaire. Diabolique solution où *avoir* l'enfant ne se paye que du prix d'*être* cet enfant. Comment oublier d'ailleurs la formule de Freud, si éclairante quant à la situation qui nous concerne : « L'avoir est la relation ultérieure, [qui] retombe dans l'être après la perte de l'objet³² » ? On n'a guère prêté attention aux implications des désirs incestueux et du fantasme de grossesse que pointe Freud chez Haitzmann. Il apparaît pourtant qu'un tel fantasme constitue une étape décisive dans le dévoilement de la fonction du substitut paternel au sein de l'économie libidinale du jeune peintre. Si le pacte supporte bel et bien la réalisation d'un désir, celui-ci implique nécessairement le ravalement du fils au rang d'objet du père diabolique, plus précisément au rang de cet emblème du désir qu'est le phallus (qui n'est pas l'organe réel, mais le signifiant même du désirable, en tant qu'il peut toujours venir à manquer) et dont le nouveau-né est généralement l'équivalent dans la logique symbolique infantile³³. *Être* le phallus pour l'*avoir* est cette sorte d'impasse inextricable où s'embourbe

³¹ À ce sujet, voir Sigmund Freud, « Un enfant est battu. Contribution à la genèse des perversions sexuelles » (1919), trad. D. Guérineau, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, p. 219-243.

³² Sigmund Freud, « Résultats, idées, problèmes » (1938), *Résultats, idées, problèmes (1921-1938)*, t. II, trad. et dir. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1998, p. 287.

³³ Ce que Lacan appelle la « nostalgie du phallus », d'après lui typiquement féminine, mais dont un rapprochement est ici permis du fait de la position inconsciente qu'aurait occupé Haitzmann dans sa prime enfance : « C'est bien ce que Freud nous explique quand il nous parle de cette nostalgie du phallus originaire qui commence à se produire chez la petite fille au niveau imaginaire, dans la référence spéculaire au semblable, autre petite fille ou petit garçon — et qu'il nous dit que l'enfant va être le substitut du phallus. [...] Que trouvons-nous effectivement dans le fantasme de la petite fille, et aussi du petit garçon ? Pour autant que la situation pivote autour de l'enfant, la petite fille trouve alors le pénis réel là où il est, au-delà, dans celui qui peut lui donner l'enfant, à savoir, nous dit Freud, dans le père.

Haitzmann, à l'heure où réaliser son désir signifie simultanément s'abolir comme sujet, et donc comme désirant. C'est pourquoi le drame du désir du peintre ressemble encore, à bien des égards, à un drame obsessionnel, en tant que le sujet repousse de toutes ses forces la situation où il se voit désigné comme le phallus de l'Autre³⁴. Haitzmann, c'est en d'autres termes celui qui rêve d'*avoir* le phallus que le père peut lui remettre, mais c'est aussi celui qui rêve de ne surtout pas l'*être*, car l'*être*, ça serait devenir l'objet de la jouissance de l'Autre. Situation qu'il ne cesse paradoxalement de mettre en scène dans ses fantasmes, dont les peintures et les pactes portent la trace, comme s'il s'agissait d'en jouir mais au plus profond de l'angoisse, dans une forme d'« horreur devant son plaisir à lui-même inconnu³⁵ ».

Dans l'optique d'y parer, il n'est jamais trop d'efforts à fournir. Aussi Haitzmann va-t-il s'interdire tout ce qui pourrait mener à cette jouissance abyssale. Son histoire est de ce fait l'histoire d'une éviction constante de toute forme d'érotisme. L'exemple le plus frappant en est donné par Freud lui-même, qui s'y arrête de façon significative : le 26 décembre 1667, Haitzmann se trouve en la cathédrale Saint Étienne de Vienne. C'est là qu'« il ne put, au spectacle d'une gentille demoiselle qui passait aux côtés d'un monsieur fort bien mis, se défendre de l'idée qu'il pourrait se trouver lui-même à la place du monsieur. » (ND, 310) Une telle « idée » de concupiscence ne pouvait surgir en lui sans susciter un châtement. De retour chez sa sœur, le peintre est pris d'une vision où il se croit transporté en enfer. Il se roule sur le sol, du sang s'écoule de sa tête, tandis qu'il « enten[d] une voix dire que cet état lui avait été envoyé pour le punir de ses pensées oiseuses et vaines. » (ND, 310) Celui qui s'est plu à désirer une jeune femme, qui s'est vu l'atteindre, mais seulement en *pensée*, en s'imaginant prendre la

C'est en tant qu'elle ne l'a pas comme appartenance, c'est même en tant qu'elle y renonce nettement sur ce plan, qu'elle pourra l'avoir comme don du père. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, op. cit., p. 202-203)

³⁴ « Il n'est pas rare d'entendre que l'obsessionnel s'affiche comme martyr de la castration dont il a peur. Comment peut-on être châtré et craindre de l'être ? La crainte ne porte pas sur l'objet, mais sur la place du sujet face à la jouissance de l'Autre. [...] L'obsessionnel n'est pas disposé à servir la jouissance de l'Autre, il ne laisse pas le créateur jouir de sa créature contrairement aux pervers ou aux mystiques qui s'y offrent. Le retour en arrière vers la satisfaction est barré pour l'obsessionnel ; en cela même consiste la castration. L'homme aux rats s'emploie à ne pas s'acquitter de sa dette, à laisser en défaut la jouissance de l'Autre. L'obsession est une stratégie du sujet pour se défendre contre une jouissance qui le condamne à perpétuité. » (Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, op. cit., p. 155-156)

³⁵ Sigmund Freud, « L'homme aux rats », op. cit., p. 310.

place de son compagnon ; celui qui s'est vu, rien qu'un moment, se dédoubler dans ce « monsieur » pour accéder à l'objet de son désir ; celui donc qui s'est avancé le plus près de la jouissance, même et *surtout* en fantasme, reçoit ainsi la plus implacable des punitions. Une punition qui tombe par le biais d'une voix surmoïque qui rappelle que la jouissance n'est à verser qu'au compte de l'Autre. À la faveur de cette scène capitale, on remarque d'ailleurs que la crise diabolique d'Haitzmann, ce petit théâtre du corps déchaîné, avec ses évanouissements, ses débords et ses visions, prend place chaque fois dans une église, ou juste après en avoir quitté une — la première fois à Pottenbrunn, cette fois-ci à Vienne. Un élément paraît devoir encore enrichir le problème. Omis par Freud, il s'avère pourtant central pour la compréhension du scénario de filiation infernale. Le 26 décembre correspond en effet à la fête liturgique de saint Étienne. Or c'est précisément dans la cathédrale dédiée au saint martyr qu'Haitzmann se rend pour l'office. Selon une certaine version de la légende hagiographique, Étienne aurait été enlevé à sa naissance par le diable et se serait vu substitué dans son berceau par un double démoniaque³⁶. Certes, cette version retrouvée sur le Mont Cassien est postérieure aux mentions du saint dans les Actes des Apôtres et reste non-canonique, mais il est permis de penser que le peintre en ait eu quelque connaissance et, conséquemment, que ce qui motive sa participation à la messe de la prestigieuse cathédrale viennoise ne tient pas uniquement à la réputation de l'endroit ou au poids des traditions et des usages sociaux. Pour celui qui a fait du substitut satanique la solution précaire à son deuil, cet élément légendaire ne peut manquer de prendre un relief particulier. Et ce d'autant plus que cette scène survient au cours de la seconde phase de sa maladie, lors de laquelle Haitzmann est exhorté par le Ciel à mener une vie exemplaire. Tout se passe alors comme si la crise du 26 décembre se produisait à l'instar d'un contrecoup, comme s'il fallait rappeler à quel père Haitzmann était éternellement promis : non pas celui qui trône au haut des cieux, mais bien plutôt au fin fond de l'abîme. À travers l'identification à saint Étienne, il s'agirait de la part d'Haitzmann de devenir à son tour un *double* démoniaque de lui-même, c'est-à-dire un être concupiscent, libidineux, châtié pour cette raison même qu'il

³⁶ La *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* rapporte qu'Étienne est le fils d'un couple stérile, enlevé le jour de sa naissance par le diable qui le remplace dans son berceau vide par un petit démon. L'Esprit malin le confie ensuite à l'évêque Julien, qui le baptise Nathanaël et l'élève comme son propre fils. Une fois adulte, Étienne retourne auprès des siens et chasse le démon ayant pris sa place.

s'est *dédoublé* dans ce « monsieur » dont il désire occuper la place interdite de désirant. La ronde imaginaire des dédoublements (de saint Étienne au « monsieur » de la cathédrale), qui renforce le lien à l'enfer, est encore confirmée par un autre élément faisant suite à cette crise spectaculaire. À peine remis de sa syncope, Haitzmann voit en effet venir à lui des démons vicieux qui vont le fouetter des jours entiers et le menacer des pires sévices, « jusqu'à ce qu'il se fût résolu à entrer dans l'ordre des ermites. » (ND, 310) Or, depuis l'exorcisme de 1677, c'est la première fois que les visions surnaturelles du peintre retrouvent un accent diabolique qui ne fait aucun doute. Par conséquent, sa pensée subreptice et éminemment sexuelle, surgie en plein cœur de la cathédrale de Vienne, n'a donc pas seulement servi à réaffirmer inconsciemment qu'il reste bel et bien le mauvais et, partant, digne fils du Malin. Elle a démontré également que son existence ne pouvait durablement se penser sans lui — ce pourquoi jusqu'à sa mort, et même à l'abri des murs d'un monastère, l'enfer continuera de poursuivre Haitzmann de ses assiduités.

3.3 L'effet d'un doute

L'apparition de ces diables prêcheurs, venus inciter Haitzmann à suivre les vœux du Ciel, révèle encore un autre aspect de l'affaire : l'effet d'un doute. Comment ne pas s'inquiéter, lorsque l'enfer lui-même se met au service de la Providence pour convertir et pousser à la contrition le pécheur ? Il ne s'agit là pourtant que de l'aboutissement d'une suite de manifestations surnaturelles de plus en plus ambiguës, voire de plus en plus suspectes. Celles-ci surviennent lors du deuxième temps de la maladie d'Haitzmann, alors que le diable a apparemment quitté les lieux (au moins pour un temps), que l'appétit de vivre semble être revenu au peintre et sa mélancolie être dépassée. Ici s'ouvre ce que Freud appelle la « névrose ultérieure » (ND, 307) d'Haitzmann, un mois après son exorcisme. Elle se divise en trois temps. Au départ, les jouissances du monde apparaissent au jeune homme lors de visions où évoluent de belles femmes, des courtisans charmants, ainsi que ce cavalier affable que nous avons déjà rencontré, bien qu'aucun d'eux n'arrive, à cause d'une apparence ou d'une attitude trop

ouvertement séductrice, à dissimuler longtemps son origine infernale³⁷. Ensuite vient pour le peintre le temps d'une véritable « réaction ascétique » (ND, 309) au cours de laquelle, ce ne sont rien moins que les saints, les anges, enfin le Christ et la Vierge eux-mêmes, qui lui parlent au moyen de visions, dans l'espoir de lui faire adopter une vie exemplaire et qu'il se retire du monde. Dans un troisième et dernier temps, succédant à la crise du 26 décembre 1677, anges et démons, bienheureux et suppôts de l'enfer poussent de concert Haitzmann dans le sens de la rédemption. L'intéressé tombe alors régulièrement dans des extases dont les tableaux hallucinés oscillent — ambivalence oblige — entre arrière-plans béatifiques et sataniques. Si le surnaturel prend pour lui désormais un double visage, il n'en reste pas moins qu'Haitzmann le perçoit toujours comme une épreuve terrible³⁸ :

Mais cette fois, ce n'était pas le diable qui le tourmentait, mais de saints personnages qui venaient l'affliger, le Christ, la sainte Vierge même. Chose étrange, il ne souffrait pas moins de ces apparitions célestes et des châtiments qu'elles lui infligeaient qu'auparavant de son commerce avec le diable. Du reste, il réunit aussi ces nouvelles expériences dans son journal sous le vocable « apparitions du diable », et se plaint de *maligni Spiritus manifestationes*, lorsqu'en mai 1678 il retourna à Mariazell. (ND, 277)

Celui qui m'appelle est-il ange ou démon ? Les émissaires du Ciel sont-ils d'ailleurs nécessairement bons ou peuvent-ils être aussi redoutables, acharnés, voire persécuteurs ? Sont-

³⁷ Freud prend soin de souligner que, dans les premières visions d'Haitzmann, l'action prend place au sein d'une salle somptueuse, où des cavaliers assemblés reconnaissent le peintre comme leur suzerain, l'adorent et lui rendent grâce. Ils l'invitent enfin à s'asseoir sur « *un trône édifié avec des pièces d'or* » (ND, 308). Comment ne pas se souvenir ici du parallèle que Freud a tracé entre le diable, l'or et l'excrément quinze ans auparavant ? « Il est bien connu que l'or dont le diable fait cadeau à ses amants se change en excréments après son départ, et il est certain que le diable n'est rien d'autre que la personnification de la vie pulsionnelle inconsciente refoulée » (Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal » (1908), *op. cit.*, p. 147) Le fait que Freud s'attarde à traduire spécifiquement ce détail tiré du journal du peintre nous pousse encore à croire qu'il indique subtilement ici le soubassement obsessionnel de la névrose diabolique, étant donné que cette référence s'inscrit au sein de son effort de typologisation de l'analité, comme caractère emblématique de l'obsessionnel. Sans compter que cela revient peut-être aussi de sa part à souligner que Haitzmann se veut être à la fois le fils *et* l'amant du diable.

³⁸ Christian Renoux a sans doute raison de nuancer les affirmations de Freud quant à la désignation unilatérale dans le journal des assauts surnaturels de la seconde phase de la maladie sous le seul vocable de diabolique (Cf. Christian Renoux, « Christoph Haitzmann (†1700) entre démons familiers et ange gardien », *op. cit.*, p. 185.) On doit surtout entendre, dans l'insistance de Freud à rassembler les visions de la seconde période sous le terme d'« apparitions du diable », son souci de mettre en valeur l'ambivalence constitutive de ces visions ainsi que leur caractère généralement angoissant.

ils alors des démons déguisés en anges ou bien des anges pas moins féroces que les démons eux-mêmes ? Il est certain que la théologie donne ici des arguments, puisqu'on sait depuis saint Luc que « Satan lui-même se déguise en ange de lumière. » (2 Cor 11.14) Néanmoins, cette ambiguïté touchant la valeur des représentations surnaturelles signale selon nous un nouveau développement. C'est ce que nous appelons *l'effet d'un doute*, lequel doute gagne simultanément la scène du fantasme et de la volonté. Il est en effet impossible pour le peintre dorénavant de décider ou de faire un choix irrévocable. À propos de quoi au juste ? À propos de consentir au désir du Ciel d'embrasser la vie érémitique. Plus précisément, Haitzmann y consent, mais dans la mesure où il fait aussitôt volte-face. Dire *oui* pour mieux dire *non*, promettre et ensuite se parjurer, telle est la logique du désir suspendu, retardé, qu'il fait sien. Une logique du contournement et du compromis qui n'ouvre que sur un espace où résonne le désir insatiable de l'Autre. Comme s'il s'agissait continuellement de décevoir ce désir, afin de ne pas risquer d'en être l'objet. Tout cela n'a pourtant rien de vraiment nouveau, puisqu'hier encore, Haitzmann pouvait parfois, entre deux *non*, dire *oui* au désir du diable, surtout lorsque le désir en question se présentait comme l'assouvissement de son désir à lui, c'est-à-dire quand l'Esprit malin lui demandait de se divertir, de prendre du bon temps, d'oublier un instant son malheur, « *ce qui du reste fut fait selon son vouloir, mais que je ne poursuivis pas au-delà de trois jours, sur quoi je me dégageais aussitôt*³⁹ » (ND, 280). Et si, aujourd'hui, Haitzmann peut dire *oui* au « *vouloir* » du Ciel, c'est pour se plaindre aussitôt des difficultés qu'une telle entreprise implique, et par la suite trouver mille et une raisons d'en différer l'accomplissement. Ainsi que le rapporte son journal, « *[c]omme il ne s'y était pas véritablement résolu* » (ND, 310), il ne reste donc au Christ qu'à lui apparaître en personne, pour le tancer et le convaincre en alternance, usant des mêmes stratagèmes qu'autrefois Satan usait lui-même. « Alors, il finit par céder, décida de quitter cette vie et de faire ce qu'on réclamait de lui » (*Idem*)... tout au moins jusqu'à la date fatidique du 26 décembre 1677. Aucune promesse, aucune décision qui

³⁹ On a ici un exemple frappant de la fonction du père imaginaire qui, selon Lacan, n'est ni le père réel, ni le père symbolique qui soutient le désir en interdisant la jouissance. À l'inverse, le père imaginaire qu'est le diable d'Haitzmann est ce père qui pousse à jouir, alors que le sujet tente justement d'y échapper ou de l'oublier. Lorsqu'il finit par s'y abandonner, ce n'est en effet que pour s'en angosser et s'en « *dégager aussitôt* ».

ne dure ou qui ne vaille. L'irrésolution semble devenir pour Haitzmann le signe même sous lequel abriter ce qui peut rester de son propre désir.

À la faveur de cette « névrose ultérieure », le lecteur apprend que ce sont autant les envoyés de Dieu que ceux de Satan qui se reconnaissent comme des agents de l'angoisse. On pourrait même dire que le *bien* devient pour Haitzmann un nouvel enfer. L'enfer d'une « angoisse du bien⁴⁰ », aux accents résolument kierkegaardiens. Lorsque les anges, Jésus ou la Vierge enjoignent Haitzmann à la rédemption, le guident quant à l'attitude à adopter pour être sauvé, et ainsi lui assurent qu'il pourra l'être, cela n'empêche pas ce dernier de tergiverser, de remettre à plus tard son salut. Dans son cas, *angoisser du bien*, ce serait hésiter, douter de pouvoir être sauvé, quand il ne s'agit pas de douter du salut lui-même. Ce serait garder vive l'angoisse, parce que plus rien ne semble capable de l'endiguer, même (si ce n'est surtout) le plus grand bien. Avec Haitzmann, on en vient même parfois à se demander si derrière l'angoisse du bien ne réside pas, avant toute chose, une angoisse de *ne plus être* le fils du diable, et donc de ne plus avoir de père. En particulier quand l'acmé de l'horreur semble être atteinte, à l'instant où viennent à sa rencontre les envoyés du Père éternel, cet Autre tout-puissant qui, lui, ne manque de rien, puisqu'il a *déjà* un Fils⁴¹. Comment se donner au Ciel de tout son cœur, lui offrir son âme et son corps, si cette place du fils — la seule que le peintre sait occuper — est déjà prise ? En somme, la « névrose ultérieure » nous indique que l'ambivalence ne relève pas seulement des affects refoulés ou de la bisexualité de l'*imago* paternelle, mais qu'elle est tout bonnement constitutive de la dynamique morale, de l'économie mentale *et* de la production fantasmatique de toute la névrose d'Haitzmann⁴². Ce deuxième acte de la maladie nous

⁴⁰ Sören Kierkegaard, « L'angoisse du bien (Le démoniaque) », *Le concept de l'angoisse, op. cit.*, p. 288-327. On doit à Castel d'avoir montré combien cette angoisse du bien, pour un Kierkegaard résolument mélancolique, trouve à s'articuler au paradigme obsessionnel de la conscience moderne : Cf. Pierre-Henri Castel, « Angoisses et obsessions romantiques : Kierkegaard », *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés, op. cit.*, p. 151-182.

⁴¹ Ce n'est donc pas un hasard si le personnage christique a une place considérable dans la « névrose ultérieure ». Surgissant au sein de nombreuses visions, il offre chaque fois lui-aussi un visage ambivalent, tantôt consolateur, tantôt rude et inquiétant.

⁴² Comme d'autres commentateurs, il importe de relever la suite symbolique du chiffre 6, très présente dans les visions célestes que reçoit Haitzmann à Vienne. Celle-ci est symétriquement inversée par rapport à une autre suite, celle du chiffre 9, dont on a vu le caractère primordial pour l'interprétation freudienne du fantasme de grossesse. Loin de vouloir comme certains associer un chiffre à une

confirme également autre chose, en l'occurrence le rapport essentiel du peintre à la lettre et à l'écriture. Il faut ici revenir à l'interrogation par laquelle Freud ouvrait son commentaire : « Pourquoi se voue-t-on par écrit au diable ? » Nombre de points attestent en effet de l'importance de l'écrit chez Haitzmann. Il y a les pactes diaboliques, bien sûr, ainsi que le livre de magie noire remis par le diable et qu'il finit par brûler (là encore après n'avoir dit *oui* que pour finalement dire *non*). Il y aussi le billet de l'entrée du peintre dans un ordre monastique dédié à la Vierge Marie, la Confrérie du Saint-Rosaire — à ne pas confondre avec les Frères de la Miséricorde — et que le beau cavalier lui réclamera lors de sa première apparition, après l'exorcisme de septembre 1677. D'ailleurs, ne s'agit-il pas avec ce billet de remplacer une écriture par une autre ? Une nouvelle loi écrite, celle de la confrérie mariale, ne doit-elle pas se substituer à l'ancienne loi écrite et diabolique qu'était le pacte, tout récemment détruit ? Chaque fois, une simple écriture semble être susceptible de sceller un engagement, de se figer en règle ou en loi, réputée ineffaçable et éternelle. En cela, la lettre apparaît en quelque manière fétichisée par Haitzmann, telle la loi sous laquelle il se réfugie, dans l'espoir d'en tirer secours et subsistance. Dans ce qui reste le commentaire le plus pénétrant sur *Une névrose diabolique*, de Certeau avance à ce sujet : « Sous des figures diverses, un pacte garantit toujours (par un leurre indéfiniment répété) une "assurance d'exister" à qui "applique" une loi⁴³. » Pourtant, même si Haitzmann s'en remet à la nouvelle « loi » de la Confrérie du Saint-Rosaire, c'est pour redécouvrir dans le même temps que ladite « loi » conduit inévitablement à une aliénation insupportable, et ce, malgré qu'elle demeure paradoxalement « la seule assurance qu'il lui reste d'exister », quand l'Autre paternel vient à manquer. De là son jeu incessant entre l'aliénation et la réfutation, et de là son va-et-vient du camp de Satan et de ses démons au camp des Frères, des Pères et des saints ermites⁴⁴. Tel l'impossible choix entre une loi et une autre

signification étroite, il nous semble plus important de rappeler que l'alternance, entre la phase mélancolique et diabolique (dominée par le chiffre 9) et la réaction ascétique placée sous les signes du Ciel et du chiffre 6, vient attester de l'ambivalence fondamentale d'un Haitzmann qui *choisit de ne jamais choisir*. Pour un relevé systématique de ces occurrences numériques, se reporter à Gaston Vandendriessche, « Ambivalence et anti-ambivalence dans le cas Haitzmann de Freud : Le choix impossible d'un psychotique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 42, n° 3, 1978, p. 1081-1088.

⁴³ Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l'histoire » *op. cit.*, p. 358.

⁴⁴ Qu'il se tourne finalement vers l'ordre des Frères de la miséricorde, dont le vrai nom est Ordre des Frères de Saint Jean de Dieu, n'est peut-être pas non plus à négliger, compte tenu qu'il s'agit d'un

loi, entre les billets monastiques et les pactes diaboliques, lesquels ne sont tous en définitive qu'un simple « bout de papier » (« *Papierene Zödl*⁴⁵ » d'après le cavalier séducteur). Une « farce⁴⁶ », aurait pu dire le Faust de Goethe. Une farce que les attermolements d'Haitzmann, n'arrivant pas à se décider, tendent précisément à révéler dans sa nature de leurre.

Qu'importe : pour le peintre, seul compte qu'un Autre garde le secret de sa subsistance. Ainsi en va-t-il du diable lui promettant « *de l'aider et de lui prêter main-forte en toutes matières* » lors de sa première apparition. Même chose pour son remplaçant, le beau cavalier qui, au moment de rencontrer Haitzmann, « lui demande ce qu'il veut entreprendre au juste, puisque personne ne le prend en charge ("*étant donné qu'ores étai-je abandonné de tous, ce que j'entreprendrais*") » (ND, 312). Mais ainsi en va-t-il également des visions des anges et du Christ, où le peintre découvre de saints ermites nourris et entretenus directement par le Ciel⁴⁷. Qu'elles soient estampillées de la main de Satan ou de Dieu, toutes ces situations ne dévoilent qu'une seule et même « tentation » que Freud résume avec son sens aigu de la synthèse :

Son seul vrai vœu était chaque fois d'assurer sa subsistance : la première fois avec l'aide du diable, et au prix de son salut, et lorsque celui-ci déçut et dut être abandonné, avec l'aide de l'état religieux, et au prix de sa liberté et de la plupart des possibilités de jouissance qu'offre la vie. Peut-être que Chr. Haitzmann n'était-il lui-même qu'un pauvre diable, tout bonnement privé de chance, peut-être fut-il trop malhabile ou trop peu doué pour subvenir lui-même à ses besoins, et faisait-il partie de ce type d'hommes qui sont connus pour être d'« éternels nourrissons », qui ne peuvent s'arracher à la situation gratifiante [du nouveau-né] au sein de sa mère et maintiennent durant toute leur vie la revendication d'être nourris par quelqu'un d'autre. Et c'est ainsi qu'au cours de l'histoire de sa maladie, il parcourut le chemin qui part du père, passe par le diable en tant que substitut du père, et aboutit aux révérends pères. (ND, 314)

ordre hospitalier, dédié aux pauvres et aux démunis. En somme, Haitzmann se serait tourné vers ceux-là mêmes dont la fonction est de prendre soin et d'assurer la subsistance des miséreux.

⁴⁵ Cité dans Christian Renoux, « Christoph Haitzmann (†1700) entre démons familiaux et ange gardien », *op. cit.*, p. 169.

⁴⁶ Goethe, *Faust*, trad. J. Lacoste et J. Rider, Paris, Bartillat, 2009 [1808], p. 253.

⁴⁷ « Il arrive dans une grotte, dans laquelle un vieil homme vit déjà depuis soixante ans, et en l'interrogeant, il apprend que ce vieillard est quotidiennement nourri par les anges. [...] Nous comprenons quelle *tentation* les pieuses visions ont à lui proposer ; elles veulent le pousser à choisir une forme d'existence dans laquelle le souci de la nourriture lui sera ôté. » (ND, 313. Nous soulignons)

Aussi de Certeau a amplement raison de souligner que le sens du drame d'Haitzmann réside moins dans les formes adoptées par les substituts paternels que dans les effets impliqués par leur circulation et la dynamique qui s'en dégage⁴⁸. Car au bout du compte, il ne s'agit pour Haitzmann que de « *s'inféoder de corps* », à entendre cette fois non dans son sens légal ou sexuel, mais comme le nœud secret de son désir le plus infantile, c'est-à-dire de se remettre totalement entre les mains de l'Autre. Un désir qui est *désir d'enfant*, conjugué sur le mode de l'être *et* de l'avoir. Dans cette optique, la comparaison entreprise par Freud à la fin de son texte entre Haitzmann et le nouveau-né est loin d'être gratuite. Tout au contraire, elle dévoile la spécificité du désir de celui qui ne sait pas comment occuper la place de l'enfant, encore moins depuis qu'il n'y a plus de père pour en répondre. D'où cette solution impossible, aporétique, où il essaye d'assumer son désir, tout en témoignant à quel point l'angoisse est le prix à payer pour prétendre soutenir, de tout son être et de tout son corps, le désir de l'Autre. L'essentiel étant, dans son cas, de ne pas tuer complètement le désir, mais de le tenir à distance, sous cloche ou en sourdine, ce qui est toujours une manière improbable bien qu'efficace de le maintenir. C'est même parfois le seul moyen de négocier avec cet Autre que la mort a rendu encore plus implacable. Alors le désir qui paraissait être frappé d'impossible s'avère tout compte fait résister en tant que signe même de cette impossibilité⁴⁹. S'oublier devant l'Autre, abolir son désir face à lui, c'est parfois une étrange stratégie pour sauvegarder le désir et soi-même à titre de sujet.

Dans ces conditions, est-il envisageable de concevoir une fin au mal d'Haitzmann ? Tout le drame du peintre semble en effet réglé par cette syntaxe obsessionnelle du *ou bien... ou bien...*, en vertu de quoi aucun choix ne saurait se montrer définitif. Plutôt que la fin du mal, parlons davantage d'un mal sans fin, puisque même après s'être résolu à rejoindre les Frères

⁴⁸ Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l'histoire », *op. cit.*, p. 490.

⁴⁹ « Ce qui caractérise l'obsessionnel, ce n'est pas tellement que l'objet de son désir soit impossible, car il y a toujours une note d'impossibilité dans l'objet du désir, cela tient à la structure même du désir, à ses fondements. Que l'objet du désir soit impossible n'est que l'une des formes spécialement manifestes d'un aspect du désir humain. Ce qui caractérise proprement l'obsessionnel, c'est qu'il met l'accent sur la rencontre avec cette impossibilité. Autrement dit, il s'arrange pour que l'objet de son désir prenne valeur essentielle de signifiant de cette impossibilité. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation, op. cit.*, p. 396)

de la Miséricorde, même une fois protégé derrière les murs du monastère et sa loi implacable, celui qui se fait appeler désormais Frère Chrysostome voit réapparaître Satan, « qui voulait l’entraîner à un nouveau pacte » (ND, 277). N’omettons pas pour autant ce que le rapport des religieux précise, à savoir que le démon fut sans cesse repoussé et que l’ancien peintre est mort paisiblement. Est-ce à dire qu’une nouvelle loi — la règle monastique — s’est substituée aux précédentes lois écrites, jusqu’à devenir la seule à même de contrecarrer les plans du diable ? Sans doute, mais à la condition uniquement qu’il s’agit là-encore d’un compromis, où le sujet continue d’être tourné autant vers l’enfer que vers le paradis. Il rencontre de ce fait le diable lorsqu’il se laisse aller à trop boire et s’abandonne aux rares jouissances que peut s’offrir celui qui désobéit un tant soit peu aux règles de la vie monastique⁵⁰. Résolu à habiter chez les révérends pères, pour y être pris en charge *comme un fils*, Haitzmann continue de la sorte à ne pas s’y résoudre totalement, surtout lorsqu’il se prend à rêver, le vin aidant, qu’être le fils du diable est encore une aventure possible. Nombre de points de l’affaire restent donc en suspens et interdisent toute conclusion. Comme l’a admirablement souligné de Certeau, l’irrésolution semble être le dernier mot de cette névrose diabolique, tout comme la condition de son interprétation, cela à cause autant de son caractère historique (il s’agit après tout d’une parole rapportée, de surcroît d’un sujet mort il y a plus de deux cents ans) que du fait que l’irrésolution détermine toute la structure de la névrose elle-même. Haitzmann était-il si désœuvré et misérable que Freud le suppose ? Qu’en est-il de cette mère invisible dont le psychanalyste pressent qu’elle fut l’objet d’une fixation antérieure ? Comment le peintre a-t-il vécu et travaillé lors des neuf années qu’aurait duré son alliance avec le diable⁵¹ ? Tant de blancs laissés dans les marges d’un manuscrit, tant d’énigmes entourant

⁵⁰ Pour de Certeau, en rentrant chez les Frères de la Miséricorde, Haitzmann « déplace seulement une tension irrésolue en même temps qu’il change les termes du même "vœu". Certes, il passe de l’un (le diable) au multiple (les frères de la Congrégation). Un imaginaire duel (le pacte avec le diable) se mue en la loi d’une société (la communauté). Le silence prostré (monodéique) qu’il gardait pendant cet hiver viennois se change en un discours (articulation de mots), car après mai 1678, il trouve enfin des paroles, lui qui ne parvenait pas à s’exprimer. [...] Pour Haitzmann, son travail ascétique de religieux le dispense encore du travail qui consisterait à "assurer" lui-même son existence ; il demande à pratiquer une *loi* commune à laquelle il *s’abandonne* et se consacre pour *ne pas être abandonné*. » (Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l’histoire », *op. cit.*, p. 356-357)

⁵¹ Cette durée n’est-elle pas d’ailleurs à inscrire au registre de l’invention *après-coup* ? Rien n’interdit de penser qu’Haitzmann aurait été poussé à ordonner son fantasme et à fournir preuves, signatures et dates, dès lors que s’est vu mise en branle la machine d’investigation ecclésiastique,

des peintures ou des archives qui fondent ce vaste « quartier noir de l'histoire⁵² » qu'on nomme diablerie, dont toute conclusion semble à jamais exclue.

3.4 Le prix du désir

De Christoph Haitzmann, jamais Lacan ne fait mention dans son enseignement. Tout juste fournit-il un bref commentaire à l'issue de l'exposé fait par de Certeau sur *Une névrose diabolique*, lors du Congrès de l'École freudienne de Paris en 1968, où il s'attache à pointer la « polymorphie de qui concerne le rapport au père » et la difficile saisie, contre toutes les évidences, du complexe d'Œdipe chez Freud — ce à quoi on ne saurait lui donner tort⁵³. La question du diabolique de Lacan, si restreinte soit-elle, se joue ailleurs : du côté de la littérature, avec *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte et son célèbre *Che vuoi ? Que veux tu ?* Si, comme on a pu le dire, cette formule tend à occuper une place centrale dans la dialectique lacanienne de l'Autre et du désir, une telle place ne s'obtient néanmoins qu'au prix d'une éclipse. La formule a en effet largement pris le pas sur le texte où elle trouve son origine, ainsi que sur les dimensions historique, narrative et imaginaire qui en constituent l'arrière-plan. Pourtant, loin d'être d'emblée prélevée et isolée de son ensemble textuel, la référence au *Che vuoi ?* apparaît pour la première fois chez Lacan au sein d'un commentaire assez précis de la nouvelle de Cazotte, fourni au cours de la séance du 6 février 1957 de son séminaire :

Il y a trois ans, j'étais sur le point d'annoncer une conférence sur *Le diable amoureux* de Cazotte. Il y a peu de choses aussi exemplaires de la plus profonde divination de la dynamique imaginaire que j'essaye de développer devant vous, spécialement aujourd'hui. Je m'en suis souvenu comme d'une illustration majeure de ce dont il s'agit, et qui accentue le sens de cet être magique au-delà de l'objet, auquel peut s'attacher toute une série de fantasmes idéalisants. Le conte commence à Naples, dans une caverne où l'auteur [sic] se livre à l'évocation du diable, lequel, après les formalités d'usage, ne manque pas d'apparaître sous la forme d'une formidable tête de chameau pourvue tout spécialement de grandes oreilles, et il dit à l'auteur avec la

laquelle devait le conduire de l'église de Pottenbrunn au sanctuaire de Mariazell, puis au monastère des Frères de la Miséricorde.

⁵² Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l'histoire », *op. cit.*, p. 343.

⁵³ Jacques Lacan, « Commentaire », *Lettres de l'école freudienne de Paris*, n° 7, mars 1970, p. 84.

voix la plus caverneuse qui soit : *Que veux-tu ? Che vuoi ?* [...] Le tout baigne cependant dans une atmosphère de fantasme, d'irréalité dangereuse, de menace permanente qui ne manque pas de donner son accent à son entourage. La situation se résout à la fin par une rupture soudaine de cette course toujours plus accélérée et folle, et par la dissipation catastrophique du mirage au moment où, comme il convient, le sujet retourne au château de sa mère⁵⁴.

Sur la teneur de la conférence annoncée mais jamais prononcée, il ne nous reste hélas qu'à conjecturer. Aussi notre démarche interprétative visera à ressaisir, d'une part la fonction que recouvre la référence au *Diable amoureux* au sein de l'effort conceptuel déployé par Lacan au cours du séminaire de 1956-1957 (baptisé comme on le sait *La relation d'objet*) et, d'autre part et corollairement, de mesurer la portée de ses intuitions au sujet de la « dynamique imaginaire » du récit de Cazotte, en retraçant la suite des mirages, des dédoublements et des ambiguïtés qui se déploient au fil de l'écriture, tous ces « fantasmes idéalisants » au travers desquels « l'être magique au-delà de l'objet » se voile tout en ne cessant de faire signe. Soulignons déjà que c'est dans la poursuite de la séance du 30 janvier 1957, portant précisément sur « La fonction du voile », que Lacan relate — le 6 février — la déroutante histoire du héros de Cazotte. Or ne voit-on pas revenir sous la dimension lacanienne du « voile » ce que le « vêtement démonologique » chez Freud permettait de désigner dans le drame subjectif d'Haitzmann, en dissimulant sous des oripeaux mythiques les culs-de-sac du deuil paternel ? Dans cette tentation devenue roman familial d'un peintre bavarois, la fonction du père ne tenait-elle pas justement au *leurre*, autrement dit à ce qui recouvre (tel un voile ou un vêtement) ce qui n'arrête pourtant pas de s'avouer comme l'effet d'un montage trompeur ?

On a pu dire au précédent chapitre quelle place *Le diable amoureux* occupait dans l'histoire française du genre fantastique, spécifiquement pour ce qui a trait au doute et à l'hésitation. Si l'indécision frappe la perception extérieure qu'a du monde le héros cazottien, c'est également en lui-même qu'il apparaît comme l'éternel indécis. Alvare est écartelé entre ses penchants et ses principes, il ne parvient pas à s'extraire des impasses que suscite la rencontre avec une diablesse du nom de Biondetta. Les schémas du badinage amoureux et de la tentation diabolique trouvent ainsi à se rejoindre chez Cazotte sous la forme inédite d'un

⁵⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 169.

drame de la volonté, au sein duquel Alvare est continuellement appelé à choisir : *ou bien* une passion sans entrave, *ou bien* le mariage ; *ou bien* la femme sensuelle et libertine, *ou bien* la mère pieuse et respectable ; *ou bien* être un amant, *ou bien* être un fils. Impossible toutefois pour lui de décider, de se fixer, ce qui apparaît tant d'ailleurs au niveau des contenus moraux soumis à sa conscience que pour ce qui concerne la dynamique psychique au fil de laquelle ces contenus surgissent. Une telle contradiction intérieure se noue précisément au moment où le héros, en invoquant le diable, voit lui revenir son désir sous la forme d'une énigme vertigineuse et irrésolvable. Dans la grotte de Portici, près de Naples, où Alvare se livre à ses invocations magiques, Béalzébuth finit en effet par répondre à son appel, mais pour lui poser une question dont la simplicité apparente provoque chez lui embarras et inquiétude : « *Che vuoi ?* » mugit-il sous une apparence horrible de chameau. Or celui qui se risque à appeler l'enfer sait-il seulement ce qui le pousse ? Sait-il seulement ce qu'il veut ? Alvare, lui, ne trouve à répondre qu'en renvoyant à son tour la question : « Que prétends-tu toi-même, téméraire, en te montrant sous cette forme hideuse ? » (DA, 59) Ce n'est là toujours qu'une façon de ne surtout pas se prononcer quant à son désir. On se demande alors si c'est parce que le désir du jeune homme est venu, dès le départ, manquer à sa place qu'un diable en tout point désirant, en tout point amoureux, va pouvoir venir occuper ce lieu vide. De chameau, Béalzébuth se transforme sur ordre du jeune homme en une petite chienne épagneul, avant de prendre la forme de la séduisante Biondetta, puis sa version masculine Biondetto, serviteur transformiste prêt à satisfaire son maître en tout. Dans ce but, et c'est là l'un des enjeux manifestes de la nouvelle, il lui faudra faire oublier à Alvare ses masques successifs, ainsi que la nuit originelle et fantastique de Portici. Il s'agira pour le diable de battre en brèche ses doutes, pour finir par l'aveugler quant à ce que recèle le fond de son désir. Un désir dont le héros cazottien n'a inauguralement rien su dire et dont il semble surtout ne rien vouloir savoir. Non sans devoir, malgré lui, se remémorer parfois qu'il « étai[t] le créateur du charme qui [l]e ravissait. » (DA, 64) Peut-être que l'attitude des plus équivoques d'Alvare ne trouve-t-elle pas meilleure illustration qu'à l'instant où, d'un même mouvement, il va accuser Biondetta d'être « le plus adroit, le plus indigne des faussaires » (DA, 72), tout en se mettant les poings sur les yeux ? Ce serait bien en l'occurrence dans l'écart entre le geste et la parole, entre ce que le regard voile et ce que la pensée n'arrête pourtant pas de dévoiler, que trouverait à se signifier l'ambivalence

du héros de Cazotte. Et sans doute, plus obscurément encore, l'effet d'étrangeté ou d'opacité intime dont il fait la bouleversante expérience au cours de sa tentation. On a affaire ici à la tentation d'un sujet en prise ou en lutte avec lui-même, avec son désir incarné, *endiablé*, appelé — mais sans jamais comparaître — au tribunal de sa raison. Il faut en effet insister : tout se joue ici dans le registre de la volonté et de la conscience, ce que l'inférieure créature lui a d'emblée spécifié : « Pour vous séparer de moi, Alvare, il suffira d'un acte de votre volonté. » (DA, 72-73). Cazotte nous raconte donc le drame — si tant est qu'on se situe du point de vue de la tentation, bien entendu, car si le regard se porte du côté du badinage amoureux, l'accent s'avère résolument comique — d'un esprit aliéné à son propre désir, si ce n'est divisé, déchiré par ce désir même, parce qu'il le rend, et le monde avec lui, de plus en plus méconnaissable⁵⁵. Qu'on en juge en quelques lignes : tantôt sombrant « dans une sorte de stupidité » à cause d'une demande de Biondetta, tantôt s'avouant carrément « hors de [s]oi » (DA, 72), Alvare finit par s'affoler de ce vers quoi sa pensée le mène : « Je me surpris faisant malgré moi ces remarques ; et les jugeant dangereuses pour mon repos, je fermai les yeux pour essayer de dormir. » (DA, 73) C'est alors l'effet même de la tentation qui paraît se reconnaître dans cette manière d'écartèlement, de division, où un sujet n'est plus simplement l'indécis dont le désir fait énigme que celui qui est devenu une énigme pour lui-même.

Contre toute attente, la tentation proprement dite d'Alvare ne s'amorce pas à Portici, mais dès les premières lignes de la nouvelle. Le narrateur s'y trouve en effet séduit par un vieil officier flamand du nom de Soberano, dont les tours de magie témoignent de sa maîtrise des sciences occultes. Captivé par ce spectacle, Alvare presse Soberano de lui prodiguer sans tarder ses leçons. À l'image d'un jeune Faust empressé, il se montre avide de savoir sans prendre le temps d'apprendre. Tant et si bien qu'ici, et contrairement à la suite de la nouvelle, le désir

⁵⁵ La question la volonté et de la responsabilité de chaque sujet révèle assurément un enjeu déterminant de la pensée de Cazotte. Tout son système moral et philosophico-religieux semble dépendre du libre choix d'une conscience face au problème du mal, tel qu'il s'en explique à son ami Pouteau : « Vous connaissez mon système : "*Le bien et le mal sur la terre ont toujours été l'ouvrage des hommes, à qui ce globe a été abandonné par les lois éternelles.*" Ainsi nous n'aurons jamais qu'à nous prendre à nous-mêmes de tout le mal qui a été fait. » (Propos d'une lettre de 1791 à Pouteau, secrétaire de la liste civile, rapportés par Gérard de Nerval, « Jacques Cazotte » (1845), dans Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, op. cit., p. 164)

d'Alvare ne semble faire aucun doute : « Vous commandez aux esprits, lui disais-je ; je veux comme vous être en commerce avec eux : je le veux, je le veux ! » (DA, 56) À l'instant où Soberano, dans le droit fil du *Comte de Gabalis*, assure que la soumission des esprits élémentaires aux hommes est naturelle, de telle sorte que « nous sommes nés pour les commander » (DA, 57), tout porte cependant à croire qu'Alvare n'y entende que ce qui sera la cause d'un malentendu décisif. Pour lui, en effet, les créatures surnaturelles n'auront dorénavant pour unique désir que de se soumettre et de servir. C'est pourquoi, à l'heure d'invoquer Béalzébuth, le jeune Espagnol ne pourra que se fourvoyer, persuadé que le démon s'est « payé d'avance » (DA, 67) en lui obéissant. Obéir, celui-ci finit certes par y consentir — badinage oblige —, mais dans la mesure seulement où il va prendre Alvare au mot et chercher à devenir son serviteur en tout, la réponse à tous ses besoins, afin de ne se payer que de son amour. « — J'obéirai, maître, mais sous quelle condition, demande ainsi Béalzébuth ? — Sous celle d'obéir, esclave, répond Alvare. Obéis, sans réplique, ou... — Vous ne me connaissez pas, maître : vous me traiteriez avec moins de rigueur ; j'y mettrais peut-être l'unique condition de vous désarmer et de vous plaire. » (DA, 60) « Unique condition » d'une tentation qui se donnera pourtant à un tarif exorbitant⁵⁶. Témoin du prodige de Portici, le prudent Soberano estime d'ailleurs qu'il « coûtera cher » (DA, 65) à Alvare. La suite de la nouvelle ne le fera pas démentir. Le jeune homme y devient effectivement de moins en moins capable de faire face à la demande inextinguible de toutes les passions qui le visent, au point de s'avouer en être la victime complètement démunie : tout d'abord en se lamentant de n'être plus « le maître » (DA, 81) de sa propre maîtresse vénitienne, Olympia, puis, après avoir baissé les armes et admis son amour pour Biondetta, en se reconnaissant « dévoré par la passion la plus tyrannique : il m'est impossible de m'en rendre maître désormais. » (DA, 98) Celui qui se rêvait autrefois le maître des esprits invisibles se révèle en fin de compte entièrement asservi par l'amour. Sa démission, il la contresigne d'un « pour toujours votre esclave » (DA, 100) au

⁵⁶ Franc Schuerewegen évoque à propos des termes du pacte diabolique une « rhétorique de l'ambiguïté », à l'origine de bien d'autres méprises et quiproquos (Franc Schuerewegen, « Pragmatique et fantastique dans *Le diable amoureux* de Cazotte », *Littérature*, n° 60, 1985, p. 56.) Selon nous, le premier malentendu réside plutôt entre Soberano et Alvare, en d'autres termes dans cette forme originelle d'engagement ou de pacte entre l'Espagnol et celui qu'il choisit comme son maître dans le domaine des sciences occultes. Un tel malentendu annonce et détermine en effet le malentendu qui se nouera entre Alvare et le diable à Portici, ainsi que tous les autres à sa suite.

bas des lettres fiévreuses envoyées à sa douce diablesse. Bien des critiques ont souligné la portée comique du renversement des rôles de maître et de serviteur, rappelant à certains égards les ficelles qui firent le succès du théâtre de Marivaux. Un tel renversement semble néanmoins indiquer autre chose, car c'est à partir de lui qu'on peut saisir ce qui s'avère peut-être *réellement* désiré dans le désir d'Alvare, idée qui, on le verra, emporte avec elle un certain sens aggravé du texte.

Après avoir fui et craint Biondetta durant une large partie de l'histoire, Alvare va se repentir et l'aimer avec passion. Qu'il se soumette à elle ou qu'il la rejette, la conclusion est toutefois identique : leurs corps ne se rencontrent jamais. Lorsqu'un tel écart ne relève pas de la volonté des personnages eux-mêmes, c'est alors la Providence qui leur interdit de se toucher, par l'intervention inopinée, par exemple, d'un accident de carriole ou d'un chien danois. Devant Biondetta, le jeune Espagnol semble ainsi condamner à « calculer la distance » (DA, 75) qui en règle l'adoration ou l'horreur. Pas d'autre érotisme dans *Le diable amoureux* qu'un érotisme émergeant au champ de l'impossible. C'est en ce sens qu'on peut être amené à lire d'ailleurs la scène des noces villageoises, où Biondetta et Alvare partagent enfin le même lit, si proches de coucher ensemble. En lieu et place du coït attendu, l'écriture s'arrête en effet sur le seuil d'une ligne de points. Le sexe même reste équivoque, indécidable, renvoyé au statut d'une hypothèse⁵⁷. Comme l'écrit Milner dans son introduction au *Diable amoureux*, nous

⁵⁷ La question de l'union charnelle entre Alvare et Biondetta a divisé les commentateurs, la plupart ayant cherché à fournir une explication vraisemblable de cet épisode. Certains soutiennent par exemple que l'Espagnol couche avec la diablesse, alors que la description de l'acte sexuel se limite, du point de vue narratif et typographique, à une ligne de plusieurs points. Une telle incertitude participe pourtant du registre fantastique du récit, puisque les différents éléments attestant du coït (filet dans les cheveux, lumière éteinte) semblent n'avoir été au matin que des hallucinations, tant et si bien qu'Alvare pense un moment : « Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ? » (DA, 120) Plutôt que de trancher, il apparaît plus fécond d'interroger avec Luc Ruiz ce vide laissé sciemment par l'auteur, à une époque où malgré les convenances, les récits libertins notamment ne se privent pas de représenter des actes sexuels. Cette ligne de points, laissée libre à l'interprétation, pourrait même s'apparenter à une invite au propre désir du lecteur : « L'œuvre fournit au lecteur l'image exacte de Biondetta aux yeux d'Alvare : un être produit par le désir du protagoniste ; en même temps, la ligne de points nous invite, dans l'acte de lecture, à laisser libre cours à une forme d'imagination guidée par notre propre désir. » (Luc Ruiz, « Dans l'interstice d'une ligne de points... l'art de la suspension dans *Le diable amoureux* », *Études romanesques*, vol. 7, 2002, p. 135)

faisons face ici à une logique du « délai, de l'échéance reportée, de la "procrastination"⁵⁸ », où le propre du désir est d'être toujours pris en impasse. Il apparaît en effet impossible à Alvare de prendre *maintenant* la décision de faire disparaître l'étrange créature qui l'intrigue et l'inquiète, et dont sa raison seule peut le libérer : « Il [Le diable] m'assure, d'ailleurs, que pour le renvoyer il ne faut qu'un acte de ma volonté. Pourquoi me presser de vouloir tout à l'heure, ce que je peux vouloir à tous les instants du jour ? » (DA, 77) Du point de vue de la tentation diabolique, comment s'étonner qu'Alvare se montre autant incapable d'éteindre que de chasser celle qu'il désire et craint pour cette raison même ? En revanche, ce que cette histoire comporte de singulier, c'est que la dynamique de l'indécidable touche non seulement Biondetta, mais aussi la mère du héros : la vertueuse dona Mencia, « femme la plus religieuse, la plus respectable qui fût de l'Estramadure » (DA, 66). En effet, quoique dona Mencia apparaisse comme la seule personne apte à délivrer son fils des séductions diaboliques, au point que celui-ci songe bien des fois à « se mettre à l'abri de ses sages conseils » (DA, 77), elle est pourtant presque constamment évitée. Sitôt envisagé, le voyage vers l'Estramadure natal ne connaît ainsi que retards et détours. Que doit-on conclure, lorsqu'il s'agit pour Alvare autant de s'écarter de la séductrice que de la mère qui symbolise, comme beaucoup l'ont souligné, le pôle de la raison, de l'honneur et de la dévotion ? Qu'est donc sa mère pour le jeune homme, si ce n'est peut-être une autre facette de sa tentation ?

On pourrait bien entendu avancer qu'entre la mère et Biondetta, le drame d'Alvare est de ne pouvoir trancher entre elles deux. Le sens apparent du texte invite d'ailleurs à constater leur nette opposition, tant dans le registre moral que dans le registre allégorique. Comme si la présence ou l'image de dona Mencia ne servait qu'à dramatiser le caractère insoluble de la tentation du héros de Cazotte, en fournissant un négatif au pôle de la séduction incarné par Biondetta. En rester à ce dualisme, c'est pourtant s'interdire de voir les nuances mises en relief par la question de l'obéissance et du commandement qui, on le sait désormais, se trouve nouée étroitement à celle du désir, et ce dès l'ouverture de la nouvelle avec le personnage de Soberano. Le personnage de la diablesse nous en indique en outre l'horizon d'interprétation, au moment où elle fait fléchir Alvare, en lui rappelant son sens du devoir inculqué par sa mère

⁵⁸ Max Milner, « Introduction », dans Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, op. cit., p. 36.

— protéger et respecter les femmes —, ce qui se traduit chez lui par la servilité sans la concupiscence : « Relevez-vous, lui dit ainsi Alvare, vous venez sans y penser de me prendre par mon serment. Quand ma mère me donna ma première épée, elle me fit jurer sur la garde de servir toute ma vie les femmes, et de ne pas en désobliger une seule⁵⁹. » (DA, 68) De serment dans *Le diable amoureux*, il n'en est toutefois pas qu'un seul. Et si le héros les multiplie tout au long du récit, il ne se montre jamais en mesure d'en tenir aucun. Sans doute faut-il voir dans cette forme d'impuissance chez celui qui n'a de cesse de jurer, d'engager son honneur et sa fidélité, une nouvelle variation comique de la part de Cazotte. Mais il en va également d'une aliénation irrésistible d'Alvare à la logique absurde d'une loi, de plus en plus inconsistante — à mesure qu'il en dément l'efficace par tous ses serments non-tenus —, et cependant, pour lui, de plus en plus implacable. C'est ce que viennent confirmer, comme en contrepoint, les dernières pages du texte, une fois le démon envolé et Alvare de retour dans le giron maternel. Alors que la victoire de dona Mencia sur Biondetta paraît acquise, le jeune Espagnol caresse l'idée de se retirer au cloître, de s'abolir entièrement comme désirant. Beau fantasme d'un fils en tout point obéissant au désir d'une mère, car ainsi, de femme, il ne pourra plus « en désobliger une seule ». Comme l'a souligné Sempère il s'agit là d'un trait caractéristique de la production littéraire de Cazotte, dont les nouvelles, les poèmes et les contes s'illustrent tous par « l'absence problématique des pères et la présence autoritaire voire castratrice des mères⁶⁰ ». Voilà en somme une étrange tentation, s'amorçant par un quiproquo quant au désir de devenir le maître des esprits, pour s'achever sur l'occultation du désir d'Alvare, au profit de la seule obéissance au désir de sa mère. Invoquer Béalzébuth, c'est donc bien au départ pour Alvare fantasmer une passion où l'obéissance n'est plus un devoir à rendre, mais un droit qu'on attend de l'autre ; lorsque c'est la belle, et non lui, qui se voit asservie, cette charmante Biondetta qu'il apprend d'ailleurs peu à peu à aimer grâce aux mille et un gages qu'elle lui fournit de sa servilité. Toute l'aventure Alvare vise en cela à ménager un espace de sédition, à faire de la tentation une *séduction* qui, effectivement, « tire hors du droit chemin » (*seducere*),

⁵⁹ Un respect d'ailleurs trop chaste dont la créature se lamente : « Depuis qu'on me respecte, qu'on se respecte, qu'on respecte tout le monde, je deviens plus malheureuse que lorsqu'on me haïssait. » (DA, 97)

⁶⁰ Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude*, op. cit., p. 427.

à tout le moins permet d'en rêver, jusqu'à donner corps à ce rêve sous les espèces d'un diable avide de servir en tout. Mais c'est pour finir par se souvenir que le rêve n'est que de peu de poids face au réel. Prise à revers comme le diable seul sait le faire, la passion d'être servi devient alors une servitude rendue à la passion elle-même. Par conséquent, entre la libertine et sensuelle Biondetta et la stricte et pieuse dona Mencia, il n'y a jamais eu pour Alvare de véritable alternative. S'il a follement désiré commander à l'une pour s'opposer à l'autre, son désir d'asservir n'a fait qu'étrangement répondre au seul désir de sa mère. Au bout du compte, il se retrouve simultanément à servir l'une (sa maîtresse si bien nommée) et l'autre (cette mère dont l'idéal marital constitue l'ultime obstacle brandi par Alvare contre la tentatrice). Devant pareille ambivalence constitutive, toute porte à croire qu'on se trouve là encore devant un drame typiquement obsessionnel, où un sujet s'avère inféodé à une règle qu'il ne cesse pourtant de bafouer (pour sa plus grande horreur), incapable de choisir entre un pôle ou l'autre, et dont le désir se soutient non pas d'un choix, mais de l'écartèlement même que ce choix laisse possiblement envisager⁶¹. Comme pour l'obsessionnel, il semble en effet qu'Alvare « doit se tenir à une certaine distance de son désir pour que ce désir subsiste⁶². » On se gardera néanmoins d'identifier le héros de Cazotte, tout narrateur soit-il, à un *personnage obsessionnel*, ce qui limiterait la portée de notre hypothèse en rabattant, sur une créature de fiction, un point de structure qui définit bien plus amplement toute la logique de l'écriture du *Diable amoureux*.

3.5 Logique de la poupée russe

En tous les cas, on ne s'étonne pas qu'une telle ambivalence doive aussi, si ce n'est surtout, toucher le personnage du diable lui-même. Animal charmant ou grotesque, tantôt petite chienne docile et tantôt chameau monstrueux, Bézéebuth est un authentique protégé. Il peut tout autant

⁶¹ Dans cette perspective, on peut remarquer que la comédie de la dette à payer du jeune capitaine Espagnol ressemble à bien des égards à celle qui torture l'homme aux rats. Ce problème de la dette (et ce qu'il dit de la structure du désir du texte de Cazotte) se déploie surtout dans la première partie du récit, alors qu'à un Alvare ruiné, Biondetta propose par deux fois de devenir sa créancière — *Biondetta*, dont le nom apparaît une fois encore très parlant. (Cf. Franc Schuerewegen, « Pragmatique et fantastique dans *Le diable amoureux* de Cazotte », *op. cit.*, p. 57)

⁶² Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, *op. cit.*, p. 117.

se faire humaine et, sous le nom de Biondetta, se prétendre mortelle, que se dire l'instant d'après gracieuse sylphide et fille de l'air, quand il ne se présente pas alternativement sous les traits de Fiorentina la cantatrice ou de Biondetto, le jeune et séduisant page. Comme avec le diable d'Haitzman, ici encore l'homme et la femme « ne cess[e]nt pas jusqu'à la fin de s'entremêler dans une ambiguïté parfaite⁶³ ». Pour autant, d'une métamorphose diabolique à l'autre, quelque chose subtilement persiste : ainsi, les oreilles démesurées du chameau se retrouvent dans celles pendantes de la petite épagneule jaillie de sa gueule. Quant au pelage « à soies fines et brillantes » (DA, 60) de cette dernière, on peut facilement le reconnaître dans la blonde chevelure de Biondetta, comme si le signe démoniaque migrait, s'altérait, mais sans jamais se perdre⁶⁴. Cela va jusqu'à la voix « voilée » (DA, 64) de la chanteuse Fiorentina, venue comme redoubler ce qui déjà se manifeste au travers de son vêtement, puisque derrière la mante recouvrant son visage, Alvare a tout à l'heure « reconn[u] dans Fiorentina le fripon de Biondetto » (*Idem*). Telle est la vivante mascarade du *Diable amoureux*, où chaque figure en recouvre une autre sans occulter tout à fait la précédente. La cité des doges et des masques, Venise, où Biondetta amène le héros de Cazotte, en constitue sans doute une sorte de paradis terrestre. Paradis pour diable ou diablesse, réglant le monde sur la logique inquiétante de l'inclusion infinie de ses figures, à la manière d'une poupée russe. En d'autres termes, le voile de la diablesse s'avère chez Cazotte représentatif d'une certaine fonction. C'est ce que semble confirmer d'ailleurs la scène de la première nuit entre elle et Alvare où, une fois encore, c'est au travers d'un voile — une gaze légère — que le jeune homme aperçoit son « prétendu page » (DA, 68), Biondetto, au moment précis où celui-ci retire ses vêtements. Dès cette première scène de déshabillement voilé, qui en préfigure bien d'autres, s'impose l'idée que toute la « dynamique imaginaire » du récit relève d'un mouvement que Lacan désigne comme la « dialectique du voilement et dévoilement⁶⁵ », laquelle serait propre à l'objet fétiche. À ce propos, on ne s'étonne pas que la référence de Lacan au *Diable amoureux*, en 1957, s'insère

⁶³ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 169.

⁶⁴ Voir à ce propos Jean-Michel Racault, « Le paradoxe de Cazotte ou le diable tenté », dans Roger Marchal et François Moureau (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 344.

⁶⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet, op. cit.*, p. 272.

au sein d'un maillage de références littéraires où figurent également *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister* (1795) de Goethe et *Fragoletta* (1829) d'Henri Latouche, car tous ces récits touchent à l'indétermination du désir et à la mascarade sexuelle. Entre Fragoletta, Mignon et Biondetta, il s'agit toujours, selon Lacan, d'un même « personnage fétiché⁶⁶ » qui, à l'instar de l'objet du même nom, se fait « l'idole de l'absence⁶⁷ » en tant qu'il renvoie par sa nature foncière au voile ou au rideau. Qui dit en effet que derrière le voile se trouve ce qu'on suppose être là ? Tenant du simulacre et de l'artifice, le voile, et donc le « personnage fétiché » qui l'arbore et l'incarne tout à la fois, présentifie le désirable, et ce précisément parce qu'il en désigne la vacance essentielle. Or, dans le texte de Cazotte, le diable s'est fait dès le départ le support de la vérité du désir d'Alvare, avant même d'ailleurs de prendre les traits aimables de Biondetta. Rappelons-nous : au *Che vuoi ?* inaugural de la tête de chameau, rugissant du fond de la caverne napolitaine, le jeune capitaine n'a en effet *rien* su répondre. Ainsi que le précise Lacan, le nom de Biondetta est à cet égard « significatif⁶⁸ ». De par son étymologie, elle serait « celle qui s'interroge », celle qui veut savoir. Au *rien* que l'Espagnol a donné au diable en guise de réponse, il semble que ce dernier ait ainsi suppléé par la sienne propre de réponse, qui serait d'offrir son corps en hommage au seul désir d'Alvare, mais uniquement parce que son corps ne pourra être regardé ou appréhendé qu'au travers d'un voile. C'est-à-dire à travers l'image même de ce qui renvoie à l'image, en tant que l'image, du point de vue de la psychanalyse, est ce qui ne repose en définitive sur *rien*. Une image qui peut alors adopter toutes les apparences, tous les visages, bien qu'elle puisse tout aussi bien disparaître, s'évaporer et ainsi s'avouer comme le leurre qu'elle a toujours été — soit l'image même de ce *rien* du désir dont le silence a résonné dans l'obscurité de Portici. C'est d'ailleurs

⁶⁶ *Ibid.*, p. 170. Encore faut-il ne pas confondre l'*objet* fétiche comme ce support réel grâce auquel le pervers accède à une jouissance pour lui seule réservée, et la *fonction* fétiche de l'objet (en l'occurrence ici du personnage diabolique) qui relève de la structure fondamentalement perverse du fantasme, lequel s'appréhende depuis un point subjectif qu'on doit articuler, chez Cazotte, du côté de l'obsession. Lacan soulignait d'ailleurs dans son séminaire que le fétiche apparaît souvent comme un concept-limite à la charnière entre névrose et perversion dont on sait, depuis Freud, que l'une est le négatif de l'autre : « À la vérité, bien des auteurs marquent ici quelque hésitation, et vont jusqu'à mettre le fétichisme à la limite des perversions et des névroses, en raison précisément du caractère électivement symbolique du fantasme crucial. » (*Ibid.*, p. 155)

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 169.

très justement ce qui se passera à l'issue de la nouvelle, en tout cas dans sa première version de 1772. Chassée par un brusque sursaut de volonté d'Alvare, Biondetta y reprenait sa véritable forme sans forme, celle d'être un « fantôme colorié, un amas de vapeurs brillantes » (DA, 90) qui se dissipent dans l'azur telle une nuée, jusqu'à n'être plus *rien*⁶⁹. Dans la version définitive de 1776, le dénouement apparaît moins éloquent de ce point de vue. Encore faut-il souligner que, dans les deux versions, l'ouverture de la nouvelle revendique nettement une atmosphère fumeuse, opaque, nimbée qu'elle est par les volutes de fumée que relâchent la pipe de Soberano, tandis que les camarades d'Alvare se livrent de leur côté à un débat bien *fumeux* sur la cabale⁷⁰. Avant même l'invocation nocturne, l'univers sur lequel s'ouvre le regard du lecteur est ainsi d'emblée frappé d'un signe vaporeux et incertain, renvoyant la suite du récit aux marges de l'hallucination, du rêve ou du fantastique. Comme le soulignait Lacan, « [l]e tout baigne cependant dans une atmosphère de fantasme, d'irréalité dangereuse, de menace permanente qui ne manque pas de donner son accent à son entourage. » C'est dire qu'avant même l'apparition de Bézélébut, le texte de Cazotte (et le désir qui s'y imprime en creux) se donne comme la franche écriture d'un fantasme dont le statut de l'image diabolique fournit la clef.

S'en tenir à cet aspect labile, évanescent, en somme purement imaginaire, c'est pourtant manquer la complexité de la remarque de Lacan à l'égard du personnage travesti comme « personnage fétiché ». Non seulement obscur objet du désir d'Alvare, Biondetta est celle qui ne se réclame que de son propre désir, pour ne répondre de celui-ci devant personne d'autre qu'Alvare. Elle semble avoir même triomphé de la castration, spécifiquement lorsqu'elle se

⁶⁹ Dans son *Avis de l'auteur*, Cazotte décrit l'une des gravures accompagnant la première édition de 1772, où Bézélébut disparaît en fumée sur l'ordre d'Alvare, pareil à « un être enivré qui se précipite pour n'embrasser qu'une vapeur ; un nuage affreux, d'où sort un monstre dont la figure retrace, aux yeux du mortel abusé, *l'image au vrai de ce que son imagination libertine lui avait si follement embelli.* » (DA, 180. Nous soulignons) On ne pourrait pas mieux illustrer l'heure de vérité que représente l'évaporation de l'image diabolique, parce qu'elle vient révéler son inconsistance et son impermanence fondamentales.

⁷⁰ Il faut ajouter que, dans l'*Avis de l'auteur*, Cazotte laisse entendre, non sans ironie, que le caractère fumeux de son texte a trouvé son pendant dans les « talents » du graveur qui lui a été attribué et dont les réalisations accompagnaient l'édition de 1772 : « De Strasbourg à Paris, il n'y a presque pas de cheminée qui ne porte l'empreinte du feu de ses compositions, de la fumée ondoyante de ses pipes et du flegme philosophique de ses fumeurs. » (DA, 179)

vante de n'avoir « ni père ni mère » (DA, 96). Une telle déclaration recèle un accent très particulier pour le jeune homme qui, à l'inverse, se montre entièrement soumis à la loi de la mère et à ses règles implacables. Suivre Lacan ici impose néanmoins de se demander comment, à l'instar de tout fétiche, Biondetta ne parviendrait à triompher du manque *que* dans la mesure où s'exhiberait, à travers sa victoire même, le signe d'une impuissance foncière à surmonter le manque⁷¹. Afin d'en rendre compte, il faut repartir de la scène de la première nuit entre le narrateur et Biondetta, à cette époque toujours déguisée en page. Au matin, Alvare se réveille avec sous les yeux Biondetto/a occupé à se peigner :

Ne pouvant faire mieux, *il* démêlait sa chevelure avec ses doigts. Jamais peigne d'un plus bel ivoire ne se promena dans une plus épaisse forêt de cheveux blonds cendrés ; leur finesse était égale à toutes les autres perfections ; un petit mouvement que j'avais fait ayant annoncé mon réveil, *elle* écarte avec ses doigts les boucles qui lui ombrageaient *le visage*. *Figurez-vous l'aurore au printemps*, sortant d'entre les *vapeurs* du matin avec sa rosée, ses fraîcheurs et tous ses parfums. [...] S'il faut, me disais-je, que je voie dans la journée *mille tableaux* plus piquants les uns que les autres, assurément je n'y tiendrai pas ; amenons le dénouement, s'il est possible. Je lui adresse la parole. (DA, 70. Nous soulignons)

Au-delà du glissement du genre pronominal, venu consacrer la nature changeante du sexe infernal, soyons attentif au tableau que l'écriture construit autour du visage de Biondetta, du fait de son mouvement propre. Émergeant du cadre de sa chevelure, sa figure se trouve comme découpée, détachée en quelque sorte du reste de sa tête et de son corps par l'effet focalisant de la description, ce qui en redouble la captation imaginaire sous la forme d'un portrait. Portrait que, juste avant, le narrateur avouait avoir contemplé fiévreusement tout au long de la nuit d'insomnie ayant suivi le déshabillage de Biondetto⁷². Or si le portrait que la lumière du matin découvre, ce portrait de « l'aurore au printemps », paraît devoir renvoyer au portrait d'une nuit sans sommeil, il renvoie tout autant à un autre portrait, entrevu à Portici, lors du surgissement de la tête difforme de chameau, entre les deux battants d'une fenêtre. Car c'est

⁷¹ Sur la théorie psychanalytique du fétichisme et son rapport à la castration, le lecteur pourra se reporter à l'exposé plus complet que nous en donnons au chapitre 7, à la section *De l'occultisme au fétichisme*.

⁷² « Il semblait que le portrait du page fût attaché au ciel du lit et aux quatre colonnes ; je ne voyais que lui. Je m'efforçais en vain de lier avec cet objet ravissant l'idée du fantôme épouvantable que j'avais vu ; la première apparition servait à relever le charme de la dernière. » (DA, 69)

un même effet de découpe imaginaire qui s'imposait déjà là, en vertu du cadre que disposaient, non pas la chevelure, mais les rebords de la fenêtre où la créature apparaissait — ce qu'Alvare désignait d'ailleurs nommément comme un « tableau » (DA, 59). L'une et l'autre scène se répondent donc à la façon d'un miroir inversé. Alors qu'à Portici se dévoile le chef le plus terrifiant du désir, en contrepartie dans la chambre d'Alvare, c'est son aspect le plus charmant qui vient hanter le regard⁷³. Dans tous les cas, il s'agit toujours d'une tête apparue sur l'écran du fantasme, qui ne semble devoir ouvrir au désir que dans la mesure où elle-même se révèle au travers d'une ouverture. Tout cela nous éclaire sur la prolifération, dans *Le diable amoureux*, des trous de serrure par lesquels les personnages se scrutent et s'exhibent, quand Alvare ne voue tout bonnement pas le diable à s'y engouffrer pour disparaître loin de lui.

À partir de cette longue suite de trous, on peut soutenir que le regard, chez Cazotte, s'avoue constamment voyeur⁷⁴. Un tel regard cherche à surprendre l'autre, à le faire cadrer au sein d'un tableau, à le figer bel et bien comme une *image* par le découpage qu'impriment à la vision les bords de l'anfractuosité ou du creux, de la fenêtre ou de la serrure. Mais pour y voir quoi ? Tout indique que la suite des trous où le regard s'engouffre dans *Le diable amoureux* ne doit déboucher que sur cet autre trou qu'est le sexe féminin⁷⁵. Nous en avons la preuve dans l'épisode où un des acolytes d'Olympia, la maîtresse vénitienne d'Alvare, rapporte avoir surpris au travers d'un trou de serrure Biondetta en pleine toilette intime, ce qui confirme aux

⁷³ Autre élément conduisant à soutenir le parallèle entre les deux passages : le retour de l'expression « figurez-vous » qui, dans la scène de la chambre, introduit la description de Biondetto comme une image radieuse, tandis que dans l'épisode des ruines de Portici, elle permet de le comparer à Cupidon : « Je jette un œil à la dérobée : figurez-vous l'Amour en trousse de page ; mes compagnons d'aventure le lorgnaient de leur côté d'un air où se peignaient la surprise, le plaisir, l'inquiétude. » (DA, 63)

⁷⁴ Cette pulsion voyeuriste qui parcourt le texte est sensiblement proche de celle de l'homme aux rats, parce que dans l'un et l'autre cas, il s'agit toujours d'inspecter le corps de la femme et de « *s'assurer que ce n'est pas là* », autrement dit que le phallus manque à sa place. (Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, op. cit., p. 179)

⁷⁵ Soulignons en outre qu'une telle prolifération voyeuriste s'inspire sans doute d'un *topos* libertin, selon lequel il ne s'agit plus d'atteindre seulement les arcanes de l'intimité ou des mœurs (c'était ce que promettait *Le diable boiteux* de Lesage, en soulevant les toits des maisons), mais aussi le corps en ses plus profonds secrets : « L'indiscrétion par le trou de serrure ou quelque autre fente opportunément accessible est constitutive de toute une littérature libertine qui invite le lecteur à partager une effraction. » (Michel Déon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 16-17)

yeux de tous la nature de son sexe jusque-là incertaine. Mais l'opération s'avérait déjà à peu près similaire à Portici, lorsqu'Alvare oublia la promesse faite à son maître Soberano de tirer les oreilles du diable — au moment précis où le chameau, métamorphosé en une petite chienne jaillie de sa gueule terrifiante (autre trou), se retourne sur le dos pour exhiber la béance de son sexe. C'est donc un véritable imaginaire de la fente et de la béance qui défile tout au long du texte, jusqu'aux grottes et aux précipices que le narrateur arpente dans ses songes, qui sont autant de lieux troués. Cazotte devait justement y insister, puisque dans la version de 1772, la mère d'Alvare clôturait la nouvelle par ces mots : « Quand votre ennemi se reproduira, car il n'est pas à son dernier masque, congédiez-le brusquement, et surtout n'allez jamais le chercher dans les grottes⁷⁶. » (DA, 187) Pour autant, se contenter de discerner dans les serrures, les crevasses et les grottes un simple équivalent symbolique utérin, c'est s'interdire de voir ce qu'une *image trouée apparue au milieu d'un trou* met en lumière : à savoir que le désir chez Alvare ne se saisit qu'à l'aborder par le biais d'un creux. Son désir s'enlève sur un trou, une béance sans fond, un manque à quoi Biondetta donne forme — c'est-à-dire qu'elle recouvre le manque que pour le dévoiler en même temps —, au travers du propre creux de son sexe. Ainsi se voit vérifiée l'hypothèse que l'absence phallique, l'adorable Biondetta l'arbore sur son corps comme l'image même de ce qui manque. Troublante *matriochka* trouée en son centre et dont le trou indique précisément la fonction. Troublante effigie encadrée de la castration. Par conséquent, on est tout à fait en droit d'interpréter l'histoire d'Alvare comme un « *regressus ad uterum*⁷⁷ », non pas seulement alchimique ou initiatique, ainsi que le prétend Robert F. O'Reilly, mais résolument sexuel. Car l'aventure amorcée à Portici vibre souterrainement du désir d'aller visiter d'autres grottes que celle de la mère, jusqu'à donner corps à ce désir sous les apparences d'une diablesse trouée *et aperçue* par le biais d'un trou⁷⁸.

⁷⁶ Dans l'édition de 1776, la mise en garde n'est pas abandonnée, preuve de son importance. Elle est simplement reformulée dans la bouche de don Quebracuernos : « Cela m'ouvre les yeux sur beaucoup de choses qui se passent, assure ce dernier ; je vois d'ici bien des grottes plus dangereuses que celles de Portici, et une multitude d'obsédés qui malheureusement ne se doutent pas de l'être. » (DA, 124)

⁷⁷ Robert F. O'Reilly, « Cazotte's "Le Diable amoureux" and the structure of romance », *Symposium*, vol. 31, n° 3, 1977, p. 235.

⁷⁸ Ce que vient encore attester le cauchemar du narrateur où sa mère apparaît en lui déconseillant de se rendre dans les ruines de Portici. Biondetta le pousse alors dans un grand gouffre, dont la main maternelle le sauve *in extremis*. Comme s'il fallait la menace de l'une — et du gouffre sans fond dans

C'est d'ailleurs en ayant cette hypothèse à l'esprit qu'on peut éclairer l'un des épisodes les plus déroutants de la nouvelle, que plusieurs critiques jugent invraisemblable. Il s'agit du moment où Alvare, décidé enfin à fuir Biondetta, se met soudain à l'aimer avec passion. Autrefois jugée menaçante ou trompeuse, la diablesse devient brusquement à ses yeux fort attrayante, ce qui survient lorsqu'il la découvre poignardée à mort par l'un des affidés de sa rivale :

Hors de moi, je m'élançai de la gondole. Les meurtriers ont disparu. À l'aide du flambeau je vois Biondetta pâle, baignée de son sang, expirante. Mon état ne saurait se peindre. Toute autre idée s'efface. Je ne vois qu'une femme adorée, victime d'une prévention ridicule, sacrifiée à ma vaine et extravagante confiance, et accablée par moi, jusque-là, des plus cruels outrages. [...] Quand on l'eut déshabillée, quand je vis ce beau corps sanglant atteint de deux énormes blessures, qui semblaient devoir attaquer toutes deux les sources de la vie, je dis, je fis mille extravagances. (DA, 89)

Si on reste au niveau de l'unité de caractère, il est incontestable que ce retournement peut paraître brutal et inattendu. Certains, comme Georges Décote, le justifient par la constatation, de la part du jeune homme, que sa séductrice est bel et bien humaine, et non pas une vaporeuse créature de l'enfer⁷⁹. C'est oublier toutefois ce que le spectacle du corps sanglant de Biondetta présente encore une fois au regard. Qu'est-ce qui s'impose en effet ici, si ce n'est deux nouveaux trous creusés dans le corps de la belle ? Deux blessures aperçues uniquement lorsqu'« on l'eut déshabillée », ne rendant que plus sensible la fonction du voile dont elle relève invariablement. Proche de mourir, proche de disparaître, le cadavre que Biondetta risque de devenir semble garantir au héros deux choses : d'une part, la paradoxale consistance d'une image qu'on croit toujours proche de s'étioler, et d'autre part, que ce dont on cherchait à s'assurer depuis le départ que *ce n'était pas là*, ne l'est effectivement pas.

lequel Alvare ne peut littéralement que tomber — pour rappeler, ainsi qu'on le verra bientôt, l'emprise de l'Autre.

⁷⁹ Cf. Georges Décote, *L'itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792). De la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève, Droz, 1984, p. 228.

3.6 D'un diable à l'Autre

De là à penser que Biondetta n'est rendue désirable qu'en raison de l'image qu'elle renvoie d'elle-même comme *presque-déjà-morte*, il n'y a qu'un pas. Un pas qu'on s'autorise à franchir dès lors qu'on remarque que c'est un même type de mortification qui frappe, un peu plus tard, l'image de dona Mencía. Cette seconde opération imaginaire survient quand Alvare se réfugie dans un couvent de Franciscains, au comble de la confusion, afin de trouver secours dans la prière et la réflexion. Sur le monument d'une mise au tombeau, il reconnaît un instant le visage de sa génitrice : « Ô ma mère ! est-ce pour m'avertir que mon peu de tendresse et le désordre de ma vie vous conduiront au tombeau, que ce froid simulacre emprunte ici votre ressemblance chérie ? » (DA, 98) Et si Alvare devait oublier ce qu'il reçoit alors comme un funeste présage — ce qu'il fera forcément —, le diable le lui rappellera, en mettant sur sa route une fermière venue lui annoncer que sa mère se meurt à « la suite du chagrin que vous lui avez causé » (DA, 110). D'un pôle à l'autre de la giratoire du désir, une image de mort hante ainsi le regard du jeune homme⁸⁰. La tentation n'est-elle pas tout compte fait pour Alvare ce désir constamment repoussé, empêché, suspendu, tel un désir maintenu et signifié dans un état entre vie et mort, un état de presque-mort ? Mort à son propre désir, le jeune homme ne pourrait aimer ou tendre que vers ce qui s'exhibe à travers une image de mort. Mortifier le désir, ce serait la seule solution que pourrait s'offrir celui dont la passion est toujours déjà mortifiée, annulée, interdite par le propre désir de sa mère. Ce qui revient, d'une certaine manière, à obéir dans la désobéissance, pour maintenir paradoxalement encore un peu le désir et se préserver à titre de sujet. Une telle interprétation éclaire en tout cas l'étrange changement d'attitude d'Alvare à l'égard de Biondetta, objet de toutes les suppositions. Elle éclaire en outre la scène de sexualité indécidable entre eux d'eux. C'est en effet à ce moment précis que la diablesse se fige, proche de tomber en catatonie, transformée en l'image même de ce qu'elle a bien failli devenir, c'est-à-dire un cadavre :

⁸⁰ Ainsi se voit renforcée l'intuition de Max Milner pour qui l'histoire du *Diable amoureux* prendrait sa source dans d'anciennes légendes populaires où le diable se déguisait en femme, en empruntant le cadavre d'une morte. On en trouve une version modernisée dans *Histoires tragiques et admirables de notre temps* de Rosset, qui sera réinterprétée notamment par Nodier et Jan Potocki. (Cf. Max Milner, *Le diable dans la littérature française, op. cit.*, p. 72-73)

[L]a respiration l’embarrasse, les yeux sont à demi fermés, le corps n’obéit qu’à des mouvements convulsifs, une froideur suspecte s’est répandue sur toute la peau, le pouls n’a plus de mouvement sensible, et le corps paraît entièrement inanimé, si les pleurs ne coulaient pas avec la même abondance. Ô pouvoir des larmes ! c’est sans doute le plus puissant de tous les traits de l’amour ! Mes défiances, mes résolutions, mes serments, tout est oublié. (DA, 116-117)

Rien n’empêche de voir dans le « pouvoir des larmes » le témoignage de la vulnérabilité de Biondetta et, par conséquent, ce qui est susceptible d’attiser la flamme vacillante de la passion d’Alvare, se rêvant encore en maître. Mais le « pouvoir des larmes » ne réside-t-il pas davantage dans ce que celles-ci viennent recouvrir et dévoiler tout à la fois ? À savoir ce qui dans cette scène *fait image* : le corps roide de la belle, gagné par une pâleur et une froideur funestes. On comprend alors pourquoi, au lieu de la jouissance tant attendue, c’est avec l’effrayante tête de chameau qu’Alvare a bientôt affaire. Un geste de plus, un baiser ou une caresse, ce serait découvrir que ce qui apparaissait jusque-là *voilé*, comme *mort* et qu’on désirait sans vraiment le savoir pour cela-même, *vit* bien au contraire. Un geste, un baiser et ce serait basculer dans l’au-delà de la tentation, dans sa transgression aux conséquences irréparables.

De grotte en grotte, qu’est-ce qu’Alvare aura appris ? Sans doute qu’il en coûte cher de badiner avec l’amour, et surtout avec ce qui en fonde l’abîme. Il ne reste donc au héros de Cazotte qu’à revenir, qu’à retourner dans l’enceinte du château de sa mère. À son arrivée, il aperçoit dona Mencia depuis l’ouverture de son balcon — dernière station, dernier lieu troué, dernière fenêtre ouverte du fantasme — s’exclamer : « C’est Alvare ! c’est mon fils ! » (DA, 121). Tout se passe alors comme si la boucle était bel et bien bouclée, comme si se voyait répondre, à l’autre extrémité du texte, le *Che vuoi ?* inaugural de Bêlzéebuth. *Che vuoi ? Que veux-tu ?* demandait le diable à Alvare. Et sa mère de répliquer au bout du compte : *Un fils !* en bouclant au passage la parole à l’intéressé lui-même, ainsi que les derniers mots du texte, laissés à son émissaire, don Quebracuernos, le prouvent encore assez. Telle une parole de mère en lieu et place de celle d’un fils, quand il revient à celui-ci de prendre le désir de l’Autre pour le sien, de s’en faire l’esclave, de s’abriter sous sa loi jusqu’à être près d’y oublier son propre désir. En cela, il se pourrait que Biondetta soit autant la créature née des désirs (occultes *et* occultés) du fils que la réponse apportée au seul désir de l’Autre maternel. Qu’est-ce à dire ? Au lieu de

systématiquement les opposer, il importe sans doute de se demander à quel point l'amante et la mère, Biondetta et dona Mencia, travaillent, au contraire, dans le sens d'une unique poursuite du désir, dont on a pu découvrir certains jalons (notamment par une semblable imaginarisation comme morte). Hypothèse affolante — et proprement obsessionnelle — que Markos Zafirooulos résume pour sa part au moyen de l'image frappante d'une « mère chameau⁸¹ », c'est-à-dire l'image d'un Autre maternel à qui un *petit autre* infernal viendrait prêter ses formes les plus plastiques. Cette équivalence entre le diable et la mère nous est d'ailleurs confirmée dans le registre du signifiant, au cours d'une scène qui voit l'action providentielle d'un chien danois, qui tire sur le manteau d'Alvare alors qu'il s'apprête à embrasser Biondetta. Par son nom même, l'animal secourable ne vient-il pas faire front à l'autre chien de l'histoire, l'épagneul sous la forme duquel Bézéebuth s'est présenté au départ dans la caverne de Portici ? *Épagneul* au nom « significatif » (comme le sont chez Cazotte tous les noms du diable), puisque s'y entend l'*espagnol* de l'Estrémadure maternel, tandis qu'il faut sans doute associer la race du *danois* aux origines nordiques, précisément flamandes, de l'initiateur et protecteur du jeune officier : Soberano⁸². Comme s'il s'agissait d'opposer un signifiant d'homme au signifiant avide de l'Autre féminin, tout-puissant et doublement tyrannique ici dans son désir.

Cette contiguïté entre le diable et l'Autre va gagner cependant son relief le plus vif lors du dernier acte, en somme à ce moment tant attendu que reporté où Biondetta et le héros

⁸¹ Zafirooulos précise néanmoins que Biondetta se met au service de l'Autre parce qu'elle serait *d'abord* une image spéculaire d'Alvare, dressée contre la jouissance de l'Autre grâce à un « fantasme dont on voit qu'il émerge comme une réponse à l'angoisse que cause, chez Alvare, la gueule ouverte du chameau maternel qu'il avait lui-même convoqué. Autrement dit, Biondetta apparaît comme l'image spéculaire i(a) qu'Alvare investit de suffisamment de libido pour en faire un écran apte à contrer l'angoisse qui le saisit face à la gueule ouverte de la mère chameau. » (Markos Zafirooulos, « Le diable amoureux et la théorie du fantasme Che vuoi ? », *Les mythologiques de Lacan. La prison de verre du fantasme : Œdipe roi, Le diable amoureux, Hamlet*, Toulouse, Érès, coll. « Point hors ligne », 2017, p. 73-74) Si éclairante et justifiée soit l'analyse proposée par Zafirooulos, son approche reste néanmoins fortement ancrée du côté de la théorie lacanienne, au point que le texte de Cazotte et sa logique propre disparaissent souvent au profit d'une démonstration dont l'objectif avoué reste l'articulation des concepts et de la clinique. Malgré nos chemins divergents, nos conclusions se rejoignent toutefois pour une large part.

⁸² L'association acoustique entre épagneul et espagnol est à attribuer à Muriel Mosconi. Nous renvoyons d'ailleurs le lecteur à son commentaire raffiné : Muriel Mosconi, *Le diable amoureux ou les voies perverses du désir*, s. d., s. p. En ligne : http://www.edupsi.com/timone/Diable_amoureux.shtml

partagent le même lit. L'heure irrésistible du désir sonne toutefois comme une heure catastrophique pour Alvare. Elle est une heure de vérité énoncée depuis la bouche même de l'enfer triomphant : « Il fallait bien te tromper pour te rendre enfin raisonnable. Votre espèce échappe à la vérité : ce n'est qu'en vous aveuglant qu'on peut vous rendre heureux. Ah ! tu le seras beaucoup si tu veux l'être ! je prétends te combler. » (DA, 118) Quelle vérité ? En l'occurrence, il y en aurait deux : tout d'abord, la vérité que voilait depuis le commencement le visage affable de Biondetta, soit la tête effroyable de chameau qui réapparaît à cet instant précis. L'autre vérité qui fait signe ici pour le héros concerne le désir — indéniablement pervers — du Malin à son endroit. Que propose en effet ce dernier, sinon qu'en affirmant le « combler » et devenir le servent de sa jouissance, Alvare deviendrait pour lui l'objet total de son désir ? Une telle perspective ne peut qu'apparaître redoutable dans la mire d'un Alvare qui, en dépit de ses soumissions et de son obéissance, porte haut le refus obsessionnel de se reconnaître comme ce qui doit « combler » entièrement l'Autre. Faire du désir de l'Autre le sien propre, certes, mais à la condition expresse que l'Autre ne décide pas de faire de lui, Alvare, l'objet par lequel peut s'assouvir son désir⁸³. À une castration doit nécessairement répondre une autre (celle de l'Autre, en l'occurrence). C'est pourquoi le retour de la tête de chameau, au cours de cette impayable scène nuptiale, ne peut que signifier la montée d'une angoisse prodigieuse. Au travers de sa gueule grande ouverte, d'où sort une « langue démesurée » (DA, 119), que voit en effet Alvare, si ce n'est le spectacle d'un Autre totalement « comblé », non-barré et phallicisé, ce qu'emblématise l'extension affolante de son organe ? L'image d'un trou non plus donné comme troué mais bouché, l'image de l'Autre complété de son objet, en d'autres termes l'image même de son enfer. Impossible à Alvare d'y faire face. Il se réfugie alors sous le lit, transi de terreur, en cherchant encore une fois à ne rien voir de ce qu'il ne veut absolument rien savoir⁸⁴. Ainsi se trouve confirmée la logique expansive de la

⁸³ « L'angoisse se manifeste chez l'obsessionnel quand il se voit identifié à l'objet qui cause le désir de l'Autre. » (Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, *op. cit.*, p. 95)

⁸⁴ Avant de se cacher sous le lit, Alvare, au comble de l'épouvante, assiste à une véritable débauche phallique qui signale que le manque vient à manquer, tandis que ce qui devait être la scène d'une jouissance (sexuelle) vire en une scène d'horreur larvaire : « On ne me donne pas le temps de réfléchir sur cette harangue singulière : un coup de sifflet très-aigu part à côté de moi. À l'instant l'obscurité qui m'environne se dissipe : la corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons ; leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement et en manière de bascule, sont devenues des jets

poupée russe, où l'image de l'autre aimée, de la femme exhibée chaque fois dans sa castration, n'a fait qu'encastrier l'image incastrée de l'Autre maternel⁸⁵.

Quel sens dessine alors la nouvelle de Cazotte en se refermant ? Il revient à don Quebracuernos de le formuler, au moyen d'un conseil prodigué au jeune Alvare : « Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix ; et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable. » (DA, 125) C'est dire qu'il aura fallu toute l'aventure diabolique, ses farces, ses accidents et ses passions, pour ramener sous la coupe de dona Mencia le fils prodige. Pour Alvare qui vivait, avant de rencontrer Soberano, « entre camarades, et comme de jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu, tant que la bourse pouvait y suffire » (DA, 56), la leçon est sans appel : la bourse n'y suffit jamais⁸⁶. Quand celle-ci se vide, il ne reste plus qu'à retourner se cacher sous les jupes de sa mère — lesquelles sont peut-être moins affolantes que ses voiles, battant depuis l'enfer des placards du fantasme. *Le diable amoureux* de Cazotte figure bien en cela une régression, mais au sens d'une régression vers l'enfance. Combien apparaît en ce sens significative la moquerie par deux fois répétée de Biondetta à l'endroit du héros. La première fois au moment où celui-ci laisse s'exprimer sa piété filiale : « Est-ce un homme destiné à la haute science qui me parle, ou un enfant qui sort des montagnes de l'Estrémadure ? » (DA, 96). Puis, au cours de l'épisode où il consulte des voyantes égyptiennes : « Vous êtes, avec beaucoup d'esprit, d'une simplicité d'enfant » (DA, 113). Peut-être parce qu'être un fils, un enfant, relève nécessairement chez Cazotte d'un drame sans retour où, devant le désir d'un Autre, on n'a pu que céder le sien. En d'autres termes,

de lumière phosphorique, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement. » (DA, 119) Ce qu'a d'ailleurs très bien souligné en son temps Max Milner, « Introduction », dans Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ De telle sorte que Lacan peut parler en ces termes du personnage travesti qu'on retrouve tant chez Cazotte que Goethe et Latouche: « Cet être féminin ambigu incarne en quelque sorte, au-delà de la mère, le phallus qui lui manque. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, *op. cit.*, p. 170)

⁸⁶ Il faut d'ailleurs souligner que la formule du désir — *Che vuoi ?* — s'énonce en italien. Non pas donc dans la langue maternelle espagnole, mais dans la langue de la jeunesse hédoniste d'Alvare, placée sous le signe des jeux, de l'argent et des femmes : la langue du fantasme, au sein de laquelle peut encore se rêver une relative marge de liberté par rapport au désir de l'Autre.

plutôt que de tirer les oreilles du diable, ainsi qu'il en avait fait initialement la promesse à Soberano, c'est Alvare qui se fait finalement tirer les siennes. Il en coûte cher de prétendre se payer le diable, surtout quand celui-ci ne veut pour prix de son obéissance que payer l'Autre. Voilà l'impasse où se trouve Alvare pour avoir voulu s'affronter à ce savoir de l'amour dans l'ignorance. Pour lui, la passion est ainsi devenue doublement occulte, cachant ce qu'elle n'a cessé pourtant de laisser entrapercevoir. Une passion qu'il ne pouvait en définitive que s'interdire, en s'arrêtant sur le bord de ce qui ne peut se regarder sans danger, jusqu'à contempler la scène évidée de son désir, au lieu de s'y risquer corps et biens⁸⁷.

Comment ne pas être frappé par ce terme auquel renvoient les romans familiaux d'Haitzmann et d'Alvare : l'infantile ? Pour Freud, rappelons-nous, l'enfance servait de métaphore aussi bien finale qu'inaugurale à son étude de *Une névrose diabolique*. Dès les premières lignes, il se prenait à rêver d'un cas interprétatif si clair et déterminé qu'on pourrait « y apercevoir sans peine à l'œil nu maintes choses qui ne se dévoilent plus tard qu'au terme d'une recherche approfondie » (DA, 269). Une telle clarté est pourtant bien éloignée de celle que Freud va être amené à découvrir avec le « vêtement démonologique » recouvrant l'affaire Haitzmann. C'est même l'objectif de son étude de progressivement faire tomber un tel « vêtement », jusqu'à laisser le diable apparaître « davantage pour ce qu'il est, un leurre⁸⁸. » Restituer au diable sa fonction de leurre, c'est à cette exigence que Freud et Lacan se sont soumis. Tous deux ont cherché à atteindre le nœud du drame subjectif qui se joue par-devers ses captations imaginaires : le drame d'une enfance qui ne passe pas, ce drame obsessionnel d'un rapport irrésistible à l'Autre dont on ne sait plus que faire, ni quoi inventer pour conserver la bonne distance avec lui. De quelle manière s'affronter en effet à son interdit qui garde et

⁸⁷ Sur les usages lacaniens du *Diable amoureux*, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article qui reprend plusieurs hypothèses développées ici : Martin Hervé, « Cazotte avec Lacan ou le désir en creux », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 35, 2020, p. 125-139 ; à l'égard des enjeux spécifiques de la tentation, de l'obéissance et de la conscience dans la nouvelle de Cazotte, on peut aussi se reporter à notre texte qui en prolonge les principaux arguments et analyses : Martin Hervé, « Désirer désobéir : tentation et sédition dans *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte », *Dix-Huitième siècle*, n° 53, 2021, p. 445-460.

⁸⁸ Michel de Certeau, « Ce que Freud fait à l'histoire », *op. cit.*, p. 350.

fonde le champ du désirable ? Doit-on forcément tenir son désir en impasse pour se sauver malgré tout ? Chez Haitzmann comme chez Alvarez, la tentation n'est donc pas autre chose que cet espace d'accommodation avec l'Autre ravageant et insatiable dans sa demande. Peu importe qu'il soit père bavarois ou mère espagnole, ce n'est pas son genre ou sa sexualité qui compte. L'Autre en question est l'Autre de l'inconscient, dont le sujet craint qu'il ne soit phallicisé et qu'ainsi il n'ait d'autre alternative que d'être mis au service de sa jouissance. Face à lui, le fils ne peut que s'épuiser à soutenir une unique question, relancée perpétuellement par tous ses embarras et ses choix irrésolus : que *me* veut-il ? Suis-je d'ailleurs *celui* qu'il veut ? Un *celui* qui, dans la grammaire du désir obsessionnel, vire en un *ce qui* par quoi se trahit le passage terriblement angoissant du statut de sujet à celui d'objet du désir. Vêtement et rideau, leurre et voile, les diables d'Haitzmann et d'Alvarez s'imposent comme l'index du désirable et, simultanément, comme l'emblème insupportable de la castration.

Quelle métapsychologie de la tentation en résulte ? Qu'a-t-on gagné à lire successivement les diableries d'un peintre bavarois, relues par Freud, et le badinage littéraire d'un partisan des Contre-Lumières éclairé par l'enseignement lacanien⁸⁹ ? Pourquoi d'ailleurs ce qui aura pu apparaître comme un long détour, avant d'en arriver à Bernanos et Jouhandeau ? Il nous aura fallu prendre le temps de cet approfondissement afin de faire ressortir déjà ce qui ne se donnait pas d'évidence. Seule l'analyse des textes aura permis de *dévoiler* (contre un « leurre ») ce qui les unit profondément et qui a le démon pour objet. L'idée d'un diable comme un des paradigmes historiques de l'intériorité trouve dans ce chapitre à la fois son assise théorique et son éclairage obsessionnel. De là, on va pouvoir tirer un certain nombre d'opérateurs logiques et de grilles interprétatives qui sauront guider la suite de cette investigation : drame de la volonté et ambivalence structurelle ; caractère fétichique de l'image et hantise du regard ; soubassement homosexuel et ambiguïté affolante des corps ; affirmation ou angoisse devant la jouissance, jusqu'à parfois faire de cette angoisse le lieu même d'où jouir, malgré tout. Ces acquis de lecture ne prennent toutefois une réelle portée argumentative qu'à partir du

⁸⁹ On pourrait dire d'ailleurs qu'il s'agit de deux textes « littéraires » (à entendre dans un sens large, si on s'accorde à reconnaître que Freud mène la grande majorité de son étude à partir d'un document écrit) où se trouvent mis en question les rapports entre un sujet et le champ de la parole.

moment où on les remet en perspective avec l'articulation entre obsession et perversion que le présent chapitre a servi également à confirmer, mais pour mieux la problématiser. Rappelons-le, c'est cette articulation qui ordonne l'architecture de la seconde partie de notre travail. Il aura donc fallu en passer par Cazotte et Haitzmann, et par les commentaires de Freud et de Lacan, pour montrer comment le diable, à titre de paradigme de l'intériorité, apparaît comme une invention caractéristique d'un mode de pensée obsessionnelle, dans la mesure toutefois où cette pensée se réfléchit dans le champ de la perversion. Du père jouisseur à la mère phallique, on aura pu constater combien la névrose obsessionnelle est ce qui *négative* la perversion, en tant qu'elle représente, sous les espèces d'un diable par trop ambivalent, cet Autre de la jouissance qu'elle s'épuise à fuir ou à ne pas contenter, afin de ne rien savoir de sa propre jouissance. De son côté, la perversion apparaît comme le *négatif* de l'obsession, c'est-à-dire comme ce qui à la fois la mime et la mine — ce dont le « personnage fétiché » est justement fonction, en tant qu'il arbore le négatif comme marque imparable de la castration. Ainsi que le souligne Denise Lachaud, pour l'obsessionnel, « [r]êver d'être un pervers peut être souhaiter l'existence d'un partenaire dont le désir ne cause pas l'angoisse, s'assurer une jouissance non contaminée par le désir de l'Autre⁹⁰. » De l'obsession à la perversion, d'un rêve de jouissance à son cauchemar : c'est cette ligne médiane qu'il nous faudra continuer de suivre et de tracer dans la suite de cette thèse.

On ne saurait toutefois conclure cette première partie historique et théorique sans prendre un peu de hauteur et tâcher de saisir quelle *fonction* du démon se dévoile à nous. Car n'est-il pas frappant de constater combien le rôle anachronique qu'il remplit se retrouve dans l'un et l'autre champ que nous nous sommes proposés d'étudier ? Survivance toujours à l'œuvre au sein de l'histoire, le diabolique se reconnaît comme ce qui accapare des vêtements d'emprunt, se réinvente en se répétant, n'évolue que pour mieux, en dernière ligne, régresser. Comme s'il était impossible de sortir de ce boitement du temps en vertu duquel quiconque prétend écrire

⁹⁰ Denise Lachaud, *L'enfer du devoir*, *op. cit.*, p. 201. C'est d'ailleurs très significativement sur la question du rapport ambigu à la castration que Freud, dans son article de 1927 sur le fétichisme, rapproche le « clivage » (*Spaltung*) de l'obsessionnel face à la mort de son père du « démenti » (*Verleugnung*) du fétichiste quant à la castration féminine (Sigmund Freud, « Le fétichisme » (1927), *La vie sexuelle*, trad. D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 137.)

du neuf quant au diable se voit contraint d'user de modèles, de mots et de mythes constamment dépassés. Or c'est la même logique qui commande ses apparitions dans les cas d'Haitzmann et de Cazotte. C'est là-encore au titre d'archaïsme, de trace profondément *unheimlich* d'un infantile indélébile qu'il s'impose pour chacun, en rouvrant le chapitre de sa préhistoire, ce fond psychique originel et tempétueux, traversé par les premiers désirs, les premières haines. Peut-être est-ce d'ailleurs en raison de cette fonction archaïsante que lorsqu'ils s'avouent démonomanes, les écrivains ne font que tendre vers un geste profondément antimoderne. En tous les cas, une telle fonction, dans son rapport au temps, nous amène à un dernier constat. Revenir ici au cas d'un peintre bavarois du XVII^e siècle et au héros cazottien, émergeant lors du crépuscule des Lumières, répondait à une ambition non seulement théorique, mais aussi historique. Il s'agissait en effet de prolonger certains arguments mobilisés au cours de notre développement sur la possession de Loudun et le couple formé par Surin et Jeanne des Anges, lesquels avaient trait à ce qu'on a appelé *une crise de la réflexivité*. Autrement dit, un moment de spéculation et de tension autour de l'idée de l'intériorité subjective lors duquel, de façon résolument inédite, celle-ci correspond presque entièrement à un drame dont l'effet de vérité dépend de ses affres et de ses vertiges, en somme de tous les effets paniques qu'elle engendre. L'hypothèse qui se dessine à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles vaut selon nous, et toutes proportions gardées, pour cette autre crise du sujet de la modernité qui ouvre le XX^e siècle, tandis que la moisson infernale des romantiques, des frénétiques et de la littérature décadente touche à son terme. À nouveau proche de disparaître, après une apogée lui ayant fait connaître, cette fois dans le domaine esthétique, une étonnante mais trouble qualité d'être, le diable de ce début de siècle semble devenir l'indice d'une révolution d'ensemble où c'est le l'idée même d'intériorité, de sujet pensant et affectif, qui se trouve bouleversée. Par conséquent, et malgré les apparences, le diable dont des écrivains comme Bernanos et Jouhandeau parlent n'est peut-être déjà plus *tout à fait* le diable, quand bien même ceux-ci s'y accrochent ardemment et à rebours de leur temps. Or c'est justement parce qu'ils s'y s'accrochent, à l'heure de la montée des sciences de l'esprit et de la psychanalyse, que le diable acquiert chez eux un nouveau potentiel de lisibilité. Il devient même un mode de question de la négativité subjective, dont l'acuité s'avère à la fois profonde et originale. Tout se passe en fait comme si ce moment de spéculation et de tension, où ce sont diverses façons d'envisager l'idée de l'intériorité qui se

répondent, se croisent et se superposent, était un moment où écrire sur le diable permettait, mieux que jamais, de nommer quelque chose de résolument inouï par rapport à l'intériorité et qui ne saurait être dit autrement.

DEUXIÈME PARTIE

POSSESSION, EXORCISME

CHAPITRE IV

LE DRAME DE LA CONSCIENCE

La question du diabolique chez Georges Bernanos nous porte vers un vaste champ d'exploration, déjà en partie balisé par la critique. Son étendue autorise néanmoins à s'y risquer encore une fois. Non dans le but d'en répertorier les références théologiques ou symboliques traditionnelles, mais afin de pousser l'aventure du côté de ce que la longue histoire de l'enfer intérieur nous aura appris. Car c'est à partir de celle-ci qu'il nous semble possible de proposer une lecture originale du diable bernanosien et du rapport à la subjectivité qui se trouve avec lui impliqué. C'est ce que nous entendons aborder sous le jour d'un *drame de la conscience*. Un drame dont la tentation fait là-encore fond sur une ambivalence irrésistible, dont l'angoisse se trouve être le signal. Selon une *doxa* dorénavant bien établie, le destin du Satan de Bernanos va suivre une courbe analogue à celle que connaît le démon de notre histoire culturelle et littéraire. En s'intériorisant texte après texte, il perdrait ses masques les plus flamboyants ou les plus grotesques pour voir s'accroître son caractère redoutable parce qu'insaisissable. Devenu invisible, silencieux et insoupçonné, il pourrait étendre son empire et s'insinuer partout, jusque dans les moindres recoins de monde physique et de l'espace psychique. Il y aurait ainsi, chez Bernanos, un passage graduel d'un diabolisme traditionnel vers une conception du mal d'autant plus vertigineuse qu'elle n'aurait plus le diable pour nom. Le mal s'y trouverait pour finir conjugué sur le mode d'un ennui opaque, d'une fatigue molle, telle la vague apathie des âmes désespérant d'elles-mêmes, bien que sans le savoir ; c'est-à-dire un mal comme néant, voyant triompher une définition doctrinale héritée de saint Augustin. Son parangon bernanosien serait le personnage de Ouine. À cet égard, plusieurs commentateurs sont même allés jusqu'à condamner chez Bernanos sa *tentation* des débuts de céder aux prestiges romantiques du satanisme. En ayant d'emblée mis en scène, dans *Sous le soleil de*

Satan, un démon « proprement mythique³ », l'écrivain sacrifierait à une conception « manichéenne⁴ », qui aurait pour inconvénient d'humaniser le diable et, incidemment, d'amener le lecteur à compatir avec lui, si ce n'est même à prétendre le sauver. Vaste problème qu'on a pu déjà rencontrer au siècle précédent. À celui s'en ajouterait néanmoins un autre, soit le fait que Bernanos représenterait une version outrancière et extérieure du démon, incompatible avec les progrès tant romanesques que psychologiques de son époque. Comme si, dorénavant, le mal ne pouvait être qu'intrinsèque à l'esprit de l'homme, au point qu'il n'était plus d'autre lieu possible de ses manifestations. Dans cet ordre d'idée, Milner déplore que le maquignon infernal qu'affronte le curé Donissan au mitan de *Sous le soleil de Satan* « ne représente en rien ses pensées inavouées ou ses pulsions inconscientes. L'extériorité est totale⁵. » Est-ce là néanmoins tout ce qu'on peut en dire ? Doit-on aborder les rapports du diable bernanosien à la conscience sous le prisme d'une simple projection fantasmatique *et* narrative ? À ce diable « raté » que serait celui du premier roman, faut-il en outre systématiquement opposer la « réussite » presque visionnaire du personnage de Ouine, version moderne et profane, et pour cela géniale, d'un « prêtre de Satan⁶ » comme en parle Albert Béguin ? En dépit du fait que le dernier roman de Bernanos est le roman d'un mal qui ne se soutient plus d'aucune justification théologique, nombreux sont ceux à s'être demandé, à la suite de Béguin, si son personnage éponyme était l'ultime et subtil visage satanique ou si, au contraire, Ouine n'était qu'une victime lui-aussi de la déperdition généralisée de la civilisation, seulement plus lucide, cynique et cruel que ses contemporains. En somme : « M. Ouine est-il un vrai personnage ou un mythe⁷ ? » Preuve s'il en est qu'évincer le diable de l'équation n'allait pas

³ Hans Urs von Balthasar, *Le chrétien Bernanos*, trad. M. de Gandillac, Paris, Seuil, 1956, p. 329.

⁴ « Ce qui est grave, c'est de faire de Satan un être doué d'une personnalité semblable à celle des hommes, car il est impossible d'imaginer qu'il n'y ait pas dans un tel être quelque chose à sauver. Faire de Satan le partenaire réel d'un dialogue c'est lui prêter une action positive qui implique un soupçon de manichéisme et le prive de l'un de ses principaux pouvoirs, qui est de converser avec l'homme en se glissant à l'intérieur de sa pensée et en lui offrant comme un reflet de sa propre personne. » (Max Milner, *Georges Bernanos*, Paris, Séguier, coll. « Biographie », 1989 [1967], p. 96)

⁵ Max Milner, « Le dialogue avec le diable dans quelques œuvres de la littérature moderne », dans Max Milner (dir.), *Entretiens sur l'homme et le diable*, Paris/Le Havre, Éditions Moutons, 1975, p. 257.

⁶ Albert Béguin, « Histoire d'un roman », dans Georges Bernanos, *M. Ouine*, Paris, Club des Librairies de France, 1955, p. 315.

⁷ Max Milner, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 325.

sans poser le problème de la nécessité d'un *sujet du mal*, tant pour les critiques que pour l'écrivain lui-même, chez qui le mal ne semble pouvoir s'envisager en dehors d'un fond d'expérience et d'incarnation, fait de volonté, d'affect et de sensibilité, et toujours dans un certain rapport à la parole, ce dont seule une authentique poétique de l'intériorité serait à même de rendre compte.

Il ne s'agit pourtant pas de réfuter l'idée que l'œuvre littéraire de Bernanos se construit à partir de cette graduelle invisibilisation du signifié diabolique, d'abord sur la scène du monde, puis bientôt sur celle de la vie psychique, avant d'atteindre le réseau des métaphores et le style lui-même. Pour autant, invisibilisation ne signifie aucunement disparition. Chaque texte bernanosien, et sans doute davantage au fil du temps, doit à l'inverse se lire comme la mise en procès de ce principe d'invisibilisation. Celle-ci devient même le pivot d'une conception catastrophée de l'histoire et un puissant moteur fictionnel et esthétique. Rouvrir le chapitre du diabolique chez Bernanos exige donc de prendre la mesure de cette forme d'invisibilisation, non pas tant parce qu'elle serait le témoignage d'un progrès culturel, théologique ou littéraire, mais compte tenu qu'elle serait à la fois à l'origine du geste de l'écriture et qu'elle en constituerait le possible point de fuite. Si Bernanos est un écrivain démonomane, c'est bien en ce qu'il s'attache à dire le démon à une époque qui ne veut plus en entendre parler — ni peut-être entendre parler du « Mal⁸ » en tant qu'absolu ou en tant que problème métaphysique, tel que le rappelait Jean-Paul Sartre à propos de la période antérieure à la Seconde Guerre Mondiale. Mais démonomane, il l'est sans doute davantage parce qu'il s'évertue à dire cette époque dans son aveuglement coupable. Il met en scène l'absurdité du mal qui la ronge et dont elle ne parvient à ne plus rien en dire pour l'avoir, justement, chassé de son regard. En ce sens, l'œuvre d'art tient bien pour Bernanos d'un exorcisme : elle s'apparente à une technique d'élucidation qui « certifie l'irreprésentable¹⁰ », qui donne à voir ce qui demeure insu ou indiscernable. Un tel exorcisme ne peut cependant être aujourd'hui qu'un exorcisme négatif,

⁸ « Les chrétiens ne croyaient plus à l'Enfer ; le péché, c'était la place vide de Dieu [...] Pour le réalisme politique comme pour l'idéalisme philosophique, le Mal ça n'était pas sérieux » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1970 [1948], p. 261-262.)

¹⁰ Georges Didi-Huberman, « Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la Croix et démon de l'imitation », postface à Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, op. cit., p. 125.

apophatique, critique même. Bien qu'il s'agisse de dénoncer l'invisibilité moderne du diable, la seule manière de le faire semble, pour l'écrivain, d'y accorder les moyens propres à la littérature ; en somme de dire non plus le diable, mais les difficultés, voire l'impossibilité qu'il y a désormais à le dire, et ce dans l'optique de mieux, paradoxalement, le faire apparaître. Hisser la littérature à la dignité d'un exorcisme : étrange et paradoxale aspiration qui engage, comme on le verra, une idée de l'écriture à la croisée de la psychologie, de la morale et du politique. Or une telle idée n'est nullement le terme d'un parcours, elle est en réalité à l'œuvre dès les premiers textes, notamment *Sous le soleil de Satan* où le démon, tout personnifié soit-il dans l'épisode central du roman, s'avère être aussi un démon intérieur, si ce n'est même déjà une manière spécifique d'écrire le drame moderne de l'intériorité. Dès le départ, l'écrivain paraît ainsi avoir pleinement conscience de toute la complexité du problème, ainsi que de la diversité et de la subtilité des modes d'expression que celui-ci requiert. Voilà qui bat en brèche toute lecture par trop téléologique qu'on pourrait en faire. En un temps qui n'a du diable qu'un abord immanent, naturaliste, si ce n'est même uniquement psychique, Bernanos fait de celui-ci le cœur d'un projet littéraire où la psychologie va, à son tour, se trouver mise à la question, et l'idée moderne du sujet avec elle.

4.1 À la racine du mal : la joie

De *Sous le soleil de Satan*, on sait que le passage du manuscrit au livre imprimé ne se concrétise pas sans un certain nombre de modifications significatives¹¹. Accepté au mois d'octobre 1925 par Maritain, alors à la tête de la jeune collection « Le roseau d'or » des éditions Plon, l'ouvrage doit paraître dans les mois qui suivent. Entretemps, Bernanos se relit et corrige un certain nombre de phrases sur les recommandations du philosophe thomiste. À partir des

¹¹ À propos du destin éditorial du manuscrit de *Sous le soleil de Satan*, découvert en 1973 à la Fondation Martin-Bodmer, se reporter à René Guise et Pierre Gille, « *Sous le soleil de Satan* » : sur un manuscrit de Bernanos, Nancy, Annales de l'Est publiées par l'université de Nancy, 1973 et William Bush, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan » d'après le manuscrit Bodmer : scrupules de Maritain et autocensures de Bernanos*, Paris, Lettres modernes / Minard, coll. « Archives Bernanos », 1988.

lettres échangées entre Bernanos et Maritain, les recherches ont pu montrer que les modifications demandées se situent pour une grande part dans l'orbite de la théologie et, plus largement, du référent religieux. Pour Maritain, le risque est en effet énorme de publier un roman aux tonalités si sombres, à la fois tempétueux et tragique, mais aussi très critique à l'endroit de la société catholique de son temps. Il est certes admis désormais que les modifications directement « imputables à l'influence de Maritain¹² » s'avèrent moins nombreuses qu'on a pu longtemps le croire, mais une des formules bernanosiennes, parmi celles qui ont été caviardées, ne peut manquer de soulever notre intérêt. Car c'est toute une vision de l'intériorité qui se trouve avec elle comme irrésistiblement aggravée. Dans la troisième partie du roman, le personnage de Donissan, devenu curé du village de Lumbres, apparaît au soir de sa vie. Taraudé par le sentiment de l'inanité de son ministère, il est appelé avec un confrère, le curé de Luzarnes, au chevet d'une famille paysanne dont l'enfant vient de mourir. Ce nouveau spectacle de la misère humaine, ainsi que la tiédeur de son acolyte, poussent celui qui est alors reconnu comme « le saint de Lumbres » à clamer que le diable triomphe partout. Dans sa fièvre, Donissan affirme même que le démon loge au plus profond de chaque être et de chaque chose, derrière la grimace du pécheur, et pire encore, sur le sourire de l'enfant et dans la bouche du communiant : « Il est dans le regard du brave, il est dans la bouche qui le nie. Il est dans l'angoisse mystique, il est dans l'assurance et la sérénité du sot... » (SS, 268) Au fil de cette énumération hallucinée, ce qui s'impose, c'est l'idée que Satan ne se trouve nulle part mieux que chez ceux qui s'opposent à lui ou qu'on estime hors de tout doute. Tel est le redoutable sens de « l'arme du prince du monde », à savoir son « rire » (*Idem*) toujours là où on l'attend le moins¹³. Pour Donissan, il en va presque alors d'une prééminence ou d'une antécédence de l'enfer sur toute chose, en toute parole et en toute pensée. Dans la

¹² Pierre Gille, « *Sous le soleil de Satan* : notice », dans Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 1175. Dans sa notice, Pierre Gille reprend un certain nombre des points soulevés par William Bush quant au manuscrit de *Sous le soleil de Satan*, mais il en tire une interprétation différente, nuançant autant l'influence éditoriale de Maritain que la « censure » prétendue de Bernanos quant aux aspects les plus désespérés de son texte.

¹³ À la toute fin du roman, et par-delà sa mort, Donissan va revenir à cette affolante vision d'un monde entièrement sous la coupe du diable, notamment dans l'ordre du langage : « *Si nous nous taisons, il parle pour nous et, lorsque nous essayons de nous justifier, notre discours nous condamne. L'incomparable raisonneur, dédaigneux de se contredire, s'amuse à tirer de ses victimes leur propre sentence de mort.* » (SS, 316. L'italique est de l'auteur)

première version du manuscrit remis à Maritain, le curé de Lumbres faisait cependant un pas de plus (et de trop) dans cette direction. Bernanos y ajoutait en effet : « Il se dérobe comme il ment, il prend tous les visages, même le nôtre, il est dans notre conscience, et notre conscience c'est lui¹⁴. » C'est sur la dernière subordonnée que porte surtout la correction de Maritain, là où Satan est reconnu non pas seulement comme à demeure au sein de la conscience, mais plus insidieusement encore, comme ce qui la recouvrirait, au point de s'y substituer entièrement. Impossible en ce cas de se dérober à un mal qui ne se dissimule pas tant qu'il est chez soi — ou que le *soi* est *lui* — au sein de toute pensée ou de toute parole, y compris la plus secrète et la plus reculée. On comprend pourquoi une telle vision, exprimée de surcroît par un prêtre héroïque et ardent, ne pouvait que susciter inquiétude ou réprobation. Comment concevoir en effet qu'un saint homme, à l'issue d'une existence sacerdotale passée à sauver les âmes, puisse s'écrier : « Dieu s'est-il joué de moi ? » (SS, 271) Comment croire, alors que l'agonie de Donissan est proche de débiter, que la grâce dont il a disposé tout ce temps soit renvoyée au statut d'une hypothèse, si ce n'est même à un mensonge, dont on ne sait plus trop d'ailleurs s'il est l'œuvre du Ciel ou de l'enfer ? Ce dont le curé de Lumbres fait ainsi l'épreuve, à l'image d'Haizmann, c'est le caractère insupportable d'une ambiguïté toujours maintenue entre Dieu et diable, entre bien et mal. C'est l'impossibilité de distinguer définitivement l'un de l'autre, au point que toute grâce est soupçonnée d'avoir été en premier lieu une manigance du démon. Mais dire que « notre conscience, c'est lui », le démon, c'est en outre dire qu'il n'existe pas de pensée qui ne naît pas dans le mal. Chaque pensée peut être constamment l'occasion d'un mal, puisque le diable y aurait à l'origine sa part, tant et si bien que, parfois, c'est la pensée elle-même qui devient le lieu par excellence de l'enfer : « J'ai porté cette pensée [du désespoir], chaque jour mûrie, en silence, toute ma vie. Je ne la contiens plus ; elle m'a dévoré. C'est moi qui suis en elle, mon enfer ! » (SS, 269) s'horripile ainsi le vieux curé de Lumbres, dans un passage qui, lui, n'aura pas été supprimé. En ce sens, l'expression la plus franche, mais pas la moins sinistre, d'une conscience éminemment diabolique pourra bien ne pas passer les fourches caudines de Maritain : la conception tragique de l'intériorité dont elle témoigne

¹⁴ Pierre Gille, « *Sous le soleil de Satan* : notice », *op. cit.*, p. 1175.

s'avère portée à son point d'incandescence à travers toute l'histoire de Donissan dans *Sous le soleil de Satan*.

Pour s'en convaincre, encore faut-il repartir d'un épisode précédent, au début de la deuxième partie du roman. Donissan n'est encore qu'un vicaire au service du doyen du village de Campagne, le curé Menou-Segrais. Au cours d'un de leurs entretiens, son supérieur reconnaît au jeune prêtre une disposition spirituelle exceptionnelle, signe à ses yeux d'une grâce peu commune — « Mon enfant, l'esprit de force est en vous. » (SS, 136) Menou-Segrais finit même par prononcer le mot de « saint », ce qui plonge son vicaire dans un état de profond ravissement. Ce mot s'impose en effet pour Donissan comme le mot de sa seule « vraie joie », une joie qui se présente tel « un périlleux trésor que le maître inconnu va reprendre, d'une minute à l'autre, et qu'on ne peut déjà laisser sans mourir. » (SS, 132). Dans ce mot de saint, le mal dégrossi vicaire de Campagne va se tailler l'étoffe d'un destin extraordinaire, jusqu'à rencontrer l'enfer en personne le long des chemins de l'Artois. Mais un tel mot l'éprouve et le domine aussi à l'instar d'une malédiction et, lorsqu'il vit ses heures dernières, il n'a plus pour lui l'éclat d'un « trésor », mais seulement le poids d'un fardeau dont le cirque de la vie publique et sacerdotale lui impose de supporter la charge : « Un saint ! Vous avez tous ce mot à la bouche. Des saints ! Savez-vous ce que c'est ? » (SS, 268) Dans ce passage d'une joie sans borne ni mesure à l'accablement, on peut voir quel drame déchirant peut représenter un mot hissé à la hauteur d'un signifiant. Un signifiant qui vient de l'Autre, que l'on espère, qu'on attend et dans lequel on essaye de mouler sa vie, mais pour s'épuiser à ne jamais s'y retrouver entièrement, et ce, jusqu'à découvrir le gouffre déchirant qu'il a ouvert en nous. Après son entretien avec Menou-Segrais, Donissan se retrouve en effet dans sa chambre :

À genoux devant son lit découvert, il repassait chaque phrase du singulier entretien, s'efforçant d'en pénétrer le sens, puis tournait court, lorsqu'un des mots entendus, trop précis, trop net, impossible à parer, surgissait tout à coup dans sa mémoire. Alors il se débattait en aveugle contre une *tentation* nouvelle plus dangereuse. Et son angoisse était de ne pouvoir la nommer.

La Sainteté ! Dans sa naïveté sublime, il acceptait d'être porté d'un coup du dernier au premier rang, par ordre. Il ne se déroba pas.

« Là où Dieu vous appelle, il faut monter », avait dit l'autre. Il était appelé. « Monter ou se perdre ! » Il était perdu.

La certitude de son impuissance à égaler un tel destin bloquait jusqu'à la prière sur ses lèvres. (SS, 145. Nous soulignons)

L'idée donc que « la conscience, c'est lui » — Satan —, l'idée que toute pensée est forcément soupçonnée d'être *déjà* dans le mal, d'être toujours une « tentation », semble trouver son premier appui dans le dialogue entre le vicaire et son supérieur, qui voit révélée la destinée surnaturelle du premier. La parole reçue de l'Autre est bien la parole à laquelle celui-ci aspirait, qu'il désirait même vivement, comme le prouve son imploration à Menou-Segrais de le mettre au plus vite au travail auprès des ouailles de Campagne¹⁵. Cependant, la parole qui élève ici ne peut que simultanément condamner : « Il était appelé... Il était perdu. » Tout se joue dans le battement de deux phrases, où la promesse d'un appel auquel « il ne se dérobaît pas », qu'il « acceptait », est reçue non comme une invite, encore moins comme la réponse attendue à son propre désir, mais comme une demande, si ce n'est peut-être déjà comme un devoir implacable. Certes, selon Bernanos, « [t]oute vocation — *vocatus* — est un appel¹⁶ », car elle suppose d'être entendue, de façon à faire naître en retour une parole qui en réponde. Reçue, accueillie, elle doit toujours être relancée, ravivée au brasier de la parole. Mais vocation et tentation semblent aller chez Donissan de pair en tant que la parole reçue, s'il s'y soumet, c'est pour aussitôt se perdre et tomber du même coup dans le mutisme. Sitôt sanctifié, reconnu comme un possible saint, Donissan voit la prière désert ses lèvres. Au milieu de ce silence s'ouvre alors l'abîme d'une seule « certitude », celle de « son impuissance à égaler un tel destin ». On comprend pourquoi le « trésor » du mot saint était décrit comme « périlleux ». Tout se passe en effet comme si cet épisode de déchirement intérieur, cette *tentation de la sainteté*, préfigurait

¹⁵ Lors du même entretien, le vieux chanoine met explicitement en garde son vicaire contre la tentation que peut être pour lui la parole de commandement qu'il réclame sans aucun délai : « Mais la parole que vous attendez de moi peut être une tentation au-dessus de vos forces, dit Menou-Segrais. Vous voulez connaître l'arrêt, soit. L'exécuterez-vous ? » (SS, 132) On peut bien entendu arguer que l'idée de tentation induite par Menou-Segrais répond à un *topos* théologique. Même au cœur de l'angoisse, la vocation du saint serait supportée et révélée par le prêtre qui le guide et l'oriente vers le sauvetage des âmes, comme on pourrait le constater encore entre Chevance et Chantal, les curés d'Ambricourt et de Torcy. Cela n'empêche pas de remarquer combien, structurellement, la vocation est bien « un appel » inscrit au champ de l'Autre, auquel le sujet peut se sentir sommé de toute urgence à répondre.

¹⁶ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune » (1938), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 353.

et annonçait cette autre mise à l'épreuve que serait la *tentation diabolique*. En ce sens, son premier tentateur serait le vénérable doyen de Campagne, Satan ne venant que parachever au dehors (en lui fournissant le prestige du canon hagiographique) ce qui s'est dès l'abord amorcé au-dedans à partir des mots de Menou-Segrais¹⁷. Pour Bernanos, il ne s'agit donc pas seulement de faire de la tentation un passage obligé de la sainteté et de suivre le modèle fourni depuis saint Antoine, jusqu'à Thérèse d'Avila et le curé d'Ars, inspirateur assumé du personnage de Donissan. L'essentiel semble plutôt d'y trouver une des vérités profondes de la sainteté, en raison même de l'équivoque qu'elle induit : tout autant sa source secrète que son objet le plus dramatique¹⁸.

Or l'association entre « joie » et « tentation » trouve encore à s'exacerber. On doit en effet constater la façon dont la joie sans commune mesure du jeune vicaire, joie « plus sûre, profonde, égale, incessante, et pour ainsi dire inexorable — pareille à une autre vie dans la vie, à la dilatation d'une nouvelle vie » (SS, 144), répond d'un principe extraordinaire d'accroissement ou de dilatation. Elle s'avère en cela, l'insistance des signifiants du texte laissant peu de doute à ce propos, pensée en étroite contiguïté avec une autre expérience intime de « dilatation » et d'incroyable expansion : en l'occurrence, la tentation. Celle-ci n'est-elle pas définie à la fin de l'existence de Donissan, « comme la naissance d'un autre homme dans l'homme, et son affreux élargissement¹⁹ » (SS, 245) ? Dans chaque cas, il s'agit d'une forme

¹⁷ Il ne s'agit donc pas uniquement d'une « tentation de l'orgueil absolu » comme l'avance Milner (Max Milner, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 94), ni même de la seule tentation d'une puissance temporelle, qui suivrait en cela scrupuleusement le scénario de la tentation du Christ au désert (Cf. Michel Estève, *Bernanos, un triple itinéraire*, Fleury-sur-Orne (France), Minard, 1987, p. 134). La tentation de Donissan nous semble relever plutôt d'un glissement typiquement obsessionnel du rapport au discours comme mode d'organisation logique, selon lequel toute parole, toute pensée est toujours frappée d'incertitude, gagnée par un doute qui renverse cette pensée ou cette parole sur elle-même. À cause de ce glissement, la joie va bientôt se retourner pour Donissan en désespoir, et la grâce de Dieu, un instant pressenti, en angoisse d'un *autre* qui a pris sa place. Si le jeune vicaire se flagelle pour ce qu'il s'explique être de l'orgueil, dans l'ordre énonciatif, sa « faute » renvoie d'abord à une *logique du signifiant* avant que celle-ci ne soit rattrapée, justifiée et explicitée par une *logique morale*.

¹⁸ L'écrivain a lui-même imposé ce rapprochement dans son roman, en comparant d'abord Donissan à un « nouveau curé d'Ars » (SS, 238), puis à « un autre curé d'Ars » (SS, 252). À ce propos, voir Monique Gosselin-Noat et Bérengère Moricheau-Airaud, *Bernanos : « Sous le soleil de Satan »*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours. Lettres XX^e siècle », 2008, p. 140-142.

¹⁹ Au soir de la vie de Donissan, c'est l'apostrophe hallucinée de Satan qui semble renvoyer la déception fondamentale du saint — son ultime tentation — à un autre « élargissement » vertigineux, à

d'arrachement à soi *et* par soi, alors qu'une « autre vie dans la vie » ou qu'un « autre homme dans l'homme » s'impose au terme d'un étrange phénomène de scission intérieure. Pour cette raison, tentation et joie se reconnaissent comme un même processus de dédoublement. Ce qui émerge de nouveau ou d'extérieur à soi paraît retourner l'intériorité sur elle-même, si ce n'est même en dévoiler un caractère de profonde et pourtant d'étrange familiarité. Pour ce qui concerne spécifiquement la joie, cette « nouvelle vie » qu'elle procure renvoie plus précisément à une nouveauté mystérieusement *déjà* passée, au retour de ce qui a pu être perdu ou oublié. En effet, cette « insaisissable joie était la certitude d'une présence » (SS, 148), écrit Bernanos. Elle était l'attente du retour de « la voix inoubliable qui n'est que peu de jours entendue, avant que le silence ne se refermât jamais. » (SS, 146). L'appel dont elle est la mémoire renvoie, de ce fait, à un avant qui fonde tout l'*unheimlich* de l'expérience. Car c'est en plein cœur de la joie que nourrit le vicaire de Campagne qu'éclate un doute. Le sentiment de la « présence », qu'il imagine être d'origine divine, laisse place à l'impression d'une autre présence, alors que peu à peu les signifiants de la joie basculent dans ceux de la tentation :

Pourtant, au sein même de la joie, quelque chose subsiste encore, que l'extase n'absorbe pas. Cela le gêne, l'irrite, pareil à un dernier lien qu'il n'ose rompre. [...] Non : cela qui résiste n'est pas une force aveugle. Cela sent, observe, calcule. Cela lutte pour s'imposer... Cela, n'est-ce pas lui-même ? N'est-ce pas la conscience engourdie qui lentement s'éveille ?... La dilatation de la joie a été, selon l'extraordinaire parole de l'apôtre, jusqu'à la division de l'âme et de l'esprit. Il n'est pas possible d'aller plus loin sans mourir. Non ! En détournant la tête, l'abbé Donissan ne rencontre aucun regard ami — mais seulement, dans la glace, son visage pâle et contracté. En vain il baisse aussitôt les yeux : il est trop tard. Il s'est surpris lui-même dans ce geste instinctif, il essaie d'en pénétrer le sens. Que cherchait-il ? Ce signe matériel d'une inquiétude jusqu'alors vague, indécise, l'effraie presque autant qu'une présence réelle, visible. De cette présence, il a maintenant plus que le sentiment, une sensation nette, indicible. Il n'est plus seul... Mais avec qui ? (SS, 149-150)

une « naissance » où monter et s'élever reviennent encore à se perdre : « Tu t'es fait libre, disait l'autre (un autre si semblable à lui-même) [...] Tout n'était qu'un rêve, hors ta lente ascension vers le monde réel, ta naissance, ton élargissement. Hausse-toi jusqu'à ma bouche, entends le mot où tient toute science. » (SS, 285)

Au sein de ce passage, il faut constater déjà, avec Yves Baudelle, une forme d'« épanorthose généralisée²⁰ ». Chaque mot s'y trouve contredit ou précisé, chaque expression nuancée, jusqu'à atteindre un raffinement discursif qui produit moins d'intelligibilité qu'il ne rend davantage sensible l'ambiguïté indémêlable d'un tel phénomène. « Dilatation », « division » : toutes les variations sémantiques dénotant une expérience d'expansion se rassemblent ici, afin de rendre compte d'un sentiment d'étrangeté devant ce qui se présente comme un principe d'altérité détaché de la propre conscience de Donissan. Un tel sentiment surgit à l'instant où le vicaire déchiffre dans son reflet angoissé, que renvoie la glace du miroir, sa faute d'avoir douté, rien qu'un instant, de Dieu venu le visiter. Il est alors « trop tard ». D'un seul regard, le vicaire constate le « signe matériel d'une inquiétude » porté par son visage, en somme il découvre le stigmate d'un unique mais irréversible scrupule. D'un regard, il a surpris ce qui le sépare désormais de façon irréparable de « sa conscience engourdie qui lentement s'éveille ». Le dédoublement intérieur se répercute dans le dédoublement du reflet du miroir, la division de soi avec soi s'y réfléchissant comme à l'infini. Dans cette vision déchirée de lui-même, Donissan se devine finalement autre et devine tout autant *un* autre : « Comme l'autre, qui s'est glissé entre Dieu et lui, se dérobe avec art ! Comme il avance et recule, avance encore, prudent, sagace, attentif... Comme il met ses pas dans les pas ! » (SS, 150) Ainsi que nous le découvre la suite de l'épisode, « l'autre » est bien sûr le diable, c'est-à-dire, dans *Sous le soleil de Satan*, rien d'autre que sa propre conscience. Tout ce passage sera en effet venu donner corps à la pensée hardie et finalement caviardée de Bernanos. Pour le personnage de Donissan, le sentiment de plénitude se révèle dorénavant entaché par le soupçon. Comment ne pas penser, dès lors qu'il sera question de Dieu et de ses béatitudes, que le diable ne va pas survenir, ne serait-ce qu'en pensée ? Pouvoir seulement présumer le mal revient sans doute vertigineusement à l'avoir déjà pensé, et peut-être par conséquent à l'avoir déjà commis — même si ce n'est justement *que* pour l'avoir pensé. Ici, de façon irrésistible, on peut dire avec Castel que « *penser le pire fait exister le pire*²¹ ».

²⁰ Yves Baudelle, avec Françoise Rullier-Theuret, *Bernanos, le rayonnement de l'invisible : Sous le soleil de Satan*, Paris, CNED/PUF, 2008, p. 72.

²¹ Pierre-Henri Castel, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés*, op. cit., p. 188.

Que faire en ce cas, à part renoncer à cette joie ? Vers quoi tendre, si ce n'est transformer la joie en l'occasion d'une souffrance sans borne ? « Le mouvement de la grâce n'a pas cet attrait sensuel... *Il lui faut déraciner cette joie !* » (SS, 151) se convainc le vicaire de Campagne. D'où les sévices qu'il s'inflige toujours en face de son miroir. D'où l'« image de cauchemar » (SS, 155) qu'il y découvre aussitôt, reflet d'horreur dans lequel se reconnaît certes l'image d'une Passion christique renversée, mais surtout l'image d'un pécheur qui désespère (et pour cela pêche toujours plus) de se savoir exilé de la grâce. Les remèdes qu'il emploie ne sont alors peut-être pas moins peccables que le mal qu'il cherche à conjurer. Entre division et contradiction, il semble qu'il n'y ait pour Donissan nulle échappatoire, sauf à refuser dorénavant toute joie, à ne pas se soumettre à la tentation et à se fermer ainsi à l'espoir. C'est ce vœu que le vicaire, à bout de forces, terriblement affaibli par ses exercices de contrition, jette furieusement vers le Christ en croix de l'église du village de Campagne : « Toute joie vient de Satan. [...] Je ne veux pas de la gloire ! Je ne veux pas de la joie ! Je ne veux même plus de l'espérance ! Que me reste-t-il ? Cette espérance seule. Retire-la moi. » (SS, 158) Espérer, ce n'est ici que fatalement se vouer au mal, souvent sans même le savoir²². Tout cela ira même, pour le héros de *Sous le soleil de Satan*, jusqu'au renoncement à son propre salut au profit des autres âmes. C'est ce que Bernanos nomme éloquemment son « pacte avec les ténèbres²³ » (SS, 322), qui voit la cause première de la joie pour le croyant, l'objet absolu du

²² Dans le même ordre d'idée, le lecteur peut se reporter à la démonstration de Pierre Gille relative à une autre expression retranchée du texte définitif, celle de « poison de l'espérance ». Sa démonstration vient encore confirmer l'idée que l'espérance et la joie sont, dans ce premier roman de Bernanos, les conditions privilégiées et paradoxales du désespoir, et ce tant pour le personnage Donissan que pour le personnage de Mouchette : Pierre Gille, *Bernanos et l'angoisse. Étude de l'œuvre romanesque*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 44-55.

²³ L'expression « pacte avec les ténèbres » donne lieu à un développement qui sera retranché également de l'édition définitive. Nul doute qu'ici encore la possibilité du scandale en est la cause, car ce paragraphe rend toujours plus hétérodoxe l'aventure spirituelle de Donissan : « [U]ne sorte de suicide moral dont la cruauté raisonnée, raffinée, est secrète, proprement satanique. On ne peut en douter pourtant. Des jours et des jours, celui dont la tendre et sagace charité devait relever l'espérance au fond de tant de cœurs, qui paraissaient vides à jamais, entreprit d'arracher de lui-même cette espérance. Pourtant sa tragique illusion ne fut pas d'un coup maîtresse de sa conscience, mais elle s'en empara par degrés. À l'instant qu'il faisait à Dieu cette promesse (mais Dieu la reçut-il, ou quelque autre ?...) il obéissait sans doute à une voix intérieure qu'il crut reconnaître. (Cette voix ne devait-il pas l'entendre encore, aussi pressante, non moins perfide, après tant d'années de labeur, à la veille du repos ?...) » (SS, 322)

désir chrétien — le salut — être en définitive hypothéqué. Sans doute est-ce pourquoi Bernanos a baptisé la deuxième section du roman « La tentation du désespoir²⁴ ». Tout comme on peut dire que le supplice de Donissan jette une nouvelle lumière sur la célèbre tentation dont l'écrivain faisait pour lui-même l'aveu, en particulier dans la préface des *Grands cimetières sous la lune* : « Le démon de mon cœur s'appelle — À quoi bon²⁵ ? » Car le « À quoi bon ? » peut s'entendre, non pas seulement comme la tentation d'abandonner, de rendre les armes, de ne plus s'engager jusqu'au bout de soi-même, mais comme ce danger plus insidieux que recèlent primitivement en eux-mêmes toutes formes d'espoir, de croyance et de lutte. Pour toutes ces raisons, il est en tout cas indéniable que Donissan ne pouvait être, selon son auteur, véritablement un saint. Face à Maritain et à Lefèvre, le discours est à cet égard similaire. Pour Bernanos, « [s]on Saint n'est pas un Saint²⁷ », puisque « ce serait folie de vouloir forcer ce qui est, par sa nature, inexprimable, la paix au-dessus de tout langage²⁸ ». Aucune création imaginaire ne peut restituer l'expérience spirituelle ineffable de la sainteté. Impossible pour l'écriture de rapporter, et partant de circonscrire, la singularité de ce qui se reconnaît par cette sorte de « paix au-dessus de tout langage » — ce que tant de saints et de mystiques n'ont eu de cesse de témoigner. Par conséquent, bien que Donissan ait affaire avec la transcendance, il ne saurait jamais être que le « manuscrit encore informe » d'un saint. Sa grâce serait de l'ordre d'un devenir, d'une potentialité, à l'image d'une question à laquelle le texte n'apportera aucune réponse définitive, au point de rendre toujours plus incertain le sens à donner à son aventure. En d'autres termes, Bernanos ne prétend nullement écrire ici une hagiographie rêvée. Ce type de projet lui apparaît fondamentalement impossible en regard de la mise en forme et de

²⁴ Le titre initial de cette deuxième section était « La séduction du désespoir », avant d'être modifié lui-aussi pour « La tentation du désespoir ». Il faut croire que la notion de tentation s'avère finalement préférable, car elle renvoie à l'alternative insoluble d'un sujet aux prises avec son propre désir, tandis que la séduction semble déjà impliquer l'idée d'une certaine complaisance, si ce n'est même d'une capitulation.

²⁵ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 353.

²⁷ Georges Bernanos, « Lettre à Jacques Maritain, 14 février 1926 », *Correspondance (1904-1934). Combat pour la vérité*, Paris, Plon, 1971, p. 211.

²⁸ « Et même à supposer un saint imaginaire, ce serait folie de vouloir forcer les mots à exprimer ce qui est, par sa nature, inexprimable, la paix au-dessus de tout langage. [...] Mon saint de Lumbres n'est pas un saint : mettons, si vous voulez, que c'en est le manuscrit encore informe. » (Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1043)

l'expression de ce qui constitue le recès secret de la « paix au-dessus de tout langage » qu'est la sainteté. Or ce n'est pas un hasard si c'est précisément cette « paix » qui, chez Donissan, n'apparaît comme rien moins qu'hypothétique. La joie venant du Ciel n'est en effet pour lui que l'amorce d'un subtil et cruel supplice intérieur. Toujours est-il que le renversement de la joie en angoisse est un *topos* du discours et de la condition mystiques. Comme le rappelle Sarah Lacoste, celui-ci trahit « un basculement dans un autre régime de perception, mais aussi de compréhension²⁹ » dont les mystiques feraient la bouleversante expérience. Il faut voir là d'ailleurs l'origine de cette « esthétique du paradoxe³⁰ » à travers laquelle le style bernanosien assumerait, en la mettant en acte, l'exigence mystique d'un impossible à dire. Reste (et sans les opposer) qu'on ne peut faire l'économie ici de l'impression tenace laissée, chez Bernanos, par une vision du monde livré à une équivoque insupportable. Car ce glissement ou ce renversement toujours possible des êtres et des choses aurait à ses yeux une origine nécessairement diabolique. Ainsi qu'il s'adressait à son ami Robert Vallery-Radot, tout juste après la publication de *Sous le soleil de Satan* et avec une résolution digne d'un Donissan : « Pour moi, je sais seulement que le péché a jeté la confusion du haut en bas de l'Univers. Toute joie n'est pas mauvaise, mais le renoncement est plus sûr. » Avant d'ajouter : « L'équivoque empoisonne les âmes. Elle stérilisera l'art même. Nous remettrons Satan à sa place³¹. » « [R]emettre Satan à sa place », combattre la confusion dont toute son action procède, distinguer le bien du mal dans une époque qui en a oublié le partage essentiel, enfin défendre par là même l'idée qu'on se fait de l'art : tout cela ne pouvait s'envisager, semble-t-il, qu'en mettant la littérature à l'enseignement de l'équivoque même. Seule une écriture de l'ambiguïté était en effet susceptible de révéler l'affolante puissance « d'empoisonnement », de contagion et d'indistinction dont le démon était, chez Bernanos, le nom.

²⁹ Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal. Une étude stylistique du mal chez Georges Bataille et Georges Bernanos*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2014, p. 16.

³⁰ Monique Gosselin, *L'écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, vol. 1, Lille, Aux amateurs du livre, 1989, p. 60.

³¹ Georges Bernanos, « Lettre à un ami [Robert Vallery-Radot], février 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, op. cit., p. 233.

4.2 Contre-psychologie

L'idée que Satan est la conscience, la pensée, la vie mentale elle-même, ne va pas sans impliquer une théorie tout à fait singulière du psychisme et, plus largement, de la subjectivité. Une théorie nettement à rebours des discours scientifiques et intellectuels de l'entre-deux-guerres, lesquels ramèneraient au grand dam de Bernanos les opérations de la conscience à « la morale de ses glandes³³ ». Rien de tel de son côté. Il va de soi pourtant qu'il n'est pas imperméable aux théories de l'inconscient (freudiennes et bergsoniennes) qui se diffusent alors. À sa manière, Bernanos conçoit d'ailleurs bien des fois le psychisme au moyen d'une métaphore topique, privilégiant souvent les images de la mare, d'un flux d'eau souterraine ou du puits. Celles-ci allient à une dimension spatiale l'idée d'une division verticale, entre une partie claire et une partie opaque, un niveau accessible et un niveau secret — tout en développant une poétique du liquide dont nous serons amenés à reparler³⁴. Malgré ces probables influences, la vie mentale bernanosienne n'apparaît que comme la surface sensible d'un espace bien plus vaste et insondable, auquel on peut attribuer plusieurs noms, mais dont celui *d'âme* permet de faire entendre l'arrière-plan théologique que l'écrivain cherche à assumer. Sa conception profondément chrétienne de la vie intérieure s'avère en soi insaisissable parce qu'elle est le centre « d'un mystère dont l'idée seule accable l'esprit » (SS, 84). Inintelligible pour l'entendement humain, sa nature relève de l'extrasensible (elle ne peut être perçue en une essence totale et entière) et de l'extralinguistique (elle ne saurait être parfaitement traduite ou désignée au moyen du langage). Ce caractère aporétique de l'âme, en son sens chrétien, s'accroît encore au regard de la situation historique qui détermine l'entrée de Bernanos en écriture : un temps de la crise du religieux, où la foi semble de moins en moins capable d'offrir ses cadres d'intellection pour l'abord de réalités qui sont avant tout spirituelles. À l'impossibilité intrinsèque d'appréhender le fond secret de l'âme s'ajouterait par conséquent

³³ Georges Bernanos, « La joie » (1929), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, éd. S. Lacoste, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 709.

³⁴ « Certes, notre propre nature nous est, partiellement, donnée ; nous nous connaissons sans doute un peu plus clairement qu'autrui, mais chacun doit descendre en soi-même et à mesure qu'il descend les ténèbres s'épaississent jusqu'au plus obscur, au moi profond, où s'agitent les ombres des ancêtres, où mugit l'instinct, ainsi qu'une eau sous la terre. » (SS, 193)

le péril d'avoir oublié le dogme et la tradition qui lui donnent sa signification, n'en rendant l'accès que toujours plus ardu. Revendiquer l'âme, revendiquer les racines métaphysiques d'une vie de l'esprit, revendiquer ce que Brian T. Fitch appelle une « psychologie du surnaturel³⁵ », c'est donc pour Bernanos faire se rejoindre une croyance religieuse et une critique historique au sein d'une pratique littéraire. C'est d'ailleurs ce geste qu'il défend devant Stanislas Fumet, alors que le lecteur des éditions Plon travaille sur les épreuves de *Sous le soleil de Satan* : « Enfin, je voudrais avoir démontré à quelques-uns que l'homme moderne a tort de se croire si parfaitement à l'abri, dans son sac de peau, des entreprises de l'âme³⁶. » De la part de Bernanos, écrire suppose donc de prendre place parmi les écrivains apologétiques chrétiens, de Chateaubriand à Barbey d'Aurevilly, de Bloy à Charles Péguy. Dans leur sillage, il entend devenir le contempteur d'une modernité en déshérence. Plus intimement encore, écrire sur les « entreprises de l'âme », dans l'espoir de traquer l'homme tapi derrière son « sac de peau », exige de la part de l'auteur de *La joie* d'être comme le Christ avec ses âmes, autrement dit d'être le « ravisseur » et le « bourreau³⁷ » de ses lecteurs. Il n'est alors d'autre idéal littéraire que celui d'une puissance d'action, dont l'efficace tiendrait à sa violence intrinsèque : contrastes et emportement du style, outrance et mordant du propos, fureur et fulgurance des visions. On pourrait ainsi parler d'une forme de terrorisme littéraire à l'égard de Bernanos. Même romancier, l'écrivain est à ses yeux toujours un polémiste vindicatif, si tant est qu'on retient que la polémique réside dans une entreprise de conversion *par* la violence³⁸. Tel qu'il l'avoue à Maritain, l'essentiel pour lui, la plume à la main, n'est « pas de mener un raisonnement à son terme, mais de frapper le plus fort qu'on peut³⁹. » La logique déductive, la cohérence discursive et l'homogénéité narrative ne sont donc que de peu d'importance au regard d'une réelle visée morale dont tout texte doit signifier l'assomption. Par les moyens de

³⁵ Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos. Essai de méthode critique*, Dives-sur-Mer (France), Lettres modernes / Minard, coll. « Situations », 1969, p. 50.

³⁶ Georges Bernanos, « Lettre à Stanislas Fumet, 7 février 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 205.

³⁷ « Le Christ n'est pas l'infirmière des âmes, il en est le ravisseur, et dans un certain sens le bourreau. » (Georges Bernanos, « Lettre à Jacques Maritain, 14 février 1926 », *op. cit.*, p. 212)

³⁸ Voir à ce sujet Denis Labouret, « La verve et la foi. Sur la fureur polémique des écrivains croyants (1860-1970) », *Recherches et travaux*, n° 85, 2014, p. 163.

³⁹ Georges Bernanos, « Lettre à Jacques Maritain, 14 février 1926 », *op. cit.*, p. 212.

la fiction, il s'agit pour Bernanos de *toucher* une âme, et ce en faisant de l'âme l'objet premier de son écriture. Il faut ainsi réveiller une conscience, en la délogeant du confort et de la placidité dans quoi elle se terre. Il faut lui donner à penser par elle-même, au point de lui conférer une amplitude et une liberté mentales qu'elle ne connaît guère plus autrement⁴⁰. Résolument, farouchement, si ce n'est même violemment éthique, l'écriture doit atteindre le fond secret en revers de la conscience, ce noyau spirituel — « l'âme » — où palpète le sens absolu de ce qui fait la vérité d'un être. Bernanos se loue d'ailleurs de certaines critiques qui lui reprochent son pessimisme : « M. Leroux veut me convaincre de lui avoir servi le Désespoir au fond de mon plat d'enfer. Ce témoignage me remplit de joie. Il me prouve que j'ai dépassé la littérature, atteint la part réservée d'une âme⁴². » L'enfer est-il alors l'unique ressort pour faire authentiquement (c'est-à-dire, dans son cas, spirituellement) littérature ? Seul l'affect lui apparaît, en tout cas, être l'indice d'une réussite littéraire, tout comme il est l'indice du possible dépassement ce qui serait *seulement* littérature. C'est qu'il s'agit pour Bernanos d'être à la hauteur de sa « vocation », de cet « appel » qui, comme tout appel, exige d'être transmis. En cela, le roman doit être pour lui un art passionnel, emporté, servi par une prose éruptive et virtuose, qui passionne, qui trouble ou qui enflamme les lecteurs. D'effroi ou de pitié, de mépris ou de joie, là n'est pas l'essentiel. Importe seulement que l'écriture gagne le repli des cœurs pour les extraire de leur apathie commune. « J'ai juré de vous émouvoir — d'amitié ou de colère, qu'importe. Je vous donne un livre vivant⁴³ » : c'est ainsi toujours avec cette ambition en ligne de mire que l'écrivain allait amorcer son premier pamphlet, *La grande peur des bien-pensants*. Son ambition terroriste et éthique, il la gardera tout au long de son œuvre, que ce soit du côté du roman ou pour ce qui concerne son écriture politique. Car écrire revient toujours pour Bernanos à chercher à entamer la certitude du prochain. Ce qui lui importe, c'est de

⁴⁰ « L'image me semble bonne et je ne lâche jamais tout de suite une image qui me semble bonne, c'est-à-dire capable de donner un moment, aux gens qui n'en ont pas l'habitude, l'envie de penser par eux-mêmes. » (Georges Bernanos, « Lettre à Henry Coston, juin 1935 », *Correspondance inédite (1904-1948)*, *op. cit.*, p. 274)

⁴² Georges Bernanos, « Une vision catholique du réel », *op. cit.*, p. 1053.

⁴³ Georges Bernanos, « La grande peur des bien-pensants » (1931), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 45.

performer l'angoisse qui le traverse pour en faire une force de frappe, c'est de la transmettre à autrui afin de mieux réveiller le goût qu'aurait d'elle-même une âme moribonde.

C'est encore pour cette raison que Bernanos s'impose comme l'un des grands romanciers de la vie intérieure, bien qu'on voie déjà qu'il s'agit d'une vie intérieure essentiellement inquiète et torturée, prise d'assaut par les vagues du malaise, du dégoût ou du scrupule. Ces vagues auxquelles n'échappent pas mêmes ses personnages les plus apaisés ou bienheureux, comme Chantal de Clergerie et Chevance dans *La joie*, et le curé d'Ambricourt dans *Journal d'un curé de campagne*. Ainsi que l'a bien résumé Baudelle, « Bernanos est assurément l'un de ceux qui ont le mieux incarné, à leur corps défendant, la conscience malheureuse qui, depuis Flaubert, définit le romancier moderne⁴⁴. » Plus qu'à Flaubert toutefois, c'est sûrement à l'école balzacienne que Bernanos doit d'avoir affiné les techniques de sa psychologie romanesque. Il y aura fait ses classes une bonne partie de l'adolescence. Toute porte à croire cependant que sa lecture de Proust, au début des années 1920, y soit aussi pour quelque chose, en dépit de toutes les réticences affichées à son égard. À la sortie de son premier roman, Bernanos fustige le nouveau maître de la modernité pour sa « terrible introspection », dont la « poursuite est hallucinante, pour ne pas dire désespérée⁴⁵ ». Ce que l'auteur de *L'imposture* critique chez Proust, ce n'est toutefois pas l'exercice de l'introspection, au moyen des facultés de l'imagination et de la mémoire, mais que cette recherche d'un temps perdu — à laquelle il ne pouvait pas se montrer insensible dans certaines de ses visées — prétend s'appuyer uniquement sur les capacités individuelles d'un esprit à se remémorer ou à s'inventer. Le reproche de Bernanos tient donc davantage au cadre objectif et à l'horizon idiosyncratique de cette forme moderne d'exercice spirituel qu'au désir premier qui l'anime. Elle tient spécifiquement au fait que Proust évacue « la loi morale », alors que pour Bernanos, toute forme d'analyse doit tenir de l'oraison, c'est-à-dire participer du plan divin et ne trouver sa réalisation qu'en lui⁴⁶. La critique de Proust survient d'ailleurs au cours d'un entretien de

⁴⁴ Yves Baudelle, *Bernanos, le rayonnement de l'invisible*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1046.

⁴⁶ Au sujet du rapport de Bernanos à Proust, on peut se reporter aux analogies relevées par Jacques Chabot, « Ruptures du temps et ouvertures du sens dans les romans de Bernanos », dans Pierre Gille et

Bernanos avec Lefèvre (entraperçu déjà en introduction), où le romancier livre l'ambition ayant commandé à l'écriture de *Sous le soleil de Satan*. L'occasion lui est alors donnée de détailler son programme esthétique et spirituel : « Mais si je force le lecteur à descendre au fond de sa propre conscience, si je lui démontre, avec la dernière évidence, que l'humaine faiblesse n'explique pas tout, qu'elle est entretenue, exploitée par une sorte de génie féroce et sombre, quel autre parti lui reste-t-il à prendre, que se jeter à genoux, sinon par amour, au moins par terreur, et d'appeler Dieu⁴⁷ ? » Ici, la visée terroriste d'une écriture apologétique semble se définir à rebours d'une large partie de l'histoire de la littérature. Le reproche adressé à Proust rejoint effectivement celui qu'il adressait quelques pages plus haut, bien que moins vivement, au maître de son enfance, Balzac, lequel « n'a pas été jusqu'à la source secrète, au dernier accès de la conscience, où le mal organise du dedans, contre Dieu et pour l'amour de la mort, la part de nous-mêmes dont le péché originel a détruit l'équilibre⁴⁸. » D'un écrivain à l'autre, la critique, dans sa répétition, témoigne chez Bernanos de la certitude d'un échec des écrivains de la modernité littéraire. Leur tort serait d'avoir parachevé le projet d'une expérience de la subjectivité comme connaissance de soi ; une connaissance exclusivement immanente et individuelle, où l'homme se trouve désormais seul à s'affronter à l'énigme que représente son propre univers intérieur.

Sur le banc de ceux qu'il va quelques années plus tard appeler les « amateurs de psychologie littéraire⁴⁹ », on ne s'étonne donc pas de retrouver aux côtés de Proust, d'une part Gide — fustigé pour « l'enfer imaginaire » de ses romans qui peinent de plus en plus à cacher

Max Milner (dir.), *Bernanos. Continuités et ruptures*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1988, p. 25-36. À partir d'un relevé des noms propres de ses romans, Baudelle a de son côté souligné une autre forme de legs proustien chez l'auteur de *Monsieur Ouine*, qui dépasse la simple référence pour tendre vers une véritable *tentation esthétique*, trahissant le projet de se défaire du romanesque balzacien pour atteindre une forme de modernité littéraire, grâce à « l'autonomie d'un langage toujours tenté de se clore sur lui-même. » (Yves Baudelle, « Bernanos et le nom propre », dans Max Milner et Monique Gosselin-Noat (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 105)

⁴⁷ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1047.

⁴⁸ Voir supra, chapitre 2, note 60.

⁴⁹ Georges Bernanos, « Spiritualisme et circonspection » (1932), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1239.

« l'enfer intérieur⁵⁰ » grandissant au fond de l'écrivain —, et d'autre part Mauriac. Le malentendu entre eux est de taille. C'est que Bernanos se méfie de la catégorie alors reine du personnage, tout comme il se méfie du caractère psychologique du roman qui en relève. Tel que le soulignait déjà en son temps Malraux, « [à] Pontigny, LE roman impliquait l'existence autonome de *personnages*. [...] Et Bernanos mettait brutalement en question tout ce que "l'Europe la plus cultivée" pensait de la création romanesque⁵¹ ». Dans l'entretien liminal de 1926 avec Lefèvre, l'auteur de *Sous le soleil de Satan* est par ailleurs amené à prendre à son tour position au sujet de la figure de proue de la psychologie moderne : Sigmund Freud⁵². Il étaye alors son refus d'une théorie historique et positiviste du sujet, entendu comme le lieu et l'expression d'une intériorité dont la raison, le matérialisme et la science détiendraient entièrement le secret. On fait pour lui fausse route si on réduit la vie intérieure au « morne champ de bataille des instincts » (SS, 226). L'homme n'est pas qu'un ensemble de facteurs pulsionnels, de courants nerveux ou d'humeurs conditionnant aussi bien ses actions, ses pensées et ses désirs que son destin. À ses yeux, les notions chrétiennes d'âme ou de libre-arbitre demeurent insolubles dans ce biologisme. Bernanos défend par conséquent le projet d'une véritable *contre-psychologie*, où se conjoignent tant une condamnation des formes littéraires contemporaines qu'un refus des présupposés historiques et épistémologiques qu'elles partagent avec les nouvelles sciences psychologiques. Nonobstant cela, face à Lefèvre, Bernanos ne rejette la psychanalyse (en gommant au passage la propre défiance de Freud face au positivisme de son temps) que pour lui reconnaître, simultanément, un certain mérite. À le croire, « il est bon que Freud ait attiré de nouveau l'attention sur le problème de l'instinct sexuel⁵³ ». De manière générale, sur le chapitre de Freud, Bernanos se réclame du jugement

⁵⁰ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1046.

⁵¹ André Malraux, « Préface » à Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1974, p. 9-10.

⁵² À en croire son ami Robert Vallery-Radot, Bernanos fait la découverte (d'abord) enthousiaste de Freud et de Proust au même moment, soit au début des années 1920 (Cf. Robert Vallery-Radot, « Souvenirs de Georges Bernanos », *Bulletin de la société des amis de Georges Bernanos*, n° 1, 1949, p. 10.)

⁵³ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1046.

sévère de Léon Daudet. Quelques mois auparavant, Daudet a en effet fait paraître son *Rêve éveillé* dans lequel il finit de régler ses comptes avec le médecin viennois. Une bonne partie d'entre eux étaient déjà soldés avec *Hérédo. Sur le drame intérieur* où, malgré sa lecture passionnée des textes de Freud, Daudet avouait regretter une conception freudienne lénifiante de l'homme. Il s'agissait même selon lui d'un véritable « poison paralysant⁵⁴ » pour l'esprit, voué à être complètement aliéné à des mécaniques inconscientes et indomptables, à tout le moins inconnaissables. Tout cela était contraire à la philosophie de la volonté et à l'énergétique de l'action que Daudet prêchait alors, afin de sortir des ténèbres de l'intériorité qu'avait consacrées la fin du XIX^e siècle. Sans omettre au passage d'écorner, à travers l'*unbewusst* freudien, le rejeton d'un germanisme romantique que la première plume de l'*Action française* ne pouvait évidemment faire sien⁵⁵.

En dépit de la teneur péremptoire de sa remarque, Bernanos ne va pas en rester à la seule mise au point de Daudet pour ce qui concerne Freud. Il semble même qu'une grande partie de sa production romanesque puisse se reconnaître sous le signe d'un certain rapport entretenu avec le père de la psychanalyse. Rapport certes conflictuel, souvent teinté d'ironie ou d'hostilité, répulsif en tous les cas, à la manière d'un *contre* Freud (une *contre-psychologie* à opposer à une *métapsychologie*) au travers duquel on peut être amené à relire toute la conception de l'intériorité que porte l'œuvre bernanosienne. S'opposer, parodier, ce n'est pourtant qu'une façon de se mesurer encore et toujours à la psychanalyse. Et d'entretenir, au moyen de l'aversion et de la polémique, un lien grâce auquel continue de vivre le souvenir d'une découverte admirative, chez Bernanos, des promesses que portait la clinique freudienne.

⁵⁴ Léon Daudet, *L'hérédo. Sur le drame intérieur*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1917, p. 129. Un tel volontarisme psychologique chez Daudet s'inscrit dans une forme de moralisme historique qui trouve sans doute, chez Bernanos, sa mise en acte dans le ralliement politique à l'*Action française* : « C'est certainement parce qu'elles lui donnent l'occasion de se raidir contre les penchants romantiques de sa nature que les idées de l'*Action française* exercent sur lui, dès l'instant où il les découvre, une emprise dont il restera longtemps marqué. » (Max Milner, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 33)

⁵⁵ Voir à propos de Daudet et de Freud : Jacques Poirier, « Le roman de l'inconscient national », dans Sylvie Triaire et Marie Blaise (dir.), « *L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : littérature, psychologie, psychanalyse (actes du colloque de Montpellier, 3 et 4 juin 2010), Fabula, 2012, s. p. En ligne : <<https://www.fabula.org/colloques/document1659.php>>

Sans doute n'est-ce donc pas un hasard si, à l'heure où il commence à poser les termes de sa contre-psychologie en face de Lefèvre, Bernanos achève son deuxième roman, *L'imposture*. Car plus encore que *Sous le soleil de Satan*, celui-ci s'ancre dès ses premières pages dans les affres d'un sujet aux prises avec sa propre conscience. Il s'agit cette fois de l'abbé Cénabre, un prêtre doublé d'un hagiographe réputé qui, au milieu du confort d'une vie érudite et mondaine, voit émerger en lui une idée d'abord confuse et étrange, bientôt inquiétante : il ne croit plus. Pire même, il n'a sans doute jamais eu la foi. L'écriture va déplier les étapes successives de la fièvre intérieure qui emporte l'homme de lettres, en proie à une série d'affects et de phénomènes déstabilisant — lapsus, échappées, convulsions, compulsions et relâchements. Quelque chose semble se jouer en Cénabre, le déchirer de l'intérieur, mais à mesure qu'il croit enfin saisir ce qui le traverse, l'opacité tend à s'accroître. Son rire, surtout, devient l'expression la plus frappante de ces forces mystérieuses et inconnues qui sommeillaient jusque-là en lui et se déchaînent. Il jaillit d'ailleurs à l'instant où Cénabre vient de pousser à terre l'humble curé Chevance, venu sur sa demande l'épauler dans sa crise mystérieuse :

Cette espèce de ricanement sortait de lui, à n'en pouvoir douter, et il ne le reconnaissait pas ; ou du moins, il n'avait sur lui aucun contrôle. Il l'avait écouté avec dégoût, pris sur le fait, ainsi qu'une soudaine clarté découvre à nos pieds une bête immonde, et tout de suite elle est replongée dans la nuit. Il ne le reconnaissait pas, et il lui était pourtant impossible de l'attribuer à une cause purement physique, de le séparer d'une part secrète et réservée de sa pensée, peut-être, de toute autre manière, inexprimable. Ce claquement gras de l'air dans la gorge, si surprenant qu'il fût, n'avait pas d'existence propre, était dans une dépendance étroite... De quoi ? Non pas un bruit seulement, mais un écho... Quel écho ? (I, 413)

Quel écho reçoit-on de ce « témoin étranger » (I, 412) des profondeurs de l'être ? Est-ce le ressac d'une part inexprimable et inconnue de soi, face à laquelle il ne peut être *seulement* question d'un dérèglement physiologique, d'une anomalie nerveuse ou instinctuelle ? S'agit-il alors encore de soi ou sinon de quoi ? De qui ? Ainsi que l'a souligné judicieusement Michael Kohlhauser, entre le naturalisme zolien et la métapsychologie freudienne, Bernanos propose de présenter l'imposture sous la forme d'un drame subjectif à l'épaisseur renouvelée. Et si, pour

l'occasion, il « retrouve le langage étouffé de l'inconscient⁵⁶ » et en déroule les subtiles et infinies variations, c'est semble-t-il pour mieux signifier qu'aucune élucidation de l'esprit ne saurait entamer le caractère inouï de cette expérience. Or celle-ci n'entretient-elle pas quelque analogie de structure avec l'expérience de la tentation ? La progressive perception d'une *autre* volonté, agissant au plus profond de soi, rejoint en effet stylistiquement, par sa syntaxe et ses modulations interrogatives, courtes et hésitantes, le passage où Donissan est gagné par la certitude qu'une présence *autre* s'est installée au cœur de sa joie. Tout se passe toutefois, dans *L'imposture*, comme si le drame n'était plus de l'ordre d'une pensée s'angoissant à l'idée de mal penser, tout en ayant une large (bien que terrible) conscience d'elle-même, mais qu'il se déroulait cette fois sur une autre et lointaine scène, dont le sujet serait irrémédiablement séparé, voué à n'en percevoir que des bribes ou des « échos » distants, lui revenant sous l'aspect de véritables effets d'inconscient.

On est en droit de reconnaître dans le rire incontrôlable de Cénabre le rire infernal décrit plus de soixante ans auparavant par Baudelaire et que déjà le vieux curé de Lumbres (ainsi que bien des théologiens et des saints avant lui) croyait entendre du fond de son désespoir. Un rire infernal, puisqu'il s'impose à celui qui le fait retentir à son corps défendant, comme une « maladie qui va toujours son chemin », ainsi qu'il en allait autrefois pour Melmoth selon Baudelaire⁵⁷. Chez Bernanos, pour lequel Satan a pu être rêvé comme le principe d'une conscience divisée d'avec elle-même, la théorie satanique du rire ne pouvait bien sûr que trouver un accueil favorable⁵⁸. Cela étant dit, le rire est, chez Cénabre, sans doute moins le symptôme d'un inconscient cherchant à se faire entendre que ce qui renvoie à une vérité paradoxale mais éminemment spirituelle : la vérité d'une imposture ontologique où l'âme serait corrompue en son fond et va bientôt éclater au grand jour, jusqu'à se manifester de tous côtés dans toute son horreur. Voilà donc une étrange anamnèse, où il s'agit moins du retour d'un

⁵⁶ Michael Kohlhauer. « *L'imposture* : notice », dans Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1218.

⁵⁷ Voir supra, chapitre 2, note 66.

⁵⁸ On ne s'étonne donc pas que ce soit à travers l'ironie littéraire que l'imposture de Cénabre s'incarne par la suite de manière la plus frappante : « L'ironie [de son écriture], toujours un peu pédante, grince maintenant. Peut-être échappe-t-elle au contrôle de l'auteur ? Jadis asservie au texte, alignée, elle le déborde parfois, pousse au-dehors un coup furieux, reprend sa place avec contrainte... » (I, 380)

fragment oublié ou enterré de la mémoire que d'un dévoilement, ou plutôt de la fissuration progressive d'une chape de mensonge et d'hypocrisie, si dense et tenace que l'imposteur lui-même l'avait complètement oubliée. Étrange anamnèse, où le refoulement psychique laisse place au mensonge métaphysique, en l'occurrence le reniement le plus intime et le plus absolu entamant la nature même du sujet, au sens de Bernanos. S'il s'agit encore d'une aliénation de soi par soi, l'hypothèse s'aggrave toutefois avec Cénabre en tant qu'un premier secret ou mensonge aura signé une division intérieure irréparable. Dès lors une part de soi (la plus authentique, la plus profonde) s'avérera désormais pour toujours hors d'atteinte⁵⁹. À l'explication surnaturelle, à l'idée qu'il en va d'une cause autre qu'organique ou psychique à son trouble, Cénabre se refuse pourtant. S'il songe un moment à un délire des sens ou à une hallucination auditive, ouvrant de ce fait une analogie ironique avec les mystiques et les saints au cœur de ses curiosités savantes, c'est aussitôt pour chasser « l'équivoque » (I, 414). Cénabre renonce à toute interprétation spirituelle ou même morale de l'événement, pour se rabattre sur la seule logique rationnelle. Et lorsqu'il attrape, comme Donissan, son reflet dans le miroir, c'est dans son cas pour restaurer son assurance : « Je suis calme, j'ai retrouvé mon calme, j'ai la pleine possession de moi-même » (I, 430). On mesure ici comment, de la crise du vicaire de Campagne à celle de Cénabre, Bernanos ne fait qu'inverser les actants d'un seul et même dispositif dramatique, dont l'objet miroir occupe le centre. Tout semble en effet opposer Donissan à Cénabre, l'humble et rustre curé de village et le raffiné hagiographe parisien, consumé par son hypocrisie. C'est pourtant une même catastrophe de la subjectivité qui semble les faire se rejoindre, au travers de cette prise de conscience désespérée — bue jusqu'à la lie ou, au contraire, repoussée avec la dernière des forces —, permise seulement par le miroir et les inversions auxquelles il préside⁶⁰. On comprend alors pourquoi, à la parution de

⁵⁹ Pour Fitch, qui est l'un des rares commentateurs à avoir consacré une solide analyse à la crise de Cénabre, le « dédoublement » intérieur du personnage n'en est pas vraiment un, en tant que Cénabre n'est pas « étranger à lui-même dans ce sens-là. C'est plutôt qu'il est devenu étranger aux dimensions secrètes de son âme. Enfin, ce n'est pas un dédoublement dont les deux éléments se situeraient au même niveau de l'être mais un dédoublement, pour ainsi dire, en profondeur par lequel l'homme se trouve coupé et aliéné des profondeurs de son être parce qu'en tant que conscience il a été dépossédé de lui-même. » (Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos*, *op. cit.*, p. 56)

⁶⁰ Parmi les autres éléments narratifs permettant de rapprocher les deux personnages, il faut compter la tentation du suicide et l'apostrophe au Christ en croix.

L'imposture, un critique autrefois enthousiaste comme Léopold Levaux, mais aussi son éditeur Maritain, ont pu reprocher à Bernanos le scandale qu'il y avait à franchir certaines conventions morales et théologiques. À leurs yeux, son tort n'était pas seulement de se montrer trop véhément à l'égard d'une institution ecclésiastique compromise. Il résidait plus gravement dans le fait de s'aventurer à dévoiler les plus subtils et secrets rouages d'une âme en butte à elle-même⁶¹. Rien de commun en apparence entre les critiques du premier roman, reposant sur un argument théologique (avoir représenté le personnage d'un saint, proche de s'abandonner entièrement au désespoir), et celles de *L'imposture*, qui dénoncent l'exploration la plus minutieuse (au risque même de la cruauté) d'un effondrement psychique radical. Or la polémique déclenchée, chez les catholiques, par *L'imposture* tient aussi au fait que cette exploration paroxystique concerne une âme gagnée à l'enfer (ce qui fait qu'on en revient à l'argument théologique). Une âme confite dans son imposture, dont le reniement originel l'assimile à une véritable « sainteté du mal⁶² ». Il y a en effet une forme *négative* de sainteté chez Cénabre, si on garde à l'esprit que la sainteté s'adosse certes, pour Bernanos, à une vision morale et à une tradition théologique, mais qu'elle est aussi — et peut-être plus essentiellement — une expérience privilégiée, à la limite du sensible et de l'esprit, des sources de la vie intérieure. Le fait que Bernanos refusa souvent qu'on qualifie de saint le personnage de Donissan, pour lui préférer le titre de « héros de la vie intérieure⁶³ », est à cet égard des plus éclairants. Or si l'eau de ces sources spirituelles peut s'avérer accessible et « tout de suite si limpide et si pure⁶⁴ ! » au saint véritable ; si elle est susceptible d'être entraperçue ou devinée par celui qui n'en est encore que le « manuscrit informe », il en va tout autrement dans le cas

⁶¹ Cf. Philippe van den Heede, *Réalisme et vérité en littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg, Academic Press Fribourg, coll. « Studia Friburgensia », 2006, p. 159-162.

⁶² Pierre Gille, *Bernanos et l'angoisse*, *op. cit.*, p. 108.

⁶³ Georges Bernanos, « Lettre à Jean Guiraud, fin mai 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 226.

⁶⁴ « Le saint est l'homme qui sait trouver en lui, faire jaillir des profondeurs de son être, l'eau dont le Christ parlait à la Samaritaine [...] Sans doute, la surface en est encombrée de débris, de branches brisées, de feuilles mortes, d'où monte une odeur de mort. Sur elle brille une sorte de lumière froide et dure, qui est celle de l'intelligence raisonneuse. Mais au-dessous de cette touche malsaine, l'eau est tout de suite si limpide et si pure ! » (Georges Bernanos, « Nos amis les saints » (1947), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1382)

de Cénabre. Avec lui, de telles sources ne se goûtent que sur le mode de la perte et du refus. Condamné à surnager à leur surface souillée et obscure, à se borner à la « contemplation stérile » (I, 406) de sa froide intelligence, Cénabre ne retirera plus de ces sources que l'amertume de les savoir exister (ce que toute sa carrière d'hagiographe lui aura enseigné), sans jamais pouvoir en retirer, pour sa part, autre chose qu'une « odeur de mort ».

Si la sainteté problématique de Donissan se déploie dans les termes d'une tentation, la sainteté pervertie de Cénabre s'apparente de son côté à une infernale possession. Son caractère tragique est rendu d'autant plus manifeste par l'ironie que met Bernanos à présenter la détermination du personnage à se croire, contre l'évidence, « en pleine possession de [lui]-même » (I, 429-430), et à refuser en bloc toute interprétation surnaturelle de sa terrible nuit⁶⁵. Sur ce chapitre, l'écrivain n'hésite pourtant pas à suggérer l'inverse : « [Cénabre] dont la curiosité s'intéressa si fortement à toutes les épreuves des saints, et particulièrement aux plus étranges, fut ici dupe involontaire des manies critiques de sa propre pensée : l'idée de possession ne l'effleura même pas. » (I, 421) Certains, comme Milner, n'ont pas été insensibles à cette manière qu'a Bernanos de laisser ouvert le scénario de la possession, en ramenant ses coordonnées du plan métaphysique sur le registre psychique. La possession se reconnaît en ce cas comme une sorte d'arrachement subjectif qui traduit l'emprise d'« une volonté étrangère⁶⁶ », bien qu'elle demeure impossible à concevoir (et donc à extirper) en dehors d'une perspective que Cénabre se borne, précisément, à méconnaître. Au-delà de son rire sauvage et sinistre, sans doute est-ce dans la violence portée à l'encontre de son collègue, le curé Chevance, que l'érudit va prendre conscience le plus nettement de l'étendue de l'abîme qui le fonde. Car cette violence apparaît comme la violence tournée non pas contre un vieil homme,

⁶⁵ Dans cette ironie mordante relative au scénario de la possession, qui nous fait croire nous maîtriser et nous posséder (psychiquement, objectivement) alors qu'on est au vrai possédé (surnaturellement, subjectivement), il faut reconnaître une pointe de l'art polémique cher à Bernanos. On la retrouve plus loin dans *L'imposture*, lorsque vient le moment de condamner la prétention à la retenue et à la mesure du personnage de Cantani, un intrigant qui hante les salons de l'écrivain Guérou : « [V]ous ne vous possédez pas assez, dit-il ainsi au journaliste Pernichon. Il faut se posséder... Qui ne sait se posséder n'apprendra jamais rien de ce que le dernier d'entre nous devrait savoir... Qui ne sait se posséder... » (I, 455) Et ensuite encore : « Je me possède, voyez-vous... tout est là... Il faut se posséder... On finira par rendre justice à ma politique... » (I, 468)

⁶⁶ Max Milner, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 138-139.

mais vers l'hypothèse que ce vieil homme incarne, à savoir l'hypothèse du surnaturel : Chevance n'est-il pas ce prêtre présenté, dès son arrivée chez Cénabre, comme un ministre déchu du culte, relégué pour avoir pratiqué un exorcisme sur une jeune fille, provoquant émoi et scandale auprès de sa hiérarchie⁶⁷ ? Dans l'ordre du texte, tout se passe comme si Cénabre appelait en Chevance non le confrère et confesseur, mais avant tout chose, l'exorciste, et ce surtout parce que « l'idée de possession ne l'effleura même pas ». Aussi n'est-ce pour n'y avoir *même pas pensé* que tout le sens de sa crise, et avec lui toute l'écriture du roman, y semble comme transporté de façon irrésistible. Dans *L'imposture*, c'est peut-être justement quand on n'y pense pas *que ça y pense* et nous y conduit inéluctablement⁶⁸. Comment ne pas être frappé encore, au sein de cet épisode, par l'avènement d'une joie jusque-là inconnue ? Une joie qui paraît naître chez Cénabre devant la vision du corps mis à terre de Chevance. Il s'agit d'abord de « l'effusion du bonheur », bientôt muée en une joie « suspecte » et cruelle, une « joie terrible » (I, 400) qui cache en son revers « la jubilation d'un autre être, son accomplissement mystérieux⁶⁹ » (I, 399). Sous le masque craquelé de la déférence, la haine et le mépris chez Cénabre enfin se libèrent. Sa joie ne relève pas toutefois exclusivement d'un sadisme enfin embrassé, ni d'un simple déchaînement pulsionnel sans but ni raison. Elle est la joie de qui se renie en rejetant la seule hypothèse à même de le sauver. Elle est la joie de ce qui relève d'un tout *autre* s'extériorisant enfin chez un être aux manières si sobres, universellement loué pour son sens de la mesure. Une telle joie prend alors la forme d'une première

⁶⁷ « L'innocent s'était avisé de réciter les prières de l'exorcisme sur la tête d'une fille devenue démente, et la terreur de deux villages. [...] trois longs séjours à l'asile d'aliénés du département n'avaient eu d'autre résultat que d'exaspérer la folle, dont le médecin chef avait prédit la mort imminente. Sa guérison inattendue fut considérée par tous les gens de bons sens comme une provocation imbécile, capable de faire le plus grand tort à la paix religieuse dans le diocèse. Car ce fut à la paix religieuse que l'abbé Chevance se sacrifia. » (I, 388)

⁶⁸ Après la crise où Cénabre tentera même de se tuer, l'obstination de l'abbé à se rendre à Francfort, à l'invitation de la « Société internationale des Études psychiques » (I, 430), peut se lire comme le signe manifeste d'une véritable fuite en avant : lorsque l'hypothèse du drame intérieur comme crise psychique *doit* impérativement supplanter celle de l'épreuve surnaturelle, mais sans savoir que la folie dans laquelle est tombée le président de ladite Société des études psychiques est précisément celle qui attend Cénabre à la fin de *La joie*.

⁶⁹ Étant donné sa composition grammaticale, sa modulation syntaxique et la proximité sémantique des termes, la formule fait bien entendu penser à celle qui est donnée de la tentation dans *Sous le soleil de Satan*, à savoir « la naissance d'un autre homme dans l'homme, et son affreux élargissement. »

transgression au sein d'une vie construite sur la retenue et la pondération, toutes ces règles érigées comme autant de remparts moraux et psychiques pour faire tenir le mensonge essentiel, l'imposture de l'être ayant pris force de loi.

On mesure quelle place centrale bien qu'énigmatique occupe le signifiant de la *joie* dans l'économie poétique des deux premiers textes de Bernanos, en tant qu'il renvoie à un phénomène ineffable, tendu entre le Ciel et l'enfer. Plus qu'un sentiment, la joie chez Bernanos confine à une épreuve de déprise et de ravissement, elle se situe du côté d'un ébranlement extrasensible de tout l'être. Elle touche à la racine du sujet, à ce qui fait, selon l'écrivain, le fond obscur et oublié de son âme. Par conséquent, on ne peut s'étonner qu'il ait choisi *La joie* comme titre de son troisième roman — roman d'ailleurs initialement pensé en diptyque avec *L'imposture* pour former *Les ténèbres*⁷⁰. Néanmoins, la joie de la lumineuse Chantal de Clergerie sera cette fois moins l'enjeu ambigu du drame intérieur que l'objet public du scandale, constamment menacée qu'elle est de glisser de la mystique à la mystification, et d'attiser la convoitise de tous les imposteurs qui l'entourent⁷¹. De la joie suspecte de Donissan à la joie cruelle de Cénabre, de la tentation à la possession, se sera en tout cas imposée pour Bernanos la nécessité de donner à lire une épreuve subjective vécue sur le mode de la déchirure et d'une affolante confusion. Une épreuve apparentée à un enfer de l'intériorité où l'on plonge pour reconnaître que *quelque chose* ou *quelqu'un* est toujours déjà là, à notre place, et peut-

⁷⁰ « Personne n'est obligé de le savoir — *mais moi je le sais* — quel roman eût été *L'imposture* et *La joie* si le temps m'avait été laissé de fondre les deux volumes en un seul. La nécessité ne me l'a pas permis. » (Georges Bernanos, « Lettre à Maurice Bourdel, 10 novembre 1934 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 26) Soulignons que certaines incohérences narratives entre les deux textes, en particulier d'ordre chronologique, laissent penser que ce projet est resté seulement à l'état d'embryon, et que très vite Bernanos s'est attelé à la rédaction de *L'imposture* comme une œuvre à part entière. Voir à ce sujet : Elisabeth Lagadec-Sadoulet, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1988.

⁷¹ « Elle [Chantal] savait trop l'excellence des dons de Dieu, leur rareté. Elle n'ignorait rien de leurs contrefaçons grossières qui troublaient si fort l'honnêteté de l'abbé Chevance, et dont il parlait avec tant de mépris — trop de mépris peut-être ? — les simulacres, les attitudes demi-sincères, et pis encore : les tares plus secrètes, mi-spirituelles, mi-charnelles, comme à la jointure du corps et de l'esprit, que la science a gravement classées, cataloguées, dévastant pour les nommer le jardin des racines grecques, et néanmoins déjà si familières aux vieux mystiques néerlandais du XII^e ou du XIII^e siècle, qui ne devaient rien à l'étrange érudition de Sigmund Freud. Trop simple aussi, trop indifférente à soi-même, trop protégée contre un premier mouvement de l'amour-propre déçu pour imaginer de mettre l'ange noir en tiers dans sa lamentable aventure. » (Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 639)

être même depuis toujours. Nombreux sont par conséquent les critiques à avoir soulevé la prépondérance du motif littéraire du double ou du dédoublement dans l'œuvre bernanosienne, « processus propre au mal⁷² » dont le miroir (et à quelques moments la photographie) est, de façon assez conventionnelle, l'objet de révélation privilégié. Il faut d'ailleurs souligner que cette manière de séparation entre soi et soi, Bernanos en faisait lui-aussi parfois l'épreuve au fil des jours, lorsque l'abattement et le désespoir — cette ritournelle du « À quoi bon ? » — semblaient près de l'engloutir⁷³. On ne s'étonne donc pas de la retrouver comme principe d'une organisation narrative en miroir, au nom de laquelle les personnages bernanosiens fonctionnent par paires complémentaires et duos d'opposants (le saint et l'imposteur ; l'écrivain et le prêtre ; etc.) qui peuvent bien sûr, à l'occasion, s'inverser, voire se fondre en une figure unique. Pour notre part, on aura cherché à montrer combien ce « processus » classique donne accès à la poétique bernanosienne de l'intériorité en la déployant en ses multiples variations, tout comme il renvoie plus largement à une théorie singulière du sujet, que nous avons baptisée du nom de contre-psychologie. Rejoignant (volontairement ou non) l'indication de Freud selon laquelle le double est l'une des manifestations les plus indiscutables de l'inquiétant familier, aggravant ce schème littéraire du satanisme du XIX^e siècle, Bernanos exprime sur bien des gammes la riche phénoménalité de l'*unheimlich*, entre vertige de l'angoisse et joie monstrueuse ; entre sidération devant le signe de soi découvert chez l'autre et horreur d'un clivage de l'intériorité, devenue presque extimité. Pour le sujet moderne, persuadé d'être « à l'abri, dans son sac de peau », avoir relégué aux oubliettes son âme ne semble devoir se payer ici que de la naissance d'une ombre étrange. Tantôt naissant au plus intime, tantôt projeté sur la scène du monde, celle-ci ne paraît jamais plus déformée que lorsqu'on la reconnaît paradoxalement comme un double de soi-même.

⁷² Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal*, op. cit., p. 283.

⁷³ « Je ne crois plus en moi, voilà le fait tout nu. Et certes, je n'y ai jamais cru au sens où on l'entend d'ordinaire, c'est-à-dire que je ne crois pas avoir jamais eu beaucoup d'estime de moi, de mes talents. Mais je ne crois plus en moi, j'ai perdu la foi en moi comme on perd la foi tout court. Quelle drôle de chose ! Je me trahis moi-même comme on trahit sa femme. Peut-être pourrais-je demander à Rome l'annulation de l'union ridicule contractée le 20 février 1888 par Georges Bernanos avec Bernanos Georges ?... Mais ces procès ecclésiastiques coûtent si cher ? » (Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, mai 1933 », *Correspondance (1904-1934)*, op. cit., p. 475)

À l'égard de cette sorte de dédoublement affreux de l'être, le dernier roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*, fournit la matière à la fois la plus éloquente et, étrangement, la plus obscure. Dans un passage finalement non retenu par l'écrivain — bien qu'envoyé aux éditions Plon et conservé par Béguin, qui l'intégra à son édition du roman de Bernanos en 1946 —, on y voit Ouine, le vieux professeur de langues à l'agonie, se confier au jeune Steeny : « [J]'ai plutôt parlé pour éviter de m'entendre, je me disais n'importe quoi, cela m'était devenu aussi naturel qu'au ruminant la régurgitation du bol alimentaire. Peut-être ai-je deux âmes, comme ces animaux ont deux estomacs ? Ou deux consciences ? Laquelle des deux s'éteindra la première ? » (O, 764) Plus encore que Cénabre, Ouine est celui qui s'est spirituellement renié. En finir avec l'hypothèse d'une profondeur subjective, voilà le rêve sinistre qu'il a mûri toute sa vie. Cela ira même jusqu'à l'abolition de l'idée de conscience *psychique* ou d'espace mental, pour ne rabattre celle-ci que sur l'image d'un organe vide, d'un ersatz d'estomac à remplir et à vider régulièrement, d'une mécanique psycho-digestive qu'on peut regarder comme complètement distincte de soi-même. Or c'est aussi et solidairement l'hypothèse d'une conscience *morale* qui se trouve par Ouine anéantie. Ainsi, « il se rappelait n'avoir jamais réellement détesté qu'une contrainte, celle dont le principe était en lui, la conscience du bien et du mal, pareille à un autre être dans l'être, — ce ver. » (O, 674) L'heure de Ouine signifie ainsi le crépuscule de la « conscience du bien et du mal », pour laisser place au règne satanique de l'ambiguïté et de l'équivoque tant dénoncé par Bernanos. Ouine, c'est le *Oui* et le *Non* ; deux adverbes qu'on retrouve certes, comme tant l'ont souligné, dans le nom du personnage (*Ouine*) qui donne son titre au roman, mais également, et comme en miroir, dans le nom du village de Fenouille (*F-ne-oui-lle*) qui en fournit le cadre. Il faut faire droit ici bien entendu à l'influence, chez Bernanos, d'une conception biblique de l'homme, qui veut que l'indécision soit l'un des signes manifestes de l'influence sur lui de l'enfer⁷⁴. Mais il y a plus : avec *Monsieur Ouine*, « l'immoralisme » autrefois dénoncé chez Proust et Gide — comme ambition de ne jamais choisir « entre le bien et le mal », comme « curiosité⁷⁵ » s'exerçant sur tout objet

⁷⁴ « Que votre langage soit : "oui ? oui", "non ? non" : ce qu'on dit de plus vient du Mauvais. » (Mat 5.27)

⁷⁵ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1081.

et à toute occasion, sans jugement ni distinction —, s'aggrave jusqu'à voir le divorce irrémédiable de la conscience au sens moral et de la conscience au sens psychique. L'inouï de ce déchirement intime qu'implique la reconnaissance d'un « autre être dans l'être », et qui avait pour nom *tentation* chez Donissan et *possession* chez Cénabre, n'a dorénavant plus aucune assise métaphysique. Il ne s'agit alors que d'un effet psychique machinal ou aberrant, hors de tout sens et de toute logique, simple résultat du travail d'une petite bête monstrueuse, à savoir d'un « ver » ayant pour nom cerveau. Sa nature parasitaire ne fait toutefois aucunement signe vers une possession. Elle témoigne davantage du fait que toute forme d'introspection et de réflexion, toute tentative de se penser et de s'ouvrir à une aventure intérieure, n'est dorénavant qu'un acte insensé, dénué de fondement, si ce n'est même la source d'une souffrance inutile. Ouine, qui n'a « eu faim que des âmes » (O, 756), au point d'en faire le sel d'une vie placée sous le signe d'une avide curiosité, semble condamner à ne livrer de l'âme qu'une conception alimentaire. Comme s'il s'agissait d'incorporer le secret intime d'autrui pour s'oublier soi-même, ou plutôt pour oublier qu'on s'est depuis toujours oublié, et ainsi poursuivre l'œuvre d'indifférence à une vie de l'esprit qui n'aura jamais été vécue qu'à l'instar d'un supplice : « D'aussi loin qu'il se souvienne, souffrir et penser, pour lui, ne font qu'un. » (O, 675) On trouve ainsi chez Ouine le reflet obscène d'un idéal de transparence intérieure. Son avènement n'aura été rendu possible que par l'expurgation de toute forme d'intériorité recelant un caractère de vérité subjective. Le dédoublement s'avère ici total et le drame sans retour, quelles que soient les manœuvres tentées *in-extremis* par le vieillard pour goûter aux vertiges d'une expérience authentiquement intime auprès du jeune Steeny⁷⁶. À travers *Monsieur Ouine*, la contre-psychologie bernanosienne nous livre ainsi sa vision la plus désespérée, lorsque

⁷⁶ Pour Ouine, convoquer Steeny à son chevet semble être comme la dernière chance de retrouver l'enfant en lui, que tant de reniements et d'abandons intérieurs ont enseveli. Steeny apparaît en effet comme un double de Ouine, notamment en vertu d'une ressemblance physique que l'adolescent découvre par l'intermédiaire d'une photo de jeunesse du professeur de langues, sur laquelle Ouine arbore des yeux pareils aux siens. Aussi est-ce à travers les mêmes yeux que le sinistre Ouine espère réussir à se voir pour se retrouver, sans comprendre que cette specularité permise par le reflet n'est jamais que close sur elle-même : « Peut-être ne suis-je déjà plus capable de me voir mourir ? Du moins de ce regard intérieur dont j'ai tiré trop de jouissance et qui tourne maintenant sur lui-même, ainsi qu'une délicate petite machine devenue folle à l'approche de la seule chose qui mérite d'être vue, qu'il ne verra pas. Que ne puis-je voir cette chose par vos yeux ! Je dis vos yeux, vos vrais yeux, non pas cet œil intérieur qui à votre âge, je l'espère, garde encore la taie de la première enfance. Vos yeux, vos vrais yeux, vos yeux si neufs, si frais. » (O, 765)

l'homme moderne (dont Ouine est le monstrueux avatar) ne jure que par un psychologisme déraciné, sans surnaturel ni profondeur spirituelle, de telle façon qu'il n'a d'autre choix que de constater que « les tronçons de [s]a vie, de [s]on être, ne se réuniront plus » (O, 766). Tel le scandale d'une existence soumise à l'enfer du semblable : imposture généralisée, piège d'un mimétisme malheureux qui signifie que le monde est devenu cette « diabolie » dont parle Claude Reichler, là « où tout objet cesse d'être un *autre* pour devenir reflet du désir, miroir sur lequel le désir exerce sa capacité de pourchasser, sous les masques du divers, sa propre image⁷⁷ » ; où on n'est jamais seul qu'à force de se rechercher dans l'autre, pour ne pas avoir à se rechercher à l'intérieur de soi ; où on est éternellement divisé, condamné à se trahir, sans espoir de jamais se retrouver.

4.3 Une politique du surnaturel

On l'a vu, l'ensemble de la contre-psychologie bernanosienne s'inscrit au sein d'une pratique littéraire orientée vers la critique du projet moderniste occidental⁷⁸. C'est qu'un tel projet se rabaisse, pour Bernanos, au rang d'une terrible imposture. De là, le refrain est connu, le motif de son entrée en littérature. Des épreuves de la Grande Guerre et du triomphe de la France, l'ancien combattant devait, en effet, ne retenir que la vaste opération de récupération politique et de mascarade symbolique à laquelle se livraient ses compatriotes au moment des célébrations de 1918 : « Qu'aurais-je jeté en travers de cette joie obscène, sinon un saint⁷⁹ ? » À la « joie obscène » d'une France déshonorée en dépit de sa victoire, à la catastrophe

⁷⁷ Claude Reichler, *La diabolie*, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁸ Une critique qui, quoi qu'en pensait son auteur, se situait sur la même ligne de front que celle d'un Gide, lecteur de Dostoïevski. Chez le romancier russe, Gide louait en effet sa négation d'une aspiration de la modernité à la rationalité et à l'élucidation, à toute forme de réalisme littéraire faisant jouer des chaînes de causalités sociales et psychologiques. On se souvient en particulier de sa célèbre formule, prononcée lors de la cinquième conférence qu'il donne sur Dostoïevski : « "Il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon." Oui, vraiment, toute œuvre d'art est un lieu de contact, ou, si vous préférez, est anneau de mariage du ciel et de l'enfer. » (André Gide, « Dostoïevski » (1923), *Essais critiques*, éd. P. Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 635)

⁷⁹ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1040.

historique et spirituelle que l'horreur des tranchées et de la guerre moderne n'a fait que révéler, Bernanos va donc opposer la joie autrement scandaleuse et hors scène (*ob-scène*) du saint. Cela ne l'empêchera pas ensuite d'examiner en ses replis les plus sordides ladite joie obscène, qui est celle de la génération des imposteurs qu'incarnent autant Cénabre que Ganse, Olivier et Simone Alfieri dans *Un mauvais rêve*, mais aussi la meurtrière du curé de Mégère dans *Un crime* et, enfin, Ouine. C'est d'ailleurs dans ce dernier roman, au fil d'une conversation entre le curé de Fenouille et le docteur Malépine, que l'écrivain livre le tableau sans doute le plus glaçant et le plus détaillé des causes profondes de cette perversion contemporaine des sources de la joie, ainsi que leurs conséquences les plus radicales :

Oui, monsieur, l'heure vient (peut-être est-elle déjà venue ?) où le désir qu'on croit avoir muré au fond de la conscience et qui y a perdu jusqu'à son nom va faire éclater son sépulcre. Et, si toute autre issue lui est fermée, il en trouvera une dans la chair et le sang — oui, monsieur — vous le verrez paraître sous des formes inattendues et, j'ose le dire, hideuses, horribles. Il empoisonnera les intelligences, il pervertira les instincts et... qui sait ? pourquoi le corps, notre misérable corps sans défense ne paierait-il pas une fois de plus la rançon de l'a... de l'autre ? une nouvelle rançon ? (O, 713)

Au-delà de l'hésitation à prononcer le mot qu'on devine être *âme*, trahissant le caractère grotesque qu'il y a désormais à défendre pareille notion spirituelle (même de la part d'un prêtre), la vision qui hante le curé de Fenouille s'avère significative à bien des égards. On peut bien sûr, comme Monique Gosselin-Noat et Pierrette Renard, remarquer que le mal dont souffre l'homme moderne se trouve diagnostiqué comme une *maladie du désir* qui, d'avoir été verrouillé et réduit au silence, ne peut que fermenter et finir par ressurgir sous des formes monstrueuses — ce qui rejoint de façon troublante le constat posé par la psychanalyse, en des termes d'ailleurs assez similaires⁸⁰. Peut-être est-ce là finalement le sens véritable de la remarque que formulait Bernanos en 1926, louant Freud sur le chapitre de « l'instinct sexuel », pour avoir permis qu'on y prête attention. Mais il faut se souvenir que le discours du curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* s'amorce par une vision hallucinée, éminemment plus

⁸⁰ Cf. Monique Gosselin, « Bernanos et la question du sujet : une poétique des profondeurs », dans Max Milner et Monique Gosselin (dir.), *Bernanos et le monde moderne, op. cit.*, p. 43 ; Pierrette Renard, « Folie et modernité », dans *Ibid.*, p. 241.

métaphysique que métapsychologique : « Oh ! j'ai assez réfléchi là-dessus, continua le prêtre sans élever la voix. Et même j'ai toujours pensé qu'un moment viendrait où le surnaturel trouverait sa voie hors du domaine qui lui est propre. » (O, 711) Qu'est-ce à dire ? Dénaturé, rejeté, refoulé, le surnaturel serait selon lui amené à s'exprimer hors du domaine extrinsèque qu'on lui croit traditionnellement être dévolu. Il trouverait même à prendre forme en une parodie boursoufflée du Verbe. Dès lors, les limites entre les règnes temporel et spirituel se trouveraient entièrement renversées. Pour son interlocuteur, le médecin de Fenouille, ce n'est là qu'un tissu de « divagations », une « folie pure », si bien qu'il rétorque avec ironie au curé : « Les trois vertus théologiques passant du monde invisible au monde visible, transformées en tumeurs malignes, je suppose, monsieur ? » (O, 713) Et pourtant, *Monsieur Ouine* apparaît comme la fiction d'un univers malade, la fiction d'une fin de la civilisation, gagnée par cette « folie pure » que serait une vie spirituelle détachée de ses amarres théologiques et qui, refluant au-dehors des frontières qui sont les siennes, envahirait la matière elle-même. On en voit déjà la trace dans les délires et les passions frénétiques qui s'emparent des masses : la mise à mort de Jambe-de-Laine, aux allures de sacrifice sauvage et dément par tout Fenouille assemblé, s'offre à cet égard comme son acmé dans *Monsieur Ouine*. Plus dramatiquement encore, c'est l'univers entier qui semble déserté par l'Esprit, au point que tous les esprits sombrent successivement dans le délire et la haine de soi. Davantage qu'un simple relâchement moral ou qu'un débordement instinctuel, il en va là pour l'écrivain de l'absurdité d'un monde dont la Parole n'est plus garante, ce que traduit d'ailleurs la mise en forme du roman, et partant sa composition narrative, toutes deux dérégées, trouées par une multitude d'ellipses et de ruptures, de télescopages temporels et spatiaux — quoiqu'on puisse par ailleurs avancer sur les conditions précaires et erratiques de sa production⁸¹.

⁸¹ Il est devenu courant de souligner que *Monsieur Ouine* occupe une position à part dans l'œuvre du romancier, en tant qu'il déjoue les conventions romanesques héritées du XIX^e siècle et se rapprocherait même, pour certains critiques, de l'esthétique du Nouveau Roman. On sait par ailleurs que le roman, publié dans une version truffée de fautes et de coquilles au Brésil en 1943, a été mis au net pour paraître chez Plon en 1946. Neuf ans plus tard, Albert Béguin propose néanmoins une autre version, qui comporte notamment un chapitre inédit par rapport à l'ouvrage tel que l'avait initialement fait publier Bernanos. Amorcée en 1931 et achevée péniblement en 1940, la rédaction de *Monsieur Ouine* connaît de nombreuses interruptions, que ce soit à cause des multiples déménagements de l'écrivain entre la

Dans la « folie » du curé de Fenouille, il faut ainsi reconnaître la vérité du roman de la folie elle-même, et plus généralement l'objectif qu'aura continuellement défendu Bernanos en écrivant. Écrire relève en effet pour l'auteur de *La joie* d'une véritable visée polémique — terroriste disions-nous —, qui fait fond sur une théorie de la subjectivité, envisagée à la manière d'une contre-psychologie où le surnaturel entre de plein droit. Or cette contre-psychologie n'est en elle-même qu'un élément (certes central) de la philosophie pessimiste de l'histoire de Bernanos, ce dont tout le travail de l'écriture est appelé à rendre compte : « On ne peut le nier : l'art a un autre but que lui-même. Sa perpétuelle recherche de l'expression n'est que l'image affaiblie, ou comme le symbole, de la perpétuelle recherche de l'Être⁸². » Conception de l'art, conception de l'histoire et conception du sujet se trouvent être étroitement solidaires. Bien que la « perpétuelle recherche de l'Être » se traduise par une lutte menée dans le temporel, son but avoué est essentiellement de nature spirituelle. Activité romanesque et activité polémique répondent en cela d'une seule et même exigence. Pas plus dans les écrits politiques que dans les fictions, les errements d'un idéal démocratique et les compromis insupportables des partis et des Églises ne trouvent à se justifier par eux-mêmes. Le réalisme politique, le déterminisme historique, les facteurs sociaux n'ont ainsi jamais le dernier mot aux yeux de Bernanos. Tous ne sont que les expressions d'un logocentrisme à bout-de-souffle, lequel ne serait que le surgeon scientifique d'un mal métaphysique plus radical, bien que désormais largement indéchiffrable. Comme le souligne Claude Foucart, même l'événement le plus contingent implique pour l'écrivain « une série de phénomènes qui sont à la limite de la réalité vécue et de l'explication morale⁸³. » Ainsi, tant les massacres perpétrés en Espagne au nom de la révolution catholique franquiste, que les volontés belliqueuses d'une

France, l'Espagne, le Brésil et le Paraguay, qu'en raison des périodes d'impuissance ou d'exaspération qu'il traversait.

⁸² Georges Bernanos, « Lettre à Frédéric Lefèvre » (1926), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1050.

⁸³ Claude Foucart, « Bernanos face à Hitler : l'enfant et l'imposture », dans Max Milner et Monique Gosselin-Noat (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, *op. cit.*, p. 194. On peut lire d'ailleurs avec profit cet article pour ressaisir la critique du paganisme hitlérien chez Bernanos. Pour lui, Hitler n'est en rien un accident de l'histoire, mais plutôt le rejeton dégénéré et la parfaite mais cruelle expression d'un âge humilié. Hitler, c'est donc à la fois l'avatar d'un sens religieux corrompu, mis au pas d'un biologisme hissé au rang de nouvelle religion matérialiste, mais c'est aussi le pion d'un plan divin qui vise à punir une civilisation moderne en déshérence.

Allemagne sous la coupe d'Hitler, ne sont que des nouvelles « manifestations du désespoir⁸⁴ ». La honte, l'humiliation et le déshonneur apparaissent à Bernanos, certes comme les ferments des haines qui se déversent alors sur le Vieux continent, mais seulement parce qu'eux tous trahissent une perte plus profonde et irrémédiable liée, non pas à une psychologie des foules ou à une théorie politique des affects, mais à la racine spirituelle de l'homme.

Derrière les critiques obstinées des partis, des gouvernants et des milieux ecclésiastiques ; derrière le refus de la politique du Ralliement d'une Église contrainte de rechercher les bonnes grâces du pouvoir pour se mériter encore une place en régime de modernité — dont le deuxième chapitre de *L'imposture* dresse le portrait des manigances et de l'obséquiosité la plus crasse ; derrière aussi les condamnations d'un matérialisme athée et déshumanisé ; derrière enfin les avertissements répétés face à la montée du fascisme et du nazisme (nouvel âge des idoles qui atteste, pour Bernanos, d'un retour du paganisme), c'est toujours un seul et même mal qui se trouve mis en cause : « [L]'altération, peut-être désormais sans remède, du sens religieux dans l'homme moderne⁸⁵ ». Pour Bernanos, la modernité est synonyme d'une perversion de la matrice spirituelle en l'homme. Au fil de ses visions eschatologiques se détaille par conséquent sa conception d'une espèce de dénaturation foncière, souvent désignée, au travers d'une métaphore biologique, comme un « instinct religieux⁸⁶ » désormais privé de son objet. À cette perversion, l'écrivain n'a de cesse de revenir au fil de ses différents écrits politiques dans une forme d'imprécation crépusculaire et hallucinée. Or, de son propre aveu, ses terribles visions lui sont inspirées en partie par celles de l'écrivain anglais Gilbert Keith

⁸⁴ « Ce sont des manifestations de désespoir. De ces antiques guerres de religion auxquelles nous trouvons parfois tentés de les comparer, ils ne garderont que l'apparence. On ne se battra pas pour une foi mais par rage de l'avoir perdue, d'avoir perdu toute noble raison de vivre, et dans le frénétique espoir d'anéantir, avec l'adversaire, le principe même du mal dont on aura oublié la cause. » (Georges Bernanos, « Journal de la guerre d'Espagne » (1937), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1447)

⁸⁵ On trouve cette vision d'horreur à la toute fin du premier grand texte politique de Bernanos, *La grande peur des bien-pensants*. Pour l'écrivain, le XIX^e siècle n'aurait fait qu'amorcer la catastrophe qui sera consommée au siècle suivant : « Elle [L'histoire du XIX^e siècle] assiste sans comprendre à ce phénomène capital, unique : l'altération, peut-être désormais sans remède, du sens religieux dans l'homme moderne, qui fausse l'équilibre de la vie sociale, commence à développer d'énormes passions collectives dont la contagion menace de s'étendre d'un bout à l'autre de la planète. » (Georges Bernanos, « La grande peur des bien-pensants », *op. cit.*, p. 332)

⁸⁶ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 407.

Chesterton : « Ce n'est pas de sécheresse que ce monde menace de périr, ce que nous voyons renaître sur les terres saccagées de l'Ancienne Chrétienté serait plutôt la faune et la végétation des premiers âges, les fougères géantes, les monstres. Comme le disait Chesterton, les idées chrétiennes sont devenues folles ou pire — des bêtes furieuses, non sans beauté⁸⁷. » Bernanos ne voyait-il pas dans la corruption de la vertu de l'espérance, les sources tragiques d'un monde obnubilé par une jouissance matérielle et immédiate, n'ayant d'autre but que de se satisfaire *ad nauseam* ? Chacun n'était-il pas voué au désespoir de posséder sans jamais pouvoir être rassasié⁸⁸ ? Pour autant, l'auteur de *Nouvelle histoire de Mouchette* semble aller plus loin que Chesterton. La thèse qu'il défend d'une dénaturation intérieure de l'homme implique en réalité une transformation capitale et comme irréversible, qui concerne l'espèce humaine, non seulement dans son existence historique et son devenir eschatologique, mais tout autant dans son vécu affectif, dans tout son corps sensible, si ce n'est même dans sa destinée biologique. « La déspiritualisation de l'homme, en effet, ne restera pas longtemps un problème d'éducation ou de propagande : elle peut devenir très vite, elle est sans doute déjà devenue, un problème de biologie⁸⁹ ». De cette transformation capitale et en profondeur allait par conséquent germer une multitude abominable, un accroissement sans raison ni but de tares physiques et psychiques, les unes devenant les reflets ou les prolongements obscènes des autres — preuve s'il en est que la question de l'intériorité chez Bernanos engage forcément celle du corps et des sens. Le noyau qui assurait jusque-là l'harmonie de l'homme, ce sens ou cet organe du spirituel, « l'âme » ou tout autre nom qu'on puisse lui donner, étant irrémédiablement perdu. Autrement dit, la dégénérescence de la civilisation à laquelle fait constamment référence Bernanos, sa « maladie », ne mobilise pas le vocabulaire et les images de la biologie pour la seule recherche d'un effet esthétique ou rhétorique. Vocabulaire et images indiquent au contraire la nature profonde de cette perversion dans l'homme de *ce qui le fait* homme, justement, au point

⁸⁷ Georges Bernanos, « Nous autres français » (1939), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 718.

⁸⁸ « Et voilà que l'Espérance, détournée de ses fins surnaturelles, jette l'homme à la conquête du Bonheur, enfle notre espèce d'une espèce d'orgueil collectif qui rendra son cœur plus dur que l'acier de ses mécaniques. » (Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 478)

⁸⁹ Georges Bernanos, « Le chemin de la Croix-des-Âmes : projet de préface abandonné » (1948), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 693.

d'hypothéquer ses caractéristiques les plus vitales, jusqu'à peut-être son essence même. Comme s'en inquiétait le médecin Malépine de *Monsieur Ouine*, à son tour gagné par la fièvre du curé de Fenouille : « Si je vous entends bien, vous prétendez qu'une certaine déficience... du sentiment religieux... pourrait se traduire par... certains phénomènes pathologiques... qui iraient même... jusqu'à une transformation profonde de... l'espèce ? » (O, 728) Et si tout commence dans *Monsieur Ouine* par l'effondrement des affects et par le retour des plus bas instincts, bientôt ce sera à n'en pas douter la chair elle-même qui sera envahie, contaminée, pour finir par se transformer à son tour, sous l'impulsion de cet « instinct religieux » dénaturé. Sur-naturaliste, Bernanos reste ainsi profondément cohérent dans son biologisme halluciné. Il faut alors prêter attention au fait qu'une telle vision d'apocalypse, dont *Monsieur Ouine* se fait le lieu absolu d'expression, dépasse sans doute le jeu politique et ses ressorts historiques, tout comme elle dépasse les conventions de l'écriture polémique. Elle ouvre plutôt sur une *fantasmagorie du politique*, où les luttes de pouvoir, les idéologies et leur implication dans l'histoire doivent être remises en perspective sur un plan nettement plus vaste (eschatologique en l'occurrence), qui concerne le sort de l'humanité dans sa définition tant spirituelle que phylogénétique. C'est d'ailleurs bien au titre d'une fantasmagorie qu'elle nous intéresse. On aurait tort cependant de ne voir là qu'un nouvel accès de pélagianisme de la part de Bernanos : une telle abomination qui menace tout le vivant, voire peut-être même l'ordre de la création dans son ensemble, n'a pas pour cause unique un abandon de l'homme par l'homme. L'écrivain a ainsi la certitude que la tragédie de la déshumanisation en cours serait le résultat de l'influence dans l'homme d'une autre puissance — laquelle ne saurait toutefois expliquer à elle seule le mal, en tant que l'homme s'y soumet en se reniant. Un satanique et « effroyable partenaire⁹⁰ » joue à vrai dire à ses yeux un rôle crucial (si ce n'est prépondérant) dans l'aggravation de l'histoire collective et individuelle. Par conséquent, impossible de concevoir la philosophie pessimiste de l'histoire chez Bernanos, et son affreux cauchemar

⁹⁰ « Tâchez d'abord d'expliquer pourquoi l'humanité s'est dévorée pendant quatre ans, ne s'est encore qu'à peine assoupie sur les restes de son effroyable festin, le museau ruisselant de sang, épuisée mais non assouvie... Ou vous ne voyez dans notre espèce qu'une race de singes malfaisants, ou vous ne me blâmez pas de penser que nous sommes peut-être dupes de quelque effroyable partenaire, dont l'Église catholique nous a d'ailleurs appris l'existence et qui doit tricher au jeu... » (Georges Bernanos, « Une vision catholique du réel », *op. cit.*, p. 1076-1077)

biologique, si on en exclut la part qu'y prend le démon. Car l'action de ce dernier réside précisément dans la corruption du domaine spirituel : autant depuis l'intérieur — en rendant le fond de l'homme toujours plus flou, incompréhensible et équivoque —, qu'au travers de ses relais extérieurs que sont les discours et les cultures du progrès, de la science moderne et de l'athéisme, lesquels n'évincent le diable de la scène que pour mieux le rendre agissant dans les coulisses. C'est pourquoi il demeure ardu d'appréhender la question du politique chez Bernanos si on la retranche de cet horizon fantasmatique, que l'écrivain défend d'ailleurs comme l'un des aspects fondamentaux de sa « vision catholique du réel » (aussi appelée parfois « réalisme catholique⁹¹ »).

De cette vision découlent également une ambition éthique et un programme pour la littérature que nous rassemblerons sous la bannière d'une *politique du surnaturel*. Par politique du surnaturel, il faut bien sûr entendre d'abord ce qui renvoie à la portée polémique de tous ses romans, dont la charge critique s'appuie sur le refus d'une idéologie moderne qui, selon les mots du curé de Fenouille, « ne fait pas au surnaturel sa part » (O, 728). Pour ce faire, l'écrivain choisit comme objets de prédilection de ses fictions les derniers dépositaires du religieux et de la transcendance — saints, prêtres et mystiques, d'ordinaire ou d'exception — qu'il met en scène en proie à l'ignorance ou au mépris de ceux qui n'entendent plus rien au drame intérieur prenant, pour de tels personnages, valeur de destin. Dans ses derniers romans, peu à peu pourtant, la matière religieuse se fera plus secondaire, traduisant sans doute la progressive désacralisation du monde, qui laisse en sa béance la place libre pour qu'y mûrissent ses plus terrifiantes contrefaçons. Ce qui n'implique pas que le surnaturel n'y aurait plus « sa part », bien au contraire (même si ce sera d'une toute autre manière). Pour Bernanos, méditer une politique du surnaturel exige en tous les cas de concevoir un nouvel art du roman. Un art du roman bernanosien qu'Emmanuel Mounier a bien caractérisé comme un « surnaturalisme historique⁹² », dont la légitimité ne tient pas exclusivement à ses thèmes et à son atmosphère,

⁹¹ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1039.

⁹² Cf. Emmanuel Mounier, « Bernanos. Un surnaturalisme historique », *Carnets de route 3 : Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 [1953], p. 145-178.

mais plus résolument à une pratique singulière, en d'autres termes à des moyens formels et un horizon d'attente esthétique. Le roman du « surnaturalisme historique » serait celui qui parviendrait à suggérer la réalité spirituelle au travers ou dans les plis et les creux de la réalité matérielle. Si le sens du surnaturel s'est manifestement perdu dans l'histoire, la littérature est pour l'écrivain l'un des derniers bastions où un tel sens peut être, non pas sans doute retrouver, mais donner à ressentir, cela à partir de son arrachement même. C'est pourquoi, selon Bernanos, « [l]e romancier a un rôle apologétique⁹³ ». Il lui faut assumer une « vision catholique du réel », en cherchant à la retranscrire à travers les ellipses et les oblicités, les détails et les non-dits de son texte. Lorsque les mots se montrent incapables d'attester directement d'une transcendance dont la vérité demeure cachée ou oubliée, seule une « écriture du surnaturel » (selon le titre du livre de Gosselin-Noat) est à même de « rendre le plus sensible possible le tragique mystère du salut⁹⁴ ». « [R]endre le plus sensible possible » à défaut de représenter directement, esquisser au lieu de décrire, évoquer plutôt que manifester : on devine que l'écriture doit se plier à un véritable travail de latence. L'important ici est de ne surtout rien trancher, de ne rien exprimer trop frontalement : le merveilleux chrétien n'est pas le surnaturel bernanosien. En ce sens, toute forme d'écriture relève d'une certaine entreprise de chiffrement de l'invisible. Et, par conséquent, toute écriture impose en retour un acte d'interprétation. Chaque lecteur pour Bernanos s'avère à sa façon un appelé *et* un herméneute. Il est invité à ressaisir derrière les mots et la syntaxe, les agencements des phrases et leur sens immédiat, des effets et des opérations infrasensibles qui ouvrent à une dimension autrement plus approximative, mais autrement aussi plus profonde, secrète et authentique. « Car, au fond, ce que j'ai d'original, c'est ça, pas autre chose ! J'apprends aux gens à lire entre les lignes⁹⁵ », assurait-il encore en 1935. On comprend alors mieux son attrait pour les romans policiers, ceux de Simenon en tête (selon son ami Robert Valléry-Radot, Bernanos « y voyait les paraboles de notre vie spirituelle, le signe d'un autre univers⁹⁶ »). Là se jouait, bien que de manière estompée

⁹³ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1046.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1047.

⁹⁵ Georges Bernanos, « Lettre à Pierre Belperron, 3 mai 1935 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁶ Robert Valléry-Radot, « Souvenirs de Georges Bernanos », *op. cit.*, p. 10.

et moins dramatique, la mission essentielle et pourtant tendancieuse que Bernanos attribuait à la littérature. Considérer l'œuvre romanesque sous l'angle privilégié du surnaturel implique donc que celle-ci renvoie à un ordre sacré et indicible (le spirituel) que son auteur s'attache à « rendre le plus sensible possible », à partir d'un ordre signifiant et perceptible, qu'il lui reste à reconstruire dans ses équivoques et ses énigmes (la poétique). En cela, l'idéal bernanosien de la littérature se reconnaît comme une étrange mais constante mise en circulation : si la réussite d'un texte s'évalue à sa manière de toucher aux recès intimes de son lecteur, jusqu'à l'emporter et l'émouvoir, en retour celui-ci est appelé à toucher le secret du texte lui-même, que le défilé de ses signes ne dévoile qu'asymptotiquement. Comme si, de l'écrivain à son texte, et du texte à son lecteur, il en allait d'une communication profonde et irréductible, intraduisible mais ouvrant pourtant à une *communion des intériorités*.

4.4 La nostalgie de la pureté

Si la modernité est une maladie dont l'origine est résolument spirituelle (pour ne pas dire diabolique), comment s'étonner que les rejetons de ce temps d'horreur soient en grande partie des nerveux et des maniaques, des déments et des obsédés ? Il importe à cet égard de remarquer, avec Renard, que chez Bernanos « l'information clinique [est] assez précise⁹⁷ ». Elle s'appuie souvent sur un ensemble de références nosographiques riches et adroites. N'oublions pas toutefois que de telles références traduisent, en premier lieu, une volonté de pasticher la métapsychologie freudienne et son appareil conceptuel. On peut pourtant en dire autre chose. En-deçà de cette critique finalement assez peu raffinée de la psychanalyse, qui se prolonge narrativement dans les portraits au vitriol des praticiens La Pérouse et Lipotte (encore plus gravement dérangés que leurs malades), les textes de Bernanos portent en réalité une forme étonnante d'*obsessionnalité*⁹⁸. Par ce terme, nous ne voulons pas renvoyer à d'hypothétiques

⁹⁷ Pierrette Renard, « Folie et modernité », *op. cit.*, p. 239.

⁹⁸ Ainsi du psychiatre La Pérouse, qui se meurt — tragique ironie — d'une maladie nerveuse, lui dont toute la carrière scientifique tient à une curiosité malsaine, en laquelle survit une immaturité pathologique : « L'œuvre tout entière avec le coûteux et trompeur arsenal bibliographique, ses tables, ses schémas, ses statistiques, était sortie sans doute des ruminations d'un adolescent timide et

personnages obsessionnels, bien qu'il serait aisé de dresser la série des tableaux symptomatologiques, aussi bien dans le camp des individus touchés par la grâce que dans le camp bien plus vaste des médiocres. Comme nous le précisons en introduction, ce qui nous intéresse, c'est le procès de l'écriture en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'il s'inscrit ici dans un mode de pensée obsessionnelle, où c'est bien une conception (de l'intériorité et du sujet dans leur rapport à l'écriture et à la parole) qui semble toujours proche de s'obséder, de se dramatiser, jusqu'à emporter toute une vision (du monde et de l'histoire dans leur rapport au mal). C'est ce drame que nous voudrions aborder sous un nouvel angle au travers de l'obsessionnalité du texte bernanosien. Car un tel drame apparaît, pour son auteur, comme l'un des témoignages les plus directs de cet avilissement de « l'instinct religieux » de l'homme moderne. De telle sorte d'ailleurs que, pour ce dernier, « [l']angoisse s'est substituée à la foi⁹⁹. » Si « [l']homme moderne est un angoissé », si l'angoisse est le nom désormais de l'expérience qu'il fait intimement de lui-même, c'est que cette angoisse est devenue le signe d'une perte impossible à nommer. Au sein d'une civilisation déspiritualisée, elle ne se fait même sentir que sous la « forme hideuse et corporelle du remords » (I, 380) dont « le coup de tonnerre frappe » en chacun la part à jamais inaccessible de l'âme. Coupée de son socle surnaturel, l'angoisse bernanosienne s'appréhende alors comme la manifestation stérile et incompréhensible d'un remords ou d'une culpabilité dont la cause s'avère oubliée. C'est pourquoi il ne faut pas limiter cette angoisse à un simple désordre de la pensée. Si un tel désordre est son mode d'expression privilégié, ce n'est que parce que l'individu contemporain est incapable d'y entendre ce dont il entretient le souvenir. Dès *Sous le soleil de Satan*, l'angoisse se trouve en effet présentée de la sorte : « [À] la frontière du monde invisible, l'angoisse est un sixième sens, et douleur et perception ne font qu'un. » (SS, 210) Quelques années plus tard, le curé d'Ambricourt du *Journal d'un curé de campagne* va préciser une telle

chimérique, incapable de surmonter les terreurs, les envies ou les dégoûts de la puberté. » (Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 707)

⁹⁹ « L'homme moderne est un angoissé. L'angoisse s'est substituée à la foi. Tous ces gens-là se disent réalistes, pratiques, matérialistes, enragés à conquérir les biens de ce monde. Nous sommes très loin de soupçonner la nature du mal qui les ronge, car nous n'observons que leur activité délirante, sans penser qu'elle est précisément la forme dégradée, avilie, de leur angoisse métaphysique. » (Georges Bernanos, « La liberté, pour quoi faire ? » (1953), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1334)

définition : « [C]e que nous appelons tristesse, angoisse, désespoir, comme pour nous persuader qu'il s'agit de certains mouvements de l'âme, est cette âme même, que depuis la chute, la condition de l'homme est telle qu'il ne saurait plus rien percevoir en lui et hors de lui que sous la forme de l'angoisse¹⁰⁰. » En ce sens, la vérité de l'angoisse bernanosienne n'est pas de l'ordre du sentiment ou de l'affect (« ce que nous appelons tristesse, angoisse, désespoir »). Elle serait fonction du devenir humain depuis l'entrée du péché dans le monde, c'est-à-dire depuis que l'homme a été retranché de Dieu. Si l'angoisse est « l'âme même », c'est parce qu'elle est la condition propre du sujet, dans le rapport constamment problématique qu'il entretient avec lui-même. En cela, l'angoisse bernanosienne s'apparente à une forme exaspérée de mélancolie. Elle est la mémoire d'une origine en souffrance de l'Autre, ce que le supplice intérieur de Donissan nous a exemplairement révélé — lui qui n'entendait la « voix inoubliable qui n'est que peu de jours entendue » (SS, 146) que pour la perdre aussitôt, et sombrer dans l'effroi le plus poisseux. Une telle définition se rapproche bien sûr étroitement de celle de Kierkegaard, pour qui l'angoisse est le prix de la liberté humaine depuis le péché originel¹⁰¹. Malgré les apparences, elle a aussi quelque singulière parenté avec l'angoisse telle que l'a théorisée Lacan. Chez ce dernier, l'angoisse revêt toutefois la fonction d'un « signal » — « celui qui ne trompe pas¹⁰² » —, où le sujet apparaît en position de perte par rapport à l'Autre. Elle serait même un mode de relation, où c'est la nature du sujet qui s'y trouverait en voie d'être entamée¹⁰³. Plus précisément, l'angoisse signifierait que *je* risque de s'évaporer tout entier dans le désir de l'Autre, ce qu'encore une fois, la joie de Donissan entendant le mot de saint, qui l'élève et le perd simultanément, nous a montré. Car si l'Autre veut me voir monter, m'élève à cette dignité

¹⁰⁰ Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne » (1936), *Œuvres romanesques complètes*, suivi de *Dialogue des carmélites*, vol. 2, éd. P. Le Touzé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 346.

¹⁰¹ « D'autre part l'esprit est une puissance amie, désireuse justement de constituer le rapport. Quel est donc le rapport de l'homme à cette équivoque puissance ? quel, celui de l'esprit à lui-même et à sa condition ? Ce rapport est l'angoisse. » (Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, op. cit., p. 205) Ou encore : « Le possible de la liberté s'annonce dans l'angoisse. » (*Ibid.*, p. 239)

¹⁰² « C'est en ce sens que j'ai osé devant vous formuler que l'angoisse, de tous les signaux, est celui qui ne trompe pas. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, p. 188)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 179.

où je suis l'objet de son désir, alors c'est moi-même comme désirant qui est près de disparaître tout entier.

Il faut préciser que pareille façon d'envisager l'angoisse, tel l'autre nom de la condition humaine, est sans doute tributaire de l'expérience qu'en fait l'écrivain. Tout porte à croire que, depuis les premières et terribles crises qui l'étreignent adolescent, jusqu'aux « surnoisives offensives de [sa] vieille névrose d'angoisse¹⁰⁴ » rapportées au soir de sa vie, Bernanos nourrit ses romans d'un savoir élaboré au fil de sa propre « clinique ». Livre après livre, une symptomatologie originale de l'angoisse se construit et se déploie à travers une vaste phénoménologie du doute, de la contrainte intérieure, des obsessions et du dégoût. Renard a proposé autrefois une étude du travail du doute chez Bernanos, notamment dans ses enjeux stylistiques et formels. Elle s'attachait à y montrer que « [l]e doute, dans la vision bernanosienne, n'est donc le plus souvent que la première étape de l'angoisse surnaturelle, le facteur de décomposition des certitudes nécessaires à la création d'un milieu favorable où se développeront, en toute liberté, délivrées des catégories de la logique, l'alternance de l'espoir et de la douleur, la quête fébrile d'un pôle fixe, "brèche" ouverte dans la sécurité de la conscience rationnelle¹⁰⁵. » Dans cette perspective, l'angoisse bernanosienne peut parfois être le signe *et* l'opérateur d'un réveil (momentané ou permanent) de l'instinct religieux. Preuve en est fournie, sur un mode mineur et refusé, dans *L'imposture*, où la forteresse du mensonge que Cénabre a choisi d'habiter est assaillie par l'« équivoque », écrit Bernanos, laquelle en Cénabre chaque fois « renaissait, mais plus subtile, plus perfide » (I, 516). Au point même que l'érudit ne parvient plus à savoir s'il n'est pas lui-même dupe, à la fin, de sa propre imposture. Même si l'hypocrisie, le blasphème et l'incroyance ont été admis comme depuis toujours à l'œuvre, ceux-ci ne sont-ils pas les nouveaux mensonges que l'érudit se donne pour se soustraire à la catastrophe de ne se reconnaître en *rien* : ni croyant, ni non plus vraiment imposteur ? La vérité du mensonge n'est-elle pas pour lui jamais autre chose qu'un autre mensonge ? Que faire alors pour retrouver la sécurité d'une imposture inconsciemment vécue ? De ce rôle constitutif

¹⁰⁴ Georges Bernanos, « Lettre à Marie Vallery-Radot, 24 octobre 1934 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵ Pierrette Renard, *Bernanos ou L'ombre lumineuse*, Grenoble, ELLUG, 1990, p. 89.

attribué au doute, on a encore la preuve — cette fois sur un mode majeur — dans *Sous le soleil de Satan*. Pour avoir comme repêché l'âme de Mouchette depuis les profondeurs où l'adolescente l'avait patiemment enterrée, le geste de Donissan est en effet reconnu comme une de ces « véritables résurrections de la conscience » (SS, 249). Or les bienfaits de l'angoisse, son abord curieusement *positif* chez Bernanos sont synonymes, non pas de la joie ou d'une quiétude retrouvée, mais à l'inverse de la conquête de soi-même depuis le fond de la perte et de l'horreur. Perte et horreur qui deviennent, à certains moments du texte bernanosien, comme le cœur d'un dispositif relationnel, où inquiéter autrui, le pousser jusqu'au vertige au-dedans de lui-même sont les conditions de sa réelle liberté, et cela même si celle-ci correspond à sa mort. Ce sera le cas avec Mouchette, ainsi qu'avec la comtesse du *Journal d'un curé de campagne*, sans oublier Blanche-de-la-Force dans *Dialogues des Carmélites*. Le dialogue est alors parfois le ressort d'une obsessionnalité où le passage par l'Autre signifie ce moment d'une aggravation du tremblement intime, devenu l'unique indice du fond authentique de la subjectivité en tant que recouvrée. C'est ce que Jacques Chabot a bien souligné du côté de l'œuvre polémique, lorsqu'il rappelle combien il importe de la lire comme une critique de la modernité s'évertuant à « empêcher le doute, ce fourrier de l'Espérance¹⁰⁶ ». Tout à l'inverse, la charge des dépositaires des sacrements, dans les fictions bernanosiennes, est de retrouver le doute en eux, pour mieux en faire le sens de leur élection sacrée, et ainsi pouvoir communiquer ce doute à celles et ceux dont ils exorcisent les âmes. C'était là, on l'a vu à la suite de Castel, une des formes de la relation obsessionnelle à partir de laquelle la culture chrétienne (notamment au XVII^e siècle, avec le couple formé par Jeanne des Anges et Surin) a bâti le sens d'un terrible mais impérieux moment de vérité. L'angoisse bernanosienne s'impose ainsi toujours comme une force d'invasion, elle s'illustre par sa dimension de pénétration, d'infiltration et de violation. Elle délivre violemment en faisant tomber les murs de l'ordinaire d'une existence qui n'a aucunement conscience d'elle-même et de sa vérité la plus intime. Et

¹⁰⁶ « Tout homme (et le saint peut-être encore plus en qui "l'humanité surabonde") vit dans le doute : le crime des prétendus "réalistes" ou des rationalistes (vulgaires) c'est de vouloir empêcher le doute, ce fourrier de l'Espérance. Les gens à certitudes (tous inquisiteurs en puissance, parce qu'ils n'ont pas d'autre moyen que la contrainte en âme (ou du moins par corps) pour s'assurer de leurs certitudes vacillantes), sont les ennemis nés de tout homme tragiquement libre. » (Jacques Chabot, « *Jeanne, relapse et sainte* : notice », dans Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1366)

c'est sans doute parce que l'écrivain sentait souvent la propre « armure » de son âme prête à rompre, à céder telle une « citadelle » « en torchis¹⁰⁷ » face aux assauts de l'angoisse et de l'accablement, qu'en retour toute création esthétique avait vocation de travailler son lecteur, dont l'âme se croit bien « à l'abri, derrière son sac de peau ». Pour Bernanos, il n'est jamais d'autre fonction dévolue à la littérature que celle de réveiller les esprits, que d'être à sa manière une de ces « véritables résurrections de la conscience ». Même si le prix à payer est leur angoisse. Par conséquent, l'on peut dire que chez Bernanos un roman de l'angoisse s'adosse toujours à un *art angoissant du roman*, lequel nous montre de quelle violence se soutient l'éthique.

Or ce privilège ou ce bienfait de l'angoisse, dont l'art romanesque porte l'idéal, jusqu'à en faire le pivot de la fonction sacerdotale de ses personnages, ne se comprend que dans la perspective d'une perte massive et presque irréversible qui voient de telles expériences faire figure d'exception. Bien plus souvent, l'angoisse et les états psychiques qui la traduisent par défaut, comme le doute, l'embarras ou la hantise, se résument pour les personnages bernanosiens à un phénomène dément et insensé, qui voit l'être toute entier menacé de s'effondrer. On l'a vu certes avec Cénabre, mais le cas le plus frappant est sans doute celui du maire de *Monsieur Ouine*, Arsène. Selon le diagnostic du docteur Malépine, Arsène serait « un obsédé sexuel banal et la forme insolite de l'obsession n'a d'intérêt que pour les psychiatres » (O, 728). Il est vrai qu'Arsène arbore le tableau clinique typique du névrosé obsessionnel. Plongé dans le gouffre d'une culpabilité sans rémission, Arsène s'acharne à la combattre par de vains rituels d'ablution et des tentatives d'aveu, répétées jusqu'à l'écoeurement. Affublé d'un nez gigantesque et déformé par l'herpès, il a autrefois fait de son organe extraordinaire le centre d'une vie sexuelle dépravée : « Et plus d'une a voulu tenir dans sa paume ce nez monstrueux car l'ancien brasseur ne cache pas son goût pour les fillettes. "Oui, ma petite, figure-toi, j'ai senti battre son cœur tout au bout, c'est comme si tu tenais une vraie bête." » (O,

¹⁰⁷ « Je traverse des épreuves affreuses dont la moindre n'est pas cette humiliation affreuse du système nerveux, qui se traduit par des crises d'angoisse tellement violentes qu'elles menacent de faire craquer, comme dit Daudet, l'armure de l'âme. [...] J'ai l'air d'opposer à l'ennemi une enceinte de tours, de murs, de redans, mais la citadelle est en torchis. » (Georges Bernanos, « Lettre à Robert Boulet, 28 mars 1930 », *Correspondance inédite (1904-1948)*, op. cit., p. 188)

594) D'après le docteur de Fenouille, le nez serait même chez lui l'organe du plaisir et pourrait faire preuve d'une certaine qualité érectile. Doté d'une vie propre et stupéfiante, le nez d'Arsène semble être devenu pourtant la source des tourments du vieux magistrat. À travers lui, c'est la puanteur spirituelle du monde qui le prend aux narines et à la gorge ; une puanteur dont aucune eau ne semble pouvoir venir à bout : « L'odeur que je veux dire n'est pas véritablement une odeur, ça vient de plus loin, de plus profond, de la mémoire, de l'âme, est-ce qu'on sait ? L'eau n'y fait rien, faudrait autre chose. » (O, 642) Arsène se trouve ainsi incapable de nommer cette forme de souillure diffuse qui envahit son canal olfactif. Alors que son registre semble d'abord relever de l'intériorité (« la mémoire », « l'âme »), aussitôt l'hypothèse est battue en brèche et renvoyée au registre d'une pure incongruité — « est-ce qu'on sait ? » Rien n'interdit de voir dans le nez d'Arsène une « version comique et burlesque du don de lire les âmes de Donissan¹⁰⁸ » et de nombre de personnages sacerdotaux des romans bernanosiens. Mais ce nez protubérant, animé d'une existence affolante, n'est-il pas surtout la preuve la plus physique de cette « transformation profonde... de l'espèce », dont la vision s'est imposée un court instant au docteur Malépine ? Qu'est-il d'autre, sinon « une consistance et un poids charnel¹⁰⁹ » donnés aux remords eux-mêmes ? Cette turgescence de chair, gonflée et malade, n'est-elle pas le désir autrefois emmuré en l'homme et qui a gagné une vie autonome, jusqu'à occuper le centre de l'existence de celui qui s'en trouve affublé ? Arsène est donc tout entier soumis à l'appétit incontrôlable de son nez éminemment phallique et jamais rassasié du corps des jeunes filles, au point d'en pousser plus d'une au suicide. Pour cette raison, son organe éminemment maléfique et parasitaire est l'emblème le plus frappant du mal moderne au sens de Bernanos, toujours plus matériel et naturel dans ses cauchemars, mais dans la mesure où il entretient le souvenir diffus du surnaturel. Un surnaturel qu'il ne le perçoit que sur le

¹⁰⁸ Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁹ Avant le tableau désespéré de *Monsieur Ouine*, avant même les écrits polémique où se resserre et devient centrale la critique d'un logocentrisme privé du surnaturel, déjà dans *L'imposture* Bernanos entrevoit cette perversion de la vie intérieure, dont le résultat ne pouvait mener qu'à une terrible matérialisation du péché : « L'examen de conscience est un exercice favorable, même aux professeurs d'amoralisme. Il définit nos remords, les nomme, et par ainsi les retient dans l'âme, comme en vase clos, sous la lumière de l'esprit. *À les refouler sans cesse, craignez de leur donner une consistance et un poids charnel.* » (I, 379-380. Nous soulignons)

mode du regret, de la perte irréparable et de la mélancolie, c'est-à-dire comme une odeur pourrie bien qu'immensément tenace.

À travers ce limier de la puanteur spirituelle, c'est donc une mémoire coupable *et* un rapport dénaturé au passé qui survivent en Arsène¹¹⁰. Car derrière les remords du vieillard se cachent, non pas seulement un sentiment d'impureté lié à une sexualité pédophile et criminelle, mais plus essentiellement l'impression d'une perte autrement plus originelle. Là encore, laissons la parole au curé de Fenouille quand il s'adresse au docteur Malépine :

[L]orsque vous aurez tari chez les êtres non seulement le langage mais jusqu'au sentiment de la pureté, jusqu'à la faculté de discernement du pur et de l'impur, il restera l'instinct. L'instinct sera plus fort que vos lois, vos mœurs. Et si l'instinct même est détruit, la souffrance subsistera encore, une souffrance à laquelle personne ne saura plus donner de nom, une épine empoisonnée au cœur des hommes. [...] Plus que l'obsession de l'impur, craignez donc la nostalgie de la pureté. Il vous plaît de reconnaître dans la sourde révolte contre le désir, la crainte entretenue depuis tant de siècles par les religions, servantes surnoises du législateur et du juge. Mais l'amour de la pureté, voilà le mystère ! L'amour chez les plus nobles, et chez les autres la tristesse, le regret, l'indéfinissable et poignante amertume plus chère au débauché que la souillure elle-même. [...] Au train où va le monde, nous saurons bientôt si l'homme peut se réconcilier avec lui-même, au point d'oublier sans retour ce que nous appelons de son vrai nom l'antique Paradis sur la terre, la joie perdue, le Royaume perdu de la Joie. (O, 728-729)

Au problème pratique et purement moral de l'impureté, le curé oppose ainsi le problème autrement plus vertigineux de la pureté perdue, de la joie irrévocablement disparue. Celui-ci implique non pas tant le mal comme objet ou comme essence que le mal comme expérience terrible de l'absence de Dieu. C'est le mal comme ce trou laissé en lieu et place d'un bien qui a été là, mais qui aura été arraché. Certains personnages — Mama dans *La joie* ou la religieuse de l'anecdote du curé de Torcy dans *Journal d'un curé de campagne* —, ouvraient déjà la voie à ce sujet. C'est pourtant, à n'en pas douter, Arsène qui parachève cette hypothèse d'une « nostalgie de la pureté ». Par cette expression, il faut entendre une sorte d'éternisation du péché, qui fait vivre dans le présent distendu de la faute et du malheur. Avec la « nostalgie de

¹¹⁰ Sur l'idée d'un Arsène plombé par une mémoire criminelle et d'un Ouine calfeutré dans le présent pour échapper au passé, voir l'importante étude de Paul Gregor, « M. Ouine ou la hantise du passé », *Études bernanosiennes*, n° 5, 1964, p. 113-125.

la pureté », la vie devient le lieu d'une « pénitence sans pardon, le lieu d'un accompli insurmontable et, de ce fait, l'installation dans l'épaisseur du désespoir¹¹¹. » En ce sens, il est toujours « trop tard », nul rachat ou rédemption ne viendra, et c'est dans ce « trop tard » qu'on doit reconnaître d'ailleurs un mode obsessionnel de rapport au temps, que Lacan décrit sous les termes de la « procrastination obsessionnelle¹¹² ». Aucun pardon ne garantit désormais la certitude d'une pureté rachetée, c'est-à-dire retrouvée et encore possible. C'est pourquoi, comme pour Arsène, le statut du coupable est sans doute préférable à celui de la victime. Le premier, s'il se situe dans le mal, peut encore y trouver un sens, en y participant en quelque manière, et demeurer à titre de sujet ; tandis que le second n'en figure que l'objet outragé¹¹³. Être pécheur est ici toujours préférable à n'être qu'une victime, c'est-à-dire qu'il vaut mieux être *dans* l'angoisse plutôt que de n'être plus *rien* sans elle. Pour Arsène, il n'existe aucune autre alternative. À travers sa « nostalgie de la pureté », nous retrouvons d'ailleurs les coordonnées de « l'angoisse du bien » kierkegardienne, dont on a pu mesurer certains effets avec le cas d'Haizmann au chapitre précédent¹¹⁴. Cette « angoisse du bien », le philosophe danois l'appelle encore le « démoniaque¹¹⁵ », dans le but de redonner à l'expérience du mal

¹¹¹ André Not, « La joie ou le château des signes », dans Philippe Le Touzé et Max Milner (dir.), *Bernanos et l'interprétation*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 228.

¹¹² « Dans la névrose, l'objet se charge de cette signification qui est à chercher dans ce que j'appelle l'heure de vérité. L'objet y est toujours à l'heure d'avant ou à l'heure d'après. L'hystérique se caractérise par la fonction d'un désir en tant qu'insatisfait, l'obsession se caractérise par la fonction d'un désir impossible, mais, au-delà de ces deux termes, il y a un phénomène qui a un rapport double et inverse dans un cas et dans l'autre. Ce phénomène affleure, pointe, se manifeste de façon permanente dans la procrastination de l'obsessionnel, qui est d'ailleurs fondée sur le fait qu'il anticipe toujours trop tard. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation, op. cit.*, p. 373)

¹¹³ « On appelle ça une victime, dit ainsi Arsène. En un sens, docteur, je trouve ça peut-être plus répugnant à voir que le coupable. Un coupable, c'est pareil à nous, ça va, ça vient, ça respire, c'est vivant. [...] Son crime ! Qu'est-ce qui lui reste de son crime ! Qu'est-ce qu'une ou deux pauvres minutes dans la vie d'un homme ? Au lieu que ces macchabées, ils ont le crime au ventre, les cochons, ils suent le crime. » (O, 598)

¹¹⁴ Juan Asensio s'est livré à une analyse du même roman à partir de la catégorie kierkegardienne du démoniaque, notamment dans la perspective d'une herméneutique du silence et de l'indécidable. On ne peut que regretter toutefois que sa lecture fasse l'impasse sur les enjeux relatifs à l'angoisse du bien. Le philosophe danois la définit pourtant précisément comme le cœur de l'expérience du démoniaque, notamment dans *Le concept de l'angoisse* : Cf. Juan Asensio, « Le démoniaque selon Søren Kierkegaard dans *Monsieur Ouine* », *Études bernanosiennes*, n° 23, 2004, p. 147-172.

¹¹⁵ Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse, op. cit.*, p. 293.

son envergure d'angoisse existentielle. Elle s'apparente pour lui à une forme d'enfermement ou d'hermétisme face auquel il n'y aurait aucune issue, surtout pas celle qui se donne pour telle. C'est donc une forme de repli, de chute complète en soi-même. On peut donc bien prétendre s'ouvrir, aller au-devant de l'autre : s'il ne s'agit que d'une « *ouverture involontaire*¹¹⁶ » ou subie, sans que toute notre liberté y soit résolument engagée — « s'il ne s'agissait que de quelque chose d'extérieur, une pure confession matérielle, palpable » —, alors ce n'est encore « rien du tout¹¹⁷ » d'après Kierkegaard. Qu'importe en cela qu'Arsène fasse preuve d'une véritable compulsion à l'aveu et tienne sa femme éveillée toutes les nuits en se soulageant devant elle de ses petits secrets. Qu'importe également qu'il aille apostropher ses administrés lors de la messe d'enterrement du petit vacher, dans l'espoir de s'abandonner à « l'oubli, le bienheureux oubli des fautes passées, le bienheureux pardon » (O, 699). Dans chaque cas, la promesse ne sera pas tenue car l'ouverture n'est en rien authentique. Elle s'avère purement « matérielle », pragmatique, mécanique presque : « Ciel ! son honteux secret n'est plus. Il va jaillir d'une seconde à l'autre ainsi qu'un jet d'eau bourbeuse et sa vieille âme achèvera de se vider par sa bouche, ô délices ! L'attente du salut, la certitude de l'atteindre fait trembler ses genoux, vibrer ses os, tandis que les paroles coulent, coulent intarissablement, remplissent le silence. » (*Idem*) Il ne peut y avoir en effet pour Arsène qu'une « attente du salut » qui restera toujours telle — une attente, continuellement déçue. C'est ce dont témoigne encore le geste que fait le maire de « tripoter » son nez, c'est-à-dire littéralement de s'accrocher, au moment rêvé de sa délivrance, à ce qui est à la fois l'objet et le souvenir de son crime. Si bien que la « certitude » de la rédemption se mue en le terrible constat que sa parole n'a pas été entendue. Pire même, elle s'est bornée à n'être qu'un bredouillement confus, à quoi répondent seulement « les rires et les huées » (O, 700) sous la nef de l'église de Fenouille. Comme si la « confession » publique n'avait servi qu'à démontrer que la faute n'était pas rémissible, qu'aucune rédemption ne lui sera offerte et que le bien était pour toujours hors de portée. « Je ne veux pas me pardonner ! Point de pardon ! » (O, 725) reconnaîtra finalement

¹¹⁶ *Idem*. L'italique est de l'auteur.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

Arsène, au bout de rouleau. Il s'enfuira peu après, en ne laissant derrière lui qu'une lettre annonçant son suicide.

La « nostalgie de la pureté » chez Arsène semble pourtant encore indiquer autre chose, qui aurait à voir avec l'ambiguïté dont le diable est fonction chez Bernanos. L'imaginaire sensible qu'elle convoque révèle en effet un système d'inversion des signes venant contaminer ceux-là mêmes qui seraient supposés s'y opposer. Pour s'en convaincre, il faut repartir des mots du vieux magistrat. À en croire Arsène, seul le feu saurait mettre un terme à l'expansion de la puanteur invisible et universelle que son nez décèle :

L'enfer, vous comprenez, ça me faisait plutôt rire. Aujourd'hui, je ne trouve pas l'idée si bête. Le feu vient à bout de tout. Il n'y a pas de crasse qui résiste au feu, pas d'odeur. On ne connaît pas d'eau pure aussi pure que le feu, le feu trouverait à manger dans l'eau pure, pas vrai ? J'ai vu à Boulogne des gars en train de démolir un vieux cargo, des tôles d'acier qu'on avait repeintes des fois et des fois, avec des écailles aussi grosses que ma main — une vraie ordure ! Eh bien ! le type apporte son chalumeau, et voilà cette saleté de tôle qui se met à siffler et cracher comme un dragon. En un clin d'œil, vous auriez cru un soleil, elle pissait des rayons de soleil, la tôle ! J'aurais dû comprendre ce jour-là que l'eau ne pouvait rien sur mes misères, qu'il n'y avait rien au-dessus du feu. Le feu, c'est Dieu, que je me dis. (O, 725)

Plus que l'eau fade dans laquelle Arsène fait ses ablutions frénétiques, le feu serait ainsi capable d'assainir complètement l'univers de dégoût dans lequel il se trouve submergé. Mais qu'est-ce qu'un feu susceptible de faire fondre aussi bien la tôle, cette « saleté », une « vraie ordure », et les crimes dont on porte en soi (et significativement, pour un Arsène au nez herpétique, *au-devant de soi*) le lourd fardeau ? Qu'est-ce que promet ce feu, sinon de dévorer l'ordure, d'en finir une fois pour toute avec le règne du déchet aussi bien matériel que moral, jusqu'à lui faire « pisser des rayons de soleil » ? Et pourtant, voilà qu'au sein même du rêve de pureté, ou de ce qu'on croit encore un instant capable de nous y faire accéder, la saleté paraît comme ressurgir. Car la source même de la rédemption se transforme en une mystérieuse miction solaire. Aussi bien Ouine a-t-il raison de souligner que « [t]out est impur aux impurs » (O, 695), puisqu'une telle source se trouve, pour Arsène, et dans ses mots mêmes, comme toujours déjà souillée, contaminée par l'ordure et le déchet, renvoyée qu'elle est à l'image d'un pissat flamboyant. En cela, il ne s'agit nullement d'un feu qui purifie, quoi que puisse suggérer un symbolisme

traditionnel en lequel le maire place tous ses espoirs¹¹⁸. Puissance diabolique de pureté et pour cela même de corruption, le feu devient dans *Monsieur Ouine* ce qui métaphorise le scandale d'une joie métaphysique de laquelle l'humain est irrémédiablement séparé, de telle sorte que son souvenir ne peut brûler que littéralement les âmes¹¹⁹. C'est ce que nous montrent encore les paroles du curé de Fenouille, lors de l'homélie funèbre rendue au petit vacher. Son discours est en effet dominé par les visions des « montagnes d'excrément, [d]es lacs de boue », en d'autres termes par toutes les images de l'égout et du déchet servant à décrire la misère spirituelle de la paroisse à l'agonie. Or, pour les villageois, de telles paroles vont être à l'origine de la fièvre qui les mènera à l'assassinat de Jambe-de-Laine. Ainsi que l'affirme le forgeron, lors du discours du curé, « [l]'air était devenu chaud et gras comme celui de notre fournil que je tue mon cochon » (O, 686), tandis que pour cet autre villageois anonyme : « C'est les mauvaises paroles du curé qui nous ont mis le feu au ventre. » (*Idem*) D'ailleurs l'intéressé lui-même ne manque pas de le suggérer, au cours de sa conversation avec le médecin Malépine : « L'heure viendra cependant où, dans un monde organisé pour le désespoir, prêcher l'espérance équivaldra tout juste à jeter un charbon enflammé au milieu d'un baril de poudre. » (O, 713) Dans un monde où la faute ne s'inscrirait plus dans aucune perspective métaphysique, mais où elle ne serait qu'une torpeur absurde et tenace, le désespoir semble proche de sortir de ses gonds. Accomplissant la vision d'apocalypse de l'écrivain, celui-ci serait presque susceptible de circuler à l'air libre, d'enflammer les cœurs et les esprits, telle une terrible perversion de l'idéal littéraire bernanosien. Ou, à l'inverse, de suinter et de s'infiltrer partout¹²⁰. Dans tous les cas, rien ne serait capable de lui résister, surtout pas ce qui serait supposé en prémunir (comme la pureté ou l'espérance). Avec la contagion de la « nostalgie de la pureté », version

¹¹⁸ Aussi les analyses proposées par Sveir Usvsok font fausse route : Cf. Sveir Usvsok, « La "souillure" dans *Monsieur Ouine* ou la résurgence d'une religion primitive », dans Philippe Le Touzé et Max Milner (dir.), *Bernanos et l'interprétation*, op. cit., p. 144.

¹¹⁹ Ce sera d'ailleurs le même verdict posé par Fiodor dans *La joie* : « Hélas ! madame Fernande, le secret de cette maison n'est pas le mal — non — mais la grâce. Nos âmes maudites la boivent comme l'eau, ne lui trouvent aucun goût, aucune saveur, bien qu'elle soit le feu qui nous consumera tous éternellement » (Georges Bernanos, « La joie », op. cit., p. 694.)

¹²⁰ À ce propos, Philippe Le Touzé a bien montré comment la vision des « lacs de boue » chez le curé de Fenouille s'impose comme par « contamination » des paroles de Ouine, avec lequel il s'est entretenu juste avant la messe d'enterrement du petit vacher (Cf. Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision*, Paris, Nizet, 1979, p. 227)

bernanosienne du « démoniaque » de Kierkegaard, on touche au plus près sans doute à ce « pouvoir hallucinatoire » du « malheur », à ce « suintement du désespoir¹²¹ » qui font la sombre majesté de l'art du romancier, ainsi que le soulignait Antonin Artaud après sa lecture de *L'imposture*. Or son commentaire manifeste sans doute l'une des hantises centrales de l'œuvre de bernanosienne, constamment menacée de se *dilater*, de *s'élargir* au point de se dissoudre, comme l'eût dit Artaud, en un « suintement » affolant.

4.5 Vidanger, retenir, mourir

L'hypothèse de faire, comme avec Arsène, de l'impureté et de la souillure le sens d'une vie intérieure moderne et résolument dégénérée indique peut-être le fond de ce que contre quoi toute la contre-psychologie bernanosienne semble s'écrire. La déjection, la vase et l'ordure (aussi bien matérielle que spirituelle et psychique) s'offrent en effet souvent comme les métaphores glaçantes d'une intériorité éprouvée comme un déchet. Ainsi en va-t-il pour le maire de Fenouille : « [O]n devrait pouvoir curer sa mémoire ; juste comme tu cures ton puits, tout pareil. La vase qui sèche au soleil, plus de secrets » (O, 155). Avant lui, c'était, souvenons-nous, Ouine pour qui l'âme était digne d'un estomac de ruminant. Bien avant encore, c'étaient les psychiatres bernanosiens d'inspiration très freudienne — La Pérouse et Lipotte —, qui usaient de semblables images pour décrire le psychisme et le traitement qu'ils proposaient d'administrer. Opposant les bienfaits de leur *cure* à ceux, plus suspects, obtenus par la confession sacramentelle des *curés*, il s'agit néanmoins toujours d'une même opération de vidange et de *curetage* de l'âme. L'espace intérieur s'y trouve ramené à une simple mécanique digestive fonctionnant entre renvoi et remplissage, reflux et saturation : « Nous entreprenons de vidanger non seulement le conscient, mais l'inconscient¹²² », affirme ainsi La Pérouse. Tant

¹²¹ « Rarement chose ou homme m'a fait sentir le malheur, rarement j'ai vu l'impasse d'une destinée farcie de fiel et de larmes, coincée de douleurs inutiles et noires comme dans ces pages dont le pouvoir hallucinatoire n'est rien à côté de ce suintement de désespoir qu'elles dégagent. Je ne sais si je suis pour vous un réprouvé, mais en tout cas vous êtes pour moi un frère en désolante lucidité. » (Antonin Artaud, « Lettre à Georges Bernanos, vers 1928 », dans Georges Bernanos, *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 319)

¹²² Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 709.

et si bien d'ailleurs que le psychiatre de *La joie* prétend pouvoir redonner une âme « à tel ou tel grotesque avec les déchets de l'ancienne¹²³ ». Si, dans le cas du Lipotte de *Un mauvais rêve*, la vie mystérieuse et inconnue en l'homme ne parvient à ce dernier que sous la forme de « déjections fraîches », de « crottes¹²⁴ » que l'analyste repère, comme lancé sur les traces laissées par l'animal humain pourchassé, c'est que sa vie intérieure — son « terrier » — n'est jamais que le lieu où s'accumulent ses ordures. Ici, l'intériorité est de l'ordre d'un *sale petit secret* qu'il faut faire venir au jour pour enrayer son action psychique néfaste. L'intimité n'est plus qu'un cloaque, la cure (sacrée comme profane) une technique d'épanchement en vertu de laquelle il suffirait de dire tous les tabous, les mensonges et les souffrances passées pour délivrer une âme d'elle-même. Nombre de personnages bernanosiens tomberont dans ce travers, en assimilant l'inconscient à une part interdite ou abjecte, en tous les cas secrète, avec l'espoir insensé qu'une parole pourrait les en soulager — ce contre quoi Freud mettait pourtant en garde ses contemporains, en rejetant un parallèle trop étroit entre la cure religieuse et la cure analytique, étant donné que la seconde suppose un indicible qui se dit pourtant *et malgré* le sujet qui l'énonce sans en avoir conscience¹²⁵. Certains d'entre eux feront même du secret (devenue l'hypostase moderne de la vie intérieure) l'objet d'une convoitise insatiable et perverse, dont nous serons amenés à voir les ultimes conséquences avec l'œuvre de Jouhandeau. Chez Bernanos, outre les psychiatres, songeons aux écrivains Saint-Marin de *Sous le soleil de Satan*, Guérou dans *L'imposture* et Ganse dans *Un mauvais rêve*, sans oublier bien sûr Monsieur Ouine. C'est d'ailleurs encore ce dernier roman qui fournit sur le sujet de la souillure la matière la plus parlante. Pointons ici quelques éléments. Roman poisseux de la suppuration, de l'écoulement sans fin, *Monsieur Ouine* nous dévoile un univers constamment menacé d'être englouti par des eaux croupies et fétides, des moisissures aussi spongieuses que le personnage qui lui donne son nom. On peut même dire qu'une véritable phénoménalité du dégoût trouve à s'y déployer. Comme l'a bien saisi Marie-Françoise Canerot, le dégoût et la nausée donnent ici leur expression sensible à une expérience profane de l'être au monde. Ce

¹²³ *Ibid.*, p. 735.

¹²⁴ Georges Bernanos, « Un mauvais rêve » (1950), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, éd. S. Lacoste et G. Louet, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁵ Cf. chapitre 2, note 110.

ne sont toujours en somme que des hérauts de l'angoisse moderne. Dégoût et nausée déterminent mêmes, selon Canerot, l'économie affective du roman *et* de la lecture qu'on en tire, le lecteur finissant par se trouver « englué¹²⁶ » par les effets de l'écriture et les images visqueuses que ceux-ci imposent à son esprit. Sur le chapitre de la sensorialité et de la physiologie dans *Monsieur Ouine*, on pourrait ajouter, avec Le Touzé, que « Ouine » est un signifiant qui peine à cacher l'assonance d'une outre vide et « pleine de vent¹²⁷ ». À l'heure de son interminable agonie, Ouine confie même avoir trouvé dans le creux ou le trou l'image au vrai de son destin : « Rien ne peut désormais me remplir, continue M. Ouine avec gravité. Ce serait un grand travail que de me remplir, et ce travail n'est même pas encore entrepris. La vie a passé comme en un crible. Vainement me suis-je ouvert, dilaté, je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts. » (O, 750) Vaste centre d'aspiration, orifice vorace tenant de la bouche et de l'anus, monstrueux intestin abouché sur lui-même, Ouine est donc le nom donné à une faim qui ne peut, en définitive, que se dévorer elle-même. Il est à la fois le centre de gravité du roman et son trou noir, sa force d'attraction et de répulsion générant l'inexorable dissolution dont les éléments du récit (physiques, moraux, psychiques, spirituels ainsi que narratifs et stylistiques) procèdent. De Ouine paraissent ainsi s'écouler des vagues qui, simultanément, reflueraient loin de lui¹²⁸. Enfin, notons que *Ouine*

¹²⁶ « Ainsi la sensation devient la matière même du roman ; le lecteur "englué" dans le présent de la conscience du personnage est en fait englué en permanence dans ses sensations, d'autant plus prégnantes qu'elles définissent toutes un même rapport au monde : le dégoût. » (Marie-Françoise Canerot, « *Monsieur Ouine*, une seconde *Nausée* ? », dans Max Milner et Monique Gosselin (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, op. cit., p. 144)

¹²⁷ « Je désirais, je m'enflais de désir au lieu de rassasier ma faim, je ne m'incorporais nulle substance, ni bien, ni mal, mon âme n'est qu'une outre pleine de vent. Et voilà maintenant, jeune homme, qu'elle m'aspire à mon tour, je me sens fondre et disparaître dans cette gueule vorace, elle ramollit jusqu'à mes os. » (O, 751) Voir à ce propos le beau travail sur la « métaphore dormante » autour de l'outre : Cf. Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos*, op. cit., p. 217.

¹²⁸ « [Ouine] essaime, en quelque sorte, des particules de sa propre substance et le jeu d'associations progressives qui s'opère dans le texte à partir de l'exfoliation de son nom comme centre occulté, ramène à lui comme centre dévoilé, mais, en fonction de son caractère, dévoilé à travers une absence et un vide qui imprègnent et aspirent. » (Jean-François Migaud, « La nuit du faussaire : réflexion sur *Monsieur Ouine* », dans Joël Pottier (dir.), *Paradoxes et permanence de la pensée bernanosienne*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989, p. 109)

est le nom donné à une traversée de l'écriture qui, en ses moments de découragement ou d'impuissance, apparaissait à son auteur comme un authentique « fumier de Job¹²⁹ ».

De la poétique d'une intériorité excrémentielle jusqu'à la viscosité de *Monsieur Ouine*, c'est donc une hantise de la liquéfaction et du relâchement qui semble insister de bien des manières dans l'œuvre de Bernanos. Souvenons-nous encore : depuis la vidange de l'âme jusqu'à la vase des secrets et des affects ; de l'esprit comme ordure universelle jusqu'aux « montagnes d'excréments » entrevues par le curé de Fenouille ; sans oublier le « jet d'eau bourbeuse » d'Arsène passant aux aveux à l'église ou le « mince filet limoneux » (O, 760) du rire d'agonie de Ouine. Derrière les images et les symboles de l'étron, de l'ordure et du bourbeux apparaît à notre regard la circulation tremblante des signifiants de l'*analité*. Il faut lire ici sous d'innombrables modulations ce qui serait « l'angoisse anale¹³⁰ » d'une vaste évacuation du monde, d'un écoulement auquel la lettre même semble faire barrage par son obstination à revenir sur ses traces. À ce titre, rien n'interdit de suggérer que ce n'est pas seulement pour des raisons politiques et spirituelles que la Grande Guerre décida Bernanos à écrire. Certes, pour lui comme pour d'autres (tel Louis-Ferdinand Céline), l'expérience des tranchées aura pu déterminer la place prépondérante du motif littéraire de la boue ou de la vase, au point de témoigner de l'obsession d'un monde livré à une diabolique puissance de succion et d'imprégnation¹³¹. Par son aspect et sa constitution, sa viscosité et sa couleur brune, la boue du paysage n'évoquait-elle pas aussi un effroyable univers cloacal ? Peut-être que la boue excrémentielle renvoyait par ailleurs chez Bernanos à une mémoire moins partagée qu'intime, à savoir la mémoire d'une expérience résolument angoissante, lors de laquelle, surpris par un obus, il fut enseveli de longues minutes sous des montagnes de terre humide, de sang et de liquides provenant d'un camarade éviscéré par l'explosion¹³². Expérience foncièrement

¹²⁹ Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, début avril 1933 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 472. Ce qui ne l'empêche pas, à d'autres moments, d'y voir le sommet de son art romanesque.

¹³⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, *op. cit.*, p. 339.

¹³¹ Voir à ce sujet Georges Poulet, « Le temps d'un éclair », *La nouvelle revue française*, n° 140, août 1946, p. 250-266.

¹³² « Resté plusieurs minutes sous l'avalanche de terre et de fer, il fut dégagé à demi-asphyxié. Son camarade moins heureux était mort sur le coup. Mon père nous a raconté que, sous terre, aveuglé,

traumatique qui faisait signe sans doute, en sa charge d'horreur visqueuse, à une expérience vécue dans l'enfance, quand, âgé de six ans, Bernanos chuta dans une mare d'eau bourbeuse, ainsi que le rappelait Ernest Beaumont¹³³. S'agissant des épreuves intimes et décisives, impossible de ne pas rappeler qu'en 1923, Bernanos dut subir une opération à cause d'une perforation de l'intestin. Il mit à profit ses mois de convalescence pour écrire *Sous le soleil de Satan*, bien que cela ne l'empêcha pas, plus d'une fois, de craindre de ne pas s'en sortir : « J'ai glissé, glissé, glissé, mon vieux... Jusqu'au seuil noir. Mais vous savez comme moi que la sollicitation de la mort n'est pas sans douceur », écrivait-il à ce propos à son ami Vallery-Radot. Avant d'ajouter : « La révolte des viscères a été totale. Pendant quarante-cinq jours, il n'a cessé de couler de ma plaie un flot intarissable de pus couleur cannelle et d'excréments¹³⁴. » À propos de son mal, l'écrivain ne manqua pas de souligner combien il pouvait s'assimiler à une sorte de tranquille glissement, presque apaisant, comme on *s'évacue* ou on *s'écoule* hors de soi, jusqu'à disparaître complètement. De là peut-être (en partie) cette séduction qu'exerça chez Bernanos le « À quoi bon ? », où toutes les forces de la vie étaient proches de s'abandonner à la paix du néant, jusqu'à ce que l'existence elle-même se relâcha dans un lent épanchement, sans plus de bruit ni de fureur. Loin d'être incidente, ou d'avoir seulement

incapable de bouger, il sentait un liquide chaud couler sur sa poitrine. Il crut que son sang se répandait. C'était celui de son camarade projeté sur lui. Mon père disait que de ces interminables secondes, où sans se sentir réellement mort on ne se croit plus vivant, dataient sans doute ces terribles crises qui plus tard ont éprouvé à plusieurs reprises ses nerfs et sa santé. » (Jean-Loup Bernanos, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986, p. 139-140) On doit souligner avec François Angelier que le récit du fils de Bernanos contraste avec celui que l'intéressé fait dans les jours suivants l'incident à sa fiancée : l'autre soldat y est alors décrit comme blessé mais sauf (Cf. Georges Bernanos, « Lettre à Jeanne Talbert d'Arc, mai 1916 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, 107). Au-delà de la véracité historique des faits eux-mêmes, l'important est peut-être davantage leur épaisseur affective et fantasmatique, car il ne fait pas de doute que « cette expérience sera pour Bernanos le moment le plus traumatisant qu'il ait eu à vivre durant le conflit : cet instant où, sans être mort, "il ne se sentait plus vivant", le hantera longtemps jusqu'à l'angoisse. » (François Angelier, *Georges Bernanos. La colère et la grâce*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2021, p. 120)

¹³³ Cf. Ernest Beaumont, « Bernanos et la nouvelle critique », dans Max Milner (dir.), *Georges Bernanos. Actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle en juillet 1969*, Paris, Plon, 1972, p. 417.

¹³⁴ Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, 20 juin 1923 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 174. À Jean Siboulet, quelques semaines auparavant, il confie d'ailleurs que cette perforation était pour lui une expérience de premier ordre : « En six semaines, cette irruption de la merde dans la vie intime est une assez belle leçon. » (Georges Bernanos, « Lettre à Jean Siboulet, 5 juin 1923 », *Ibid.*, p. 173)

déterminé les conditions de production du premier roman de Bernanos, il faut croire que cet épisode de perforation de l'intestin marque durablement l'écrivain. C'est ce que suggère le cas du curé d'Ambricourt — « vous seul de mes créatures dont j'ai cru parfois distinguer le visage¹³⁵ », ainsi que Bernanos l'avoue —, qui se verra à son tour dévoré, perforé de l'intérieur par un cancer de l'estomac, ses douleurs et crampes intestinales ponctuant d'ailleurs en creux la cadence du *Journal d'un curé de campagne*. Tout cela pour dire qu'il y aurait là comme un faisceau d'expériences sensibles, réelles et traumatiques qui, en mettant en jeu la vie au niveau de ses limites mêmes, participèrent peut-être à donner son style anal à l'écriture. En tout cas furent-elles suffisamment cruciales pour conditionner certains aspects imaginaires et formels de l'œuvre bernanosienne.

À l'égard de l'analité, la psychanalyse nous indique qu'il existe un lien essentiel avec la structure obsessionnelle. Freud l'affirme explicitement en 1913 dans son article *La disposition à la névrose obsessionnelle*. C'est pourtant surtout dans son étude *L'homme aux loups* qu'il développe le plus finement les caractéristiques, les sources et les fonctions de l'érotisme anal¹³⁶. L'occasion lui est fournie par un sujet dont l'étiquette nosographique s'avère flottante, bien qu'il semble admettre que tout ce qui penche, avec Sergueï Pankejeff, du côté de l'analité, est à ranger sous la bannière d'une structuration obsessionnelle. Pour Freud, l'analité renvoie à une notion dynamique et complexe. À titre d'objet partiel, l'objet anal correspond à une étape du développement sexuel marqué par l'apprentissage de la propreté, lequel prolonge le stade oral parce qu'il s'agit toujours, de la part de l'enfant, de s'approprier son corps, notamment en ses extrémités et orifices. Au cours du stade anal, l'enfant fait l'expérience d'une première forme de castration, en acceptant ou en refusant de donner ce qui est encore pour lui de l'ordre d'une métonymie du corps propre : l'objet excrémental. Le stade anal est ainsi le stade

¹³⁵ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 355.

¹³⁶ Cf. Sigmund Freud, « La disposition à la névrose obsessionnelle. Une contribution au problème du choix de la névrose » (1913), *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 192 ; « L'homme aux loups. À partir de l'histoire d'une névrose infantile » (1918), trad. J. Altounian et P. Cotet, *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 550-578.

privilegié « de mise en relation¹³⁷ » de soi avec son propre corps, de soi avec l'extérieur, mais aussi de soi avec l'Autre. Une relation à l'Autre tantôt placée sous le signe de l'échange, du cadeau ou du don, et tantôt placée sous le signe du refus, de l'obstination ou de la rétention, si ce n'est même du défi. La symbolique anale qui en découle est donc souvent elle-même frappée d'une certaine forme d'ambivalence, si bien que l'objet le plus précieux (l'excrément, quand il est interne) se transforme en déchet une fois externalisé. Il apparaît dès lors comme un objet dégradé et répugnant qu'il sera interdit de toucher, puis de voir ou de nommer, jusqu'à son élimination complète. Parfois, c'est néanmoins sur cette dégradation et cette répugnance de l'objet anal que s'appuie le refus de le céder, notamment lorsqu'un sujet entend réclamer pour lui-même l'état de saleté ou d'abjection¹³⁸. À travers ce qu'on pourrait appeler une « théorie cloacale » de l'écriture bernanosienne, nous voudrions mettre de l'avant non pas seulement un champ des métaphores, mais le sens même que celles-ci donnent à l'expérience d'une intériorité (corporelle) vécue comme continuellement menacée et, par conséquent, à défendre. Telle une autre variation de cet *esprit de l'abîme* qui donne son titre à cette thèse. Souvenons-nous ici de Donissan, incapable de refuser l'appel de la sainteté, et qui s'épuise à contrer la « dilatation » ou « l'élargissement » de la joie suspecte naissant en lui. Souvenons de Cénabre, chez qui la crise n'est fonction que de la terreur de perdre tout contrôle, de voir sa maîtrise intérieure lui échapper, de ne plus être « impénétrable » (I, 516) pour autrui, si ce n'est même

¹³⁷ André Green, « L'analité primaire dans la relation anale », dans Bernard Brusset (dir.), *La névrose obsessionnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Monographies de psychanalyse », 1996, p. 63.

¹³⁸ Cette ambivalence résiduelle de l'objet anal indique pour Freud un conflit antérieur qui porte, dans le cas de l'homme aux loups, la marque d'un désir homosexuel tourné vers le père. Il est alors frappant de constater comment l'énigme subjective de l'homme aux loups s'avère problématisée par Freud à partir d'un rêve d'enfance, où au personnage du père se substitue le personnage du diable, tout comme chez Haitzmann. C'est une large part de son histoire qui peut d'ailleurs se lire dans une étonnante proximité avec ce que Freud va mettre au jour, quelques années plus tard, avec *Une névrose diabolique au XVII^e siècle*. Le père imaginé sous les espèces du démon renvoie déjà là à un double courant des sentiments, impliquant à la fois le père en tant qu'initiateur et séducteur du côté de la sexualité, et la fois en tant que figure crainte et prudemment révérencée. Comme pour Haitzmann, Freud décèle chez l'homme aux loups une identification primitive à la mère. En offrant un enfant excrémental à son père, le jeune Pankejeff chercherait ainsi à prendre sa place. Dans son cas, l'histoire d'une grossesse infantile et fantasmatique recouvre l'abîme d'une angoisse de castration, qui ouvre sur l'idée d'une oblation des organes génitaux. Une idée que l'homme aux loups aurait surmontée au moyen d'une idée concurrente, où l'anus devient le centre d'une étonnante théorie sexuelle primitive que Freud nomme sa « théorie cloacale » (Sigmund Freud, « L'homme aux loups », *op. cit.*, p. 569.)

d'être « percé à jour, incapable de retenir aucun mensonge, livré sans défense à ce qu'il avait craint toute sa vie plus qu'aucun péril : la curiosité d'autrui, la cruauté du jugement humain. » (I, 790). À l'inverse, qu'on songe à Arsène qui ne cherche plus à retenir ses affreux secrets, mais à les évacuer sous la forme d'une parole « limoneuse », et ainsi de se laisser aller à rêver au bonheur d'un écoulement et d'un oubli (autrement dit d'une disparition) infini de soi¹³⁹. Entre rétention et évacuation, entre remplissage et vidange, c'est toute l'ambiguïté d'un rapport à l'analité qui se donne à lire, à travers lequel on peut certes caractériser une myriade d'attitudes et de postures narratives, mais seulement parce que celles-ci rendent sensible un *effet de corps* de l'écriture elle-même. Un effet *de corps* de l'écriture qui trouve sa source dans l'effet *d'un corps* écrivant, modulant en ses innombrables contractions et relâchements la circulation de la pulsion où le tracé de l'écriture s'origine et se relance continuellement. Une preuve encore parmi d'autres : si l'expression « faire face¹⁴⁰ » est un tropisme du style bernanosien, il apparaît que ce n'est pas seulement en raison de son origine militaire ou de la référence religieuse qu'elle implique. Elle traduit en effet la forme typique d'un refus anal, tout de raideur et de contraction, où en refusant de se relâcher, de donner ce que l'Autre attend ou réclame, c'est en premier lieu à l'angoisse de sa propre disparition qu'un sujet s'oppose. Expérience de l'intime en son fond le plus organique, là où un sujet éprouve le plus radicalement ses propres limites, l'analité prend parfois chez Bernanos un accent résolument infernal. C'est en tout cas le sens de son aveu à Vallery-Radot, lorsqu'il lui faut parler du cancer qui ronge son père. Une tumeur lui apparaît en effet comme ce qui, « plus qu'aucun autre mal, [est] la figuration de Satan¹⁴¹ ». Est-il un mal plus redoutable que celui qui, invisible, mine et tue l'homme à petit feu ? Un mal

¹³⁹ Cette attitude (anale) de se « délivrer » d'un secret comme d'un poids qu'on expulse était déjà à l'œuvre dans la nouvelle *Madame Dargent* : « Prends ta part de mon fardeau, implorait ainsi le personnage éponyme à son mari. C'est le secret, c'est *ce secret* qui me tient en vie ! Il faut que je parle, il faut que j'avoue, que je crie, que je l'expulse, que je me vide de ceci ! » (Georges Bernanos, « Madame Dargent » (1922), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 11) On ne s'étonne guère conséquemment que la déclaration de sa femme touche M. Dargent « aux entrailles » (*Idem*).

¹⁴⁰ Cf. Monique Gosselin-Noat, « À travers lettres et romans de G. Bernanos, la transhumance des formules et clausules », dans Pierre Gille et Max Milner (dir.), *Bernanos. Continuités et ruptures*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴¹ « Dieu m'éprouve de nouveau. Mon pauvre vieux papa est atteint d'une de ces ignobles tumeurs qui m'ont toujours paru, plus qu'aucun autre mal, la figuration de Satan, le symbole de sa monstrueuse fécondité dans les âmes. Il a un cancer au foie. » (Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, 17 décembre 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 288)

éminemment *intérieure*, puisqu'il nous fait sentir notre propre intériorité (physiologique), notre compartimentation corporelle entre extérieur et intérieur, au moment même de nous faire disparaître ? Si le diable est pour Bernanos la condition d'une véritable littérature intérieure, c'est donc aussi parce que l'intériorité en question (mentale, spirituelle) s'adosse à un rêve encore plus abyssal et primitif, nourri dans les replis de la chair et des viscères. Ses différentes expressions romanesques, depuis la tentation de Donissan et la possession de Cénabre, jusqu'au ver encéphalique de Ouine et au nez tout aussi parasitaire d'Arsène, s'inscrivent toutes dans la hantise d'une intériorité remplie, envahie ou dominée par une entité *autre* qui, telle la tumeur dévorant son père (et d'ailleurs et tragiquement l'écrivain lui-même à la fin), touche au fond le plus intime de l'homme et à sa faculté d'être.

Rendu ici, il faut souligner qu'il serait vain de vouloir attribuer à tout prix tel ou tel effet de corps à une catégorie de personnage ou à une position morale figée. C'est qu'il en va d'une ambivalence profonde de l'analité obsessionnelle. Par conséquent, les imposteurs cherchent autant, comme Cénabre et La Pérouse, à ne rien céder, à dompter ou à discipliner tant leur corps que leur esprit récalcitrants, qu'ils ne constatent, à l'instar de Ouine, que c'est toute leur vie, leurs pensées et leurs paroles qui s'échappent hors d'eux à l'heure de mourir. Or il importe de souligner à cet égard que même Ouine semble, un instant, faire volte-face. Il réclame en effet auprès de Steeny venu à son chevet l'aveu d'un secret : « Oui, n'eût-il que le volume d'un petit grain de plomb, je me reformerais autour, je reprendrais poids et consistance. Un secret, comprenez-moi bien, mon enfant — je veux dire une chose cachée qui vaille la peine d'un aveu, d'un échange, dont je puisse me décharger sur autrui. (O, 754) Un secret peut-être pour *enfin* choisir entre le bien et mal, s'ouvrir à un semblant de morale, par le biais de l'« aveu » qu'on pourrait en faire. Un secret qui, semblable à un « petit grain de plomb », à un minuscule objet excrémental, serait capable de combattre le vide grandissant que le vénérable professeur sent monter du fond le plus obscur de lui-même. Un secret qui serait donc ce autour de quoi le « trou noir » de Fenouille pourrait se reformer, au moment où s'impose à lui l'idée qu'il n'a jamais rien eu à offrir, mais tout à prendre, sans pouvoir donner en retour. Le désir d'un secret comme le signe d'une unique angoisse, qui pousse Ouine à entrer dans l'ordre de l'échange et de la relation, parce qu'avec un secret, on peut toujours se « décharger sur autrui ». À l'autre

bout du spectre, les saints et les mystiques bernanosiens s'avèrent de la même manière autant ouverture que clôture. On en a la preuve éclatante lors de la mort de Donissan. Il convient toutefois d'aborder cette scène terminale à partir d'un épisode antérieur, lors duquel la mort s'annonçait à Donissan à travers une image. Cet épisode survient lors de la nuit où le vicaire de Campagne est aux prises avec Satan. Quand ses prières paraissent avoir terrassé l'enfer, le terrible maquignon roule à terre, son corps s'immobilise, semblable à « une lamentable dépouille. » (SS, 185) Toutefois le cadavre se transforme aussitôt sous les yeux ébahis du curé en « son double, [d']une ressemblance si parfaite, si subtile, que cela se fût comparé moins à l'image reflétée dans un miroir qu'à la singulière, à l'unique et profonde pensée que chacun nourrit de soi-même [...] ainsi qu'un corps dénudé montrerait dans le dessin de ses artères et de ses veines le battement de la vie. » (SS, 187) Se borner à ne voir dans ce double *fait image* qu'une tentation narcissique, c'est s'interdire de découvrir au vrai la vision offerte ici par le diable bernanosien. Le double n'est pas en réalité exclusivement l'image d'une intériorité mise à nu, dévoilée dans ses plus profonds secrets. Son apparition ne se limite pas d'ailleurs à signifier que l'intériorité du saint naît à son propre regard à partir de l'image d'une « dépouille », d'un corps devenu déchet, en somme d'une image de mort. Il s'agit aussi *et* en même temps de l'image de sa conscience, de ses pensées, de toute son existence enfin découverte, rejetée au dehors, atrocement extériorisée. En ce sens, l'horreur d'une telle scène réside dans le fait de *voir* sa pensée retournée, comme s'écoulant hors de soi, pour finir par être exposée sous le regard de l'Autre¹⁴². Comme si la vie intérieure se trouvait sous une menace permanente impliquant que pas même « l'âme n'est à l'abri, derrière son sac de peau¹⁴³ ». Or c'est grâce à cet épisode de la nuit fantastique de Donissan qu'on est à même de comprendre le sens de la mort du personnage. Lors de cette ultime scène de *Sous le soleil de Satan*, son « cadavre vertical » (SS, 376) émerge en effet, rigide et tendu dans le fond d'un petit confessionnal : « [L]e misérable corps du saint de Lumbres garde, dans une immobilité

¹⁴² L'hypothèse de voir sa pensée exhibée et projetée hors de soi, l'homme aux rats en aura fait lui-aussi l'épreuve hallucinée et bouleversante, comme il s'en ouvre à Freud dès les premiers moments de la cure (Cf. Sigmund Freud, « L'homme aux rats », *op. cit.*, p. 305) Cette hantise d'une dilution de l'intériorité en un flot que le sujet ne peut plus contrôler et retenir est typique, selon nous, du paradigme anal de la névrose obsessionnelle, appliqué ici à l'exercice de la pensée.

¹⁴³ Cf. *supra*, chapitre 4, note 36.

grotesque, l'attitude d'un homme que la surprise met debout ». Son attitude lui fait même ressembler à « une sentinelle, tuée d'une balle dans sa guérite, à bout portant ! » (SS, 377-378) À l'image d'une vie intime externalisée, comme extirpée hors de soi, répond donc pour finir l'image d'un soi capitoné, replié sur lui-même, tout de dureté dans la mort. Mais dans cette dernière image existe un point de fuite, et ce, déjà parce que tout cadavre soit-il devenu, Donissan continue de parler¹⁴⁴. Les derniers mots du texte sont mêmes laissés au défi *post-mortem* qu'il lance à l'abîme : « Et, si la bouche noire, dans l'ombre, qui ressemble à une plaie ouverte par l'explosion d'un dernier cri, ne profère plus aucun son, le corps tout entier mime un affreux défi : — TU VOULAIS MA PAIX, S'ÉCRIE LE SAINT, VIENS LA PRENDRE ! » (SS, 380) Au moment où le texte se referme sur le corps du saint pétrifié dans la posture de son « affreux défi », de son refus total et obstiné, que voit-on se profiler ? On voit dans l'obscurité émerger sa bouche béante, semblable à un trou d'ombre, c'est-à-dire ce qui ressemble à « une plaie ouverte par l'explosion », d'où toute parole peut encore s'écouler... et où toute chose est à même de pénétrer. Simultanément, la raideur du cadavre se refusant découvre ainsi le trou cloacal par lequel celui-ci peut s'ouvrir et se donner comme malgré lui.

Il se dessine de la sorte une étonnante proximité entre les morts de Ouine et de Donissan, toutes deux partagées entre ouverture et fermeture, raideur et mollesse, dilatation et étranglement. Une proximité qui semble d'ailleurs s'accroître du moment qu'on prend soin de souligner que tous deux sont des morts très vivants. Chacun d'eux semble jouer en effet une étrange « comédie de la mort » (O, 763), par quoi la vie se prolongerait *dans* la mort, tout en même temps que celle-ci soutiendrait la vie. Qu'est-ce à dire ? Il faut se souvenir ici que, dès l'âge de dix-sept ans, Bernanos confiait que la mort seule paraissait apte à « rendre heureuse¹⁴⁶ » la vie, et ainsi garantissait de « vivre » *enfin* (en un sens chrétien qu'il

¹⁴⁴ Les cadavres chez Bernanos sont souvent bavards — « Tu devrais le voir Alida, il est comme vivant, il va parler » (O, 608) s'émerveille ainsi le patron du petit vacher dans *Monsieur Ouine*. Toujours dans *Monsieur Ouine*, après la mort du personnage éponyme, Steeny affirme au docteur Malépine avoir dialogué juste avant son arrivée avec l'ancien professeur de langues. Les preuves matérielles tendent cependant à montrer que sa mort remonte à plusieurs heures. Malépine décrit alors l'atmosphère étrange qui règne sur la scène en évoquant son souvenir d'un roman du XIX^e siècle, *Les morts qui parlent*, d'Eugène-Melchior de Vogüé (O, 760).

¹⁴⁶ « Au moment de ma première communion, la lumière a commencé de m'éclairer. Et je me suis dit que ce n'était surtout pas la vie qu'il fallait s'attacher à rendre heureuse et bonne, mais la mort, qui

s'approprié). Mais être obsédé par la mort, tel que Guy Gaucher et tant d'autres après lui l'ont remarqué, c'était peut-être pour l'écrivain, en-deçà du modèle spirituel fourni par la Sainte-Agonie, rêver d'une mort comme l'authentique et décisive « clôture de tout¹⁴⁷ ». C'était en cela aspirer à une mort qui mettrait fin à la catastrophe d'un écoulement perpétuel et incontrôlé, ou au désastre d'une pénétration ininterrompue, en raison que « s'ouvrir » ne s'imposait que sur le mode d'un pâtir¹⁴⁸. Dans le cas de Ouine pourtant — dont l'agonie reste frappée d'indécision, renvoyée à l'état d'un rêve ou d'une hallucination faite par un Steeny abusé par la fatigue et le porto —, cette mort gagnée par une vie mystérieuse s'impose, en sa qualité d'image, comme l'exact négatif de celle de Donissan. Car si Ouine, lui, se tait à la toute fin, si les mots semblent s'être définitivement envolés hors de sa dépouille, c'est cette dépouille même qui parle désormais son propre langage. Nous faisons référence ici à l'animation monstrueuse de son cadavre, son nez surtout — « le nez qu'allonge démesurément le creux des orbites, l'affaissement des muscles de la face, reste vivant d'une vie désormais sans cause et sans but, ainsi qu'une petite bête malfaisante. » (O, 761) Dans ce nez animalisé et inquiétant, doué d'une autonomie propre, on retrouve bien sûr le double du nez turgescent du vieil Arsène et, à travers lui, plus largement, l'indice d'une civilisation moderne livrée à un instinct religieux

est la clôture de tout. [...] Ce que je veux dire, en me disant revenu aux idées de ma première communion, c'est que je reconnais plus que jamais que la vie, même avec la gloire, qui est la plus belle chose humaine, est une chose vide et sans saveur quand on n'y mêle pas, toujours, absolument, Dieu. D'où il m'apparaît logiquement que, pour être heureux, il faut vivre et mourir pour lui, aidant à ce que son règne arrive selon votre âge, selon votre position, vos moyens, votre fortune, vos goûts. Et ainsi je n'aurai plus peur de cette affreuse mort... » (Georges Bernanos, « Lettre à l'abbé Lagrange, mars 1905 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 75-76)

¹⁴⁷ Cf. Guy Gaucher, *Le thème de la mort dans les romans de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1955, p. 75.

¹⁴⁸ La longue lettre à l'abbé Lagrange, où un Bernanos adolescent pressant que la mort est comme la « clôture de tout », s'ouvre en effet par ces mots : « Je vous assure que je m'étais ouvert de tout cœur et confié à vous absolument ; je vous assure aussi que, depuis vos lettres, je ne vous ai pas oublié et je ne l'aurais pas pu. Mais mon malheur, à moi, est d'abord la crainte du ridicule, et aussi lorsque j'écris à vous, la peur de n'être pas sincère et de poser. Ces deux craintes combinées me font *s'ouvrir* (souffrir ou m'ouvrir) plus qu'on ne peut imaginer, et vos lettres étaient pour moi, en même temps qu'un plaisir de cœur, une fatigue puisque je n'y pouvais répondre une ligne, sans, en même temps, me juger. » (Georges Bernanos, « Lettre à l'abbé Lagrange, mars 1905 », *op. cit.*, p. 74. L'italique est de l'auteur.)

dénaturé¹⁴⁹. En continuant de vivre par-delà la mort de Ouine, cet organe trahirait l'irréversible séparation du corps et de l'esprit, cauchemar d'un logocentrisme où le Verbe s'est détaché du domaine de l'invisible pour devenir chair. Un cauchemar qui verra bientôt chaque organe ou membre s'affranchir et survivre à leurs corps comme une tumeur maligne ou « une petite bête malfaisante. » Or on retrouve également transfiguré ici, dans l'ordre de la chair, le souhait sordide que nourrissait Ouine à l'heure de méditer sur ses possibles « deux âmes », sur les « deux consciences » qui l'habitent : ce souhait de se voir enfin partagé en deux, d'être dédoublé et retranché définitivement de lui-même. D'une mort à l'autre, de l'héroïque parleur cadavérique qu'est Donissan à ce corps informe et vivant dans sa mort qu'est Ouine se reconnaît en fin de compte l'endroit et l'envers de la « logique catholique » dont parle Anne Élane Cliche. Par « logique catholique », il faut entendre ce qui serait une « logique de la lecture [...] dont le corps mourant est le signifiant brut : le signifiant d'un lieu vide à l'image du tombeau ouvert, la place circonscrite d'une consommation et d'une éclipse ou, si l'on veut, d'un rapt qui signe ici l'accomplissement¹⁵⁰. » L'un (Donissan) chercherait ainsi par sa parole d'outre-tombe à maintenir « le tombeau ouvert », à s'affronter au vide qu'il renferme — et par là même au propre vide qui le hante —, bien qu'une telle parole implique, dans son obsession à *dire*, de toujours reporter la mort comme promesse et comme « accomplissement » de la Parole divine. L'autre (Ouine) annoncerait au contraire la dégradation et le musèlement de cette Parole, en voyant sa propre parole être rendue moins qu'incertaine et équivoque (assimilée qu'elle est à une rêverie ou à un délire), de telle sorte qu'il ne laisse derrière lui qu'un corps mort agité d'une vie sans âme, « sans cause et sans but », un corps de pure chair où l'idée chrétienne de l'homme ne réside plus — et, pire, n'a peut-être jamais existé.

¹⁴⁹ Bien qu'elle adopte une autre perspective, Juliette Le Bellec propose elle-aussi un rapprochement entre les nez d'Arsène et de Ouine (Juliette Le Bellec, « Eau et espace métaphorique dans *Monsieur Ouine* », *Études bernanosiennes*, n° 23, *op. cit.*, p. 81)

¹⁵⁰ Anne Élane Cliche, *Comédies. L'Autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 31.

Dès le départ, Satan chez Bernanos s'impose comme une question inscrite au champ de l'intériorité. Son action se repère par une sorte « d'affreux élargissement », de la tentation du saint à la possession de l'imposteur, du personnage du prêtre à celui de l'écrivain, de la scène de la mort de Donissan à celle de Ouine. Le diable bernanosien est ainsi le nom d'une puissance de retournement et d'indistinction, d'invasion et de dissolution qui dénature et corrompt tout idéal pour en offrir une parodie grinçante, mais qui ruine aussi toutes les limites, et avec elles ce qui permet d'assurer les assises subjectives. Face à lui, il faut sans cesse remettre la main à l'ouvrage, repenser la littérature à la façon d'un exorcisme, dans ses formes comme dans ses visées morale et esthétique. La victoire du démon semble néanmoins consommée lorsque la contre-psychologie bernanosienne se trouve évincée par une psychologie déspiritualisée, sans profondeur ni horizon, dont il est éminemment solidaire. Alors l'énigme de l'intériorité n'apparaît plus que comme un déraillement de la conscience, que rien ne vient signifier et, partant, justifier. Tentation, possession, mysticisme, tout le vocabulaire théologique donnant cadre et raison à ces expériences bouleversantes que fait un sujet de sa condition même (de sujet) se trouve remis au profit d'une nosographie savante et méthodique, dont l'apparente rigueur et la clarté ne font, pour Bernanos, que dissimuler l'œuvre d'ambiguïté infernale dont elles procèdent. Or derrière l'angoisse, derrière ce signal désormais confus, partiel, survit la mémoire d'une épreuve autrement plus fondamentale et ancienne, non pas exclusivement psychique mais subjective, touchant au fond le plus intime, à la vérité la plus essentielle de chaque être. Il y a en effet un revers de l'intériorité bernanosienne, où toute angoisse dialectisée, tout affect et toute pensée, ne se soutiennent jamais que d'une autre intériorité ; une intériorité chthonienne, anale même, où c'est l'écriture et son imaginaire qui se trouvent comme emportés, entre relâchement et tension, contraction et épanchement.

Avec la « théorie cloacale » bernanosienne, on a pu voir de quelle manière sa poétique de l'intériorité s'élabore depuis une « dialectique de l'ouvert et du fermé¹⁵¹ », dont Fitch a très bien retracé les variations manifestes. Il nous a paru primordial cependant de démontrer comment celle-ci relève, en son fond, de la dimension de l'analité. C'est que le roman bernanosien s'écrit au fil de ce tracé, en s'ouvrant et en se fermant, en s'offrant et en se refusant,

¹⁵¹ Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos*, op. cit., p. 51.

entre l'horreur et l'ébahissement, l'essentiel étant peut-être que l'ambivalence ne soit jamais résolue. Pourtant, ce tracé de la pulsion trahit peut-être, dans son insistance même, le rêve d'une ouverture insatiable, d'un effondrement généralisé de toutes les valeurs et catégories, si ce n'est de toutes les frontières et distinctions. Rêve atroce et voluptueux d'une totale aspiration et dispersion, au fil d'un écoulement sans fin où l'angoisse à son tour disparaîtrait — et la littérature avec elle. Rêve ambigu et hanté par l'horreur de l'ambiguïté même, rêve démoniaque car pour toujours ambivalent que l'on trouve radicalisé à travers le doublet que forment les cadavres de Donissan et de Ouine, similaires à l'envers et l'endroit d'une même pièce. Dans cette image d'une mort intrinsèquement ambivalente (à la fois ouverte et close), elle-même divisée en deux faces distinctes, un dernier aspect doit toutefois nous arrêter. Car cette image bernanosienne de l'entre-deux de la vie et de la mort témoigne peut-être, à sa façon singulière, de ce que Lacan appelait l'« entre-deux-morts¹⁵² ». Par ce terme, il cherchait à désigner un état hypothétique et singulier qui voit la mort porter la vie, mais en sa forme la plus nue et la plus radicale, lorsqu'un sujet s'obstine, malgré l'outrage et sans espoir de rédemption ni de salut (contre donc l'économie traditionnelle du sacrifice ou de la rétribution), à ne céder *en rien* sur son désir. Proche en cela des héros de Sophocle et de Claudel, Donissan apparaît comme celui qui habite « l'entre-deux-morts » du fait de sa parole. Son refus entêté, dont son cadavre dans sa rigidité est entièrement le signe, hisse tout son être à la dignité d'une parole vive s'énonçant encore du lieu de sa disparition. Subsumant l'angoisse, il y loge même pour incarner une authentique éthique de la perte. À l'inverse, Ouine serait la parodie obscène de cet « entre-deux-morts », en tant que son cadavre ne lui survivrait que pour parler une langue qui n'a que l'apparence de la vie (terrible ironie pour ce professeur de langues vivantes). La vie dans *Monsieur Ouine* n'est plus en effet qu'une vie mécanique, entièrement détachée du symbolique, une vie empesée de tout son poids de réel et d'horreur où c'est une certaine haine de la vie — et de la lettre qui en répond — qui trouve peut-être en creux à s'écrire.

¹⁵² Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2019 [1986], p. 517.

CHAPITRE V

LES PASSIONS DE LA HAINE : LA LETTRE, L'ORDURE ET L'INVERTI

Envisager le mal comme un dedans, logeant au plus intime de la vie de l'esprit, peut-être déjà en passe de se superposer à sa nature spirituelle, jusqu'à acquérir une densité telle qu'il pourrait s'enraciner, à l'image d'un cancer, dans les replis secrets de la chair : tout cela n'a jamais exonéré Bernanos de le penser simultanément comme un dehors, c'est-à-dire de l'épingler dans ses manifestations extérieures, dans ses formes matérielles les plus aberrantes. Si l'idée du mal soutient et dynamise la dialectique bernanosienne de l'ouvert et du fermé, de l'intérieur et de l'extérieur, en dernière instance toutefois sa cause relève d'un objet séparé. Il doit *être* foncièrement une entité propre et distincte de l'homme, quand bien même l'essentiel de son action réside dans le dessein de se confondre avec lui. Tout l'édifice moral et métaphysique de l'écrivain, mais aussi toute son espérance eschatologique, en face d'un monde qui court à sa perte, tiennent là. Lors d'une conférence donnée après son retour en France, en septembre 1946, l'auteur du *Journal d'un curé de campagne*, alors mûr et suivi par un fidèle public de lecteurs et d'auditeurs, revient encore une fois à cette certitude :

Il y a dans l'homme une haine secrète incompréhensible, non seulement de ses semblables, mais de lui-même. On peut bien donner à ce sentiment mystérieux l'origine ou l'explication qu'on voudra, mais il faut lui en donner une. Pour nous, chrétiens, nous croyons que cette haine reflète une autre haine, mille fois plus profonde et plus lucide, celle de l'Esprit indicible qui fut le plus rayonnant des astres de l'abîme, et qui ne nous pardonnera jamais sa chute immense. Hors de l'hypothèse du péché originel, c'est-à-dire d'une contradiction intime de notre nature, la notion

d'homme devient claire, mais elle n'est plus celle de l'homme. L'homme a passé au travers de la définition de l'homme, ainsi qu'une poignée de sable entre les doigts¹.

Forme abâtardie et vague d'une aversion plus impérieuse et absolue, la haine n'apparaît chez Bernanos que comme une caricature inachevée. Elle n'appartient jamais totalement à l'homme qui, pour l'occasion, se fait le mime furieux mais maladroit d'un autre autrement plus résolu. Ni première ni autonome, la « haine secrète incompréhensible » est l'un des éléments qui éclaire l'homme dans sa « contradiction intime ». Certes, au prix de le rendre opaque (tant pour lui-même que pour l'idée de l'homme qu'on peut en tirer), mais elle est pourtant essentielle à l'intelligence de sa condition, laquelle, selon Bernanos, reste en son fond spirituelle. Une telle haine ne prend ainsi son sens qu'à se voir réinscrite au cœur de ce que nous avons appelé une *contre-psychologie*, dont l'inconscient (freudien ou non) n'est pas le dernier terme. Il en est seulement une des formes intermédiaires, tenue à la limite de l'immanence et de l'invisible. Avec la haine, on peut voir combien la théorie du sujet bernanosien s'adosse à l'hypothèse du mal, et plus spécifiquement à celle du diable, « Esprit indicible qui fut le plus rayonnant des astres de l'abîme ». Cela étant dit, la haine ne résume pas à elle seule l'énigme du mal chez l'écrivain. Est-elle d'ailleurs « première² » dans la hiérarchie des péchés de son univers, mère de tous les autres vices que sont l'orgueil, le désespoir et le mensonge, ainsi que l'affirme J. P. van Santen ? Il nous paraît autant impossible d'établir la primauté ou l'antécedence d'un vice sur les autres que de ne pas considérer, parallèlement, le rôle déterminant que jouent la haine, le mépris et l'aversion dans la vie et les rêveries de l'écrivain. Pour Bernanos, la haine se décline en fait autant comme une expérience résolument déchirante que comme un objet de réflexion métaphysique et d'inquiétude politique, ainsi que comme la matière vive de la création poétique. En réponse peut-être à cette lénifiante tentation de la résignation, enclose dans un « À quoi bon³ ? » qui ne le quitta jamais, la haine serait l'autre versant de son drame

¹ Georges Bernanos, « La liberté, pour quoi faire ? », *op. cit.*, p. 1368.

² J. P. van Santen, *L'essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, Leyde (Hollande), Presses Universitaires de Leyde, 1975, p. 56-62. L'avis est partagé par Max Milner, à cette nuance près que ce serait la « haine de soi » d'où naîtraient tous les autres péchés bernanosiens. (Max Milner, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 71)

³ Si le « À quoi bon ? » est le nom du « démon de son cœur » pour Bernanos, il ajoute pourtant aussitôt à ce sujet : « J'ai cru jadis au mépris. C'est un sentiment très scolaire et qui tourne vite à l'éloquence, comme le sang d'un hydropique tourne à l'eau. [...] Pour atteindre à l'amertume, un

subjectif. Un versant où convergent, en un sursaut désespéré, les forces, les pensées et les aspirations de celui qui, plutôt que de s'abandonner au mal dans une passivité effarante, le rejette avec la dernière des véhémences. Difficile d'ailleurs de croire que Bernanos ne discerna pas dans cette logique particulière de la haine les mécanismes sur lesquels reposait l'opération même du diabolique, à savoir ce qui fait exister le négatif en le distinguant et en le réifiant. Or, comme sa propre existence en témoigne, s'acharner à lui donner corps au dehors n'empêche jamais de le faire *aussi* exister en soi. Contre toute attente, c'est en effet toute la dialectique du sujet et de l'objet, de l'esprit et du corps, de la limite et de ce qui la brouille qui se trouve comme irrémédiablement bouleversée par la haine. Et ce, alors que c'est *contre* ce travail de sape de l'ambivalence, du mélange et de l'indistinction qu'elle semble d'abord se dresser. Suivre le fil des *passions haineuses* de l'écrivain nous permettra de découvrir les visages, les expressions et les attributs primitivement extériorisés du mal, mais en tant que le mal se donne toujours chez lui comme une « espèce d'inversion démoniaque du mystère de l'Incarnation⁴ », c'est-à-dire une substance spécifiée bien que secondaire et parodique par rapport à ce qu'elle imite. De ce rapport de primauté et d'imitation devait découler une affolante causalité où nommer et distinguer le mal, c'est-à-dire tout ce qui relève du haï, revenait souvent à y succomber, voire parfois à l'aggraver. En s'attachant à la composition littéraire et au style qui lui donne forme, on découvrira aussi combien le champ *des objets du mal* jouit d'une grande plasticité et d'une étonnante cohérence interne, dès lors que tous ses éléments semblent s'orienter vers un obscur point d'angoisse dont il nous reste à tracer les contours. Avec la haine comme objet, il s'agira par conséquent de pénétrer plus avant dans les dynamiques d'une poétique de l'intériorité, sans se limiter au registre affectif ou pensant, ni à une question de représentation fictionnelle. Car la haine est encore ce à travers quoi la littérature, chez Bernanos, trouve à se réfléchir au-delà d'elle-même et au risque de son effondrement. En cela, la haine n'est une passion que parce qu'elle est en soi une passion de l'écriture, vécue sur le mode d'un pâtir — au plus profond du corps, de ses crises et de ses vertiges, dans les effets

méprisant doit pousser très loin la sonde. » (Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 353)

⁴ Georges Bernanos, « La liberté, pour quoi faire ? », *op. cit.*, p. 1362.

irrésistibles dont l'écrivain au travail se dit être la proie —, que seule la lettre semble capable étrangement d'exorciser. La haine ? Il s'agit peut-être ici autant du mal que du remède.

5.1 Écrire la haine et haine de l'écriture

Colère et anathème, ironie et fulmination : à qui pratique les écrits polémiques de Bernanos, de tels vocables ne sont pas étrangers. L'écrivain a beau déclaré que « le bon Dieu ne m'a pas mis une plume dans [l]es mains pour rigoler avec⁵ », cela n'exclue en rien chez lui l'usage de la raillerie la plus mordante, même mise au service de la cause la plus tragique. Plus d'une fois, sa verve travaillée à l'acide sert à dénoncer la tyrannie moderne des médiocres et des imposteurs, en renversant contre eux, et avec une rare intransigeance, la haine et le mépris dont ceux-ci faisaient chaque jour étalage à ses yeux. Non sans sacrifier à une doxa antisémite d'époque, d'inspiration largement drumontienne. Celle-ci sera amenée toutefois à connaître plusieurs inflexions, en particulier après la Seconde Guerre Mondiale et la lecture du Bloy du *Salut par les juifs*⁶. L'aversion tient autant d'un mode de vie que d'une esthétique chez Bernanos, qui n'épargne rien ni personne, surtout pas son propre camp. Par son style imprécateur et virtuose, forgé à la lecture des emportements d'un d'Aurevilly et d'un Bloy, l'écrivain se range assurément dans le camp des antimodernes, à qui « [l]'énergie du désespoir, la vitalité désespérée donnent une éloquence qui peut toucher au sublime⁷ ». Impossible pourtant de tenir une séparation trop étanche entre le romancier et le polémiste, surtout quand

⁵ Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, 6 janvier 1935 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 47.

⁶ On pourrait se demander pourquoi la thèse n'accorde pas une place plus grande à la question de l'antisémitisme de Bernanos. Cela tient principalement à une raison : au contraire de Jouhandeau, la figure du juif et le judaïsme sont presque totalement absents de sa production fictionnelle au cœur de notre étude. Nonobstant, il va de soi que l'antisémitisme et la diabolisation du juif sont très marqués dans plusieurs de ses écrits politiques. On s'étonne même que pour un homme qui avait tant réfléchi à la fabrique de l'autre diabolique, à cette façon qu'a l'homme de désigner le mal au dehors pour mieux en chasser l'hypothèse au-dedans de lui-même, son aversion à l'égard du judaïsme n'est pas fait l'objet d'un retour sur soi plus critique.

⁷ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, p. 137.

on remarque que l'odieux ou l'exécration se reconnaissent également dans cette manière dure (à certains moments cruelle) qu'a l'auteur de *Monsieur Ouine* de dépeindre nombre de ses personnages, depuis les clercs calculateurs jusqu'aux médecins avides de curiosité, sans oublier la foule des incroyants, des dévots et des cyniques dont ses fictions sont peuplées. Que dire aussi de certains de ses héros chez qui, à l'image de Donissan, la haine est une tentation au bord de laquelle ils menacent continuellement de sombrer⁸ ? De ses propres sentiments hostiles, Bernanos ne s'est toutefois jamais caché. C'est même sous leur astre noir qu'il prit la première fois la parole à titre d'écrivain, ainsi qu'en atteste sa lettre à Lefèvre suivant la publication de *Sous le soleil de Satan* : « À vrai dire, je ne méprise pas moins l'incrédule satisfait ou le prêtre érudit capable de raisonner sur l'amour de Dieu, en vingt volumes, avec un sang-froid de collectionneur d'espèces rares. Parlons mieux : je méprise l'un, je hais l'autre de tout le poids de ma forte vie⁹. » À cette époque, il faut savoir que Bernanos rédigeait *L'imposture* où, derrière la figure de l'abbé savant et dévoré par son propre mensonge, Cénabre, certains critiques, tel Paul Souday, crurent reconnaître les traits d'un académicien de renom : l'abbé Henri Brémond, prêtre érudit et auteur de *L'histoire littéraire du sentiment religieux en France*¹⁰. S'il nous faudra reparler en détails de ce roman né dans la haine qu'est *L'imposture*, on peut d'ores et déjà souligner combien ce sont surtout l'hypocrisie spirituelle et la lâcheté intellectuelle qui suscitent la révolte de Bernanos. François Mauriac, qui plus d'une fois eut à en souffrir, le mit d'ailleurs en garde comme cette forme d'« automatisme de l'injure et du mépris », dans laquelle il croyait discerner une « passion qui s'assouvit¹¹ ». Bien entendu, en abordant ce versant le plus sombre de l'œuvre bernanosienne, il nous faut garder à l'esprit que l'écrivain conserve souvent une ferme lucidité face à ses propres accès de rage et d'indignation.

⁸ « Je ne demandais pas à mon saint des émotions esthétiques, mais des leçons. Je rêvais de regarder en lui, sublimés par la grâce, notre amour déçu, le périlleux désespoir où déjà grondait la haine. » (Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1043)

⁹ Georges Bernanos, « Lettre à Frédéric Lefèvre » (1926), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1054.

¹⁰ Sur Brémond et Cénabre, voir notamment : Joseph Jurt, « Bernanos et Brémond », *Études bernanosiennes*, n° 15, 1974, p. 124-130.

¹¹ François Mauriac, « La tentation du dégoût », *Le Figaro*, 23 juin 1946, repris dans Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1799.

Quel que soit le degré d'incandescence de sa colère ou de son dégoût, grandes sont également la pitié, la charité et la compassion qu'il exprime à l'égard de ceux dont il dénonce simultanément les escroqueries. « Que ce monde a besoin de tendresse¹² ! » déclare-t-il ainsi à l'un de ses fidèles correspondants, l'invocation valant sans doute autant pour le monde moderne qui « s'est voué lui-même à la haine¹³ », en se vautrant dans un matérialisme froid, individualiste et sans amour, que pour lui, l'écrivain, chez qui la haine et le mépris ont été peut-être les tentations de toute une vie.

Rendre compte des enjeux littéraires de la haine chez Bernanos exige de dresser un arrière-plan conceptuel et théorique, afin de s'y reporter tout au long de ce chapitre. De quoi parle-t-on quand on parle de la haine ? Quels seraient son origine, son instrument, son mode d'apparition ? Est-il d'ailleurs possible de parler de *la* haine sans verser dans la spéculation ? Après tout, comme le soulignait Cornelius Castoriadis, la haine « [e]st-elle-même une figure du pensable¹⁴ ? » Se voit-on alors condamné à buter sur son caractère irrationnel, illogique et, partant, inintelligible ? Pour ancrer notre réflexion, repartons de ce double courant affectif dont témoigne Bernanos, entre une haine solide et maintes fois exprimée au fil de ses romans et de ses pamphlets, et la tendresse et l'amour qui, dans le même temps, le poussent à ne jamais entièrement désespérer. C'est notamment à l'égard de ce couple formé par l'amour et la haine que Freud, et après lui la psychanalyse, vont venir construire une théorie inédite. S'il n'y eut jamais de la part du médecin viennois une véritable clinique de la haine, ni de traduction conceptuelle directe dans le vocabulaire métapsychologique, il lui a porté un intérêt secondaire bien que régulier, depuis les *Études sur l'hystérie* jusqu'au moins *Malaise dans la civilisation*. C'est dans son article *Pulsions et destins de pulsions*, en 1915, que Freud avance les plus solides hypothèses métapsychologiques sur la haine : elle lui apparaît à ce moment comme constitutive des premiers temps du psychisme et des limites entre un sujet et le monde. De son point de vue, la haine tiendrait primitivement de l'affirmation moïque d'un sujet cherchant à

¹² Georges Bernanos, « Lettre à Raul Fernandes, 20 février 1941 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 385.

¹³ Georges Bernanos, « La liberté, pour quoi faire ? », *op. cit.*, p. 1300.

¹⁴ Cornelius Castoriadis, « Les racines psychiques et sociales de la haine », *Figures du pensable, 6 : Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, p. 221.

assurer l'assise de son univers, de son corps et de ce qui l'environne, sans quoi la vie elle-même menacerait de se démanteler. En parallèle de cet argument, Freud propose une subtile mais décisive révision de la dyade amour-haine que toute une tradition philosophique des émotions aura fixée comme indissociable (et que son rival français, Pierre Janet, tâchera de réinterpréter dix ans plus tard dans son cours au Collège de France¹⁵). Or pour Freud, il apparaît que « [l]a haine, en tant que relation à l'objet, [est] plus vieille que l'amour¹⁶ ». Comme le dira le philosophe austro-hongrois Aurel Kolnai quelques années plus tard — dans une décapante trilogie phénoménologique sur les sentiments hostiles, à savoir le dégoût, l'orgueil et la haine —, il en irait d'une réversibilité « surestimée¹⁷ » de l'amour en haine, cause selon lui de toute une histoire erronée de l'affectivité. Tant pour Freud que Kolnai, la haine et l'amour ne partagent pas une origine commune. Elles se constituent d'abord indépendamment, avant de former progressivement, sous l'influence du système plaisir/déplaisir du psychisme, un couple d'opposés ouvrant sur une ambivalence énigmatique. Sans prétendre liquider cette ambivalence, l'essentiel pour Freud réside plutôt dans le fait de la reconsidérer, afin de mettre au jour l'antériorité du négatif dans le psychisme. Mais cela ne l'empêche pas, à l'occasion, de reconnaître à la haine une réelle dimension érotique. Difficile, ce faisant, de tenir une distinction trop radicale entre haine et amour, pulsions du moi et pulsions sexuelles. Sur ce chapitre, la clinique de l'obsessionnel menée auprès de l'homme aux rats apporte un élément pour le moins crucial. Rarement en effet la perméabilité de la haine et de l'amour, l'impérieuse ambivalence affective ne se montre plus exemplairement que dans le cas d'Ernst Lanzer. À partir d'une liaison, raffinée à l'extrême, de la contradiction et de la violence, de la raison et de l'action, de la pensée obsédante et du geste compulsif, la haine de l'obsessionnel se dévoile comme ce qui permet étrangement de faire exister cet Autre que le sujet tend pourtant à vouloir

¹⁵ Cf. Pierre Janet, *L'amour et la haine*, notes de cours recueillies et rédigées par M. Miron Epstein, Paris, Norbert Maloine, 1932.

¹⁶ Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ Aurel Kolnai, « La haine » (1935), *Les sentiments hostiles*, trad. O. Cossé, Belval (France), Éditions Circé, 2015, p. 173. C'est d'ailleurs à Kolnai qu'on doit d'avoir isolé ce qui ferait le fond spécifiquement « religieux » de toute dynamique exécutoire ou haineuse, en tant que celle-ci reposerait nécessairement sur une « diabolisation de son objet », érigé en une « puissance maligne universelle » et toujours originelle (*Ibid.*, p. 183-185.) Dans cette perspective, toute haine n'est jamais que la réponse à une hostilité ou une nuisance supposée première, ce qui fait d'elle par définition un *sentiment réactif*.

détruire. S'éprouvant dans le battement de ce que Lacan nomme une « articulation signifiante¹⁸ », la haine permet au sujet obsessionnel de préserver et de soutenir l'Autre, au moment même où il désire obstinément le destituer au rang d'objet, et ainsi l'anéantir. Non seulement la haine selon Freud assure la permanence subjective dans les premiers temps de l'individu, mais, encore plus, elle fait exister symboliquement ce qu'elle vise pourtant et consciemment à rejeter, à rabaisser, si ce n'est même à annihiler. Telle est l'une des leçons acquises auprès de l'homme aux rats et de son ambivalence constitutive.

Lacan va prolonger les intuitions freudiennes sur l'ambivalence de la haine et de l'amour, en la ressaisissant sous le néologisme d'« hainamoration¹⁹ » (dérivé de cette épiphanie amoureuse qu'on nomme *énamoration*). Peut-être voulait-il suggérer par là, d'une part que la haine et l'amour étaient permutablement et, d'autre part, que ces deux sentiments recélaient un caractère viscéral, essentiel même, où c'est le tout d'un sujet qui se trouve comme mis en jeu. À l'instar de Freud, Lacan ne propose qu'épisodiquement une réflexion sur les ressorts et les fonctions de la haine. Il en distingue finalement deux avatars (souvent complémentaires), notamment au cours de son séminaire de l'année 1972-1973. Le premier avatar, la « jalousance²⁰ », se reconnaît comme une attaque portée contre le prochain ; un prochain pris au miroir de la ressemblance et pour cela objet d'une véritable rivalité imaginaire. Le second avatar, autrement plus absolu et illimité, serait ce que Lacan appelle « une haine solide » qui « s'adresse à l'être, à l'être même de quelqu'un qui n'est pas forcément Dieu²¹ ». Deux versants de la haine donc, le premier relevant de l'image de l'autre, devenue l'indice d'une jouissance convoitée et abjectée tout à la fois, et qui découvre une véritable aspiration narcissique ; l'autre, résolument plus profond et obscur, ontologique pourrait-on dire, qui cherche au-delà du registre imaginaire dans lequel se coule l'objet à s'en prendre au parlêtre dans son intégrité même, jusque dans ce qui peut lui faire défaut. À en croire Lacan, cette

¹⁸ « L'articulation qui le fonde se ferme elle-même sur la destruction de l'Autre, mais du fait qu'elle est articulation signifiante, du même coup elle le fait subsister. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, p. 472)

¹⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 127.

²¹ *Idem.*

seconde haine « est bien ce qui s'approche le plus de l'être, que j'appelle l'ex-sister. Rien ne concentre plus de haine que ce dire où se situe l'ex-sistence²². » Au sein de « ce dire où se situe l'ex-sistence²³ », la haine peut en effet parfois surgir comme le refus entier de ce qui, depuis le champ de l'Autre, revient au sujet comme ce qui l'entame et le renvoie à la division dont il est issu. Elle est haine d'un « de-hors », une haine du trou à partir duquel se soutient toute parole, qui s'impose à l'instar d'une différence irréductible et désormais insupportable. Haine en cela sans fin, sans contour et sans réel objet, qui aspire à une destructivité intégrale, n'admettant aucun reste ni écart²⁴. Dans ce cas, le sujet haineux, ne pouvant se satisfaire de la disparition de ce qu'il vise, semble convoiter en dernier lieu une mort totale et sans retour, une sorte de mort par-delà la mort, comme chue d'un réel insymbolisable. Ainsi que le souligne Daniel Sibony, « [l]a haine pure, c'est vouloir un monde sans reste, sans résidu ni déficit ; haïr, c'est avoir besoin de prendre appui sur ce qui échappe, pour signifier la fin de toute échappatoire. La fin rejoignant le commencement. C'est donc s'en prendre à ce qui reste toujours de l'Autre, autrement dit à l'objet même de la transmission²⁵. » Qu'elle se signale comme la haine de ce qui, dans l'Autre, rappelle le reste dont je suis issu, ou comme la haine d'un *moi* excréé et appelé à devenir un déchet ou une ordure, la haine est toujours en soi haine de ce qui fait reste. On mesure de la sorte le chemin parcouru, depuis les ressorts secrets de l'ambivalence affective, jusqu'à l'entame absolue d'une haine pure et purifiante, à ce point néantisante qu'elle s'apparente à une sinistre tentation du réel. Là est le paradoxe de la haine : si elle est bien le

²² *Ibid.*, p. 153.

²³ « L'ex-sistence » correspond pour Lacan au registre du réel. Par son étymologie, le mot se rattache à *exister*, soit « sortir de », « se placer hors de ». En psychanalyse, le réel ex-siste en dehors du symbolique (puisque'il n'est pas réductible au sens) et de l'imaginaire (parce qu'il est irréprésentable). C'est donc à la fois le trou inscrit au revers de l'image que ce qui trouve l'ordre même de la signification. De ce fait, le réel renvoie à une dimension inenvisageable, impensable pour chaque être parlant. Il n'est possible de le saisir que depuis le champ de la spéculation.

²⁴ Ce que soutenait déjà Kolnai en indiquant que la haine « s'entoure d'une atmosphère d'anéantissement "absolu" » (Aurel Kolnai, « La haine », *op. cit.*, p. 151.)

²⁵ Daniel Sibony, *La haine du désir*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix essais », 1994 [1978], p. 243. Dans une veine un peu différente, Jacques Hassoun affirme : « La haine, contrairement à ce qui se dit couramment, ne relève pas de l'imaginaire (c'est plutôt le cas de la xénophobie, c'est-à-dire le rejet de la plus petite différence) ; la haine tient au symbolique, un symbolique désarrimé de l'imaginaire. Dès lors, l'autre n'existe pas, il est transparent, il est absent à l'endroit même où il se présente. Alors seuls le symbolique et le réel concourent à transformer l'autre en déchet. » (Jacques Hassoun, *L'obscur objet de la haine*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse », 1997, p. 28)

« signe d'un lien que rien ne peut dénouer. *La haine scelle un pacte de fidélité éternelle à l'objet*²⁶ », si elle témoigne d'une véritable passion de l'objet — qu'elle peut même présentifier par-delà sa disparition —, elle est simultanément autotélique. En-deçà de l'objet qui lui donne historiquement appui, c'est toujours au sujet lui-même qu'elle renvoie, compte tenu que celui qui l'éprouve voit constamment se rouvrir en lui l'énigme affolante liée à son propre engendrement. De cette passion de l'objet recouvrant une passion de l'impossible, de cette haine qui vise à l'ordure et qui serait toujours haine du symbolique, on peut donc dire qu'elle tient essentiellement à la hantise d'un dire. Car le dire est ce qui vient faire trace, s'inscrire, bien que rien ne puisse combler tout à fait la béance d'où il a jailli.

Ce passage par la théorie psychanalytique nous permet de mieux comprendre ce qui structure, en son fond, une haine bernanosienne fortement caractérisée, à savoir celle entretenue à l'égard des autres écrivains, des intellectuels et du milieu littéraire. Si on en croit Gilles Philippe, les « portraits d'écrivains » de Bernanos sont en effet ceux où sa rhétorique exécutoire s'exprime le plus frontalement et « prend le plus de risques²⁷. » De Monsieur Dargent au fourbe St-Marin, de Monsieur de Clergerie au maître Guérou et à l'ogre Ganse, il n'est pas un personnage d'écrivain ou de littérateur — le curé d'Ambricourt excepté — qui n'échappe à ses foudres. Ouine, le professeur de langues vivantes à la retraite, occupe ici une place à part, puisqu'il l'incarne « l'avatar suprême de l'écrivain maudit²⁹ ». Contre-écrivain par excellence, sa négation à la lettre, Ouine est celui qui rêve non pas d'avoir écrit, mais tout au contraire d'effacer une part même infime de ce grand roman que serait la vie d'autrui : « Avoir écrit, qu'importe ? Il suffirait que j'eusse effacé un mot de ce qui s'y trouve écrit, un seul mot, une seule syllabe, de cette langue inconnue. » (O, 755) Considérer que la haine est cette hantise d'un dire qui fait trace, qu'elle est intrinsèquement haine de l'ordre symbolique, et partant de ce qui ferait la spécificité du champ de la parole, jette ainsi un nouvel éclairage sur cette aversion qui engage bien plus intimement, comme on va le voir, sa propre conception

²⁶ André Green, « L'analyse primaire : relations avec l'organisation obsessionnelle », *La pensée clinique*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 137. L'italique est de l'auteur.

²⁷ Gilles Philippe, « Narration expressionniste et rhétorique de la haine : Bernanos après Bloy », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017, s. p. En ligne : <<https://journals.openedition.org/rief/1529>>

²⁹ Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos*, op. cit., p. 240.

de l'écriture. Bernanos n'a eu, en effet, de cesse de rappeler combien écrire ne relevait pas d'un métier (quoiqu'il ait pu en éprouver les difficultés matérielles) mais bien d'une *vocatus* — « vocation³¹ » —, la formulation latine à laquelle il recourt plus d'une fois certifiant sans doute un caractère essentiel et sacré. C'est-à-dire moins le simple résultat d'un travail personnel qu'un don reçu (quoique le mythe d'un Bernanos « inspiré » soit à nuancer en regard de la réalité d'un auteur s'acharnant sur ses pages, toujours à la recherche de l'image la plus évocatrice, de l'expression parfaitement équilibrée, comme en attestent ses brouillons et manuscrits saturés de ratures et d'ajouts). Doit-on croire que Bernanos faisait de l'écriture, non un substitut du ministère sacerdotal, mais une manière de répondre à celui-ci et de l'assumer pleinement depuis le monde laïc, ainsi que le soutient Albert Béguin³² ? A-t-il « vécu dans et par la création littéraire, le drame d'une élection religieuse³³ » ? Ce qui semble certain, c'est que ce terme insistant de *vocatus* suppose de la part de l'écrivain que la littérature lui soit apparue à la manière d'une exigence impérieuse, à laquelle il ne pouvait se dérober. C'est ce que prouvent ses lettres à son confesseur, le dominicain Dom Besse, écrites en 1919 au retour des tranchées. Le premier roman était alors déjà sur la table de travail : « Le métier littéraire ne me tente pas, il m'est imposé. C'est le seul moyen qui m'est donné de m'exprimer, c'est-à-dire de vivre. Pour tous une émancipation, une délivrance de l'homme intérieur, mais ici quelque chose de plus : la condition de ma vie morale³⁴. » Ici Bernanos réaffirme que la littérature ne relève pas dans son cas d'une exigence introspective close sur elle-même, ni de la simple expression d'une vie du dedans, en son lot de rêves, d'aspirations et de mystères. Il s'agit au contraire, par la mise en forme d'images et d'idées profondément ancrées en lui, d'arriver à

³¹ Cf. supra, chapitre 4, note 16.

³² Albert Béguin, *Bernanos par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, p. 82. Cette tension entre les vocations littéraire et sacerdotale départage, comme on l'a vu, la critique bernanosienne en deux camps. Pareil clivage ne viendrait cependant que redoubler la dynamique symbolique des romans de Bernanos, ainsi que l'a bien montré Hans Aaraas dans une étude liminale sur *Journal d'un curé de campagne*. Ce texte serait d'ailleurs celui qui parachèverait un cycle d'oppositions strictes entre l'un et l'autre camp : Cf. Hans Aaraas, *À propos de « Journal d'un curé de campagne »*. *Essai sur le prêtre et l'écrivain dans l'œuvre romanesque de Bernanos*, Paris, Minard / Lettres modernes, 1966.

³³ Henri Deblüe, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ Georges Bernanos, « Lettre à Dom Besse, mai 1919 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 162.

une vérité intime qui seule permet de saisir le monde dans sa propre et essentielle vérité. Or un tel « métier » s'avère en soi « imposé ». Comment s'étonner alors que celui-ci pouvait parfois confiner à la contrainte ou à l'épreuve, lorsque les rares triomphes ou éclaircies de l'écriture ne parvenaient pas à faire oublier un quotidien tarudé par les vertiges de l'angoisse ? En cela, l'on peut dire que Bernanos écrit à partir d'une certaine forme de haine de l'écriture. Une haine ou un dégoût qu'il lui faut sans cesse dépasser, surmonter, inscrivant le régime de la littérature sous le signe du labeur et de la lutte, et surtout d'une lutte contre soi-même. « Je ne suis pas un écrivain. La seule vue d'une feuille de papier me harasse l'âme³⁵ », confiait-il. Reste que ce sont la souffrance et l'accablement associés au geste littéraire, proche parfois d'un réel tourment, qui attestent de son authenticité dans la perspective de l'absolu et, par conséquent, de son caractère résolument chrétien³⁶. Ainsi en allait-il du paradoxe de sa *vocation*.

Raffiner et partager une vision, répondre à une urgence éthique où se trouverait engagé le sens même de l'existence, tout cela *devait* passer nécessairement par l'écriture, quelle qu'aversion ou méfiance que pouvait procurer l'instrument dont il lui fallait se servir. Voilà le drame de celui qui se sent par tout son être écrivain alors qu'il dédaigne en grande partie l'écriture, ses procédés et ses accommodements. Même après avoir acquis une réputation enviable dans le milieu des lettres françaises, Bernanos ne manqua pas une occasion de le rappeler : « Or, après avoir tant travaillé depuis vingt ans, je commence seulement à croire que je ne me suis pas trompé, que j'étais réellement condamné à cette espèce de langage conventionnel qui est celui de l'écrivain. Je n'ai jamais pris très au sérieux ce langage, il m'arrive souvent de le haïr³⁷. » Aussi l'expérience gagnée au fil de la carrière littéraire n'aurait

³⁵ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 353-354.

³⁶ À un comparse d'origine berrichone, Bernanos affirme d'ailleurs : « Si le bon Dieu veut vraiment de vous un témoignage, il faut vous attendre à beaucoup souffrir, à douter de vous sans cesse, dans le succès comme dans l'insuccès. Car pris ainsi, le métier d'écrivain n'est plus un métier, c'est une aventure, et d'abord une aventure spirituelle. Toutes les aventures spirituelles sont des Calvaires. » (Georges Bernanos, « Lettre à André Chareyre, décembre 1945 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 588-589)

³⁷ Georges Bernanos, « Les enfants humiliés. Journal 1939-1940 » (1949), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 866-867. Voir également : « Je suis écrivain, qu'y puis-je ? L'instrument dont je me sers est haïssable lorsque je suis maladroit, et quand il m'arrive d'en tirer habilement parti, je ne réussis, neuf fois sur dix, qu'à satisfaire les connaisseurs, les initiés. N'importe ! c'est mon instrument, c'est le seul dont je dispose, je ne méritais pas que le bon Dieu m'en désignât un autre ; je sais

permis qu'à confirmer un sentiment installé chez lui depuis longtemps : la haine de ce « langage conventionnel qui est celui de l'écrivain » et qui lui est paradoxalement destiné. Derrière le terme « conventionnel », on doit se montrer attentif à la dénonciation du verbalisme inhérent à tout langage. Qu'il soit habile outil du rhétoricien ou fécond instrument du fabulateur, le langage reste, dans l'optique de Bernanos, invariablement artificiel. Il est même « d'une équivoque si hideuse³⁸ » que les mots dont il se soutient se montrent incapables de transmettre le fond d'une vérité dont le sens a, de toute façon, été irrévocablement perdu³⁹. C'est pourtant seulement à partir d'eux que son terrorisme littéraire, son *art angoissant du roman*, ne parvient à acquérir sa véritable dimension éthique. Aussi est-ce à ce titre qu'il est temps de donner à Bernanos la place qu'il mérite au sein d'une mouvance protéiforme et disparate qui, tout au long du XX^e siècle, n'a cessé de mettre en question les possibles et les limites de la littérature, ainsi que les compromis avec lesquels devait composer quiconque se targuait de prendre la plume. Du fait de sa position excentrée — autant en raison de ses allégeances idéologiques et de ses croyances religieuses, que par son obstination à appréhender le style comme une affaire des plus intimes, renvoyant aux profondeurs spirituelles de l'être —, en se tenant à distance d'une ambition pragmatique ou d'une rêverie formaliste, mais à distance également d'un réel effort de théorisation systématique, le romancier surnaturaliste participe, à sa manière singulière, de ce mouvement esthétique d'ensemble qui, de Jean Paulhan à Louis-René des Forêts, de Gracq à Maurice Blanchot, recherche dans l'éloignement, voire « l'adieu à la littérature⁴⁰ », une condition pour écrire et repenser, de l'intérieur, l'usage du langage littéraire et ses potentialités tant poétiques que politiques.

parfaitement qu'un saint, par exemple, sourirait de ce pauvre moyen de toucher les cœurs. » (*Ibid.*, p. 876)

³⁸ « Mais personne ne se voit moins que moi à travers la littérature. Personne n'a d'une équivoque si hideuse une horreur plus vive que moi. » (Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, 17 janvier 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 201)

³⁹ On se souvient des mots du curé d'Ambricourt : « C'est une des plus incompréhensibles disgrâces de l'homme, qu'il doive confier ce qu'il a de plus précieux à quelque chose d'aussi instable, d'aussi plastique, hélas, que le mot. » (Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne », *op. cit.*, p. 221)

⁴⁰ Cf. William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005. À sa façon, Sarah Lacoste a proposé une première tentative de réintégration du chrétien Bernanos au sein de ces débats esthétiques qui parcourent le XX^e siècle,

N'est-ce pas pour en finir avec les « mots pipés⁴¹ », dont la Grande Guerre avait sonné la curée, que Bernanos s'était décidé à écrire *Sous le soleil de Satan* ? C'est que la langue lui semblait alors usée jusqu'à la corde par les clameurs et les lieux communs du discours national triomphaliste, élisant en chaque soldat un héros ou un saint. Le présent lui commandait urgemment d'entrer en écriture comme on entre en résistance. Il lui fallait « contraindre les mots rebelles⁴² » pour en finir avec l'équivoque. Écrire dans l'espoir de « reconquérir sa propre langue » (ce qui supposait, notons-le, qu'elle ait été au préalable défigurée, oubliée ou égarée) au milieu de la cacophonie ambiante. Mais usée, la langue lui apparaissait l'être en réalité presque depuis le commencement du monde, ainsi qu'il s'en ouvrait à Dom Besse en 1918 :

Je me faisais seulement illusion sur la valeur des matériaux que je pouvais mettre en œuvre. Dieu m'a laissé les rassembler, je suis désespéré maintenant de les trouver inutilisables : ils ont tant servi déjà, à tant d'usages. Que puis-je faire de ces débris ? Je vois trop bien maintenant qu'il ne faut pas ici construire, mais créer, et un autre a le secret de la parole qui crée... Seulement, il ne parle pas⁴³.

Si la langue n'est formée que de débris, pouvait-elle être autre chose qu'essentiellement usée ? En son essence, elle tenait à la fois de la métonymie et de la nostalgie. Non pas une création mais une construction, un travail de recomposition plutôt que d'invention, étant donné que les mots « ont tant servi déjà, à tant d'usages. » L'écriture vécue à l'image d'une vocation spirituelle tâchait de retrouver en quelque sens — mais un sens ô combien falsifié et amoindri — un Verbe primordial et seul susceptible de créer. Écrire pour Bernanos, c'était ainsi tendre vers l'idéal d'une *parole en vérité*, nullement dépendante de conditions historiques ou énonciatives. C'était rechercher une parole grâce à laquelle pourrait enfin se réaliser l'adéquation du mot et de la chose, du symbolique et du réel, tout en sachant l'impossible que

notamment en regard de la parution *des Fleurs de Tarbes* de Paulhan en 1936 : Cf. Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal*, *op. cit.*, p. 163-177.

⁴¹ « Oui ! quiconque tenait une plume à ce moment-là s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge. Les mots les plus sûrs étaient pipés. Les plus grands étaient vides, claquaient dans les mains. » (Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1040)

⁴² *Idem.*

⁴³ Georges Bernanos, « Lettre à Dom Besse, 3 septembre 1918 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 150.

la tâche recèle. L'écriture était donc en quelque façon une tentation, étant donné que la Parole auquel l'écrivain cherchait à se hisser, il la savait perpétuellement hors d'atteinte. Sans doute que dans cette vision du langage — entre ce qu'il devrait ou pourrait être, et ce qu'il n'est que par défaut —, dans cette vision de « la perfection de la lettre dans un retour où rien ne doit manquer, rien ne doit faire défaut⁴⁴ », rentre une certaine composante obsessionnelle qui fut vécue par Bernanos sur un mode éminemment mélancolique. Sans doute également qu'une telle vision qui fait de la littérature un art de débris ou de déchets, un art ruiné parce qu'érigé à partir de ruines, témoigne aussi souterrainement de la *passion haineuse* de l'écrivain envers un art auquel il se sentait astreint, condamné même, et qui était méprisable parce qu'il était en soi la trace toujours vive d'une perte insondable (à laquelle la théologie chrétienne avait donné forme avec le récit de la Chute et de la rupture entre Dieu et les hommes). Or tout cela, l'écrivain va se décider à le mettre en question du lieu même de la fiction. N'a-t-on pas vu, au chapitre précédent, la manière dont le personnage de Donissan éprouve lui-même l'écho de cette perte originelle lors de sa propre tentation, à l'instant où lui revient la « voix inoubliable qui n'est que peu de jours entendue, avant que le silence ne se refermât jamais » (SS, 146) ? Une perte du Verbe, exprimée ici en sa forme vocale, phonique et qui ouvre sur une ambivalence profonde, ce règne haïssable de l'enfer où bientôt se dévoilera le profil du diable lui-même. C'est d'ailleurs précisément parce que la littérature est incapable de créer, parce qu'elle n'est en elle-même qu'imitation, artifice et *mimésis* que Bernanos la juge haïssable, ce qui revient à y voir le principe actif du démoniaque lui-même. Avec elle, c'est en effet à l'un des aspects les plus irrésistibles du drame chrétien que le romancier se confronte : l'absence de la Parole — une absence traversée par tous les mots menteurs, les « mots perfides » préférés

⁴⁴ « J'avais fait remarquer que l'obsessionnel pensait comme on écrit, c'est-à-dire que lorsqu'il parle, on a facilement ce sentiment d'un texte qui serait en quelque sorte lu. Ce que l'on peut comprendre par le fait que justement, si ce qui l'intéresse, si ce qui alimente sa jouissance est la perfection de la lettre dans un retour où rien ne doit manquer, rien ne doit faire défaut, il compte sans cesse pour voir si rien ne manque, dans cette perfection de l'écriture en tant qu'elle supporte sa pensée. » (Charles Melman, *La névrose obsessionnelle, I : Le signifiant, la lettre*, Toulouse, Éres, 2015, p. 200)

par Satan, « suborneur subtil, avec sa langue dorée⁴⁵ » (SS, 316) qui s'acharne à mimer le Verbe d'un Dieu reclus dans le silence, jusqu'à en occuper la place laissée vacante.

5.2 Le diable est dans les détails

Bien des romans de Bernanos peuvent se lire comme une mise en garde contre le diabolisme inhérent à la littérature, en particulier lorsque le rêve de la vie est pris pour la vie elle-même, ou lorsque la fabulation romanesque prétend délivrer de l'ennui d'un quotidien atone, sans éclat ni profondeur. C'est le sort que connaît Cénabre, muré dans une imposture qui prend pour lui valeur d'une véritable forme de vie. Mais ce peut être parfois aussi un bovarysme aux tonalités morbides, tel celui auquel s'abandonnent Madame Dargent, la Mouchette de la *Nouvelle histoire*, Steeny et le vieux Devandomme dans *Monsieur Ouine*, ainsi que la servante Francine dans *La joie*. Pour tous, la fiction devient en effet semblable à ce *mauvais rêve* auquel le roman éponyme de Bernanos donne sa forme la plus achevée et la plus sinistre, puisque dans celui-ci, « [n]ous ne sortons jamais de la littérature⁴⁶ », ainsi que l'affirme le personnage d'Olivier. Simone Alfieri, la secrétaire du romancier Ganse, « imbibée⁴⁷ » de fictions et de récits, droguée des années durant par les mots et les images de son patron, ira même jusqu'à se rêver dans le rêve d'un autre, en s'hallucinant comme la victime d'une « possession » littérale *parce que* littéraire. De cette hypothèse, Ganse se moque ouvertement, fustigeant la coloration infernale et fantastique qu'Alfieri lui prête : « Inutile d'inventer des histoires de personnages maléfiques, d'envoûtement ! Pourquoi pas des incubes et des

⁴⁵ Voir la suite du passage à la fin de *Sous le soleil de Satan* : « Sur ses lèvres, les mots familiers prennent le sens qu'il lui plaît, et les plus beaux nous égarent mieux. Si nous nous taisons, il parle pour nous et, lorsque nous essayons de nous justifier, notre discours nous condamne. L'incomparable raisonneur, dédaigneux de contredire, s'amuse à tirer de ses victimes leur propre sentence de mort. Périissent avec lui les mots perfides ! » (SS, 316)

⁴⁶ Georges Bernanos, « Un mauvais rêve », *op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ « Si invraisemblable que cela vous paraisse, Ganse ne la lâchera pas. Nigaud que vous êtes ! Il a mis cinq ans à l'imbiber de sa littérature, elle dégoutte littéralement de ses sucs, et il devrait perdre le fruit de son épargne, alors qu'il serait lui-même vidé à fond ! Bernique ! Il presse maintenant le gâteau de miel, il le pressera jusqu'à la dernière goutte. » (*Ibid.*, p. 13-14)

succubes ? Vous finirez par aller à confesse, ma chère⁴⁸. » Il ajoute qu'elle subit sans doute les effets d'« une phobie » : « rien qu'une phobie, un accident pathologique, pas plus⁴⁹ ». On sait pourtant que, chez Bernanos, le diagnostic médical cache souvent grossièrement, en revers de son ironie désespérée, l'inconscient malaise de qui affronte un drame dont les ressorts ne sont pas psychologiques ou sociaux, mais surnaturels. Or cette dénonciation de la littérature comme puissance de séduction et d'ensorcellement par l'imaginaire, pour conventionnelle qu'elle soit en sa forme (notamment en regard de la tradition chrétienne), prend un relief particulier dès lors qu'on la remet en perspective. Il faut déjà la repenser en regard de la pratique d'écriture propre à Bernanos qui, comme le souligne avec justesse Angelier, est vécue par bien des aspects à l'instar d'une transe ou d'une possession, proche de la médiumnité. Les mots, les images, toute la matière verbale semble ainsi lui venir sous la forme de visions, les personnages ou les éléments narratifs s'imposant quant à eux à la manière d'obsessions ou de hantises qui le tiennent, l'habitent, jusqu'à altérer parfois son lien avec la réalité. L'imagination créatrice et l'inspiration esthétique sont entièrement inféodées à une lente maturation intérieure où l'écrivain n'apparaît avoir aucunement l'ascendant sur ce qui lui arrive. Les souvenirs d'enfance de Fressin, les visages et les paroles entraperçus au cours de l'existence, la somme des rêves jouent bien sûr un rôle fondamental, du moment qu'ils se déposent au fond de la mémoire pour finir par y résonner au terme d'une patiente imprégnation. Pourtant, il s'agit moins d'un travail d'analyse ou de déchiffrement de soi-même que d'une expérience spirituelle, accomplie souvent sans viatique ni boussole. Dans une lettre de 1935 à Marie-Thérèse Hattu, alors qu'il est partagé entre ses exigences éditoriales auprès de Plon et la rédaction du *Journal d'un curé de campagne*, Bernanos rapporte combien il lui faut entrer dans une « espèce d'hallucination épuisante hors de laquelle⁵⁰ » nulle écriture ne peut advenir. Ce « rapport

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ « Étant donné ma méthode ordinaire de travail et l'énorme difficulté que j'ai à me rendre maître de mes sujets, l'espèce d'hallucination épuisante hors de laquelle je suis incapable de rien écrire, j'ai l'impression de me saigner à blanc. » (Georges Bernanos, « Lettre à Madame Paul Hattu, janvier 1935 », *Correspondance (1934-1948)*, *op. cit.*, p. 49) Citons la suite de cette lettre qui témoigne à la fois de l'ambition surnaturelle portée par l'écriture et de son caractère violent et angoissant : « Le livre que j'écris en ce moment me paie de mes dettes. Je crois que le surnaturel y coule à pleins bords. C'est un

possessionnel à la création romanesque⁵¹ » marque ainsi durablement son style, il lui confère sa force hallucinée et son rythme elliptique, onirique. On doit pourtant encore remarquer combien la dénonciation de la littérature par Bernanos renvoie à ce qu'il considère comme un manque structurel et originel, linguistique pourrait-on dire, qui serait la malédiction irrémédiable du langage. N'étant que par défaut, n'étant en cela jamais qu'imitation et illusion, le langage (et le constat vaut pour la littérature) ne peut être qu'insuffisant et possiblement trompeur pour celles et ceux qui oublient le ratage essentiel dont il procède. Néanmoins, avant Alfieri possédée par la fiction, avant même les variations bernanosiennes d'un bovarysme grinçant, le glissement insupportable de la Parole vers sa contrefaçon langagière — de la « voix inoubliable qui n'est que peu de jours entendue » à l'abîme d'une logorrhée infernale —, trouvait à s'exprimer dès le commencement de l'œuvre littéraire. Il faut nous porter pour cela vers le prologue de *Sous le soleil de Satan* et l'histoire troublante de Mouchette qu'il renferme. En étant placée en ouverture du roman, cette histoire relate en effet le drame de qui s'affronte aux pièges du langage *avant même* que l'antécédence du Verbe créateur n'ait été posée (à travers la perception mélancolique qu'en aurait Donissan dans la deuxième partie du roman). Mais elle se présente dans le même temps comme la mise à l'épreuve du principe de l'écriture bernanosienne du surnaturel, où le dispositif des voix perverses et diaboliques produit une authentique poétique de la possession.

Il convient de lire à cet égard les premières pages de *Sous le soleil de Satan*, lorsque Mouchette, ayant fui la demeure familiale, est recueillie par son amant, le marquis de Cadignan. Celui-ci la somme d'aller fermer la fenêtre du salon où ils se trouvent :

Derrière elle, la porte, en effet, s'était brusquement ouverte, mais sans bruit. Une petite bise au goût de sel, venue de la haute mer, mais chargée en passant de toute la buée fade des étangs, fit voler jusqu'au plafond les feuillets épars sur une table, et tira du verre de la lampe une longue flamme rouge qui retomba en suie. Le vent fraîchissait encore. D'une seule voix, d'un bout du parc à l'autre bout, les sapins réveillés mugirent (SS, 81).

peu idiot de parler comme cela de ce qu'on fait, mais il me semble que je frappe un grand coup sur les âmes. » (*Idem*)

⁵¹ François Angelier, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 80.

La nature au dehors s'éveille. Sa « voix » qui semble émerger des rangées de sapins, seule Mouchette est à même de l'entendre. Elle est chargée de la « buée fade des étangs », sans nul doute les vapeurs émanant de la sinistre mare de Vauroux, dans laquelle l'adolescente menacera plus tard de se tuer en face de son autre amant, le médecin Gallet. Au château, Mouchette referme donc la fenêtre, mais son comportement accuse un changement notable⁵². Désormais véhémente, perfide, elle se met à mentir sans raison. Elle se moque même ouvertement d'un Cadignan terrorisé à l'idée que leur aventure ne soit exposée au grand jour. À l'écoute de la voix du vent au dehors, Mouchette paraît brandir sa révolte non plus seulement contre son père (dit Malhorty), mais dorénavant aussi contre son amant. En lui elle découvre en effet un double chétif, rien moins qu'« un autre papa lapin » (SS, 83). Au-delà du simple portrait psychologique, des indices matériels sont encore à relever au titre de la poétique de la possession. Dans les lignes qui suivent la fermeture de la fenêtre, il est souligné par deux fois le ton « froid » (SS, 82) et implacable avec lequel l'adolescente répond à Cadignan. Plus tard, chez Gallet, Mouchette se plaindra d'ailleurs d'être transie de froid (SS, 103), de même que, face à Donissan, une « affreuse caresse glacée » (SS, 216) viendra lui serrer la gorge. Or dans l'économie poétique du roman bernanosien, le froid relève souvent du registre du démon. Preuve en est donnée lors de l'épisode central de *Sous le soleil de Satan*, au cours duquel Donissan va affronter Satan qui lui affirme : « Je suis le Froid lui-même. L'essence de ma lumière est un froid intolérable » (SS 179). Cette vision d'un enfer glacial, il apparaît que l'écrivain l'emprunte à ses lectures mystiques, en l'occurrence Anne Catherine Emmerich, une

⁵² Dès sa nouvelle « Une nuit », publiée en 1928 (bien que tout porte à croire qu'elle fut écrite durant la gestation et la rédaction de *Sous le soleil de Satan*), Bernanos attribue au vent ou à la brise un caractère vocal et presque anthropomorphique, où se reconnaît une présence étrange et inquiétante, surnaturelle dirait-on. C'est ce qu'éprouve l'aventurier Darnetal, perdu en pleine forêt, lorsque « le vent faiblit tout à coup, après une dernière et longue plainte, aiguë, déchirante, surnaturelle, et pourtant si vivante qu'une bête inconnue y répondit au loin, d'un cri pareil » (Georges Bernanos, « Une nuit » (1928), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 18.) *Nouvelle Histoire de Mouchette* s'ouvre pareillement sur la description d'un « grand vent noir » qui « éparpille les voix dans la nuit » (Georges Bernanos, « Nouvelle histoire de Mouchette » (1937), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 449). Mais le vent ou l'air du dehors se fait dans cette nouvelle nettement plus glacé et diabolique. Comme dans le Prologue de *Sous le soleil de Satan*, il semble pousser l'héroïne à se rebeller contre le garde Mathieu : « Lorsqu'elle atteignit le seuil, lorsqu'elle sentit sur son front, sur ses joues, sur tout son corps presque nu sous la robe légère, l'air glacé, la parole lui fut brusquement rendue. Il ne lui vint d'ailleurs aux lèvres qu'une bravade au lieu d'une injure, mais injure ou bravade, qu'importe ? » (*Ibid.*, p. 513)

augustine rhénane du XVIII^e siècle, à qui le diable aurait tenu sensiblement le même discours⁵³. De cela, l'écrivain se souviendra dans tous ses livres, et ce jusqu'à *Monsieur Ouine*, où le curé de Fenouille met en garde ses ouailles : « L'enfer, c'est le froid » (O, 693).

Dès l'apparition de la voix du dehors dans *Sous le soleil de Satan*, plusieurs éléments d'une scénographie diabolique — parmi lesquelles l'accroissement prodigieux de la flamme de la bougie —, sont donc d'emblée identifiables. L'hypothèse serait toutefois un peu mince si une autre voix ne survenait pas au cours de la même scène, celle du « bruyant désespoir » de Mouchette, venue raffermir sa volonté de défi : « [C]ontre l'évidence, une voix intérieure, mille fois plus nette et plus sûre, témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'une heure irréparablement sonnée. » (SS, 86) Après la voix de la nature surgie de l'extérieur, ayant signifié pour l'adolescente l'amorce de sa rébellion contre Cadignan, se fait désormais entendre une voix intérieure. C'est la voix de sa conscience révoltée en laquelle elle se tiendra ferme désormais, jusqu'à la conclusion de la nuit fatale. Violée par un Cadignan ivre de jalousie, Mouchette finit par le tuer avec son propre fusil. Elle s'enfuit ensuite par la fenêtre du château — la même fenêtre au travers de laquelle la première voix paraît être venue jusqu'à elle⁵⁴. À la fin du Prologue, en visite chez le médecin Gallet, l'adolescente évoque un autre souvenir où ce n'est plus une, mais « mille voix » qu'elle affirme avoir entendues depuis le rebord de sa fenêtre :

Quelque fois... quelque fois... la nuit... À deux pas de ce gros homme [son père] qui ronfle, seule... seule dans ma petite chambre la nuit... Moi que tous accusent ! (m'accuser de quoi, je te demande ?). Je me lève... j'écoute... je me sens si forte ! — Avec ce corps de rien du tout, ce pauvre petit ventre si plat, ces seins qui tiennent dans le creux des mains, j'approche de la fenêtre ouverte, comme si on m'appelait du dehors ; j'attends... je suis prête... Pas une voix seulement m'appelle, tu sais ! Mais des cent ! des mille ! Sont-ce là des hommes ? Après tout, vous n'êtes

⁵³ C'est en tout cas ce que l'écrivain avance auprès de son employeur, dans une lettre de 1924 : « J'admire que votre optimisme résiste aux provocations du froid satanique. (Satanique : oui ! "Je suis le froid lui-même", disait le diable à Catherine Emmerich...) » (Georges Bernanos, « Lettre à Cosmao Dumanoir, 6 octobre 1924 », *Correspondance inédite (1904-1948)*, *op. cit.*, p. 123)

⁵⁴ La fenêtre semble être un élément narratif organisateur pour Bernanos, puisque c'est précisément sur une fenêtre ouverte que s'amorcera la dernière partie du roman — la fenêtre au travers de laquelle le saint de Lumbres se tient prêt à rejoindre l'abîme de son désespoir, en rêvant de se jeter au travers (SS, 239-244).

que des gosses pleins de vices, par exemple ! — mais des gosses ! Je te jure ! Il me semble que ce qui m'appelle — ici ou là, n'importe !... dans la rumeur qui roule... un autre... Un autre se plaît et s'admire en moi... Homme ou bête... Hein, je suis folle ?... Que je suis folle ! Homme ou bête qui me tient... Bien tenue... Mon abominable amant ! (SS, 99)

Ce qui n'était au début qu'une voix informe dans la nuit, puis une voix entendue et reconnue au fil de la pensée de Mouchette, se trouve désormais répercuté au dehors et multiplié à l'infini. « Mais des cent ! des mille ! », s'exclame la jeune fille. Bien entendu, le texte ne dit pas que les trois voix du Prologue sont foncièrement les mêmes. Toutefois, d'une scène à l'autre, c'est la même logique d'un surgissement vocal qui se répète pour relancer l'intrigue, alors que les modulations de la voix mystérieuse paraissent dévoiler progressivement son caractère satanique. Depuis l'appel mystérieux des sapins au dehors jusqu'à l'invitation de l'« abominable amant » dont l'apparence, entre l'homme et l'animal, renvoie à l'imagerie traditionnelle du démon, l'enfer s'incarne ici poétiquement à travers une voix tramée entre les détails du texte. C'est en reconnaissant progressivement cette voix de la transgression que Mouchette va refonder son défi à l'encontre du monde, jusqu'à se dire « [b]ien tenue » et possédée par elle. C'est donc à travers cette voix de la sauvagerie, jaillie des profondeurs des bois obscurs ou de la gorge des bêtes humaines, mais jaillie aussi des gouffres les plus secrets de son paysage intérieur, que Mouchette découvre le sens de sa révolte : trouver dans son amant, non pas un « papa lapin », ni même un « gosse » (tel le veule Gallet), mais un « homme » ou une « bête » qui seul pourrait s'opposer aux pseudo-pères qui entendent la régenter. Aussi ne s'étonne-t-on pas que la voix de l'amant diabolique, Mouchette l'entende au mitan de la nuit, telle une bravade faite au nez et à la barbe d'un Malhorthy endormi⁵⁵.

⁵⁵ L'hypothèse de la possession de Mouchette par les voix se trouve encore confirmée dans la deuxième partie du roman, lors de sa rencontre avec Donissan qui a tout d'un exorcisme. Au seuil de cette scène, tandis que le doute prend d'assaut l'adolescente, la voix diabolique assimilée à celle de la nature lui revient, comme pour l'assurer dans son défi face au vicaire de Campagne : « Ses yeux, à la dérobée, firent le tour de l'horizon. À leur droite, les grands pins de Norvège, au feuillage noir, faisaient une masse sombre et grondante, sur le ciel oriental, déjà pâli. Ce n'était pas la première fois qu'elle entendait leur âpre voix. » (SS, 199) Toute la scène relève d'ailleurs d'une écriture latente et suggestive du surnaturel, au point qu'elle s'apparente à une bataille vocalique entre la voix impérieuse de Donissan et celle insidieuse de Satan. Or, au sein de cette lutte acharnée, Mouchette apparaît paradoxalement effacée : soit sa parole lui est subtilisée sans qu'elle en ait conscience, soit elle se la fait littéralement couper. Par conséquent, la voix n'est pas seulement le motif poétique présidant à la logique surnaturelle

Dès le Prologue de *Sous le soleil de Satan*, écrire suppose de la part de Bernanos d'épingler les leurres et les impasses, non pas encore de la littérature, de la fiction ou des mots eux-mêmes, mais de la voix dont ils se soutiennent tous originellement. Telle cette parodie de la « voix inoubliable » et divine que bientôt croira entendre Donissan, avant d'être livré aux mains de de l'enfer. Écrire la possession de Mouchette et placer cet épisode en ouverture de toute l'œuvre romanesque, c'était peut-être de la sorte chercher à dénoncer l'équivoque diabolique, jusqu'à inscrire le régime du littéraire sous le signe d'une haine tenace pour ce dont il procède : à savoir la parole, si ce n'est peut-être même la voix qui est la forme la plus primitive à travers laquelle la parole vient à chaque sujet. Il fallait cependant à Bernanos l'écrire depuis cette équivoque même. Quoiqu'on en dise, la possession de Mouchette n'est en réalité nullement littérale, elle est, comme on a pu le constater, uniquement fonction des effets de sens que le texte génère dans le défilé de ses signes. Ainsi que le note Milner, « [c]'est seulement *après* la rencontre de Mouchette avec le prêtre qu'une interprétation théologique viendra se substituer à la description existentielle⁵⁶ » faite dans le Prologue du désespoir et de la haine de soi chez l'adolescente, en somme beaucoup plus tard. Bernanos n'aurait ainsi eu d'autre choix que de faire travailler cet instrument imparfait et haïssable qu'était l'écriture, pour faire advenir du lieu même de la parole le scandale qu'il y a à la contrefaire. L'efficace d'un langage authentiquement suggestif, cette aspiration à une « écriture du surnaturel » capable d'évoquer l'invisible dans les replis de l'univers matériel — tel qu'on aura pu en détailler précédemment le programme esthétique —, n'était envisageable qu'à ce prix. En ce sens, ramener la haine bernanosienne de la littérature à la seule haine d'un soi écrivain, c'est s'interdire de voir comment l'odieux instrument qu'est la lettre apparaît certes pour lui comme le signe d'une origine en souffrance (dont la voix est le dramatique rappel), mais elle est paradoxalement et

de l'écriture fictionnelle, mais elle se signale en outre comme l'enjeu central d'un rapport à l'énonciation, où se joue le sens profond du drame de Mouchette. Nous avons proposé ailleurs une analyse de cette écriture de la possession et de l'exorcisme dans *Sous le soleil de Satan*, laquelle, selon notre hypothèse, est largement tributaire des lectures mystiques de Bernanos, en particulier celles relatives à la vie du Père Surin et à la méthode qu'il invente à Loudun. Nous nous permettons d'y renvoyer le lecteur : Martin Hervé, « Donissan en Surin : les voix surnaturelles de Georges Bernanos », *Roman 20-50*, n° 71, 2021, p. 123-141.

⁵⁶ Max Milner, « Expérience du mensonge et théologie du péché », *Études bernanosiennes*, n° 12, 1971, p. 211. Nous soulignons.

simultanément la seule manière possible de l'assumer : autant en y retournant à la manière d'une scène rêvée, partagé entre la nostalgie et l'accablement, qu'en cherchant à rendre vivante cette perte à travers les effets de l'énonciation elle-même. Peut-être est-ce d'ailleurs de cette manière que Bernanos renoue, à sa façon unique, avec ce qui fait l'un des autres aspects fondamentaux du langage mystique. Pour de Certeau, le mystique doit en effet moins combattre la duplicité inhérente à toute parole, qu'en réaliser l'assomption, jusqu'à y fonder une « pratique spirituelle du "diabolique"⁵⁸ ». Tel l'idéal d'un rapport incommensurable et inouï entre le sujet parlant et ce qu'il dit. Il y aurait donc pour Bernanos une fausse parole et une vraie parole. Il y aurait un langage de la possession et de l'emprise, tantôt venant de l'extérieur, tantôt surgissant à l'intérieur, qui agirait et déborderait le corps ; il y aurait également un langage de la mystique qui déborderait le corps de la langue elle-même, au point de chercher une autre langue pour se dire. Cela signifie-t-il que le drame bernanosien de la parole serait travaillé en son fond par la tentation du silence ? Serait-ce là l'horizon vers lequel tend une écriture se soutenant de l'idéal de la sainteté et de la mystique, qui, tel que Bernanos l'affirme, se reconnaît par une « paix au-dessus de tout langage⁵⁹ » ? Peut-être, mais dans la mesure où une certitude y faisait barrage continuellement : celle que l'écriture lui était imposée, qu'elle était sa vocation et qu'il ne pouvait s'y soustraire. Bernanos se devait d'écrire, même si cela nécessitait de le faire dans une forme de mélancolie rageuse, contre un silence béatifique pour toujours impossible, et contre une parole qu'il lui fallait faire sienne, en dépit de ses pièges et de ses artifices. Contre enfin une haine qui souvent le rongait, cette « forme démoniaque de l'impuissance⁶⁰ » qui, d'être entièrement embrassée, ne pouvait que le vouer à un mutisme résigné et terminal.

⁵⁸ Michel de Certeau, *La fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1982], p. 242.

⁵⁹ Cf. supra, chapitre 4, note 28.

⁶⁰ « Je ne veux pas cesser d'écrire, de témoigner pour ce que j'aime. Je sens bien que la honte et le dégoût m'eussent réduit à l'impuissance, ou à la haine, qui est impuissance pure, la forme démoniaque de l'impuissance. » (Georges Bernanos, « Scandale de la vérité » (1939), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 610)

5.3 La tentation de la parole

Nous voilà donc arrivés à la scène emblématique de *Sous le soleil de Satan*, celle du dialogue entre Donissan et le diable, travesti sous les traits d'un marchand de chevaux. Or ce qui frappe ici d'abord, c'est l'étrange travail d'introduction auquel s'astreint l'écrivain. Par un jeu d'incises narratives et de télescopages temporels se trouve mise en perspective cette nuit fantastique de tentation avec d'autres nuits, au fil desquelles l'on apprend que Donissan s'infligeait, à la lueur d'une mauvaise bougie, un rude programme de lectures. Pour cet homme frustré et peu porté à l'étude, lire s'apparente à un subtil supplice. On trouve parmi ses choix le *Traité de l'Incarnation*, ainsi qu'un manuel d'oraison, « un affreux petit livre », est-il précisé. « La reliure en est protégée par une enveloppe de drap noir, soigneusement cousue » (SS, 165). Mauvais lecteur jusqu'au bout, le vicaire de Campagne se montre ainsi incapable de distinguer les bons livres des médiocres :

Quoi ! c'est le livre, le vil petit compagnon de celui-là dont les plus fiers ne peuvent dire qu'ils ont soutenu sans embarras le regard posé sur leur propre pensée — son compagnon — son confident, le confident du saint de Lumbres ! [...] Si délaissé qu'on le suppose à cette époque de sa vie, comment croire que ces pieux calembours aient nourri son oraison ? A-t-il prononcé vraiment sans dégoût ces prières ostentatoires, respiré la détestable chimie des bouquets spirituels, pleuré ces larmes de théâtre ? Priait-il ou, croyant prier, ne priait-il déjà plus ? On referme ce petit livre avec dégoût : le frôlement du drap malpropre agace encore les doigts. On voudrait connaître, chercher dans un regard humain le secret de la force dérisoire dont la plus claire des âmes fut un moment obscurcie. Hé quoi ? La grâce même de Dieu peut-elle être ainsi dupée ? Chacun verra-t-il toujours, s'il tourne la tête, derrière lui son ombre, son double, la bête qui lui ressemble et l'observait en silence ? Comme ce petit livre est lourd ! (SS, 165-166)

Voilà un « affreux petit livre », susceptible à lui seul d'inoculer le ferment du doute chez le prêtre. Car prier avec les mots tirés de ses pages, est-ce encore prier ou est-ce falsifier la prière et trahir son esprit ? Sinistre et obsédant petit livre, qui travaille l'homme du dedans, au point de nourrir en lui une incertitude affolante. Lorsqu'on se reporte à la suite de l'épisode, on remarque d'ailleurs que le petit livre d'oraison partage avec le maquignon diabolique les mêmes signifiants, celui-ci apparaissant tantôt comme un « noir petit marcheur » (SS, 171) et

tantôt comme un « compagnon⁶¹ » (SS, 172). En raison d'un processus d'enchâssement, alternant les épisodes de lecture avec les épisodes de déambulation nocturne du vicaire dans la campagne artésienne, la brèche du scrupule que ce livre ouvre dans la conscience du personnage se trouve comme redoublée par l'effet de la lecture du roman. Il faut pour cette raison se montrer attentif au soin que met l'écrivain à construire la scène en abyme. Le lecteur qui suit les tourments d'un Donissan perdu dans sa pénible étude — ratiocinant ses moindres gestes et pensées, jusqu'à découvrir tapie derrière lui « son ombre, son double, la bête qui lui ressemble et l'observait en silence » —, n'assiste-t-il pas, à partir du subtil montage textuel, à l'apparition progressive de la figure de Satan ? Que voit-il se profiler dans l'obscurité, tandis que le paysage bascule dans la confusion et que l'angoisse enserre peu à peu la pensée de Donissan, si ce n'est là-encore « son ombre, son double » ? Introduisant le diable par l'intermédiaire des mauvaises lectures de Donissan, Bernanos endiable tout compte fait notre lecture elle-même, de plus en plus brouillée et incertaine, louvoyant même du côté de la scénographie fantastique. Entre l'épisode de l'« affreux petit livre » et celui qui amorce la nuit infernale, tous deux savamment découpés et séquencés, se déplie alors tout un jeu de correspondances, en un maillage tissé-serré où l'écriture tend, dans sa dynamique, ses alternances et ses battements, en somme dans sa cadence, à manifester la logique affolante de la tentation. Il en va ici d'une écriture de l'ambiguïté et du mélange ; une écriture *en* abîme qui est aussi une écriture *de* l'abîme, où un sujet semble toujours proche de basculer ou de trouver son reflet dans l'autre, et les mots y acquérir une inflexion ténébreuse. N'a-t-on pas vu auparavant que la tentation est « comme la naissance d'un autre homme dans l'homme, et son affreux élargissement » ? Un « affreux élargissement » dont l'écriture elle-même ici procède, et que Donissan va éprouver au plus profond de lui. Car aussitôt que le maquignon surgit de la noirceur enveloppante, il attrape comme au vol la voix du texte et répète distinctement, mot pour mot, la pensée informulée du vicaire de Campagne : « Une grande nuit, hein ? » (SS, 171) Toute extérieure semble être en apparence la scène de la tentation dans le roman, le démon se montre par conséquent d'emblée capable d'*élargir* prodigieusement l'esprit de sa victime, pour

⁶¹ Ce que Françoise Rullier-Theuret a elle-aussi remarqué : « [L]es mots employés à propos du livre se retrouvent quelques pages plus loin appliqués au maquignon ou à Satan » (Françoise Rullier-Theuret, avec Yves Baudelle, *Bernanos, le rayonnement de l'invisible, op. cit.*, p. 187.)

ne bientôt faire plus qu'un avec lui — ce qui rend d'autant plus équivoque le don que recevra bientôt Donissan de lire « dans les âmes comme dans un livre » (SS, 224). Tout ceci nous amène à nous demander avec Renard : « Le lieu de la tentation ne serait-il pas, en réalité, l'esprit torturé de Donissan⁶² ? » Et ce lieu ne serait-il pas l'objet d'une hantise typiquement obsessionnelle, à savoir la crainte d'une conscience toujours susceptible d'être dévoilée et pénétrée⁶³ ? Quoi qu'il en soit, il nous faut garder en mémoire les pages consacrées au héros de *Sous soleil de Satan* et à son manuel d'oraison, parce qu'elles sont structurellement et symboliquement indissociables de l'épisode de la tentation. C'est ce qui explique sans doute l'attachement que l'écrivain leur portait. En dépit du ton railleur ou véhément qu'il employait au sujet du petit livre de prières, Bernanos défendit le passage qui en traite face à son éditeur Maritain. Il s'attachait alors à préciser que, pour lui, il ne s'agissait en aucun cas d'un « hors d'œuvre » mais qu'au contraire, ce passage « aide à comprendre [s]on pauvre saint⁶⁴ ». Cela sans doute parce qu'en dépeignant Donissan en mauvais lecteur, il s'agissait de suggérer une fois encore combien la tentation de son héros relevait au fond d'un drame de la parole — sa première et véritable tentation ne s'amorçait-elle pas avec le mot de saint, prononcé par Menou-Segrais ? Tout cela, son altercation avec le démon allait venir le confirmer et le radicaliser.

Au fil de ce drame d'une impossible « perfection de la lettre⁶⁵ », où les mots sont toujours susceptibles d'être captés et dévoyés par l'enfer, on retrouve sans doute la crainte que nourrissait l'écrivain à l'endroit de la *mimésis* satanique du Verbe, ce qu'il appelait aussi une « espèce d'inversion démoniaque du mystère de l'Incarnation ». La parodie de la consécration, au moment où Lucifer élève une roche incandescente dans sa main, nous renvoie d'ailleurs de

⁶² Pierrette Renard, *Bernanos ou L'ombre lumineuse*, *op. cit.*, p. 169.

⁶³ Il y a en effet lieu de reconnaître dans ce transfert d'esprit à esprit la figuration d'un cauchemar caractéristique de la névrose obsessionnelle, où l'Autre apparaît susceptible de pénétrer jusqu'aux pensées les plus intimes du sujet. C'est une pareille hantise dont Ernst Lanzer témoigne à l'égard de ses parents, lorsqu'il est encore enfant : « [J]'eus à cette époque, pendant quelque temps, l'idée morbide que les parents savaient mes pensées, ce que je m'expliquais par le fait que je les avais prononcés sans les entendre moi-même. Je vois là le début de ma maladie. » (Sigmund Freud, « L'homme aux rats », *op. cit.*, p. 305)

⁶⁴ Georges Bernanos, « Lettre à Jacques Maritain, 28 février 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 218.

⁶⁵ Cf. *supra*, chapitre 5, note 44.

façon assez nette au récit de la tentation du Christ au désert, dont la lecture devait accompagner Bernanos jusqu'à la fin⁶⁶. Par ses prodiges racoleurs, ses feux d'artifice, ses soubresauts et ses cabrioles, le maquignon ne cherche-t-il pas à faire miroiter les puissances de l'image et du visible ? C'était là, on s'en souvient, le point nodal de l'épisode néotestamentaire où se jouait la fascination envers un pouvoir temporel et miraculeux, autrement dit pour une Parole en acte. Comment ne pas être frappé en ce cas par le fait que toute la pyrotechnie diabolique ne semble jamais, pour le maquignon bernanosien, qu'une manière de répondre à ce qu'il appelle le « sacré barbouillage des huiles consacrées — des sorcelleries » (SS, 180) ? Opposant un pouvoir à un autre, les prodiges de l'enfer à la force sacrée de la liturgie et des rites de la consécration, le maquignon ramène de la sorte l'épreuve du curé à une *simple* lutte pour le pouvoir. La béance dont se soutient symboliquement la Parole, il cherche à la réduire à un agir réel et efficace, en somme à une pure fétichisation, par quoi l'écart entre le mot et la chose se verrait complètement résorbé. Cette hypothèse d'une authentique démonstration de la puissance du dire — face à laquelle Bernanos n'a jamais été dupe, tel qu'il le confesse encore dans *Nos amis les saints*⁶⁷ —, Satan ne cesse de l'alimenter. Il va même jusqu'à implorer le prêtre de « relâche[r] un peu [s]a prière ». Devant sa fuite et ses plaintes, son interlocuteur suppose alors ceci : « C'est de Dieu que je reçois à cette heure la force que tu ne peux briser. » (SS, 184) Donissan peut désormais bien affirmer que le pouvoir ne vient pas de lui, mais uniquement de Dieu, tout comme il peut régler sa gestuelle et ses mots sur le modèle du Christ au désert, en rejetant son ennemi d'un tonitruant : « Retire-toi, Satan ! » (SS, 185) Il n'empêche que son *Imitatio Christi* apparaît très vite oblique et tendancieuse. L'exorciste improvisé ajoute

⁶⁶ Avant de mourir, Bernanos se consacrait à l'écriture d'un livre nommé *Vie de Jésus*. À en croire son ami et confident, le prêtre Daniel Pézeril, il posait alors beaucoup de questions au sujet de l'épisode de la tentation biblique du Messie. C'est ce que rapporte Balthasar, tout en précisant d'ailleurs : « La descente de Celui qui est la pureté même dans l'abîme de la tentation intérieure, voilà quel aurait été à n'en pas douter le centre même de l'œuvre dont il rêvait. » (Hans Urs von Balthasar, *Le chrétien Bernanos*, *op. cit.*, p. 149)

⁶⁷ « [L]es miracles ne m'intéressent pas en ce sens que les miracles n'ont jamais converti grand monde, c'est notre Seigneur qui a pris la peine de le dire lui-même dans l'Évangile en se moquant de ceux qui lui demandaient des prodiges. Trop souvent les miracles frappent l'esprit mais endurent le cœur parce qu'ils donnent l'impression d'une mise en demeure brutale, d'une sorte de viol du jugement et de la conscience par un fait qui est, en l'apparence du moins, une violation de l'ordre. » (Georges Bernanos, « Nos amis les saints » (1947), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1375)

en effet : « Tu es entre mes mains. J'essaierai ce que Dieu m'inspirera. Je prononcerai des paroles dont tu as horreur. Je te clouerais au centre de ma prière comme une chouette. Ou tu renoncerais à ton entreprise contre les âmes qui me sont confiées. » (SS, 186) Dans le discours du fougueux vicaire, aspirer à supplicier le diable telle une chouette — et tel aussi Jésus crucifié, dont l'image occupe le cœur de toutes les prières chrétiennes —, implique de superposer les images de l'animal familier de la sorcière et du corps du Fils, quand il ne s'agit pas également de revivifier une tradition millénaire, selon laquelle on clouait chouettes, chauves-souris ou animaux sauvages aux portes des maisons afin d'en écarter le mauvais sort⁶⁸. Sur les lèvres de Donissan, les mots de la superstition se mêlent ainsi à la langue sacrée, le canon scripturaire à l'oralité de la veillée. Sa victoire face au démon ne peut donc qu'être moins qu'assurée, et ce, d'autant plus que c'est d'un mot *de trop* que le curé redonne force et volonté à Satan, alors qu'il était sur le point de triompher de lui : « Il eût voulu retenir cette parole, mais l'autre s'en empara aussitôt. La bouche impure eut un frisson de joie. » (SS, 186) Peut-il en être autrement lorsque la prière a été cultivée dans le terreau de livres d'oraison douteux ? Bien que cet épisode central de *Sous le soleil de Satan* fasse de l'épreuve du vicaire de Campagne le pendant de l'épreuve christique (en rapport donc avec le problème du pouvoir et de l'orgueil), le contenu de la tentation est peut-être finalement là-encore secondaire par rapport à sa logique formelle : c'est-à-dire cette « *logique du signifiant*⁶⁹ », dans ce cas-ci typiquement obsessionnelle, qui voit la parole soit risquer d'être fétichisée comme ce qui n'admettrait aucun écart ; soit de glisser inévitablement vers le champ de l'ambiguïté et du doute, et ainsi devenir l'instrument même par quoi l'on se perd. Savoir si Bernanos mit, de façon lucide et déterminée, ces confusions malencontreuses dans la bouche du jeune vicaire importe sans doute moins que de se demander comment de tels « détails », attrapés au fil d'une scène voguant entre l'outrance et l'inquiétude, révèlent une contradiction lancinante dont le texte scelle l'énigme. Comme s'il s'agissait ici de ne rien résoudre, mais plutôt de laisser ouverte la question en ses potentialités vertigineuses (et vertigineuses aussi en tant qu'elles sont irrésolues) Après tout, pour ce « manuscrit informe » de saint qu'était Donissan, son

⁶⁸ Cet usage remonte à des temps fort anciens, puisqu'Apulée en fait déjà mention dans ses *Métamorphoses*.

⁶⁹ Cf. *supra*, chapitre 4, note 17.

histoire pouvait-elle être autre chose qu'équivoque ? Aussi sa tentation nous apparaît-elle comme une authentique tentation de la parole, où l'idéal du pouvoir sacramental du prêtre devait continuellement s'affronter à son haïssable perversion : verbe douteux ou magique, imprécations et « sorcelleries » réfléchies dans le folklore des sabbats et des messes noires, lesquels, loin de hisser une parole vers la Parole qui l'a engendrée, la figent plutôt en son simulacre.

Dans *Une nuit*, ne trouve-t-on pas un chat sauvage cloué à la porte de la cabane où attend la jeune amérindienne, « satanée petite sorcière⁷⁰ » aux redoutables talents d'empoisonneuse ? Que dire aussi de la seconde Mouchette, dont les villageois craignent les colères, la rumeur voulant que son mauvais œil soit capable d'emporter le bétail⁷¹ ? Rien n'interdit de regrouper tous ces éléments folkloriques sous la bannière d'un imaginaire surnaturaliste. Bernanos en a été sans doute très tôt imprégné par sa culture catholique et ses lectures hagiographiques, où le merveilleux abonde. On peut pourtant appréhender tous ces éléments comme la matière vive d'une poétique de la parole, au fil de laquelle l'écrivain aspire, en écrivant, à retrouver « le secret de la parole qui crée⁷² ». On le sait, cette poétique bernanosienne de la parole s'avère dominée par la figure du prêtre comme dépositaire du Verbe — « Qu'elle est puissante, la parole d'un homme de Dieu⁷³ ! » s'enthousiasme ainsi le curé d'Ambricourt. Or le propre du pouvoir sacerdotal est qu'il n'a d'efficace que spirituel. Après l'extrême dramatisation que représente, par son équivoque, la tentation de Donissan dans *Sous le soleil de Satan*, le pouvoir des prêtres et des saints bernanosiens s'apparente en effet à un don tourné entièrement vers la

⁷⁰ Georges Bernanos, « Une nuit » *op. cit.*, p. 29. Toujours dans cette nouvelle, le personnage de Lelandais demande un rituel d'absolution chrétien à Darnetal, or celui-ci se méfie du caractère superstitieux qu'attribue le moribond au rituel. Le lecteur apprend que Lelandais cherche en fait par cela à entretenir la mémoire de son père. Il conserve d'ailleurs de lui pieusement un vieux livre de blagues, qu'il « respecte à l'égal d'un dieu » ou d'un fétiche, non seulement parce qu'il est écrit dans une langue qui lui est inconnue, mais en outre du fait que son père le révérait « comme un charme » magique. (*Ibid.*, p. 34)

⁷¹ « Au seuil de l'épicerie, la vieille Derain lui fait signe. D'ordinaire, elle ne lui témoigne, comme les autres, qu'une hostilité dédaigneuse, tempérée par la crainte des représailles, car on croit volontiers Mouchette capable de "se venger sur le bétail", crime, au village, irrémissible. » (Georges Bernanos, « Nouvelle histoire de Mouchette », *op. cit.*, p. 504)

⁷² Cf. supra, chapitre 5, note 43.

⁷³ Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne », *op. cit.*, p. 360.

vie intérieure. Il la revivifie et la rend visible, en se tenant à distance de la grandiloquence des miracles divins ou des prodiges diaboliques, ce qu'illustrent les moments charnières que sont les dialogues conduits par les personnages sacerdotaux. Le sacrement de la Pénitence dont ils ont la charge (officielle ou non) y prend une véritable dimension d'exorcisme de l'intériorité. Au fil des mots échangés, leurs interlocuteurs se libèrent du désespoir et du poids des mensonges dont ils étaient prisonniers (les confrontations les plus frappantes à cet égard étant bien sûr celles de Donissan et de Mouchette, de Chantal de Clergerie et de Mama, du curé d'Ambricourt et de la comtesse). Pour autant, une telle poétique de la parole recèle encore une fois ses propres abîmes, l'idéal bernanosien du saint ou du prêtre ayant un envers cauchemardesque. La clairvoyance surnaturelle des hommes et femmes de Dieu, leur aptitude à lire dans les âmes et à les délivrer d'elles-mêmes, peut toujours se dégrader en une forme de viol spirituel. Qu'on songe à Cénabre et Guérou livrant le journaliste Pernichon aux ténèbres de la Seine, ou à Fiodor inoculant chez Francine le ver du suicide. Inversion de structure, pourrait-on dire, qui deviendra même un motif romanesque central dans *Un crime*, puisque cette parodie vivante de prêtre qu'est le curé travesti de Mégère, cachant derrière sa soutane une meurtrière, jouira du don pervers de *forcer* les âmes à livrer malgré elles leurs secrets⁷⁴. On assiste à une forme similaire de dégradation du magistère de la parole dans la bouche des représentants abhorrés et ridicules du savoir que sont les médecins et les psychiatres. Ceux-ci assimilent en effet le principe de la confession à un simple « soulagement » et agissent auprès des leurs patients à la manière d'antiques guérisseurs, si ce n'est même, comme La Pérouse, en « sorcier bienfaisant⁷⁵ ». Les autoproclamés praticiens des âmes sont en cela les nouveaux magiciens d'une époque qui n'entend plus participer par ses souffrances aux mystères surnaturels. Loin d'y trouver le sens d'une vie à bâtir (qui est, aux yeux de Bernanos, le cœur épineux du drame chrétien, inscrit à l'horizon de l'agonie du Christ), l'époque se tournerait

⁷⁴ Tel que l'affirme sa gouvernante : « Avant seulement qu'il ait ouvert la bouche, on dirait que sa pensée est déjà dans vous, dans votre poitrine, qu'elle vous a sauté dans le cœur. Et les mots pour lui répondre sortent de même, à croire qu'il n'a qu'à leur faire signe, les appeler, il a l'air de charmer des colombes, comme le vieil Italien qui est venu ici l'an dernier » (Georges Bernanos, « Un crime » (1935), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 930.) On trouve là accompli ce qui n'était qu'encore suggéré avec le maquignon du premier roman, voleur des mots de la conscience.

⁷⁵ Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 707.

vers la guérison — le « soulagement » — sans la compréhension, encore moins la compassion. En ces matières, l'amalgame peut néanmoins se faire dans les deux sens, ainsi que va en faire l'expérience le curé de Fenouille, forcé de convaincre une Malvina aux abois qu'il n'est pas un « sorcier⁷⁶ », en dépit du pouvoir qu'au village certains lui prêtent. C'est en cela que les romans les plus désespérés du corpus bernanosien sont sans doute ceux d'un retour à l'archaïsme religieux. La civilisation y semble gagnée par une vision superstitieuse, quand bien même cette superstition a pris les atours les plus modernes, c'est-à-dire les plus mécanistes et cartésiens. Chaque événement, chaque énigme y trouve immédiatement une réponse adéquate, méthodique et justifiée. Toute angoisse est chassée, soignée et rationalisée plutôt que traversée, alors que dramatiquement le manque est ce qui « vient à manquer⁷⁷ ».

Monsieur Ouine n'annonce-t-il pas d'ailleurs ce retour triomphal de la superstition, au détriment du sens authentiquement bernanosien du religieux ? Figure pervertie de l'écrivain (plus pervers encore qu'un Guérou ou qu'un Ganse, du fait même qu'il n'écrit pas, qu'il est un auteur sans œuvre), Ouine apparaît également l'être du curé. Il n'en offre pas seulement la caricature physique, à cause de ses « jarretières ecclésiastiques » (O, 731) ou de ses airs de pontife onctueux. Il l'est surtout en raison de sa manière de s'exprimer et d'user du langage : « Et des propos qu'il tient ! Vous croiriez un curé. N'importe : sa tête ne me revient pas. Il a même une drôle d'odeur, il sent le sauvage » (O, 739), s'alarme ainsi le père Florent, lors de l'arrivée de l'ancien professeur à Fenouille. Or tous découvriront bientôt que Ouine est capable d'une seule parole de « tourner la tête des gens » (O, 735). En dépit de ses scrupules,

⁷⁶ « Nous ne sommes pas des sorciers, balbutia le pauvre prêtre avec un navrant sourire, et monsieur le médecin de Fenouille le sait bien. » (O, 708) Un peu plus tôt, le texte fournissait pourtant un embryon d'explication pour justifier la confusion courante (aussi bien dans les temps anciens que dans un présent qui en annonce leur retour effrayant), entre le prêtre et le sorcier, entre la fonction du garant de la Parole et la fonction du maître de la parole. Preuve que Bernanos se montrait très attentif aux glissements et aux brouillages possibles entre l'une et l'autre fonction : « C'est que l'abaissement ou la disparition des autres puissances a fait du prêtre, pourtant si étroitement mêlé en apparence à la vie sociale, un être plus particulier, plus inclassable qu'aucun des vieillards magiques que l'ancien monde tenait enfermés au fond des temples, ainsi que des animaux sacrés, dans la seule familiarité des dieux. (O, 697)

⁷⁷ Pour Lacan, l'angoisse surgit quand il n'y a plus de place pour le manque, car le manque est ce qui à la fois donne appui au désir et ce sur quoi s'institue le champ de la parole. Pour cette raison, l'angoisse est le signal, tenu à la limite de l'affect, que « le manque vient à manquer. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse, op. cit.*, p. 53)

le père Florent se laissera lui-aussi amadouer au fil de ses colloques savants avec Ouine. Il finira par en mourir inexplicablement, six semaines seulement après leur première rencontre. « Je pense souvent qu'on ne résiste pas à M. Ouine » (O, 740) conclura à cet égard Steeny. Comment résister à l'effet de cette parole tellement insidieuse qu'elle prend la densité d'un « mauvais air » (O, 739) ? Une parole semblable à une atmosphère imperceptible mais lourde et presque palpable, qui laisse en chacun s'ouvrir grand la brèche des désirs inassouvis, de la haine de soi et d'un désespoir qui ne dit pas son nom. Plus encore que Ouine pourtant, c'est Philomène, la sacristine de *Nouvelle histoire de Mouchette* (qu'Ernest Beaumont dépeint de façon suggestive comme « une Ouine femelle⁷⁸ »), qui s'apparente à la plus odieuse sorcière de l'univers romanesque de Bernanos. C'est elle en effet qui conduira la jeune héroïne vers une mort dont elle n'arrêtera pas de vanter l'enivrante et douce pureté. C'est elle qui, à force de tendres persuasions et d'équivoques, subtilise à Mouchette le secret auquel celle-ci s'attachait comme à sa vie même. Au sortir de la maison de la veilleuse des morts, l'adolescente est abasourdie : « Oui, la vieille a dit ce qu'il fallait. La merveille est qu'elle ait réussi à lui arracher son secret. Par quel sortilège ? Car des paroles n'eussent pas suffi à distendre ce cœur crispé, ouvrir la source des larmes. D'ailleurs, Mouchette ne se souvient d'aucune⁷⁹. » Rarement la haine bernanosienne de la parole n'aura su trouver meilleure illustration qu'à travers le langage de l'emprise et de la dépossession dont fait usage Philomène⁸⁰. Or par quel sortilège cette enjôleuse a-t-elle pu lui arracher l'aveu de son viol par Arsène ? Tout comme l'adolescente, le lecteur n'en saura rien. Il apprendra seulement que cette parole n'en est peut-être déjà plus tout à fait une. Elle relève plutôt d'un fourmillement langagier, d'une rumeur sourde et confuse, sans autre sens ni but que de bercer la vie brisée de l'adolescente, jusqu'à saper en elle les derniers sursauts de l'espérance. C'est là une parole qui ne cache plus sa nature de contrefaçon de la Parole, n'étant désormais au mieux qu'un chaos verbal, un vague soliloque qui ne procède de rien d'autre que de la séduction acoustique et matérielle des mots eux-mêmes. Pouvait-il en

⁷⁸ Ernest Beaumont, « Structure et symboles », *Études bernanosiennes*, n° 9, 1968, p. 24.

⁷⁹ Georges Bernanos, « Nouvelle histoire de Mouchette », *op. cit.*, p. 526.

⁸⁰ Elle aura été néanmoins préfigurée par la parole de Donissan s'imposant à Mouchette, dans *Sous le soleil de Satan*, jusqu'à la pousser au suicide. Sur cet enjeu précis, outre notre article déjà cité, on pourra se reporter à la comparaison proposée par Pierre Gille des personnages de Donissan et de Philomène : Cf. Pierre Gille, *Bernanos et l'angoisse*, *op. cit.*, p. 297.

être autrement dans la perspective esthétique de Bernanos ? Était-il concevable de rendre manifeste l'action du surnaturel, au lieu de la suggérer ? Il nous faudra attendre la dernière section de ce chapitre pour souligner la façon dont cette toile de langage que tisse Philomène (celle qui *file* et celle qui *mène*) introduit un récit dont le contenu latent a un réel pouvoir d'attraction sur Mouchette. Reste que *la* parole de la sacristine, cette unique parole digne d'un « sortilège » puisqu'elle apparaît susceptible de percer une âme à jour, résistera dans son secret. La dire, et ce faisant dire son efficace, supposait sans doute de se limiter aux plans psychologique ou magique, sans espoir de jamais atteindre un plan autrement plus substantiel et ineffable aux yeux de l'écrivain : celui du surnaturel.

Malgré la réflexion fine et souvent critique qu'elle porte sur les enjeux de la parole et ses contrefaçons, « l'écriture du surnaturel » de Bernanos ne manqua pas d'être taxée d'arriérée par certains tenants du courant moderniste de l'Église. Soucieux de rompre avec la très longue tradition d'un catholicisme à miracles et à prodiges, ceux-ci lui préférèrent une traduction toute symbolique et spirituelle des signes du Ciel⁸³. À la croisée de l'aspiration religieuse et de l'ambition esthétique, la position de Bernanos apparaît néanmoins à part dans l'histoire des croyances dans la « *virtus verborum*⁸⁴ » (la puissance des mots). On connaît d'elle d'ailleurs sa fortune artistique et le rôle qu'elle a pu jouer dans l'essor social et symbolique du magistère de l'écrivain — en particulier pour ce qui a trait au XIX^e siècle des mages romantiques et des prophètes du langage, ce siècle de tous les « enchantements littéraires⁸⁵ » dont a parlé avec justesse Yve Vadé. Ce qu'a toutefois d'originale la position de Bernanos, c'est que l'idéal d'une efficience propre au langage, il la vécut moins comme une virtualité poétique, toujours

⁸³ « Bernanos a [...] en contraste avec une pleine responsabilité de laïc revendiquée et exercée dans l'Église, ce sens sacré de l'institution ecclésiale, cette confiance induite faite aux "moyens surnaturels", cette conception des sacrements qui me paraît bien proche de la magie, cette idée du "prêtre catholique", de ses fonctions sacrées, des "pouvoirs" que lui confère son ordination — qui sont l'expression d'une ecclésiologie dont nous savons trop les méfaits et contre laquelle nous nous battons depuis des années. » (Patrick Jacquemont, Jean-Pierre Jossua et Bernard Quelquejeu, *De qui tenir...*, Paris, Cerf, 1979, p. 195)

⁸⁴ Cf. Béatrice Delaurenti, *La puissance des mots — « Virtus verborum ». Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2007.

⁸⁵ Cf. Yves Vadé, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1990. Voir aussi Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

en butte au démenti que pouvait lui opposer le réel (ce qui fut le cas d'un Chateaubriand, d'un Rimbaud et d'un Baudelaire), que comme la trace d'une présence réelle et divine dans le monde, même si elle n'apparaissait dorénavant que sur le mode de l'éclipse et de la perte. De cette perte, mille et une preuves lui étaient fournies par son époque : dans l'artificialité grandissante des mots, à rebours d'un esprit de vérité dont l'ancien ordre chrétien était à ses yeux le garant ; dans les impasses d'un discours du progrès, incapable de résoudre les graves crises de conscience qui ébranlaient le monde ; enfin dans cette « espèce d'inversion démoniaque du mystère de l'Incarnation », où le Verbe était travesti dans des formes haïssables de parole, tellement matérielles et incarnées qu'elle n'ouvraient que sur la folie et la mort.

5.4 L'ordure : sur un rêve pervers de Bernanos

Après ce long développement sur les enjeux relatifs à la parole et à l'écriture, poursuivre notre réflexion sur les *passions haineuses* chez Bernanos implique de revenir au tableau qui clôturait la rencontre nocturne de *Sous le soleil de Satan*, lorsque le diable force Donissan à plier les genoux. Il lui assure alors qu'il est marqué « du sceau de [s]a haine » (SS, 188). Si nous parlons d'un tableau, c'est parce qu'au-delà de ce qui est énoncé, dont on connaît les répercussions dans la suite du récit, le passage se signale par une intense dramaturgie visuelle. Tandis que la victoire du curé semble presque acquise, par un effet de contraste saisissant et dans une forme de précipitation, la scène bascule en effet du registre du dialogue vers celui de l'action. Sitôt le dernier mot proféré, les postures se renversent, les corps se cambrent et se tendent l'un vers l'autre. Le temps de l'angoisse lui-même, jusqu'ici confus et sans contours, semble se rétracter, dès l'instant où le maquignon « mit les deux mains sur ses épaules, le força à plier les genoux, lui fit toucher le sol des genoux... Mais, tout à coup, d'une poussée, le vicaire de Campagne se rua sur lui. Et il ne rencontra que le vide et l'ombre. / De nouveau la nuit s'était faite autour de lui, en lui. Il ne sentait capable d'aucun mouvement. » (*Idem*) L'instant est comme suspendu, les sens aux abois, les frontières entre le monde alentour et l'intériorité du curé toujours indémêlables (la nuit s'étant faite aussi bien « autour de lui » qu'« en lui »). Dans le battement de quelques lignes, une image capitale pour la logique de

l'écriture bernanosienne va alors se dévoiler à notre regard. Quelle est cette vision proche de se figer, impérieuse parce que précaire, cadrée par les fulgurances du mouvement scripturaire ? Qu'est-ce qui s'impose ici furtivement, si ce n'est l'image du prêtre bernanosien soumis, avili même, proche de devenir un déchet entre les mains de l'enfer ? Par là on ne veut bien sûr pas se limiter à la posture physique qu'adopte le corps de Donissan : la matière même sur laquelle reposent ses genoux — ce sol boueux et gluant dans lequel il a manqué de sombrer peu de temps auparavant — recèle une réelle densité de sens, dont on a pu auparavant explorer la contiguïté métaphorique avec le champ de l'excrémentiel. N'est-il pas ici tout près d'être à son tour une « lamentable dépouille, encore gisante dans la boue » (SS, 185), tel que lui était tout à l'heure apparu le corps du diable ? Tout semble concourir à faire de Donissan un rebut aux prises avec la haine de Satan. Si furtive soit-elle, l'image du saint en ordure allait trouver un prolongement éminemment complexe et dramatique dans toute l'œuvre romanesque de Bernanos. Nombreux y sont en réalité les prêtres et les mystiques qui peuvent se reconnaître comme des « Job moderne[s]⁸⁶ ». À l'instar du héros biblique, couvert d'ulcères au haut de son tas d'excréments et de déchets, ceux-ci s'obstinent à apostropher le Ciel en désespérant d'eux-mêmes mais jamais de Dieu. Ils subissent leurs épreuves, acceptent leurs souffrances, jusqu'à embrasser le destin de l'ordure. Il faut retenir à cet égard les paroles du narrateur du *Journal d'un curé de campagne*, guère loin de comparer les prêtres à des « choses de rebut, des choses qu'on jette⁸⁷ ». Avant lui pourtant, les principaux protagonistes du diptyque formé par *L'imposture* et *La joie* en avaient fait déjà l'épreuve incommensurable. Chevance d'abord, lui dont l'agonie est loin d'être exempte des sursauts de l'angoisse, ce qui l'amène à confier à sa fille spirituelle, Chantal de Clergerie : « Arrachez-moi de votre cœur, ma fille, jetez-moi ainsi qu'Il m'a jeté lui-même, sans daigner se retourner encore une fois vers son serviteur humilié. » (I, 588) Ensuite viendra le tour de cette même Chantal de Clergerie de consentir à ce que la vie ne prenne sens, pour elle, que dans le sacrifice. Elle pourra alors affirmer être « jetée, en effet⁸⁸. » Se dire « jeté », c'est assumer la fonction de la chose abominée, mise au rebut. C'est en cela réaliser l'assomption de soi comme pur déchet. Il s'agit d'un absolu dénuement, d'un

⁸⁶ Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁷ Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne », *op. cit.*, p. 307.

⁸⁸ Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 749.

abandon radical où l'on se mesure au scandale de vivre et d'accepter l'humiliation et l'ignominie. Nul doute qu'ici la Sainte Agonie a fourni à Bernanos un thème de prédilection⁸⁹. À une nuance près toutefois : si l'écrivain prend soin de rapporter, sinon l'agonie, du moins le trépas de tous ses personnages sacerdotaux (Donissan, Chevance, Chantal de Clergerie, le curé d'Ambricourt), c'est peut-être autant parce qu'il lui importe de mettre en scène, à l'heure de sa mort, un regard méditant sur sa propre disparition (selon la tradition chrétienne de la « bonne mort » à laquelle il tenait assurément) que parce que leur mort lui donnait lieu de s'affronter à cette vision affolante, tenue à la lisière d'un réel irréprésentable, du déchet entre tous les déchets qu'est le cadavre.

Quoi qu'il en soit, la *fonction ordurière* du saint chez Bernanos ne se limite pas au registre de l'image, même si elle peut y prendre une qualité hautement signifiante. Tant Donissan que Chantal de Clergerie, tant Chevance que le curé d'Ambricourt en passent par l'épreuve sociale du mépris et de l'exécration. En cela, ils sont comme les restes de l'équation moderne de la haine du spirituel. Avilis, répudiés ou meurtris, tous font ainsi la démonstration de leur « décharité », au sens où l'entend Lacan : « Un saint, pour me faire comprendre, ne fait-il pas la charité. Plutôt se met-il à faire le déchet : il décharite⁹⁰ ». Bernanos l'avait bien compris, le saint est celui qui accepte l'horreur que sa présence ou ses paroles tendent à révéler, en prenant sur lui la souillure et l'opprobre. Véritable rebut de l'histoire, le saint « éprouve l'inhumain dans l'homme⁹¹ » comme l'a aussi rappelé Philippe Lacoue-Labarthe. Cet inhumain, il le reconnaît et le fait sien au nom de tous, pour finir par le soutenir en son nom seul. Par sa position, le saint se fait le *rien* qui est condition même du désir. À travers ce qu'Henri Rey-

⁸⁹ C'est d'ailleurs sur ce thème dramatique et saisissant que s'achève l'œuvre fictionnelle, puisque selon la Mère Supérieure du *Dialogues des Carmélites*, « c'est dans la honte et l'ignominie de sa Passion que les filles du Carmel suivent leur Maître. » (Georges Bernanos, « Dialogues des Carmélites » (1949), *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op. cit.*, 863)

⁹⁰ Jacques Lacan, « Télévision » (1974), *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 519. C'est ce qu'il suggérait déjà dans son séminaire sur l'éthique de la psychanalyse, entre 1959 et 1960 : [L]e saint vit et paie pour les autres. L'essentiel de sa sainteté tient en ceci, qu'il consomme le prix payé sous la forme de la souffrance aux deux points extrêmes » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 521.)

⁹¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation : d'une sainteté*, Bordeaux, William Blake & Co, 1995, p. 14.

Flaud nomme la « fidélité au manque⁹² », dont le ministère christique aurait signifié l'accomplissement, le saint supporterait l'inouï du réel, au prix de son propre effacement — ce que la voie empruntée par Donissan illustre en ses aspects les plus inconcevables. Il y a en cela un devenir non pas exclusivement hagiographique ou historique à la sainteté chez Bernanos, mais également éthique. Une telle conception éthique du saint comme « objet de dégoût⁹³ », l'auteur de *La joie* l'a sans doute méditée au fil de ses lectures religieuses : Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Thérèse de Lisieux, mais aussi d'autres nettement plus obscures et ambiguës, tenues à l'instar du Père Surin dans le « quartier noir de l'histoire⁹⁴ ». C'est dans la compagnie de ces trajectoires extraordinaires qu'il aura pu être amené à entrapercevoir ce point affolant de réel auquel la sainteté peut s'élever. Tout ceci n'empêche pas cependant que la *fonction ordurière* de ses personnages renvoie inévitablement à une dimension plus intime et inquiète. Encore faut-il pour le constater s'intéresser à « l'esprit de pauvreté » tel qu'il se trouve réélabore dans les textes bernanosiens. On sait qu'un tel esprit s'appuie sur le dogme évangélique de la pauvreté et de l'humilité du Christ⁹⁵. Lequel est une des façons d'atteindre ce *rien* dont la sainteté signifierait, pour Bernanos, la plus complète expression, en tant qu'elle tient davantage selon lui à une disposition intérieure qu'à la seule réalité d'indigence matérielle et sociale. Impossible ici de ne pas mentionner que l'écrivain a fait lui-même l'expérience de la misère au quotidien. Sa vie durant, Bernanos dut composer avec les affres de la précarité et des fins de mois difficiles. Pour celui qui avait décidé, après le succès de son premier roman,

⁹² Henri Rey-Flaud, *L'éloge du rien*, *op. cit.*, p. 243 En somme, il s'agit non pas de chercher à combler l'Autre, mais au contraire d'accepter d'être son manque, en se constituant comme un *rien*. « L'Incarnation ne signifie pas la restitution à l'Autre du signifiant qui lui manquerait. Jésus prend avec la condition humaine le péché qui la marque et, ce faisant, s'il "rachète" le péché, c'est en lui donnant son vrai sens, opéré dans un renversement qui élève le péché à la dignité du *manque*. » (*Ibid.*, p. 244)

⁹³ « L'objet de dégoût permet à l'institution, comme à une famille, de se constituer et de se manifester selon une loi qui aurait pour formule : "toutes moins une", mais "une" qui soutient l'abjection ou la folie intérieure de "toutes". » (Michel de Certeau, *La fable mystique*, I, *op. cit.*, p. 56)

⁹⁴ Cf. supra, chapitre 3, note 52.

⁹⁵ Dans l'ébauche préparatoire qu'il nous en reste, la *Vie de Jésus* à laquelle l'écrivain travaillait avant de mourir était d'ailleurs centrée sur le motif de la pauvreté : « Je voudrais écrire ce livre pour les plus misérables des hommes », déclarait-il en préambule, avant d'ajouter un peu plus loin : « Si nous pouvions disposer de quelque moyen de détecter l'espérance comme le sourcier découvre l'eau souterraine, c'est en approchant des pauvres que nous verrions se tordre entre nos doigts la baguette de coudrier. » (Georges Bernanos, « Vie de Jésus » (1943), *Essais et écrits de combat*, vol. 2, *op. cit.*, p. 876)

d'abandonner un métier d'assureur afin de se consacrer entièrement à l'écriture, les déconvenues et les revers de fortune dictèrent sans doute autant d'une existence placée sous le signe de l'exil — de la France à l'Espagne, puis du Paraguay au Brésil — qu'une partie de son exécration de la carrière d'écrivain⁹⁶. Mais il en allait également peut-être d'une hantise encore plus profonde, vécue dans les zones les plus reculées du dedans. Suivant les intuitions de Freud dans son article *Caractère et érotisme anal*, il existe en effet une équivalence symbolique entre l'argent et l'excrément, dont le folklore satanique fournit d'ailleurs un matériel en tout point exemplaire. De cette « opposition entre ce à quoi l'homme a appris à accorder le plus de valeur et ce qui est le plus dénué de valeur, et qu'il rejette comme déchet⁹⁷ » ressort pour Freud une opération de complet renversement, car ce qui était marqué du signe positif se trouve frappé d'un signe négatif. Le substitut gagne alors d'autant plus un caractère positif que ce qui lui donne origine se trouve dévalué ou haï. Objet pulsionnel inscrit au registre de l'analité, l'argent acquiert en cela une dimension centrale dans la dialectique de la demande, polarisée entre la perte et le don. Pour l'auteur de *Madame Dargent* — au titre éloquent —, l'argent n'est-il pas ce qui toujours se trouve en défaut ou ce qui s'avère toujours près de l'être ? À travers les pauvres et les prêtres indigents de Bernanos, ne reconnaît-on pas certes l'exaltation du manque d'argent (que toute une tradition chrétienne a cautionnée et établie), mais aussi, et de manière résolument plus étrange, l'image de celui qui n'a plus rien à donner, ni à refuser... si ce n'est lui-même ? Celui pour qui l'avoir se résume à l'étant ? Celui pour qui le corps et l'être ne sont plus séparés, mais forment un même et unique excrément ? On touche là un autre aspect de cette théorie cloacale de l'écriture dont nous rencontrons les *effets de corps* dans le précédent chapitre, lorsque plusieurs courants de pensée (et d'impensée, ajouterions-nous) cohabitent

⁹⁶ L'attachement au sertao brésilien se justifie ainsi peut-être en partie par le fait que l'écrivain y aurait vécu aux côtés des paysans abattus par le soleil et cernés par une végétation vorace. De la sorte, il aurait à son tour éprouvé la pauvreté dont il recherchait les formes idéales dans ses romans. Au sujet de la « rude misère » du sertao, il se sentait en effet capable d'affirmer : « Je me sens le droit d'en parler maintenant parce que ma destinée se trouve humblement liée à la sienne, mon effort à son effort, ma pauvreté à sa pauvreté. Je ne l'observe plus du dehors, je suis dedans, et pour tout dire, ma femme et mes enfants mangent son pain » (Georges Bernanos, « Les enfants humiliés », *op. cit.*, p. 865.)

⁹⁷ Sigmund Freud, « Caractère et érotisme anal », *op. cit.*, p. 147. Freud reviendra d'ailleurs brièvement sur le « plaisir excrémental » attaché à l'argent et son rapport à l'analité, dans le cadre d'un développement sur la névrose obsessionnelle qu'occasionne la cure de l'homme aux loups (Sigmund Freud, « L'homme aux loups. À partir de l'histoire d'une névrose infantile », *op. cit.*, p. 562.)

sans s'annuler, s'enrichissent bien au contraire pour compliquer toujours davantage les représentations qu'ils renferment. Tout comme le lettré « sorcier » et le médecin figurent la dégradation de l'idéal du prêtre bernanosien (et donc l'autre versant d'une poétique de la parole), le mendiant peut à l'occasion devenir une réelle figure d'horreur. Tel l'envers du dénuement qui fonde une éthique de la sainteté, jusqu'à donner vie au cauchemar de qui n'a qu'à s'offrir, dans un don absolu et entier de soi, au péril de l'existence⁹⁸. Dès le premier roman, on en trouve bien sûr trace avec le maquignon, « [m]arié avec la misère » (SS, 173). Mais sans doute est-ce avec *L'imposture* que Bernanos en explore les aspects les plus sordides et les plus haïssables. On en a l'illustration parfaite dans le rêve que fait l'abbé Chevance à l'agonie, où Cénabre lui apparaît après avoir vendu son mobilier et ses livres, s'étant « dépouillé de tout, condamné à la misère » (I, 577), comme la dérision sacrilège de la pauvreté prônée par l'Évangile. Toutefois, dans la logique du texte qui émerge, comme souvent chez Bernanos, au domaine du rêve et de l'hallucination, une telle vision n'a été rendue possible que parce que Cénabre a rencontré auparavant un mendiant du nom d'Ambroise, à l'occasion d'une errance désespérée dans la nuit parisienne.

Rapprocher le marchand de chevaux de *Sous le soleil de Satan* du clochard de *L'imposture* ne s'impose pas uniquement en raison d'une image pervertie de la pauvreté que l'un et l'autre endosserait à divers degrés. Au sein de ces deux scènes nocturnes, où Bernanos fait se rencontrer son héros et un étrange et « ténébreux compagnon » (I, 510), se rejoue pour nous un seul et même drame qui engage ce qu'on nommera son *rêve pervers*. Avant d'y venir, il convient cependant de s'attarder sur ce qui fait le fond de cet épisode de *L'imposture*. Dans Ambroise, l'érudit Cénabre, spécialiste souvenons-nous de la mystique florentine, découvre en réalité le secret qu'il aura cherché sa vie durant au sein des témoignages et des légendes hagiographiques. Car ce qui fait signe dans la personne de ce mendiant, moitié fou, moitié menteur, ce n'est jamais que le mystère dénaturé de la sainteté. L'idéal de pauvreté ne trouve chez Ambroise qu'une transposition entièrement matérielle, non plus morale ou spirituelle,

⁹⁸ L'objet anal, selon Lacan, est en effet « le premier support de la subjectivation dans le rapport à l'Autre ». Il est ce par quoi un sujet se manifeste comme « sujet de plein droit » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse, op. cit.*, p. 379)

encore moins éthique. Or comme Donissan reconnaissait autrefois le diable dans son propre reflet, ce que découvre simultanément Cénabre avec Ambroise, ce n'est rien d'autre que sa propre âme décharnée :

Que voulait-il à ce grotesque ? Qu'attendait-il de lui ? Il n'en avait certes aucune idée ; il ne savait rien, sinon qu'il avait tiré de l'ombre ce vieux pantin, comme il eût voulu arracher de son misérable cœur l'angoisse vivante dont il se sentait mourir, et qu'il le contemplait maintenant du même regard avide qu'il eût regardé sa propre conscience. Et comme sa propre conscience, il eût voulu aussi le jeter hors de lui, revenir dessus, le piétiner, l'anéantir (I, 509-510)

Il y a là comme une nouvelle vision d'une specularité maléfique, où l'autre se trouve pris au miroir d'une ressemblance abyssale. Aussi la rencontre entre Cénabre et Ambroise se trouve apparemment placée sous le signe d'une haine pour le semblable, cette « jalouissance » dont parlait Lacan. Aspirer à fouler du pied l'être qui incarne l'image de sa conscience « jet[ée] hors de lui », c'est aggraver l'« angoisse vivante » dont on se sent mourir, alors que c'est justement cette angoisse qu'on essaye de faire taire. C'est donc traquer sa propre conscience divisée dans l'autre qui s'offre à nous comme notre propre reflet. Est-ce que le héros de *L'imposture* rencontre pour autant son « inconscient⁹⁹ » dans Ambroise, ainsi que le soutient Yvon Rivard ? Répète-t-il seulement ce qu'il avait déjà entrepris en ouverture du roman avec le minable Pernichon, soit cette « inconsciente volonté de faire venir au jour "la part déshonorée de soi-même¹⁰⁰" » ? Ce qui est recherché, entre la fièvre et l'horreur, par Cénabre à travers Ambroise, ce serait plutôt l'image de la vie intérieure comme morte, enfin consumée par sa propre imposture. Rendue de ce fait à l'état de pur déchet, d'ordure sans sens ni raison, celle-ci aurait pour emblème horrifiant et terminal le « cadavre¹⁰¹ ». Dans cette longue et poisseuse scène de « viol psychique¹⁰² », Bernanos mettrait ainsi en scène le drame d'une haine viscéralement tournée contre elle-même, rendant toujours plus indécidables les limites entre le

⁹⁹ Yvon Rivard, *L'imaginaire et le quotidien. Essai sur les romans de Bernanos*, Paris, Minard / Lettres Modernes, 1978, p. 126.

¹⁰⁰ Philippe Le Touzé, *Le mystère du réel dans les romans de Georges Bernanos*, op. cit., p. 136.

¹⁰¹ « Et pourtant, il souhaitait ne la trouver jamais [l'âme d'Ambroise]. Il souhaitait de toutes ses forces n'avoir devant lui que ce tas sordide, ce cadavre. » (I, 524)

¹⁰² Henri Deblüe, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, op. cit., p. 84-85.

dedans et le dehors, entre soi et l'autre. Cénabre est tellement acharné à se renier qu'il lui est en effet impossible de savoir que c'est *lui-même* qu'il annihile dans Ambroise. Il fait sienne cette « haine pure » dont parlait Sibony, une haine qui vise à l'ordure, en tant qu'elle fait déchoir l'autre au rang d'une saleté, tout en se nourrissant du rêve de l'anéantir tout à fait. Son acmé survient au moment où Ambroise, mené au bord de la folie par l'abbé parisien, est pris d'une crise d'épilepsie et s'évanouit. Déposé par Cénabre dans un poste de police, il apparaît au regard de tous comme « un tas de haillons toujours vagissant » (I, 536). Autrement dit, il n'est plus que l'image du déchet, à peine une chose *infans*, privée du langage, tel ce vivant bien qu'inhumain témoin de la haine. Comment s'étonner après cela que Cénabre, autrefois réputé pour ses manières et les soins prodigués à son univers familial, se mette à cracher au sol ? Qu'il « devient sale » (I, 517), commence à se négliger et à ne plus se laver ? Pire même, l'érudit se prend un jour à maculer d'un doigt grasieux l'un de ses précieux volumes¹⁰³. On aurait tort de ne voir ici qu'un symptôme de son délabrement intérieur. Son geste semble trahir au contraire, à travers l'identification à l'univers de l'ordure et de l'abject représentée par Ambroise, une nouvelle expression de l'aversion bernanosienne envers la lettre. Pour Cénabre, l'imposture du sacerdoce et de l'érudition n'aura été en effet qu'une manière d'oublier une origine en souffrance — une origine placée sous le signe de la misère et du manque, dont la « comédie de la vocation » (I, 414) l'aura comme sauvé. C'est pourquoi, avant la crise qui ouvre le roman, il ne pouvait entretenir qu'une profonde « répugnance¹⁰⁴ » à l'égard des pauvres et des indigents, apparentés pour lui à de véritables ennemis du savoir et de l'écriture. Mais tout change après la nuit d'horreur en compagnie d'Ambroise, car Cénabre va incarner à même son corps cette répugnance. Derrière son geste de souiller un livre se rejoignent par conséquent haine de la lettre et haine de l'ordure, mais pour ne s'avouer être en définitive qu'une seule et même haine : la haine pour ce qui fait le sujet dans son manque essentiel. Haine de la béance dont *je* est issu,

¹⁰³ « Un soir, il avait posé, stupidement, ainsi qu'on écrase une bête inoffensive, sur une page de garde d'un Hollande immaculé, son pouce gras. Puis tremblant de honte, avec un geste d'assassin, il avait couru jeter dans le poêle le livre souillé. » (I, 517)

¹⁰⁴ « Cénabre, sous sa morgue, a toujours eu plus qu'une répugnance, la terreur des gens mal vêtus, commune à tant de savants qui voient dans chaque pauvre diable un animal d'une race inconnue, toujours prêt à brûler les bibliothèques, lacérer les fiches, et bouleverser les laboratoires à grands coups de souliers ferrés. » (I, 514)

et dont le rappel peut devenir insupportable. C'est avec *L'imposture* que l'écrivain semble avoir mené le plus loin sa méditation, aussi bien phénoménologique que spirituelle sur la haine — méditation en tout point solidaire, comme on le voit, de sa méditation sur une vie intérieure reniée. Avant d'haïr autrui, il s'agit toujours pour Bernanos de se haïr soi-même. « Le secret de l'enfer doit être là¹⁰⁵ », ainsi que l'avance le curé d'Ambricourt. Rien à voir cependant avec la « sainte haine de soi » que prônait Saint-Augustin dans *La Cité de Dieu*, dont on connaît les répercussions dans le discours mystique, notamment au XVII^e siècle, chez le Capucin Laurent de Paris et les tenants du pur amour¹⁰⁶. Pour Bernanos, la haine de soi peut même parfois emprunter le masque de la vertu. Selon un procédé d'inversion dont nous sommes désormais familiers, elle singe alors l'humilité chrétienne en la réduisant à sa seule dimension doloriste, voire masochiste. On trouve plusieurs portraits saisissants à cet égard, depuis Monsieur de Clergerie prenant plaisir à rechercher le mépris de sa mère et de sa fille, jusqu'à la petite Séraphita Dumouchel du *Journal d'un curé de campagne*, chez qui la pénitence confine à un exercice de cruauté. C'est pourtant avec le personnage d'Ambroise que l'écrivain produit la contrefaçon la plus spectaculaire, autrement dit la plus obscène, du sens chrétien de l'ascèse et du renoncement. Chez le mendiant, l'humilité se trouve transfigurée en un mépris consenti et diabolique, en une honte bue jusqu'à la lie : « Sans me vanter, j'aime à être maltraité, c'est dans le sang. Je ne veux pas qu'on me respecte : leur respect, je l'ai où je veux dire. Ils me font rigoler. Est-ce que je me respecte, moi ? Des nèfles. » (I, 531)

À s'en tenir à ce martyrologue du mépris, on en resterait toutefois au niveau d'une image quelque peu trompeuse de ce que représente la haine de soi chez Bernanos. Il faut nous porter vers un aspect autrement plus essentiel, lequel nous est suggéré par l'écrivain lui-même dans son journal *Les enfants humiliés* : « Qui méprise, commence par se mépriser lui-même, se met

¹⁰⁵ « Le doute de soi n'est pas l'humilité, je crois même qu'il est parfois la forme la plus exaltée, presque délirante de l'orgueil, une sorte de férocité jalouse qui fait se retourner un malheureux contre lui-même, pour se dévorer. Le secret de l'enfer doit être là. » (Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne », *op. cit.*, p. 386)

¹⁰⁶ Voir à ce sujet le chapitre que lui consacre Yann Rodier, *Les raisons de la haine. Histoire d'une passion dans la France du premier XVII^e siècle*, Ceyzérieu (France), Champ vallon, coll. « Époques », 2019, p. 276-284.

ainsi hors de jeu¹⁰⁷. » Si ce n'était l'appel nocturne à Chevance, et la violence inopinée qu'il suscite chez Cénabre, l'érudit mondain de *L'imposture* ne s' imagine-t-il pas lui aussi presque « hors de jeu¹⁰⁸ » ? Or tout le drame de Cénabre tient dans le *presque*. Car « [u]ne brèche restait ouverte » : « Désormais unique possesseur de lui-même, tirant de lui sa peine ou sa joie, dans une parfaite solitude, ce souvenir [de s'être confié à Chevance] lui était insupportable. » (I, 499) Ne faut-il pas entendre dans ce syntagme « hors de jeu » l'aspiration à une intégrité subjective solitaire et glacée, celle où l'on souhaite « se replier sur soi-même en s'assurant une inviolabilité stérile¹⁰⁹ », comme le souligne Fitch ? Tel ce rêve d'une conscience sans dette ni remords, exonérée du doute ou du scrupule ; une conscience quitte de tout et de tous, enfin apaisée, soulagée, n'ayant rien à donner ni à attendre d'autrui, soustraite à l'emprise de l'angoisse¹¹⁰. C'est à ce même rêve que tâche de se hisser Ouine. À l'heure de son agonie, il n'y a plus pour l'ancien professeur « ni bien, ni mal, aucune contradiction » : « [L]a justice ne saurait plus m'atteindre, tel est probablement le véritable sens du mot perdu. Non pas absous ni condamné, oui, perdu, égaré, hors de toute vue, hors de cause. » (O, 756) Dans l'expression « hors de jeu », qu'on retrouve possiblement déclinée en un « hors de cause », il faut donc déchiffrer le rêve noir d'une subjectivité dont la modalité serait purement névrotique, obsessionnelle. Le rêve noir d'être délivré des tourments de la conscience morale, mais aussi des effets vertigineux et clivant dont son propre psychisme est le siège. Même si ce rêve est mûri dans le dégoût et l'aversion et reste, forcément, un rêve. À l'instar de Cénabre, on a beau se croire emmuré vivant dans sa « parfaite solitude », le doute pourtant renaît sans cesse, et avec lui le règne de l'angoisse s'ouvrant telle une « brèche ».

¹⁰⁷ Georges Bernanos, « Les enfants humiliés », *op. cit.*, p. 880.

¹⁰⁸ « Et à l'égard de mes congénères, morts ou vivants, je ne serais pas moins irréprochable, n'ayant d'obligation à aucun d'entre eux, vous excepté, crache-t-il à la face de Chevance. *Vous seul* pouvez me demander compte du *seul* acte de violence que j'ai commis, j'ose dire du seul acte déraisonnable. [...] Si vous n'étiez pas au monde, petite vipère, je serais désormais hors de jeu. » (I, 580-581)

¹⁰⁹ Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁰ Alors que « l'âme » pour Cénabre, ce n'est plus justement que l'effet de ce doute ou de ce scrupule même : « Il semblait que cette laborieuse création de son industrie [son imposture], amenée à son point de perfection, s'effondrât, comme si l'espèce d'âme qui l'avait animée jusqu'alors eût été justement ce rien de doute, ou du moins d'hésitation, l'équivoque détestable qu'il avait osé aborder de front et détruire. » (I, 518)

La nuit de *L'imposture* entre Cénabre et Ambroise nous dévoile d'ailleurs un autre aspect du problème. Nous voulons parler ici de l'invitation à jouir que formule le ténébreux compagnon, lorsqu'il prétend se donner aux passants pour quelques pièces : « Je fais ce qu'on veut, je dis ce qu'on demande, on me tripote pareil une poupée en mastic, je change de peau. Vous pensez que je raconte encore des blagues ? J'ai rien à moi, parole d'honneur ! » (I, 532) Il s'agit là de la reprise exacte d'une invitation adressée à Donissan par le maquignon dans *Sous le soleil de Satan* — « Vous me tenez, donc, dit le diable en haussant les épaules. Jouissez de votre pouvoir tout le temps qui vous est donné. » (SS, 183). Si l'homme de Dieu se refuse à cette nouvelle tentation, il n'en va pas de même pour l'imposteur bernanosien. Prenant Ambroise au mot, Cénabre se vautre dans « une joie terrible, et telle qu'il n'en avait jamais rêvé. » (I, 536) D'ailleurs, aux côtés du « compagnon fantastique » qu'est le mendiant, l'abbé mondain n'a-t-il pas ressenti « moins de haine ou de pitié, que de volupté assouvie » (I, 537) ? Entre joie et volupté, cruauté et délectation, Cénabre a souillé, violé une âme. Il a surtout appris une leçon satanique que le vicaire du premier roman rejetait avec la dernière des forces : celle qui veut que la vraie jouissance vienne toujours de la position *d'être joui*. Leçon insupportable pour l'un, délectable pour l'autre, où ne se joue rien de moins que la pointe perverse de la logique de l'écriture bernanosienne¹¹¹. Une pointe perverse qui détermine certes le sens intrinsèque de la scène, mais aussi son inscription dans l'économie générale du récit. À la suite de sa rencontre avec Ambroise, Cénabre va en effet faire de son double contrefait l'index de l'existence. Ce mensonge vivant qu'est le clochard, à jamais perdu dans la forêt de ses fabulations et tromperies, semble ainsi indiquer la voie au mensonge, vécu jusque-là entièrement du dedans, pour l'abbé mondain. À son tour, Cénabre va se vivre comme *l'imposture* faite homme. Plus qu'un simple dédoublement, il en va là d'une véritable opération de redoublement, où l'original s'identifie à la copie, trahissant sans doute qu'il n'est plus alors de vérité subjective qui tienne, puisque son noyau se perd au travers de ce jeu infini des projections, des mises en abyme et des reflets. Cette opération, là-aussi typiquement perverse,

¹¹¹ Contrairement au pervers, qui laisse l'Autre jouir de son objet (soit lui-même), l'obsessionnel veut l'en empêcher absolument. Lachaud précise à ce propos : « S'il place son désir dans la demande de l'Autre, sa jouissance n'est, par contre, pas d'être l'objet de la jouissance de l'Autre. Il n'a pas pris le train de la perversion ; il est descendu à la station de la névrose obsessionnelle. » (Denise Lachaud, *L'enfer du devoir, op. cit.*, p. 185)

on peut la ressaisir à partir d'une métaphore originale de Bernanos, celle « d'être retourné comme un gant¹¹² ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'écrivain en use spécifiquement pour évoquer la trajectoire des hypocrites et des imposteurs modernes, qu'il nomme pour l'occasion « des gribouilles retournés » : « Retournés est le mot, ajoute-t-il, retournés comme des doigts de gant, leur vraie peau est à l'intérieur, et ils exposent au soleil un envers vif et sanglant.¹¹³ » Tout porte à croire que cette expression déroutante sert à Bernanos autant à désigner la monstruosité spirituelle d'une vie placée sous le signe de l'inversion, qu'elle ne lui permet d'insister sur le caractère proprement diabolique d'une opération dont l'imposteur est aussi bien l'instigateur que l'objet. Plus d'une fois il y recourt, aussi bien dans ses écrits politiques qu'au sein de ses œuvres de fiction. Dans ces dernières, l'expression devient même au fil du temps l'apanage des plus sinistres personnages. Qu'on songe au médecin Lipotte se targuant de retourner les âmes « comme un gant¹¹⁴ » ou encore à Ouine, pour qui l'heure de mourir signifie, non pas une introspection finale, mais une espèce d'involution absolument effrayante : « Rentrer en soi-même n'est pas un jeu, mon garçon, dit-il ainsi à Steeny. Il ne m'en aurait pas plus coûté de rentrer dans le ventre qui m'a fait, je me suis retourné, positivement, j'ai fait de mon envers l'endroit, je me suis retourné comme un gant¹¹⁵. » (O, 759)

¹¹² Remarquons, parce que la coïncidence est frappante, que c'est exactement la même expression qu'emploie Lacan pour aborder l'effet recherché dans l'acte pervers, tel qu'il l'analyse à partir de l'exemple sadien : « [C]'est en quelque sorte l'envers qui est cherché, ce qui prend sa signification de ce trait de gant retourné que souligne l'essence féminine de la victime. Il s'agit du passage à l'extérieur de ce qui est le plus caché. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, op. cit., p. 193-194) On verra ce qu'implique de rechercher « l'envers » du sujet pour le pervers à partir de l'œuvre littéraire de Jouhandeau.

¹¹³ Georges Bernanos, « Les enfants humiliés », op. cit., p. 871.

¹¹⁴ Georges Bernanos, « Un mauvais rêve », op. cit., p. 63.

¹¹⁵ L'expression est encore employée (d'une manière filée) par l'infirmière, Mme Marchal, quand elle décrit l'effet produit par le discours du curé de Fenouille sur les villageois massés dans la paroisse : « J'étais moi-même hors de mon naturel, le sermon du curé m'avait *retournée*, ce n'était pas tant les paroles, c'était plutôt la voix, l'accent. Toute la *peau* me faisait mal, on aurait dit un cent d'épingles. » (O, 742. Nous soulignons) En retrouvant les deux signifiants de cette magistrale métaphore bernanosienne de la perversion, il se vérifie donc que *Monsieur Ouine* est le roman où paraît proche de triompher une perversion universelle, alors que la parole historiquement sacrée du prêtre ne parvient plus qu'à enflammer et à corrompre les consciences de ses ouailles, réveillant leurs plus bas instincts, lesquels se déchaîneront bientôt sous la forme de la haine la plus meurtrière.

Instigateur et objet : c'est dire que, dans le roman bernanosien, la perversion est autant le point de fascination révoltée, vécue dans l'effroi, que le chemin qui paraît pouvoir y conduire¹¹⁶. Il n'y a qu'à se rapporter aux épithètes du Satan picard ou du clochard, tous deux autant « compagnon » que « complice » (I, 521), semblables aux versions grimaçantes du témoin évangélique qu'incarnent Chevance dans *L'imposture* pour Cénabre, ainsi que Guillaume auprès de Steeny dans *Monsieur Ouine*. Être un témoin, un *complice*, c'est ici donner à l'Autre visage de l'enfer. C'est le réduire au champ de mon semblable, en conférant pour l'occasion à la conscience son sens premier et abyssal¹¹⁷. L'important n'est pas toutefois de se demander si l'auteur de *Monsieur Ouine* produit le tableau le plus véridique ou le plus raffiné du pervers d'un point de vue symptomatologique, encore moins d'un point de vue moral ou théologique. L'important semble plutôt de considérer combien, à travers tant de portraits plus ou moins travaillés, tant de personnages plus ou moins laissés dans l'ombre, le roman bernanosien porte un savoir original sur la perversion, bien qu'il s'agisse d'un savoir oblique et tronqué, comme arraché à une angoisse dont la jouissance serait le revers. Du rêve pervers de Cénabre se croyant « hors de jeu » dans *L'imposture*, Bernanos semble d'ailleurs avoir retenu une leçon, à ce point décisive qu'il ne lui est plus possible d'y revenir ensuite :

Je ne crois plus aux imposteurs depuis que j'ai écrit *L'imposture*, ou du moins je m'en fais une idée bien différente. C'est un livre qui m'a coûté beaucoup de peine, dont je suis sorti ébranlé comme d'une épreuve au-dessus de mes forces, et la dernière ligne écrite, j'ignorais encore si l'abbé Cénabre était oui ou non un imposteur, je l'ignore toujours, j'ai cessé de m'interroger là-dessus. Pour mériter le nom d'imposteur, il faudrait qu'on fût totalement responsable de son mensonge, il faudrait qu'on l'eût engendré, or tous les mensonges n'ont qu'un Père, et ce Père n'est pas d'ici. Je crois que le mensonge est un parasite, le menteur un parasité, qui se gratte où cela le démange¹¹⁸.

¹¹⁶ Si tant est, comme le souligne Lacan, que « [l]a névrose, c'est le rêve plutôt que la perversion » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 110.) En l'occurrence ici, il s'agit d'un rêve de perversion.

¹¹⁷ « *Conscient, conscius*, désigne originellement la possibilité de complicité du sujet avec lui-même, donc aussi d'une complicité à l'Autre qui l'observe. L'observateur n'a presque pas de peine à en être le complice. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VIII, Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, p. 303)

¹¹⁸ Georges Bernanos, « Les enfants humiliés », *op. cit.*, p. 830-831.

À l'issue de cette éprouvante contemplation d'une vie intérieure dévorée par elle-même, aspirant à se refermer sur un chimérique néant spirituel, sans doute était-il impossible pour l'écrivain d'envisager un *vrai* pervers autre que le « Père » du mensonge lui-même. L'œuvre du diable s'apparentait toujours à ses yeux au travail d'un « parasite » colonisant un sujet du dedans, mais sans lui être irréductible. Peut-être bien parce que, du côté de Bernanos, donc du côté d'une écriture qui s'invente et se réfléchit constamment depuis le champ de l'obsession, le pervers demeure une hypothèse hors de portée, définitivement « hors de cause ». C'est-à-dire encore et toujours une forme de tentation. « La pleine conscience dans le mal n'existe pas. Le remords parfait, absolu, ferait jaillir l'enfer dans l'homme et le consumerait sur place » (I, 512) affirme l'écrivain dans *L'imposture*. L'hypothèse, toute affolante soit-elle, n'aura pu être sondée que depuis les franges de la fiction. Elle ne saurait trouver sa transcription immédiate dans le réel, puisqu'elle mettrait en cause la nature morale de l'homme qui, selon la vision que Bernanos s'évertue à défendre, ne peut absolument et en pleine conscience se donner dans le mal¹¹⁹. À travers la passion haineuse pour l'ordure, on aura pu constater combien toute représentation idéalisée cohabite nécessairement dans l'œuvre bernanosienne avec sa version dégradée. Or derrière cette forme d'« inversion démoniaque » paraît chaque fois insister une haine sourde pour ce qui ferait sujet, en tant que le sujet est marqué du sceau d'une perte irrémédiable : la perte de son engendrement comme divisé dont la conscience procède ; la perte propre au symbolique, qui fait que la lettre sera toujours inadéquate ; la perte enfin liée à une hantise de l'analité, où c'est tout l'être qui serait menacé de s'écouler comme un excrément. Or cette haine semble pouvoir à son tour se renverser, pour découvrir un ténébreux et inconscient versant d'amour : une véritable « hainamoration » qui voit l'objet abject de la haine être hissé à la paradoxale dignité de la perversion pour, l'espace d'un songe — même si ce songe est né dans la stupeur et l'angoisse —, imaginer qu'une telle perte puisse être résorbée.

¹¹⁹ Bernanos affirmait encore à la fin de sa vie que le mal devait nécessairement engendrer une forme de bien, certes parfois lent à venir ou à déchiffrer, mais dans tous les cas certain : « Il m'a toujours paru qu'une certaine perversion profonde devait finir par ouvrir au plus secret d'un être la source d'où jaillit la vie mystique. » (Propos rapportés dans Luc Estang, *Présence de Bernanos*, Paris, Plon, coll. « Présence », 1947, p. 71)

5.5 Ouvrir l'angoisse

Achever ce parcours de l'œuvre bernanosienne sous le signe de la perversion ne s'impose pas seulement pour des considérations d'ordre théorique, en lien avec notre approche psychanalytique des textes. Prise dans un sens d'abord extensif (en l'occurrence sexuel), la perversion chez Bernanos nous dévoile la dimension sans doute la plus troublante, parce qu'à la fois la plus abhorrée et la plus intime, de la démonomanie de ses textes. Cette primauté du sexuel s'explique d'ailleurs par le fait que le pervers, tel qu'il est imaginé par le névrosé, serait celui qui réussirait à jouir sans entrave. En cette matière, le sexe étant la preuve la plus efficace d'une jouissance, la perversion ne pourrait qu'être assimilée à une affaire de sexualité déviante et de triomphe érotique¹²⁰. Or un malentendu pèse depuis longtemps sur la question sexuelle dans l'œuvre de Bernanos. Ses fictions seraient essentiellement désérotisées, le sexe n'occupant que la portion congrue de l'interrogation obstinée que l'écrivain mène sur les configurations modernes du mal. Il est vrai que Bernanos a plus d'une fois franchement fustigé le goût de ses contemporains pour les représentations littéraires de la luxure, tout comme il a tourné en ridicule les exquises tortures spirituelles dépeintes par Mauriac et Green, chez qui les exigences de la foi ou de la morale n'arrivent jamais à faire taire l'aiguillon de la chair : « L'effusion sexuelle, la recherche innocente de la volupté, tant d'autres sornettes, le XVIII^e siècle nous en avait déjà fourni l'exemple », déclarait-il en 1928, avant d'ajouter, « on reconnaît là l'ordinaire obsession des moelles épuisées qui achèvent d'empoisonner le cerveau, sans réussir à féconder les reins¹²¹. » Il entretient d'ailleurs une certaine défiance à l'égard de son lecteur, toujours susceptible de sombrer dans une forme de lecture lubrique, en particulier lorsqu'il s'abandonne au petit détail sordide, au plaisir qui le fait s'oublier dans la fascination du pathétique, du macabre et du charnel : « Sortez vos mains de vos poches, mes enfants¹²² ! »

¹²⁰ Sur ce sujet, la psychanalyse a montré que la perversion (au sens de structure subjective) et la perversion (au sens de pratique sexuelle) n'étaient pas foncièrement réductibles l'une à l'autre. Si la perversion s'enracine dans une expérience et une théorisation libidinales infantiles, elle se construit sur un abord créatif de l'existence, où la sexualité a certes toute sa part, mais n'en est pas l'unique expression. (Voir notamment à ce sujet Hervé Castanet, *La perversion*, 2^e éd., Paris, Anthropos / Économica, 2012, p. 3-67)

¹²¹ Georges Bernanos, « Sur la jeunesse littéraire », *op. cit.*, p. 1109.

¹²² « Oui, si j'étais revenu d'Espagne dans les dispositions du pamphlétaire, je me serais hâté de mettre sous les yeux du public une image de la guerre civile capable de révolter sa sensibilité, ou peut-

s'exclame-t-il ainsi dans *Les grands cimetières sous la lune*. Mais le constat vaut aussi pour l'écrivain, lequel ne doit jamais « jouir » de ce qu'il écrit, surtout pas quand il adopte le ton de la virulence et de la critique, qui peut virer à une forme de concupiscence n'ayant d'égale que celle du « débauché » : « Un polémiste jouit des bêtises qu'il dénonce [...] Les polémistes me dégoûtent¹²³. » Faire œuvre de vérité, communier avec les consciences, les réveiller par le biais d'une peinture du désespoir et de l'angoisse supposait, par conséquent, de composer avec le risque de voir l'effet de la littérature lui-même être perverti. Lire pouvait toujours devenir le prétexte à une délectation morose où l'âme s'enfermait toujours plus au fond d'elle-même. Devant tant de défiances, qui s'étonnera que plusieurs critiques, en particulier Balthasar et Milner, prirent à la lettre les propos du romancier et jetèrent un voile pudique sur le sujet, le reléguant parmi les annexes de son travail littéraire ? Loin d'être absente pourtant, la sexualité insiste chez Bernanos d'une manière obscure et mystérieuse. Souvent fugitive dans son expression narrative, elle revient avec une constance étonnante mais multiforme, autant dans ses modes d'apparition que dans son régime d'expression. Un premier recalibrage de la question a été réalisé par Gilles Philippe, en 2015, dans la préface qu'il signe pour la nouvelle édition de l'œuvre romanesque en Pléiade. Il y dresse le catalogue des ambiguïtés sexuelles ainsi que des représentations des déviants, séducteurs et débauchés des deux sexes dans l'œuvre de Bernanos — le maire de *Monsieur Ouine* en tête. On aurait tort cependant de se limiter au seul signifié de cette matière érotique, au point de n'y voir avec Philippe qu'un « symptôme plus qu'[un] drame¹²⁴ ». Il nous apparaît tout autant préjudiciable d'assimiler le

être sa conscience. Malheureusement le public aime les horreurs, et lorsqu'on veut parler à son âme, il est préférable de ne pas donner le jardin des Supplices pour cadre à cet entretien, sous peine de voir naître peu à peu, dans les yeux rêveurs, tout autre chose qu'un sentiment d'indignation, ou même qu'un sentiment tout court... Retirez les mains de vos poches, mes enfants ! » (Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 427)

¹²³ « De toutes les injures que me valent parfois ces articles, la plus pénible pour moi est celle de polémiste. Un polémiste jouit des bêtises qu'il dénonce, et quiconque m'a fait l'honneur de lire mes livres sait que je n'ai jamais pris le monde pour un guignol. Les polémistes me dégoûtent. J'ai déjà écrit qu'un vieux polémiste m'inspire la même répulsion qu'un vieux débauché, ils appartiennent tous deux à la même espèce, et recherchent, au fond, les mêmes plaisirs. » (Georges Bernanos, « Français, si vous saviez... », *op. cit.*, p. 1100)

¹²⁴ Gilles Philippe, « Préface », *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. XXI. Toujours au sujet des lectures de l'érotisme chez Bernanos, on doit mentionner celle d'Henri Giordan sur la seconde Mouchette, qui a fait autorité pendant longtemps. Elle a néanmoins pour inconvénient de plaquer une grille d'interprétation théorique (de pure inspiration bataillienne) sur le texte, au détriment

traitement elliptique ou métaphorique que propose l'écrivain des choses du sexe à de la pudeur, au désintéret, si ce n'est même au seul mépris hérité de son catholicisme. À cet égard, l'attitude de la jeune héroïne de *Nouvelle histoire de Mouchette*, qui prend garde à ne pas passer trop près du cabaret du village — lieu de débauche et de musique —, nous renseigne d'une façon incomparable. Qu'est-ce que Mouchette fuit ici, si ce n'est en effet un érotisme tout juste apparu chez elle dans la stupeur et la violence ? Un érotisme né à la faveur de son chant cristallin, lequel sitôt entonné sera fauché par le viol d'Arsène ? De ce fait, l'évitement du sexuel, son abord proprement ob-scène (hors scène) de la part de l'écrivain indique certainement que *là* se situe l'un des points nodaux et structurels d'une écriture qu'on entend aborder dans ses effets mêmes. Un point tenu aux lisières du récit et de son caractère manifeste, en revers peut-être de l'idée que Bernanos se faisait des objets dignes de la littérature, et qu'il nous reste à ouvrir afin d'espérer ouvrir la question de l'angoisse elle-même¹²⁵.

Pour commencer, sans doute faut-il constater l'écart qui sépare les scènes sexuelles proprement dites, rarissimes et équivoques, et l'ample érotisation de la langue chez Bernanos, en particulier lorsque celle-ci se prend pour son propre objet. Tout se passe en effet comme si la métaphore sexuelle ne fonctionnait jamais mieux qu'avec les éléments relevant du champ de la littérature, du langage et de l'écriture. L'écrivain y déploie des trésors sémantiques et lexicaux inédits, quoique sous des aspects très souvent dépréciatifs. L'exemple du vénérable Académicien St-Marin dans *Sous le soleil de Satan*, trahi par son corps vieillissant, bien qu'encore saturé d'avidité libidinale, est à cet égard éloquent : « Nul être pensant n'a défloré

donc de l'intelligence du subtil drame du désir qui s'y joue (Cf. Henri Giordan, « Mouchette et l'érotisme », *Études bernanosiennes*, n° 12, 1971, p. 101-110.)

¹²⁵ Pour le curé d'Ambricourt, la luxure n'est d'ailleurs jamais qu'une nouvelle manifestation physique de l'angoisse, ce « signal » affectif d'un spirituel dénaturé dont on a dégagé plusieurs enjeux au chapitre précédent : « La luxure ne se comprend pas, elle se voit. J'avais vu ces visages farouches, fixés tout à coup dans un indéfinissable sourire. Dieu ! Comment ne s'avise-t-on pas plus souvent que le masque du plaisir, dépouillé de toute hypocrisie, est justement celui de l'angoisse ? » (Georges Bernanos, « Journal d'un curé de campagne », *op. cit.*, p. 288) À propos du *Journal d'un curé de campagne*, Aaraas a été l'un des seuls à reconnaître la place centrale qu'occupe la luxure dans la logique interne du roman, en tant qu'elle pervertit irrésistiblement les enfants d'Ambricourt (comme Chantal avec son père ou Séraphita Dumouchel avec le narrateur) : Cf. Hans Aaraas, *Littérature et sacerdoce. Essai sur « Journal d'un curé de campagne » de Bernanos*, Dives-sur-Mer (France), Lettres Modernes / Minard, coll. « Situation », 1984, p. 69-74.

plus d'idées, gâché plus de mots vénérables, offert aux goujats plus riche proie. De page en page, la vérité qu'il énonce d'abord avec une moue libertine, trahie, bernée, brocardée, se retrouve à la dernière ligne, après une suprême culbute, toute nue, sur les genoux de Sganarelle vainqueur » (SS, 288-289). Après lui, bien d'autres viendront, que ce soit Guérou dans *L'imposture*, écrivain à bout de souffle et amateur des petites filles — ô combien plus sinistre que le scrupuleux Arsène de *Monsieur Ouine* — et, bien sûr, Ganse de *Un mauvais rêve*, pour qui la recherche d'un « sujet » pour son futur livre « semble n'éveiller en lui que l'idée de rapt, de viol et d'étreinte, il a l'air de vouloir refermer dessus ses grosses mains¹²⁶. » C'est d'ailleurs Ganse qui, parcourant une lettre de son factotum Olivier, s'en délectera comme d'un viol monstrueux¹²⁷. Dans ce souci d'associer la lettre et le sexe entre toutefois plus qu'une simple conjonction des aversions. Un tel souci, dont rend compte un réel travail de composition et de mise en forme verbale, paraît témoigner de la fonction rémanente de certaines images chez l'écrivain. Nous voulons parler ici d'un authentique réseau de métaphores singulières, lancinantes, dont la seule pensée suscite autant la stupeur que l'effroi, et qu'on retrouve aussi bien dans son œuvre fictionnelle que pamphlétaire :

J'aimerais mieux que mon pays entrât dans la guerre avec une mauvaise conscience qu'avec une conscience faite. L'expression hideuse empruntée à la théologie morale ne cesse de me hanter : se faire une conscience. On se fait rarement une conscience tout seul, on se la laisse faire, hélas, et ces deux verbes accouplés sont eux-mêmes une image obscène¹²⁸.

Le romancier prend à cet instant la parole depuis le Brésil, où il assiste de loin à la débâcle d'une Europe s'enfonçant pour la seconde fois dans la guerre. Or ce dont il rend compte à cette occasion, c'est un glissement insupportable : la dérive de « l'expression hideuse » (« se faire une conscience ») vers « une image obscène » et proprement obsédante. Du fait de ces « deux verbes accouplés », la conscience morale apparaît transformée en un corps libidineux et ouvert, passif et pénétré à l'infini de la pointe de l'idéologie. On retrouve exprimée là d'une autre façon

¹²⁶ Georges Bernanos, « Un mauvais rêve », *op. cit.*, p. 8.

¹²⁷ « Sa grosse langue sortait de sa bouche, j'avais beau me dire qu'il n'avait entre les mains qu'une feuille de papier, je me demandais s'il allait la violer, votre lettre ! » raconte ainsi Simone à Olivier. (*Ibid.*, p. 20)

¹²⁸ Georges Bernanos, « Les enfants humiliés », *op. cit.*, p. 800.

la sensibilité d'un écrivain pour qui la nature même des mots, leur caractère essentiel, presque vivant du fait de leur origine divine, avait pu décider auparavant de son entrée en littérature. Rien d'étonnant à ce que de tels mots puissent en retour s'imposer à lui sur le mode de la hantise. Il faut alors entendre la façon inouïe qu'a une construction linguistique de surgir dans l'esprit de Bernanos sous la forme d'une scène d'horreur sexuelle, comme si c'était le tribut à payer à un rapport incertain et halluciné, profondément intime, à la lettre. Rares sont en tout cas les images qui peuvent à elles seules résumer, par leur intensité expressive et leur étrangeté, les craintes politiques et historiques de Bernanos — pour qui, rappelons-le, le progrès est synonyme d'une perversion universelle des esprits, seulement rendue possible par la perversion du langage lui-même. L'expression « se faire une conscience » est de celles-ci. Tout comme l'est peut-être le « Derrière » dont Bernanos fait grandement usage dans ses écrits polémiques, dans le but de se moquer de « l'Arrière » du front au cours de la guerre. Non pas, on s'en doute, pour jouer sur la seule proximité acoustique et signifiante des deux termes. Plus spécifiquement, il s'agit de renvoyer, à travers une image grotesque (celle où un cul se prend pour la tête pensante d'une France séparée en deux par l'effort martial), à un érotisme à ses yeux résolument abject. Force est d'ailleurs de constater que cette critique morale d'un *enculement* institué et généralisé des consciences trouve aussi ses répercussions dans le domaine de la critique esthétique. Revient vers nous à cet égard un personnage qu'on a pu croiser auparavant : Gide. Qui mieux que l'auteur de *L'immoraliste*, des *Nourritures terrestres* et de *Corydon* pouvait incarner aussi bien les impasses psychologiques du roman moderne que la corruption des consciences, par les séductions d'une liberté vide car sans objet ? Comme l'a rappelé Joseph Jurt, Bernanos s'abstint souvent de confronter directement Gide sur la question de ses mœurs, même s'il renvoya bien des fois ses lecteurs à la destruction en règle du « gidisme¹²⁹ » à laquelle s'était attelé son confrère Henri Massis¹³⁰. Ses rapports avec Gide ont donc été plus que contrastés. Tout porte à croire que l'homosexualité du futur prix Nobel entrerait

¹²⁹ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1046.

¹³⁰ Cf. Henri Massis, *Jugements, II : André Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel, Julien Benda, les chapelles littéraires*, Paris, Plon, 1924. Sur les relations complexes de Gide et de Bernanos, se reporter à Joseph Jurt, « Les deux plus grands écrivains engagés que je connaisse... : Bernanos et Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 20, n° 94, 1992, p. 187-207.

pourtant pour une bonne part dans la critique bernanosienne de son immoralisme, et par conséquent dans les portraits à charge qu'il fit des écrivains et lettrés s'inspirant de lui — qu'on songe à St-Marin et à Guérou, sans compter la génération gidienne de *Un mauvais rêve*, représentée par les cyniques et désabusés Olivier et Philippe. C'est même parfois une étrange image intestinale qui vient à Bernanos, lorsqu'il fustige les errements de son aîné de Cuverville :

[L]es diableries laborieuses de M. Gide apparaissent ce qu'elles sont réellement : les délectations d'une imagination qui fut toujours des plus médiocres, aujourd'hui frappée d'impuissance, incapable d'évacuer ses rêves et qui réalise tant bien que mal une sorte de circuit fermé, comme ces animaux élémentaires auxquels un seul orifice tient lieu de bouche et d'anus, ce qui semble évidemment le dernier mot de la sincérité gidienne¹³¹.

Derrière les miroitements de leur démonstration sophistiquée, « les diableries laborieuses de M. Gide » se bornent selon Bernanos à une vacuité morale et esthétique, dont le caractère autotélique ne trouve meilleure illustration que celle d'« un seul orifice [qui] tient lieu de bouche et d'anus ». On aura reconnu là bien sûr la métaphore qu'emprunte le très gidien Ouine pour se décrire lui-même au moment de mourir. Si avec cette image d'un *enculement esthétique*, on trouve une réponse à l'*enculement politique* des images « se faire une conscience » ou « Derrière », l'association entre les « diableries » littéraires de Gide et l'analié nous indique encore autre chose. De quoi s'agit-il ? Pour le découvrir, il faut se reporter au commentaire souvent cité de Paul Claudel, faisant suite à la parution de *Sous le soleil de Satan*. Dans sa lettre à Bernanos, celui-ci s'épouvante de l'homosexualité comme s'il s'agissait du visage authentiquement infernal de la vie moderne. Pour l'auteur de *L'otage*, son indice le plus sûr se reconnaît dans le « sabbat¹³² » des « pédérastes » et des « invertis » parisiens, dont Gide serait le parangon et chef de file. Or ici Claudel n'attrape-t-il pas un aspect encore vague et

¹³¹ Georges Bernanos, « Solitude de l'homme moderne » (1931), *Essais et écrits de combat*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1231.

¹³² « Le diable est là, vous l'avez senti et nous le sentons, d'ailleurs nous vivons une période bien différente de celle de ma jeunesse où il ne se cache plus : la pédérastie s'étale et tous les soirs à Paris on célèbre le sabbat dans vingt théâtres et dans mille restaurants suivant les rites traditionnels. » (Paul Claudel, « Lettre à Georges Bernanos, 25 juin 1926 », rapportée dans Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 353)

mystérieux de l'écriture de Bernanos ? Rapprocher comme il le fait l'homosexuel et le personnage du maquignon satanique, n'est-ce pas pointer en asymptote une hantise qui oriente déjà en profondeur l'œuvre du jeune écrivain ? Une hantise dont l'homosexualité (en particulier à travers le reflet gidien) allait, texte après texte, accuser de plus en plus le profil.

Esquissé derrière les gestes tendres et le baiser volé du maquignon dans *Sous le soleil de Satan*, le motif narratif de l'homosexualité semble gagner en effet en acuité à mesure que l'œuvre romanesque de Bernanos se développe. On le retrouve encore atténué dans les manières équivoques de Guérou et de son masseur, dans les amitiés et les manies de Fiodor dans *La joie*, ou de Philippe d'*Un mauvais rêve*, chez qui la passion envers son ami Olivier de Mainville paraît des plus ambiguës. Le motif se fait plus net avec les couples formés par la meurtrière et l'héritière de *Un Crime*, et par Michelle et sa servante Daisy dans *Monsieur Ouine*. Malgré tout, cette mise en fiction de l'homosexualité demeure jusqu'à la fin sous le signe du clair-obscur. Elle est évoquée plutôt que vraiment nommée, comme si l'écrivain entretenait un rapport si ambigu avec elle qu'il ne pouvait l'approcher que de biais. Avec son *Chrétien Bernanos*, paru en 1956, Balthasar a fourni une interprétation de l'homosexualité bernanosienne qui fera date. En s'appuyant sur la théologie, Balthasar assimile l'homosexualité à une inversion spirituelle et à une régression narcissique, la passion de soi comme reflet ne pouvant ouvrir que sur l'abîme du néant et de l'irréalité. En ce sens, l'homosexualité chez Bernanos ne serait que « le signe efficace, le "sacrement" du péché¹³³ » dont la fonction se résumerait à être exemplaire. À en croire Balthasar, « l'inversion n'intéresse pas Bernanos, elle l'intéresse si peu qu'il ne précise pas en général si ses personnages s'y adonnent, et jusqu'à quel point », ce qui ne l'empêche pas de constater que « le phénomène d'une perversion fixant le sujet sur son propre sexe [...] lui paraît d'un intérêt exceptionnel comme symbole d'un amour se retournant sur lui-même et se prenant pour sa propre fin¹³⁴. » S'en tenir à ce seul

¹³³ Hans Urs von Balthasar, *Le chrétien Bernanos*, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 349. Si Karine Robinot-Serveau a proposé un repérage des « fictions de l'inversion » bernanosienne, en suivant le commentaire de Balthasar, son étude se limite à un relevé un peu impressionniste qui rate, en outre, les implications profondes de la question homosexuelle : Cf. Karine Robinot-Serveau, *Les romans de Bernanos. Métamorphoses et transcendance*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 39-44.

aspect, c'est malheureusement prétendre régler une question qui intéresse bien plus profondément toute la logique spéculaire de l'œuvre bernanosienne, réglée sur un subtil jeu de miroirs fait d'échos, de parallélismes et de caricatures (entre le saint et le damné, l'imposteur et le mendiant, le prêtre et l'écrivain, le *Soleil de Satan* et *L'imposture*, le démon et le prétendu pervers, etc.). Une logique dont on a pu constater à maintes reprises l'accent ténébreux qu'elle finit par prendre, quand elle dévoile ce qui n'est qu'une « espèce d'inversion démoniaque du mystère de l'Incarnation ». Il est indéniable que l'homosexualité bernanosienne repose sur un « dispositif ontologique par où le sujet se fixe maniaquement sur son propre sexe¹³⁵ », comme le rappelle Éric Marty. D'où d'ailleurs qu'on s'autorise à la nommer « inversion » pour les besoins de notre étude. Néanmoins, il semble que se trouve impliquée à travers elle une hypothèse non moins vertigineuse, où l'inversion signifie le basculement dans l'indistinction et l'ambiguïté, lesquelles sont les marques paradigmatiques du diable bernanosien. L'homosexuel qui fascine et trouble Bernanos n'est-il pas celui qui, n'aimant que le même dans l'autre, accomplit l'extraordinaire opération de redoublement, dont l'expression répétée du « gant retourné » parvient tout juste à saisir la nature à la fois insondable et catastrophique ? Celui-ci n'annonce-t-il pas le règne d'une ambivalence universelle, matérialisée dans le registre du corps et de la sexualité ? Une permutation des attributs et des genres où tout finirait par s'équivaloir ? À ce cauchemar du même n'ouvrant que sur le même, à cette passion qu'Henri Deblüe a baptisé « égosexualité¹³⁶ », Bernanos va donner sa forme paroxystique avec les visions du docteur La Pérouse. Aspirant à un vide psychique stérile et glacé, le psychiatre se plaît à imaginer un être en qui se réaliserait « le génie des deux sexes à la fois, la puissance de l'un, la pudeur, la délicatesse de l'autre — une espèce d'androgynat, mon rêve¹³⁷ ! » Rêve d'une pureté funeste, neutralisant la séparation des sexes, auquel donne corps dans sa confusion genrée l'alliance des conspirateurs de *Un mauvais rêve* : entre une Simone Alfieri au « visage un peu trop long, trop viril¹³⁸ », et Olivier son amant à la masculinité

¹³⁵ Éric Marty, « Georges Bernanos : *Cahiers de Monsieur Ouine*, rassemblés et présentés par Daniel Pézeril », *Esprit*, n° 691, 1991, p. 169.

¹³⁶ Henri Deblüe, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁷ Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 715.

¹³⁸ Georges Bernanos, « Un mauvais rêve », *op. cit.*, p. 37.

tarie, au « corps plus frais que celui d'une femme¹³⁹ ». Un rêve que poursuit également le prêtre travesti de *Un crime*, dont la soutane est le voile cachant le sexe trompeur et tronqué de la meurtrière du véritable curé de Mégère. Rêve certainement en son fond obsessionnel, où il ne s'agit pas d'être la femme *ou* l'homme, mais « l'un et l'autre à la fois¹⁴⁰ », ce qui revient aussi bien à annuler l'un comme l'autre au titre des différences qui seraient tenues pour essentielles et structurantes. *Ni l'un ni l'autre* : c'est dire que le sexe pourrait être oublié dans une plénitude de l'indistinction, la bisexualité impliquant chez Bernanos une étale et molle asexuation. Terrible rêve obsessionnel, à vrai dire, rencontré auparavant avec Haitzmann, chez qui l'assèchement des plaisirs dissimulait une homosexualité incestueuse et refoulée. Terrible rêve d'un désaveu du sexe qu'accomplit, du côté de Bernanos, l'androgynat parfait, l'inversion intégrale du personnage de Ouine. En effet, l'inversion morale dont se félicite l'ancien professeur de langues (pour qui le mal et le bien sont équivalents) trouve sa réplique dans son inversion corporelle et sexuelle. Non content de présenter un physique « pareil à celui d'une femme mûre » (O, 569), Ouine se tient même au-delà des choses du sexe : « M. Ouine se moque bien des femmes, s'écria ainsi Steeny, de n'importe quelle femme ! Et des hommes, madame Marchal, il ne s'en soucie pas davantage. » (O, 736) Avec Ouine triompherait donc une nouvelle théorie sexuelle, celle d'un « neutre¹⁴¹ » inventé et promulgué à même son corps. Pour la génération désabusée du dernier roman bernanosien, il deviendrait l'emblème d'un

¹³⁹ *Ibid.*, p. 113. Sans doute faut-il prêter attention ici aux propos de Simone Alfieri, pour qui l'impuissance de son amant trouverait sa source dans une haine féroce mais confuse du corps. Une haine du corps qui ne serait que la transcription littérale, autrement dit moderne et déspiritualisée, du mépris chrétien pour la chair — renversement diabolique s'il en est : « Vous haïssez votre plaisir. Oui, vous haïssez votre corps d'une haine sournoise, amère. [...] Vous méprisez votre corps parce qu'il est l'instrument du péché. Vous le redoutez et le désirez à la fois comme une chose étrangère, dont vous envie s' sournoisement la possession. Car vous ne possédez pas votre corps, ou vous ne croyez le posséder qu'à de rares minutes, lorsque, ayant épuisé toutes les ressources de votre horrible lucidité, vous semblez gésir côte à côte, ainsi que deux bêtes farouches. Si le diable existait, je me demande ce qu'il aurait pu inventer de mieux — quelle plus infernale ironie ! » (*Ibid.*, p. 150)

¹⁴⁰ « À la façon hystérique de questionner *ou... ou...*, s'oppose la réponse de l'obsessionnel, la dénégation, *ni... ni...*, ni mâle, ni femelle. Cette dénégation se fait sur la fonction de l'expérience mortelle, et le dérochement de son être à la question, qui est une façon d'y rester suspendu. L'obsessionnel est très précisément ni l'un, ni l'autre — l'on peut dire aussi qu'il est l'un et l'autre à la fois. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1981, p. 283)

¹⁴¹ Pierre Gille, *Bernanos et l'angoisse*, *op. cit.*, p. 146.

monde entièrement déserté par le sexe : « Les jeunes gens d'aujourd'hui sont bien différents de ceux d'autrefois, madame Marchal, ajoute Steeny. Les femmes ne nous intéressent pas beaucoup. Oui, oui, vous pouvez rire, je ne suis pas seul, tous mes camarades me ressemblent. » (*Idem.*) Dans ce désintérêt bernanosien pour l'autre sexe, qu'enclot la falsification des attributs genrés, il faut voir, ainsi que Baudelle l'a bien montré, l'« une des manifestations les plus criantes du bouleversement généralisé du vieil ordre chrétien¹⁴² ».

Il existe conséquemment une solidarité structurelle entre homosexualité et androgynie chez Bernanos. Dans la figure de « l'inverti » ou du « pédéraste », ce qui se manifeste, ce n'est alors rien moins qu'une inquiétude tenace face à ce qui pourrait brouiller les frontières du sexe et du corps. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir quelques pages des *Grands cimetières sur la lune*, où Bernanos y conspue autant les « femmelins¹⁴³ » (terme cher à ses yeux et qu'il emprunte à Proudhon) que le peuple italien, dont le comportement face à Hitler serait semblable à celui de « l'inverti en face du mâle¹⁴⁴ ». Il ajoute à ce propos : « [V]ous n'allez quand même pas me forcer à crier : Vive la France ! chaque fois qu'une Tante Nationale s'applique un pansement tricolore sur le fondement¹⁴⁵ ». Quoiqu'on puisse y déceler une stratégie pour le moins conventionnelle de dévalorisation sémantique — lorsque féminiser revient à démasculiniser —, l'essentiel réside peut-être davantage dans la fonction négative que revêt ici le signifiant féminin. Celui-ci n'apparaît toutefois négatif que tant et autant qu'il assume une position perturbatrice. Il n'a de la sorte d'autre rôle que de subsumer un rapport non pas exclusivement d'opposition, mais de contiguïté, voire surtout d'irrésistible permutabilité. C'est ce que confirme le jugement d'un Ouine, présenté à l'image d'un programme d'éducation virile : « [N]otre origine est double, hélas ! et le premier tiers de la vie suffit à peine pour tuer en nous la femme. » (O, 567) Selon Ouine, le travail pédagogique n'aurait ainsi d'autre objectif

¹⁴² Yves Baudelle, « Bernanos et le "trouble dans le genre" : Ouine ou les ambivalences du monde moderne », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin (1900-1940)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 153.

¹⁴³ Georges Bernanos, « Les grands cimetières sous la lune », *op. cit.*, p. 545.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 566.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 557.

que de distinguer une origine forcément double et ambiguë, dont tout ce qui ressort de « la femme » devrait être retranché afin de restaurer une authentique intégrité¹⁴⁶. Il faut préciser que le mépris, voire la haine entretenue par Bernanos envers toutes les « âmes femelles¹⁴⁷ » de son époque, ne fait que réactualiser des conceptions misogynes aux configurations historiques bien rôdées — même s'il est difficile de préjuger de la lutte qui pouvait se jouer intérieurement chez celui sur qui planait l'ombre d'une virilité apparemment parfois considérée comme branlante¹⁴⁸. Il en allait en tout cas d'une crainte constante pour ce qui signifiait, dans « la femme », la dénégation ou le ramollissement des forces rigides de la virilité, cette forme de détumescence dont tout le corps pouvait être la proie. S'étonnera-t-on qu'à mesure que les portraits d'homosexuels se font plus précis et se complexifient, qu'ils dépassent la peinture fugace de caractères, de gestes ou d'attitudes, ces portraits soient principalement ceux de femmes ? On pense évidemment ici au pseudo-curé de Mégère et à Évangéline dans *Un crime*. Plus directement encore, on pense à l'histoire saphique que nous relate l'auteur dans *Nouvelle histoire de Mouchette* par la bouche de la sacristine. Une histoire qui n'est d'ailleurs que ça : une suite de mots déroulés au petit matin par Philomène, cherchant à y attraper Mouchette comme l'araignée attire l'insecte dans sa toile. Que raconte la vieille femme à travers le souvenir de la châtelaine Trévène (dont le nom promet déjà un destin court et tragique) ? Que suggère-t-elle par son récit, si ce n'est une histoire amoureuse entre elles deux ? Une sorte de mariage clandestin, dont la petite robe de mousseline blanche de la jeune fille est aussi bien

¹⁴⁶ L'écrivain n'était d'ailleurs pas loin de le penser lui-même. À plus d'une reprise, Bernanos dénonça l'adolescence comme un âge de la confusion autant genrée que morale de l'homme : « Mon ami, vous savez que j'ai peu de tendresse pour l'adolescence, l'âge femelle de notre vie. Tout y est, le bien et le mal, dans une confusion extrême » (Georges Bernanos, « Lettre à un ami, février 1926 », *op. cit.*, p. 233) Il se situait ainsi à l'exact opposé de Gide, pour qui l'adolescence est l'âge sans assignation ni restriction, un âge de tous les possibles du fait de son caractère foncièrement en-trop par rapport au monde social.

¹⁴⁷ Georges Bernanos, « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre », *op. cit.*, p. 1039.

¹⁴⁸ Vallery-Radot affirme en effet à propos de Bernanos : « Il y avait en lui une nature féminine, nerveuse, irritable, coquette, que le mâle en lui dominait, mais qui par instants transparaisait ; il n'aima jamais cette femme-là, ni en lui ni dans les autres femmes » (Robert Vallery-Radot, « Souvenirs de Georges Bernanos », *op. cit.*, p. 28.) C'est ce que confirme l'écrivain dans sa lettre amère de février 1926, où il prend soin de préciser à l'égard de « la femme » : « Je ne la méprise pas, je me méprise en elle. » (Georges Bernanos, « Lettre à un ami, février 1926 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 232)

l'attribut qu'elle n'est la préfiguration de son linceul et de celui de Mouchette : « De ses cheveux blonds montait une odeur de bruyère, si douce qu'elle me faisait penser à l'amour, moi qui ne me suis jamais souciée des hommes¹⁴⁹ », confie ainsi la vieille Dardelle (autre nom significatif, puisqu'il renvoie à une nature insectoïde et prédatrice : soit le *dard* en *elle*). Tout porte à croire que la sacristine invite Mouchette à se projeter et à se reconnaître, autant dans l'image de la douce aimée que dans celle de la petite morte, l'une et l'autre s'avérant au fil des mots inséparables. La mort devient dans cette perspective l'issue inéluctable et presque souhaitable de l'amour. Récit enchâssé dans *Nouvelle histoire de Mouchette*, le conte saphique de Philomène s'appuie sur une histoire d'inverties pour produire une redoutable inversion symbolique. La douceur enveloppante de la maison Dardelle, ce lent engourdissement provoqué par la lumière du jour réfléchie sur la multitude de tissus et de draps blancs, se répercute alors dans l'engourdissement que provoquent les paroles caressantes de la vieille. Tout concourt à faire naître le rêve d'une mort tranquille, moelleuse et pure. Or c'est à ce rêve que Mouchette s'accroche au moment de se noyer dans les eaux fraîches de l'étang, sans tourment ni sursaut. Elle semble même y entendre un doux et « joyeux murmure de fête¹⁵⁰. »

Quand on se souvient que l'écriture de *Nouvelle histoire de Mouchette* est contemporaine du parcours semé d'embûches que fut la rédaction de *Monsieur Ouine*, on ne manque pas d'être frappé par la coïncidence des métaphores relatives à un lesbianisme délétère. C'est en effet dans une semblable nappe de douceur que s'est replié le couple formé par Michelle et Daisy¹⁵¹. Ensemble elles se calfeutrent dans une ouate immobile et protectrice, essentiellement féminine, coupée des racines mêmes de la vie. Dès le départ, le fils de Michelle, Steeny, tente d'ailleurs de s'y soustraire, lassé « des deux tyrans féminins, de leur énervante tendresse. » (O, 620). D'un roman à l'autre se déploie donc le cauchemar d'une monade homosexuelle et féminine, enveloppante mais mortelle, laquelle devient exemplairement dans *Monsieur Ouine* une

¹⁴⁹ Georges Bernanos, « Nouvelle histoire de Mouchette », *op. cit.*, p. 522.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 533.

¹⁵¹ On retrouve dans cette douceur enveloppante et solitaire une autre façon de se faire comme Cénabre « impénétrable » (I, 516), de se croire « hors de cause », en somme de faire le jeu de la perversion.

forteresse de douceur dressée contre les ardeurs des hommes¹⁵². Si dans le regard de Steeny, Daisy craint de découvrir le regard de « la race ennemie, dévoratrice, celle qui ne mesure pas son élan, se jette sur la femme aimée comme une proie » (O, 552), c'est que l'Anglaise en a subi les assauts dans sa jeunesse, victime des abus d'un oncle. Voilà qui éclaire autrement *Monsieur Ouine*, que tout invite à lire comme la fiction bernanosienne de l'absolue *père-version*, où la place du Père n'est plus occupée que par les fantômes, les époux défaillants et ceux qui, à l'instar de Ouine, en singent sataniquement les attributs (le Père d'entre les Pères restant, lui, désespérément absent). Impossible d'appréhender l'inversion sexuelle et genrée généralisée dont ce dernier roman procède en écartant le corollaire de sa *père-version* : à savoir « l'enfance humiliée », sacrifiée, violée, c'est-à-dire la perversion littérale de l'enfance, entre les mains de pédophiles. Ce qui était déjà esquissé dans *Journal d'un curé de campagne* trouve dans *Monsieur Ouine* son aboutissement désastreux. L'exemple en est fourni avec Daisy, et bien sûr également avec Steeny, dont les rapports avec Ouine sont plus qu'ambigus, cela sans compter les petites victimes anonymes du maire de Fenouille. *Monsieur Ouine* n'est-il d'ailleurs pas dominé par le meurtre tendancieux du petit vacher (notamment en raison de la nudité de son cadavre), lequel ne sera jamais élucidé ? On sait que Bernanos a choisi de retrancher de son manuscrit tout élément de preuve trop compromettant à l'égard du professeur de langues. S'il a travaillé à rendre l'énigme policière indéchiffrable, il en va sans doute de même pour la peinture des mœurs dissolues de Ouine, comme s'il s'agissait de rendre toujours plus flottante et opaque l'incarnation même de l'idée de l'indistinction et de l'équivoque, et ainsi de faire se rejoindre l'objet narratif et le travail stylistique. L'ancien professeur peut bien s'étonner qu'on puisse le prendre pour « un ravisseur d'enfants » (O, 570), ses entretiens privés avec Steeny font en tout cas les gorges chaudes de Fenouille¹⁵³. Cependant, c'est au cours d'une

¹⁵² Cette forme de « monade féminine », Michelle en a déjà fait l'expérience au cours de sa jeunesse passée auprès d'une mère veuve. À ses côtés, sa « peur affreuse des hommes » disparut graduellement, de telle sorte qu'elle relira plus tard son histoire sous le seul signe de la féminité : « Ton grand-père, dit-elle à Steeny, était l'homme le plus délicieux, séduisant comme une femme ; ta bonne-maman l'adorait. » (O, 551)

¹⁵³ C'est ce que sous-entend Madame Marchal, venue au chevet de Ouine : « Depuis la mort de Jambe-de-Laine, vous ne quittez plus la maison, autant dire, avoue-t-elle à Steeny. Tout le pays en jase. Faut croire que vous avez votre idée, vous aussi ? Probable que vous parliez d'autre chose que de la pluie ou du beau temps ? » (O, 737) N'est-ce pas d'ailleurs à Ouine qu'appartiennent ces « cruels bras »

remémoration inopinée au bord du chemin que le lecteur va apprendre que Ouine compte lui-aussi parmi les victimes d'un pédophile :

D'aussi loin qu'il se souvienne, souffrir et penser, pour lui, ne font qu'un. Toujours il a fallu au travail de son cerveau l'accompagnement de quelque blessure, volontaire ou non, de sa chair. À douze ans, lorsqu'il cachait sous les piles de cahiers rouges, mauves et verts, un Spinoza volé à la chambre des maîtres, nulle poésie n'eût égalé à ses yeux les pages arides, lues mot par mot, avec une patience sauvage et qu'il ne réussissait à relier entre elles qu'au prix d'un effort immense qui le jetait parfois, plié en deux, la face écrasée contre le bois du pupitre, avec une contraction de l'épigastre si violente qu'il croyait mourir. [...] L'autre — un gros paysan narquois de la vallée d'Auge qui sent la pipe et l'eau-de-vie — caresse doucement sa joue, lui fait signe de le suivre, le pousse hors de l'étude dans l'escalier noir, frais comme une cave, jusqu'à sa chambre, où il l'assoit sur ses genoux, paternellement [...] Et lui, Ouine, pour la première fois de sa vie — la dernière sans doute — essaie de faire comprendre, d'expliquer, tandis que les mots semblent jaillir d'une part oubliée, tout à coup retrouvée, de son âme, jaillissent comme d'une source intarissable. À peine sa bouche a-t-elle le temps de les prononcer que d'autres se pressent au fond de sa gorge, qu'il ne peut retenir, éclatent en sanglots discordants. Dieu ! que ces larmes sont douces ! Oui, que la chaude honte en est douce, libératrice ! Elles coulent plus abondantes et plus faciles encore que les mots, il les laisse ruisseler sur ses joues, elles inondent sa bouche de leur sel tiède. Les lunettes de fer glissent, s'échappent, éclatent à ses pieds sur le pavé. Il ne voit plus rien qu'un halo d'abord indistinct d'où sort peu à peu, ainsi que d'une pâle brume, le visage du professeur d'histoire, et, à la même seconde, il sent la piqure de la barbe rousse, et sur lui, sur son propre regard, au bord même de ses cils un autre regard inconnu, vide et fixe, comme d'un mort... (O, 675-676)

En renouant avec la mémoire de sa jeunesse trahie, l'abuseur se rappelle ainsi avoir été autrefois abusé, avant de devenir lui-même pareil à cet « autre regard inconnu, vide et fixe, comme d'un mort ». On peut penser qu'en vertu de ce seul passage, de cet unique souvenir émergeant du fond de sa personne, Ouine échappe au verdict de perversion. À cet instant, les vannes de la vie intérieure s'ouvrent, tandis que « les mots semblent jaillir d'une part oubliée, tout à coup retrouvée, de son âme, jaillissent comme d'une source intarissable. » Certes, tout cela ne sera que peu de durée, puisque bientôt Ouine appellera Steeny à son chevet, cherchant à « s'approprier une nouvelle jeunesse » à travers le jeune homme, avec qui il perpétue ce que

(O, 574) se refermant sur le jeune garçon pris de fièvre, tandis qu'il se trouve allongé sur le lit du professeur ?

Deblüe a appelé « la nostalgie d'une enfance assassinée¹⁵⁴. » Mais la figure d'un Ouine se torturant à l'étude doit aussi nous arrêter. Car le supplice psychique auquel il se soumet enfant ne préfigure-t-il pas le viol physique entre les mains de son professeur d'histoire, associant là-encore le motif négatif de la lettre à celui du sexe ? Un tel supplice ne fait-il pas autrement écho aux épreuves érudites que s'infligeait Donissan, penché sur son affreux petit livre, ce qui nous ramènera bientôt à *Sous le soleil de Satan* ?

Avant cela, il reste à souligner combien un processus d'entrebâillement intérieur — le réveil d'une vie spirituelle moribonde, voire inexistante, « comme d'une source intarissable » —, semble s'être enclenché lors de cet épisode. Il ne connaît d'issue qu'avec la mort du professeur de langues. C'est en effet lors de son agonie que Ouine embrasse totalement ce principe d'ouverture que le souvenir de sa perte a engendré, jusqu'à hisser son propre corps à l'inouï de cette image. Mais en lui donnant chair, Ouine pervertit du lieu même de son corps l'idéal spirituel dont cette image d'ouverture se soutient. Il s'hallucine ainsi à l'heure de son trépas semblable à une puissance d'écoulement et de dilatation, d'où s'échapperaient tant ses paroles que ses pensées. Extraordinaire épanchement pour celui qui « prétend qu'il s'ouvre au rêve comme un vieux bateau pourri s'ouvre à la mer » (O, 741). Affolante ouverture où le violeur de toutes les âmes imagine la sienne comme un orifice pénétré et se pénétrant sans but ni fin : « Vainement me suis-je ouvert, dilaté, je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts. » (O, 750) Face à cette image qui était, souvenons-nous, celle déjà de la « sincérité gidienne¹⁵⁵ » ; face à ce cauchemar proprement anal d'un trou béant, *que* ne retient et *qui* ne retient plus rien, où c'est la vie elle-même qui s'écoule et disparaît, on comprend pourquoi Bernanos a pu se sentir plus d'une fois paralysé¹⁵⁶. N'était-ce pas pourtant

¹⁵⁴ Henri Deblüe, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, op. cit., p. 195.

¹⁵⁵ Il faut souligner ici un fait curieux mais frappant de prescience : les paroles de Ouine à l'heure de son trépas ressemblent par certains aspects à celles que prononcera Gide, quelques années plus tard durant son agonie. Selon la « Petite Dame », le prix Nobel de littérature aurait ainsi affirmé : « Je suis un pneu qui se vide » (Maria Van Rysselberghe, *Les cahiers de la Petite Dame (1945-1951)*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2001 [1973], p. 141.)

¹⁵⁶ À propos des conditions affectives liées à la rédaction de la fin de *Monsieur Ouine*, Albert Béguin rapporte : « À mesure qu'il [Bernanos] approchait de l'épisode final et de l'agonie de M. Ouine, imaginée depuis bien longtemps, sa crainte devant une telle plongée aux ténèbres se faisait plus paralysante. » (Albert Béguin, « Histoire d'un roman », op. cit., p. 302)

la même hypothèse angoissante qu'il conjurait jadis dans l'âpre tentation de *Sous le soleil de Satan* ? Car devant Satan, le vicaire de Campagne a beau gardé les « yeux durement clos » (SS, 178) et se contracter à l'extrême, cela n'empêche pas l'enfer de l'ouvrir afin de lui subtiliser un baiser :

Je t'ai rempli de moi à mon tour, tabernacle de Jésus-Christ, cher nigaud, triomphe alors le diable ! Ne t'effraye pas pour si peu : j'en ai baisé d'autres que toi, beaucoup d'autres. Veux-tu que je te dise ? Je vous baise tous, veillants ou endormis, morts ou vivants. Voilà la vérité. Mes délices sont d'être avec vous, petits hommes-dieux, singulières, singulières, si singulières créatures ! À parler franc, je vous quitte peu. Vous me portez dans votre chair obscure, moi dont la lumière fut l'essence — dans le triple recès de vos tripes — moi, Lucifer... (*Idem*)

Plus qu'une parodie du baiser de la réconciliation, ou que le baiser d'un Judas prêt à trahir, mais plus aussi qu'un simple motif homosexuel, le baiser du démon marque un moment entre tous décisif. C'est ce que nous garantit le fait que Lucifer se révèle à ce moment précis au curé dans sa stature mythique. Par ce baiser, on approche sous un jour dramatique et sexuel un « point d'angoisse¹⁵⁷ » que nous rencontrons auparavant à travers les *effets de corps* de l'écriture bernanosienne. « Je t'ai rempli de moi à mon tour » : l'expression relève une fois encore d'une intériorité dont la spécificité intestinale, et partant anale, fait peu de doute (mais que nous confirme au besoin le syntagme « dans le triple recès de vos tripes »). À partir de ce que met en lumière ce point d'angoisse, qui renvoie toujours à un bord corporel, on constate que l'analité et l'obsession viennent de nouveau à converger. Elles convergent dans la hantise d'un élargissement, d'une passivité vécue sur le mode halluciné d'un corps ouvert, offert à une force infinie de pénétration et d'invasion, de déversement et d'invagination. C'est non seulement l'intégrité de l'image du corps, mais plus encore le devenir du sujet lui-même, son état d'être, qui s'y trouvent en péril. L'imaginaire de l'homosexualité peut donc bien l'habiller de ses noirs prestiges : ce qui importe, c'est que cette image même de la passivité s'avère d'autant plus ravageante qu'elle se féminise *tout en restant* masculine — tel le signe même de ce qui s'ouvre perpétuellement et qui ne cesse d'ouvrir tout ce qu'il touche. C'est dire de quelle

¹⁵⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, op. cit., p. 266.

façon la peur de cet abominable, « de ce diable de petit trou noir¹⁵⁹ » dont Bernanos, encore adolescent, faisait la confession à l'abbé Lagrange, ne renvoyait pas uniquement à l'image pascalienne de la tombe. Une telle peur faisait sans doute signe vers une insondable béance, tenue à la lisière du dehors et du dedans, où se profilait toujours la menace d'une ruine de ce qui distingue un sujet du monde. Avec son rêve « d'impénétrabilité », la perversion selon Bernanos s'offrait sur cette question comme une solution heureuse, bien qu'en apparence seulement. Car à travers le destin de « l'inverti » bernanosien que parachève Ouine, l'impénétré se découvre toujours déjà inversé, débordé de tous côtés. Il est toujours *joui* plutôt que simplement *jouissant*, emporté en définitive vers sa propre disparition au fil d'un abandon effarant. Comme si l'angoisse ne pouvait ouvrir que sur ce qui n'était au fond qu'ouverture et béance. Ainsi c'est à partir de ce point d'angoisse que l'œuvre s'écrit et prend forme, mais aussi se rebiffe et s'écarte, comme autour d'un foyer obscur mais coruscant.

Dans cet orifice se retournant sur lui-même comme pour se pénétrer, dans cette obsession d'une ouverture illimitée, d'un dilatement incommensurable du monde et du corps se mesure sans doute toute l'*hainalité* qui subsume la logique de l'écriture bernanosienne. C'est elle qui lui indique sa voie et sa pulsation, c'est elle qui forge, pour reprendre le beau titre du livre de Le Touzé, le « style d'une vision ». Si dans les *effets de corps*, nous découvrons autrefois les profondeurs d'un drame subjectif dictant au texte ses images obsédantes, ses formules réitérées, nous pouvons aujourd'hui considérer combien un tel drame se retrouve derrière tous les objets de la haine que s'était donné Bernanos dans l'espoir de saisir et de penser le mal. Tel que le rappelle Jean-Bertrand Pontalis, « [l]a haine est obscure, elle ignore ce qui l'anime et a besoin

¹⁵⁹ « J'ai terriblement peur de ce diable de petit trou noir dont parle Pascal et qu'une maladie de poitrine est vite gagnée. » (Georges Bernanos, « Lettre à l'abbé Lagrange, 10 décembre 1905 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 87) Voir aussi : « Un rayon de soleil, et me voici prêt à mordre la vie comme Ève la pomme, je ne pense plus à mes amis ; mais qu'un peu de brouillard tombe et je songe au petit trou noir où je serai quelque jour, en tête à tête avec mille choses désagréables, et je deviens meilleur qu'avant. » (Georges Bernanos, « Lettre à l'abbé Lagrange, 1^{er} décembre 1905 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 85.) Comment ne pas souligner que dans ces deux évocations du « petit trou noir », une mention directe du diable et une référence indirecte à son histoire biblique apparaissent ?

de l'ignorer pour se perpétuer¹⁶⁰. » À se confronter aussi obstinément, par le biais de la création poétique ou de la critique politique, à ce qui faisait le fond diabolique de la haine moderne, ne s'agissait-il pas justement pour Bernanos d'en lever le voile pour qu'on ne puisse plus l'ignorer ? Mais peut-être s'agissait-il aussi, et à son corps défendant, de *faire vivre* paradoxalement ce que recelait pour lui une telle haine. Cela ne se pouvait toutefois qu'en usant d'un instrument lui-même haïssable, la littérature n'étant jamais qu'un art fait de débris où continue de palpiter la trace d'une origine en souffrance. C'était avec cet instrument que l'écrivain sentait, de manière la plus intime, la plus résolue aussi, qu'il était appelé à donner à cette origine une forme de réalité, toute tronquée, équivoque ou lacunaire qu'elle puisse être. La lettre, l'ordure et l'inverti : trois objets *avec* ou *contre* lesquels se réaffirment chaque fois les limites d'un être qui menace constamment de s'écouler et de se voir évacué comme un étron ; trois « passions haineuses » où la dialectique du dehors et du dedans, de l'autre et de soi, de l'affect et de l'être se rompt, défigurant la vie intérieure au point que c'est elle, désormais, qui s'appréhende comme un reste insupportable et démoniaque ; trois « passions » de la perversion enfin, où l'obsession ne cesse de se rêver dans une inversion étrangement pure parce qu'« impénétrable », ignorant tout du manque, jusqu'à le voir lui revenir sous la forme d'un enfer atrocement ouvert.

C'est par là que s'exprime peut-être le fait que cette passion qu'est la haine est toujours, selon Lacan, une « Passion de l'ignorance¹⁶¹ ». Si la majuscule nous semble devoir se maintenir, c'est que dans le cas de Bernanos, la Passion de la haine engage certes l'enjeu d'un savoir, autrement dit ce qu'en tant que passion elle ignore et dissimule d'elle-même. Mais Passion, elle l'est également au titre d'une Passion obsessionnelle du signifiant, puisqu'elle rend toujours plus présent et consistant ce qu'elle vise à anéantir. La haine ne cesse ainsi de faire trace de ce qu'elle biffe, rature ou efface. Bien qu'elle nous renseigne sur la logique interne d'une œuvre et de ses images, sur l'ambition esthétique qu'elle porte et sur le vécu pathétique qui lui correspond, la haine bernanosienne occupe en outre une position inédite dans

¹⁶⁰ Jean-Bertrand Pontalis, « La haine illégitime », *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 55.

¹⁶¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 153.

l'histoire de la littérature française. La misologie selon Bernanos ne propose-t-elle pas en effet une remarquable synthèse entre la haine comme « catalyseur de la conscience littéraire¹⁶² », telle qu'elle serait problématisée chez Rousseau, et la haine comme « moteur d'un sublime pervers¹⁶³ » qui serait propre à Céline ? C'est qu'avec Bernanos, l'heure présente exige qu'une intériorité ne se découvre jamais mieux que lorsqu'elle est prise pour une ordure, au point de s'inventer parfois dans le dégoût et l'aversion d'elle-même. Traverser les textes de l'auteur de *La joie* sous l'égide de Satan n'impliquait donc pas de rendre compte d'une construction mythique du mal dont l'écrivain serait l'un des derniers représentants dans la littérature moderne, et ce au moment où la théologie se vide de son vocabulaire diabolique pour lui en préférer un autre, plus symbolique et plus abstrait. Tout au contraire, c'était aspirer à toucher à ce qui fait le cœur d'une écriture où le mythe n'est jamais qu'un rêve mûri dans les recès du corps et les replis de la conscience, l'un se projetant dans l'autre, comme la vie intérieure se reflète continuellement dans ses contrefaçons sataniques et obscènes. C'était en somme aborder la scène de la tentation comme une scène fantasmatique atrocement ouverte, où les effets de confusion et de mélange, de renversement et d'inversion renvoient tous à l'horreur de ce qui n'a bientôt plus aucune limite, pour finir par se replier sur soi-même, involuer et disparaître intégralement. À cette tentation, seule la lettre — ce reste, cet art de ce qui fait trace — aura fait barrage dans son refus continu.

¹⁶² Cf. Jan Miernowski, *La beauté de la haine. Essais de misologie littéraire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 127-166.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 167-232.

CHAPITRE VI

LE SECRET DE MONSIEUR GODEAU

Derrière le regard avide d'un Ouine dévoré par sa curiosité des âmes, derrière l'horreur que recèle la promesse du maquignon de l'Artois, de remplir et de posséder un homme par son seul souffle, nous aurons découvert le fond vertigineux de l'imaginaire littéraire de Bernanos. Quel que soit le costume qu'il endosse, le diable nous sera apparu comme un étrange partenaire avec lequel mener jusqu'en ses plus affolantes extrémités l'idée qu'on peut se faire de l'intériorité. Avec Marcel Jouhandeau, nous atteignons cependant un territoire jusque-là seulement envisagé par l'auteur de *L'imposture*. Satan n'est plus ici le nom du mal abordé comme un objet de répulsion et, malgré tout et avec insistance, une étrange fascination. C'est le nom qu'on se donne sciemment pour reconnaître, donner sens et justification au mal qu'on est soi-même. Le mal est ici ce que l'on porte et ce qui, simultanément, nous porte. S'il s'agissait jusqu'à maintenant d'envisager le diable comme un dehors, même logé au plus profond du dedans, au point parfois de s'y confondre, le problème devient tout autre dès lors que le démon n'est autre que le sujet de l'écriture lui-même. Le centre de gravité du diabolique se déplace ainsi moins qu'il ne semble se renverser, rebattant les cartes et brouillant les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le soi et le monde, nous découvrant même un en-deçà de l'esprit encore insoupçonné. Or qu'est-ce que cela fait de se dire en toute logique *le Pire* — « il ne faut pas être pire, il faut être le Pire¹ » écrivait Jouhandeau —, ce monstre absolu que tous s'épuisent à imaginer, sans jamais pouvoir le saisir intégralement ? C'était, on s'en souvient, le propre du prétendu pervers bernanosien d'affirmer

¹ « On ne peut manquer de logique plus que les méchants. Pour ne pas manquer de logique dans le mal, il ne faut pas être pire, il faut être le Pire et je me dois ce témoignage que je n'ai pas manqué de logique dans le Mal. » (Marcel Jouhandeau, *Éloge de l'imprudence*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1931, p. 51-52)

être « hors de jeu ». Dans ces conditions, l'hypothèse d'un drame de la tentation est-elle encore valable ? Quel partenaire ou complice est dorénavant convoqué, exigé ? En donnant un tour de plus à notre question, en l'abordant comme ce rêve pervers, pris cette fois non pas du point de vue du rêveur, mais de celui qui fait tant rêver (lequel *se* rêve beaucoup, ainsi qu'on pourra le constater), on ne cherchera pas à prétendre que *le* diable, autrement dit le pervers d'entre les pervers, existe autrement que comme une fiction théorique ou une construction esthétique. On se demandera plutôt s'il existe un *sujet pervers* autre que supposé ou fantasmé, et ce y compris pour celui qui se dit ou se croit pervers, tel que l'a problématisé Castel à partir de l'exemple paradigmatique de Sade². L'important pour nous ici est de montrer que, s'il y a un effort à penser le mal, lequel peut confiner au vertige ou à l'horreur comme chez Bernanos, parfois un tel effort se paye d'une autre monnaie que celle de l'angoisse. Il y a bien aussi une volupté qui se gagne à *penser le mal*, tout comme il y a une tentation à *mal penser* ; quand il ne s'agit pas de réussir à *faire mal à la pensée* elle-même, jusqu'à en tirer des effets de jouissance pour tout autre insoupçonnés. C'est là que l'enfer n'apparaît plus comme une étape ou un passage obligé, si dramatique soit-il, au travers duquel un sujet nourrit encore l'espoir de se tourner vers le Ciel, mais comme le lieu où bâtir son propre paradis.

Qui s'aventure à ressaisir la littérature égotiste de Jouhandeau à partir de la question du diabolique se heurte toutefois rapidement à une lecture qui semble évidente. La critique s'entend habituellement pour dire que le thème satanique, et ses variations occultistes ou fantastiques, n'occupe que la première partie de la carrière de l'écrivain, jusqu'à l'orée des années 1940 marquée par la parution de *l'Abjection*. Dans cet essai étrange et d'abord clandestin, Jouhandeau dévoile en effet le fond de son « mal », ce « vice » ou « péché » qu'il aura désigné auparavant au moyen d'un attirail de périphrases morales ou théologiques : soit l'homosexualité. Les années d'avant *l'Abjection* sont celles où domine la figure de l'hérétique Monsieur Godeau. S'il s'agit incontestablement du plus inoubliable de ses alter-egos textuels,

² Pierre-Henri Castel, *Pervers, op. cit.*, p. 52. Ce qui ne revient aucunement pour Castel à dénier un fondement rationnel à l'idée du mal. Si c'est même pour lui tout l'inverse, il invite en tout cas à l'envisager, non comme une substance intrinsèque et donnée pour telle (« le Pire »), mais plutôt à partir de l'intentionnalité mise en jeu dans un acte jugé malfaisant et dans le mode de relations interpersonnelles que cet acte induit.

cela tient en grande partie au fait que Godeau a été sans contredit « imaginé à cet effet [...] d'être Lucifer³ ». Contrairement aux autres hétéronymes jouhandéliens, il n'est toutefois pas qu'un personnage aux yeux de son auteur. C'est en réalité sous son masque, voire à l'en croire sous sa dictée, qu'il aurait réalisé plusieurs de ses textes les plus sulfureux et les plus énigmatiques⁴. Qu'implique alors le fait de déléguer sa part la plus scandaleuse à un autre que soi, qui est soi sans l'être tout à fait ? Ou plutôt qui est peut-être davantage et follement soi, en tant qu'il rend compte de ses pensées ou de ses visions les plus audacieuses, les plus terribles ? Qu'est-ce qui se joue dans l'écriture sous le nom de Godeau ? Les réponses, on le verra, sont loin d'être univoques. Aussi on ne saurait limiter le problème que soulève un tel personnage en n'y voyant que le simple emblème de « l'horreur religieuse de l'homosexualité⁵ », comme Pierre-Marie Héron le soutient (et avant lui José Cabanis, Claude Mauriac ou encore Jacques Dupont). Tout comme pour nous, le satanisme un peu criard des années 1920 ne se borne pas à répondre à cette « horreur religieuse de l'homosexualité » sur le mode de la révolte et de la transgression — état qui serait *heureusement* dépassé lorsque viendra pour Jouhandeau le moment d'avouer la nature de son désir, et donc de délaissier les faux-semblants et les prête-noms. Défendre un tel cloisonnement historique, c'est déjà faire peu de cas d'un diabolisme qui, s'il est amené à évoluer indéniablement dans l'œuvre et l'existence de l'écrivain, reste pour lui un arrière-plan de pensée et de rêverie, et ce jusqu'à ses dernières années⁶. C'est également atténuer un élément en tout point crucial, à savoir que les « années Godeau », entre 1920 et 1930, constituent de l'aveu même de l'écrivain « le point

³ Cf. supra, introduction, note 48.

⁴ « Et sans doute, sans trop se tromper pourrait-on considérer l'*Amateur d'imprudence*, l'*Éloge de l'imprudence*, l'*Algèbre des valeurs morales*, l'*Abjection*, *Astaroth*, *Manhattan*, *Ximénès Malinjoude*, *Images de Paris*, comme les œuvres de M. Godeau. » (Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, Paris, Gallimard, 1947, p. 69) On pourra bien sûr adjoindre *Azaël* à cet ensemble, écrit au cours des mêmes années, mais publié en 1972 pour des raisons jamais tout à fait explicitées.

⁵ Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau. L'orgueil de l'homme*, Limoges, PULIM, 2009, p. 99.

⁶ Deux exemples parmi tant d'autres : lors d'une excursion en Suisse, l'écrivain vieillissant ne se plaît-il pas à se prendre pour le docteur Faust, au point de réciter quelques formules de goétie en entrant dans son appartement ? (Cf. Marcel Jouhandeau, *Parousie. Journaliers XXII (février 1967-juillet 1968)*, Paris, Gallimard, 1975, p. 89) Et ses aventures au bordel, rapportées avec un luxe de détails dans ce précis des métamorphoses qu'est *Tirésias*, ne s'achèvent-elle pas sur la disparition de son amant Pierre, ce qui l'amène à croire qu'il est le « Diable sans doute » ? (Marcel Jouhandeau, *Tirésias*, Paris, Arléa, 1988 [1954], p. 92)

culminant du bonheur⁷ » de sa vie. Ces dix années correspondent en réalité aux années de ses débuts littéraires et parisiens. La vie de Jouhandeau s'ordonne alors entre l'écriture et la carrière professorale au collège Saint-Jean-de-Passy ; entre une vie diurne, rangée et louable, et une autre vie nocturne, clandestine, tramée au fil des rencontres dans le Paris artiste et interlope. Revenir à cette période, repartir de *Monsieur Godeau intime*, en passer par *Azaël* pour se porter jusqu'à *Chronique d'une passion*, rédigé au moment même où paraît *De l'abjection*, c'est donc chercher à retrouver, lors de ce moment précieux, heureux entre tous, où diabolisme et érotisme s'avèrent en tout point inséparables, moins les traces et manifestations latentes d'une homosexualité qui peine encore à sortir de l'ombre (c'était là l'ambition défendue par Bernard Meyer), que ce dont ces manifestations procèdent : en l'occurrence le « bonheur » de dire le désir sans vraiment l'avouer, et ainsi à jouer du secret comme du désir qui est présumé le supporter. Une telle opération de chiffrage et de mystification implique selon nous une conception inédite de la littérature. Elle révèle également une fonction essentielle du secret pour l'écrivain, en tant qu'essentiellement voluptueuse, libidinale, et dont la lettre seule est susceptible de produire l'effet. Comme s'il y avait à l'époque un réel « bonheur », moins finalement à diaboliser ou à pervertir la littérature, qu'à en faire la perversion même.

6.1 Louvoyer entre deux abîmes

Peu d'écrivains auront, comme Jouhandeau, réussi à produire avec une obstination et une régularité infatigables, presque maniaques, au prix de leur réputation — au prix aussi de l'enthousiasme de certains lecteurs, agacés ou ennuyés parfois par tant de redites —, une œuvre engagée aussi loin dans la conquête de soi. Depuis *La jeunesse de Théophile*, premier roman paru en 1921, décrivant les années d'enfance et de formation, jusqu'au cycle que composent les vingt-huit volumes des *Journaliers*, où l'écrivain se livre au jour le jour, sans se plier à un cadre ou à un style prédéfinis, les inventant plutôt à mesure qu'il écrit, c'est toute la littérature

⁷ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an. Mémorial VII (1908-1928)*, Paris, Gallimard, 1972, p. 231.

qui semble devoir répondre de cette nécessité d'être le « notaire de la vie⁹ ». Qu'importe le genre qu'elle adopte ou le sujet qu'elle emprunte : l'écriture s'apparente à un véritable miroir des « états de l'âme », lesquels ne peuvent être rendus « sensibles, précis et durables qu'en cherchant à en étudier la genèse, à en fixer les contours et les nuances par des mots¹⁰ ». Écrire, c'est par conséquent fixer ce qui peut, de soi, encore apparaître opaque ou fuyant. C'est rechercher les états de l'âme à travers les reflets fidèles ou, au contraire, travestis que ramasse ou que diffracte le texte. C'est fixer une image de son intériorité, toute parcellaire, irréaliste ou artificielle soit-elle ; c'est donc faire image de soi, tout en conservant les nuances, les aspérités et les contradictions qu'une telle image suppose. C'est partir à sa recherche comme si on se mettait en quête du secret qu'on demeure inévitablement pour soi-même. En cela, la littérature s'avère pour Jouhandeau un mode privilégié de connaissance subjective. Une conscience se pense et se découvre au fur et à mesure qu'elle s'écrit, instaurant un vertigineux jeu de correspondances, de relances et de dédoublements entre l'auteur et son personnage, le réel et l'imaginaire. Ce n'est donc pas un hasard si, au cours de l'entre-deux-guerres, l'exigence introspective à laquelle se soumet l'écrivain fut portée à son terme le plus radical dans *Monsieur Godeau intime*, c'est-à-dire sous le masque de l'alter-ego éponyme. Paru en 1926 mais amorcé dès la décennie précédente (d'abord il est vrai au *je*, avant d'être recomposé sous la forme d'un récit à la troisième personne), ce texte est jugé digne seulement d'un « Rousseau¹¹ » pour Max Jacob. Il est envisagé par son auteur à la fois comme la « somme¹² » de ses expériences sentimentales et mystiques, et comme un testament littéraire. On y trouve

⁹ Cf. Marcel Jouhandeau, *Je suis le notaire de la vie*, Liège, Éditions Dynamo, coll. « Brimborions », 1965.

¹⁰ Marcel Jouhandeau, *Littérature confidentielle. Journaliers III (1959)*, Paris, Gallimard, 1963, p. 12.

¹¹ « Ton Godeau est splendide. Tu es le seul à conserver avec finesse tant d'éclat ; c'est d'une pénétration inconnue encore et je ne vois que Rousseau qui soit allé aussi loin en lui-même. » (Max Jacob, « Lettre du 10 avril 1925 », *Lettres à Marcel Jouhandeau*, éd. A. S. Kimball, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979, p. 187)

¹² « Ce livre à mes yeux était une somme, devait représenter celles de mes expériences et sentimentales et mystiques. Je pensais qu'il était le dernier que j'écrirais. Comme *La Jeunesse de Théophile* m'avait semblé le testament de ma jeunesse, mon adolescence, *Monsieur Godeau intime* devait être à mes yeux le témoignage de ce que je fus intérieurement de vingt à trente ans. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, op. cit., p. 134)

relatée la conversion spirituelle et ironique du héros, Godeau. Celle-ci est réglée sur les conventions du genre hagiographique (de l'état de péché au désespoir, de la reconnaissance du mal à l'aspiration à la sainteté), en somme sur les étapes d'un absolu repli hors du monde, afin d'atteindre les arcanes de cette vie résolument *intime* dont le titre du récit porte la promesse. Or un tel subjectivisme de l'écriture, une telle aspiration intérieure dépend, pour Jouhandeau, entièrement de la haute conception de l'âme que véhicule sa religion. Entre toutes les religions, le christianisme s'impose en effet pour lui comme la religion de l'âme, devenue le signe absolu de la grandeur et de la singularité de l'homme, par opposition au monde et à ses apparences¹³. Tout cela, son hétéronyme Godeau va bien sûr s'en souvenir au moment d'amorcer la conquête de lui-même : « La réalité, le possible et l'idéal ne coïncidaient que dans l'âme. M. Godeau ne pouvait aborder, atteindre l'Univers que par le dedans, par son centre qui était en lui-même. Le centre de chaque âme coïncide avec le centre du monde. » (MGI, 153) Dès l'origine, il n'y a pour Godeau d'autre « réalité » qu'intérieure, mais tout en même temps, l'intériorité n'a jamais de réalité que scripturaire pour celui qui, en prenant la plume, part à sa propre recherche. Ce double mouvement intra et extradiégétique vers le secret que serait l'âme, si foncièrement chrétien qu'il puisse apparaître en son fond, se complique cependant lorsqu'on se rappelle certaines des idées qui ont présidé à la rédaction de *Monsieur Godeau intime*. Dans une lettre de la fin de l'année 1924, Jouhandeau s'ouvre à Gide sur les origines de son titre : « Je dois vous confier d'abord ce qui m'a inspiré ce titre. Un sulpicien chanoine déliquescent a écrit une série d'ouvrages intitulés : *Dieu intime*, *l'Ange intime*, *l'Homme intime*. J'ai cru qu'il serait piquant d'ajouter à cette série, à défaut d'un Satan intime, mon *Godeau intime*¹⁴. » Derrière le « piquant » de ce qui peut d'emblée s'apparenter à une simple galéjade ou à une provocation de styliste se cache un aspect pour le moins essentiel de la poétique jouhandélienne de l'intériorité. Que suppose en effet de placer sa vie sous l'égide de Satan, au point de le

¹³ « Si je ne l'étais pour d'autres raisons qui ont moins affaire avec mon choix, je serais chrétien surtout parce que le christianisme garantit à mon âme, à mon être propre son identité à jamais, parce qu'il m'assure que j'ai été, que je suis, que je serai seul, éternellement seul à répondre à mon nom et à répondre de ce je fais sous ce nom, à l'exclusion de toute autre personne et sans confusion de la part de Dieu avec qui que ce soit. » (Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1969 [1935], p. 66)

¹⁴ Marcel Jouhandeau, « Lettre de fin décembre 1924 », *Correspondance avec André Gide*, Paris, Marcel Sautier éditeur, 1958, p. 59.

reconnaître presque comme un autre *moi* (à défaut de pouvoir jamais l'être peut-être entièrement) ? Prétendre faire le portrait d'un *Godeau intime*, n'est-ce pas aspirer à faire un autoportrait trouble, ironique, si ce n'est même subtilement transgressif, à quoi seule l'image du démon pourrait correspondre, et ce parce qu'il signifie justement l'équivoque et le scandale ? On se doute alors que cette aventure de l'écriture qu'est *Monsieur Godeau intime*, se voulant en tout point chrétienne (où l'écrivain comme son personnage partirait en quête de son âme), sera aussi l'aventure la plus infernale. Le plus étrange, c'est que c'est sans doute la raison pour laquelle une telle aventure est encore davantage chrétienne. Certes, parce que depuis la Genèse, le diabolisme est une forme étrange bien que certaine de connaissance (*libido sciendi*), mais plus profondément encore ici, car c'est en s'exerçant au vice et au péché, c'est donc en se situant au cœur même de l'enfer que le héros de *Monsieur Godeau intime* va trouver le ressort de ce qui le fait sujet, au sens du christianisme : en somme, il va y trouver son âme.

Pour ce nouveau « Faust clérical¹⁵ », le péché apparaît comme un instrument paradoxal de la vérité. C'est ce qu'affirme encore Godeau, prétendu auteur de *Algèbre des valeurs morales*, en passe de devenir un nouveau logicien du pire, et ce « non pas pour le craindre, mais pour me connaître¹⁶. » Lorsque le vice a marqué une âme, celle-ci n'a d'autre choix que d'y faire face. Que ce soit pour s'y abandonner ou le rejeter avec la dernière des forces, il faut toujours établir son vice comme le centre ardent d'une méditation sur soi. Celui-ci fait tout le sel de la vie intérieure. Aussi, selon Jouhandeau, « le Pire Désir a son utilité dans l'économie intérieure de l'être, qu'il en étend les limites, s'il en rompt parfois l'équilibre, et qu'il appelle, conditionne, détermine le Meilleur. [...] La résistance au mal est toute la vie morale. Sans le mal, puisqu'il n'y aurait plus de vie morale, il n'y aurait plus de moralité¹⁷. » Nulle conscience ne s'envisage dans le repos, un équilibre constant ou une sérénité recluse dans l'immobilisme. « [L]a vie morale est une dispute¹⁸ », dira encore l'écrivain sur ses vieux jours. Elle ne peut

¹⁵ Gabriel Bounoure, « Notes sur Marcel Jouhandeau », *La nouvelle revue française*, n° 158, novembre 1926, p. 626.

¹⁶ Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, op. cit., p. 230.

¹⁷ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, Paris, Gallimard, 1933, p. 143-144.

¹⁸ Marcel Jouhandeau, *La possession. Journaliers XIV (août-novembre 1963)*, Paris, Gallimard, 1970, p. 80.

émerger qu'au milieu de l'orage et de la fièvre, au fil d'une continuelle lutte intime ou face à l'univers ligué contre soi. Par conséquent, on ne saurait résumer l'attitude du sujet jouhandélien à son diabolisme subversif et triomphal, tout comme *Monsieur Godeau intime* ne se borne pas à une apologie unilatérale du mal. Toujours coexistent plusieurs hypothèses, toujours se succèdent ou se chevauchent différentes solutions morales. Tantôt s'impose, par exemple, une ascèse par quoi le péché serait oublié ou momentanément contrarié, transformant l'existence en une sorte d'héroïsme du refus. Tantôt c'est plutôt un idéal semblable à celui de « Monsieur Godeau "honnête homme" » (MGI, 44) qui apparaît, lorsqu'au nom d'une hygiène de la mesure et de la pondération, l'essentiel est de se tenir à égale distance des excès du bien comme du mal, jusqu'à acquérir une « Sagesse » (MGI, 46) médiane. Tantôt enfin (ce que nous découvrons la vieillesse de l'écrivain), c'est le sentiment qui à lui seul sauve des mauvais penchants ou des objets scandaleux qu'il trouve sur son chemin, l'amour ou la tendresse excusant alors toutes les fautes. Quel que soit le scénario adopté — zéléateur diabolique, héros stoïcien, honnête homme socratique ou amoureux impeccable —, on assiste chaque fois à un même recalibrage de l'éthique *par* l'esthétique. On aurait donc tort ici de vouloir, comme Héron, tracer une chronologie trop nette et affirmer qu'il y a succession d'un état à un autre, sans possible retour en arrière ou simultanéité, et de la sorte esquisser une évolution de la vie spirituelle et sexuelle de l'écrivain, ordonnée en deux grands périodes — Jouhandeau s'étant d'abord plu à dépendre la gloire ou le martyre dans la volupté (alors qu'il la vivait dans la clandestinité), avant d'adopter, à partir de *l'Abjection* et des années 1940, une forme « d'esthétique du compromis¹⁹ » qui siérait à l'honnête homme. Ce qui importe, c'est sans doute moins l'hypothèse d'un jour vaincre la tentation et d'en finir avec les tiraillements de la conscience, que de chercher à s'exalter continuellement sous son influence. Il s'agit par conséquent de ne jamais résoudre cette « dispute » qui paraît donner tout son sens à la vie intérieure²⁰. Comme l'avance Godeau : « On reconnaît décrivant une grande âme, à l'importance et au nombre des

¹⁹ Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau, op. cit.*, p. 101.

²⁰ On rate donc magistralement, comme Christopher Robinson, le cœur de la logique tentatrice jouhandélienne, si on se limite à n'y voir qu'une mécanique dualiste, où le péché ne servirait qu'à conspuer de façon conventionnelle la volupté. (Cf. Christopher Robinson, « Homosexualité et images du Mal (1900-1950) », dans Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupancic (dir.), *Le mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, *op. cit.*, p. 159-167)

tentations qui l'accompagnent dans le chemin » (MGI, 267). La tentation n'est donc jamais que l'une des voies pour accéder à la grandeur, suivant l'exemple des Pères du désert, et de saint Antoine en particulier (tous harcelés par les sbires de l'enfer), qui lui ont donné tout son poids dans l'histoire catholique. Dans cette perspective, même le mariage avec Elisabeth Toulemont, dite « Élise », contracté vraisemblablement pour en finir avec les penchants homosexuels, n'apparaît chez Jouhandeau que comme l'un des ressorts de ce qu'on pourrait appeler sa *dramaturgie de la tentation*. Censé juguler les débordements du sexe, le mariage ne sert en définitive qu'à rendre d'autant plus méritoire le fait *ou* d'y retomber, *ou* d'y renoncer de façon absolue : « J'ai voulu, en me mariant, risquer tout ce qui m'était le plus cher : ma solitude et ma liberté, pour voir si j'aurais la force de me passer d'elles ou de les reconquérir²¹ ». Dans un cas comme dans l'autre, qu'il abdique ou qu'il résiste, la force de celui qui s'y engage se trouve chaque fois vérifiée. Se complaire dans les délices de la chair, ou à l'inverse se claquemurer dans la sérénité du corps, cela ne revient qu'à prouver son ardeur *ou* son abnégation, sa passion *ou* sa résilience. En somme, c'est embrasser le risque pour amplifier et valoriser toujours plus l'intériorité qui s'en trouve être la scène. On a là un redoutable exemple de ce « mysticisme du pervers » que Gilles Deleuze assimilait à un système où « le pervers retrouve d'autant plus et d'autant mieux qu'il a plus abandonné²². » Car ici, quoi qu'il arrive, qui perd gagne.

« Vivre pour moi : louvoyer entre deux abîmes²³ » résume à sa façon le Godeau marié du livre éponyme. C'est qu'on n'est jamais plus « sujet » au sens jouhandélien du terme qu'en dispute avec soi-même, c'est-à-dire écartelé, pris dans le flux constant des conflits et des contradictions. Nulle contre-psychologie pour autant comme chez Bernanos : ici l'intériorité est moins ce qui sans cesse s'ouvre sur son propre abîme et menace de s'y effondrer qu'un

²¹ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, *op. cit.*, p. 170.

²² Gilles Deleuze, *Le froid et le cruel. Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1967, p. 104.

²³ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, *op. cit.*, p. 119. Ce louvoiement sera réorganisé dans *Chronique d'une passion*, en fonction cette fois d'une logique du sentiment. Il y aura alors d'un côté l'abîme des rencontres de passage et, de l'autre, l'abîme de l'amour véritable : « Avec lui [J. St.], je pêche sans doute cent fois plus qu'avec un autre sur le plan de l'absolu, mais sans jamais commettre le mal ni connaître la honte, si bien que chaque degré plus bas m'élève. L'Abîme où je le rencontre me sauve de l'autre Abîme où je périssais : il m'a délivré des amours faciles. » (CP, 54-55)

dedans à la fois spéculaire et spectaculaire. Spéculaire, car un tel dedans doit renvoyer continuellement et en dernier lieu à lui-même, étant donné qu'il n'y a d'autre réalité qu'intériorisée et subjective, produite par le travail de la langue. Spectaculaire, parce que ce dedans nous est livré sous une forme hypertrophiée et pathétique, au point de devenir le centre d'une théâtralité tumultueuse où s'éploient les antagonismes de la pensée, de la loi et du désir. À l'instar des écrivains libertins français, dont il poursuit l'aventure à l'ombre du clocher, Jouhandeau instrumentalise l'interdit dans l'optique d'en faire le cœur d'une définition de l'homme et de sa liberté intrinsèque, laquelle liberté ne paraît jamais mieux attestée que lorsqu'elle s'arrache aux conventions sociales et au domaine balisé de la morale. On ne s'étonne pas alors que ce soit parfois la tentation qui se voit recherchée pour elle-même, comme s'il s'agissait de fonder une étrange *praxis* du désir, par l'érotisation de la vie morale dans ses heurts et ses fracas, ses impasses et ses vocations suspendues. Reportons-nous à *Chronique d'une passion* pour découvrir le rôle central de la tentation dans la mécanique du plaisir. Roman d'une aventure adultérine entre le narrateur jouhandélien et un jeune peintre du nom de J. St., *Chronique d'une passion* réduit souvent l'économie de la volupté à un désir empêché, reporté ou prohibé. Au sujet de l'amant, on peut donc bien, à l'instar du narrateur, « ne pas regretter de ne le rencontrer qu'à de rares intervalles : il est mieux d'entourer la "Présence" de larges abîmes, d'attentes, de regrets, de silences, de jeûnes, de broderies, de nuages, de pans de ciel » (CP, 36). L'impératif de concevoir de « larges abîmes » entre deux rendez-vous semble à lui seul faire tout le plaisir. Comme autrefois chez Sade, Nerciat ou Crébillon Fils, la frustration et le risque sont moins des obstacles que les ferments de l'intensité de la convoitise et de la passion. Dans cette grammaire de la tentation, le temps se trouve conjugué au futur antérieur, tandis que l'espace, lui, s'ouvre sur un ailleurs, où à la rencontre des corps est préférée sa pure imagination. Le paroxysme de cette érotique singulière sera toutefois atteint lors d'une suprême bravade, qui voit le narrateur inviter J. St. à dîner avec lui en compagnie de sa femme. Il jouit alors du secret qu'il partage avec son amant, lequel secret n'est jamais plus exaltant que d'être exhibé sous le regard d'Élise qui ne peut encore le reconnaître, alors qu'elle incarne l'interdit

qui impose cette mise en scène réglée²⁴. Pratique voluptueuse parce que virtuelle, pratique des corps s'aimant dans l'ombre et sous le signe du danger, l'imprudence devient ici véritablement une érotique qui supplée au rapport sexuel, au point de faire de son impossibilité une manière de jouir autrement mais *malgré tout*. On voit donc le saut opéré de Bernanos à Jouhandeau. Ici la tentation n'est plus le drame d'un sujet en prise avec lui-même, comme chez l'auteur de *Sous le soleil de Satan* — quand l'angoisse est le signal d'une jouissance à venir, déjà trop proche pour ne pas être menaçante. Chez Jouhandeau, elle vise directement la jouissance.

Au fil de cette *dramaturgie de la tentation*, il faut néanmoins prendre garde au saut qualitatif auquel procède l'écrivain. Ce qui importe à ses yeux, ce sont les éléments éthiques que la « vie morale » met en tension, dans la mesure toutefois où de tels éléments relèvent foncièrement du registre esthétique. « On aurait beau faire le mal, si on le faisait beau, il était "un bien" virtuel » (MGI, 48) proclame par conséquent Godeau. Qu'est-ce à dire ? Ceci que, pour Jouhandeau, le mal nécessite d'être rendu « beau », mais « beau », il ne l'est qu'à la condition qu'il s'exécute lui-même, qu'il s'intensifie et se singularise. Le mal doit donc se hisser au rang d'un sublime qui ne connaît nulle imitation. Seules la détermination et l'authenticité de son agent comptent dans ce but. Le mal n'a en réalité de prix qu'en fonction de la part de soi qu'on y engage et qu'on y risque. Alors seulement il peut devenir « "un bien" virtuel ». C'est ce que Meyer a nommé une « éthique de l'action²⁵ » en vertu de laquelle le « bien » (ou le « mal ») n'existerait que dépendamment du geste qui lui donne forme et prestige. Il s'agit en somme d'une manière étrange de *salut par les œuvres*, qu'on retrouve dès l'ouverture de l'œuvre fictionnelle à travers la voie empruntée par Théophile. Le héros y consent en effet à être reconnu comme le pire, mais à la condition, précise-t-il, « d'être le plus sincère des pires²⁶ ». De ce point de vue, la *dramaturgie de la tentation* apparaît en premier lieu comme un style. Un style qui subsume la tentation, voire le « mal », comme un « bien » du moment

²⁴ « Ce soir, chez moi, en présence de ma femme, notre intimité ne peut être qu'une parade et d'autant plus distante, discrète dans ses manifestations, que violent sera l'attrait et impossible l'approche. » (CP, 69)

²⁵ Bernard Meyer, *Éros jouhandélien*, *op. cit.*, p. 98.

²⁶ Marcel Jouhandeau, « La jeunesse de Théophile » (1921), *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 173.

que l'ambition et la ferveur y ont leur part. On voit combien en passant d'une morale de la substance (le bien contre le mal, tous deux essentialisés et comme fixés de toute éternité) à une morale de la valeur (la grandeur contre tout ce qui n'en relève pas), Jouhandeau tend à transformer l'éthique en esthétique, et du même coup les substances en leurs contraires. En tous cas en rabat-il l'exigence sur une forme de variable n'ayant d'autre finalité que d'exalter le sujet qui doit faire de son existence une imprudence permanente. Ainsi se voit introduite une nouvelle forme d'axiologie, qui ruine toute acceptation morale dans son sens classique. Pour toutes ces raisons, la tentation est chez Jouhandeau un subjectivisme en acte. Elle est l'occasion d'une stylisation de la vie, qui s'inscrit à la marge de toute une tradition littéraire allant de Gide à Henry de Montherlant. Reste que nombre de fois Jouhandeau ira jusqu'à flirter avec l'idée d'une tentation du pire. Renversant pour les besoins de sa démonstration la théodicée d'inspiration augustinienne, selon laquelle Dieu aurait permis le mal pour en tirer un plus grand bien, il se prendra à rêver à une véritable métaphysique du péché. Une métaphysique au sein de laquelle la vertu n'est jamais qu'un péché désavoué ou dépassé, et le vice un « "bien" virtuel » ou un bienfait en devenir. Tous seraient susceptibles de permuter à l'envi, moins pour se fixer à une place déterminée que pour rendre davantage manifeste leur proximité et, par conséquent, rendre toujours plus étroite et arbitraire la frontière séparant les uns et les autres²⁷. De ce moralisme sans contours, Sixte le héros d'*Azaël* se fait justement le défenseur : « Parfois je me demande si la pureté, ce n'est pas l'impureté qui s'est gardée pure, si le Bien absolu, ce n'est pas le Mal transfiguré par une âme droite et foudroyante. » (AZ, 87) Mais c'est aussitôt pour nous le découvrir comme un moralisme également à rebours. Car derrière le vice ou la vertu se dévoile, au fil de son discours, ce qui serait leur face cachée, inversée et originelle,

²⁷ « Rien n'est plus utile à l'homme que ses vices. Presque tout ce qui est grand naît d'un grand vice et la vertu même n'est "généreuse" que si elle s'appuie sur un vice au moins égal à elle. » (Marcel Jouhandeau, *Éloge de l'imprudence*, op. cit., p. 35) À noter qu'on retrouve là, poussée à son paroxysme, l'idée que Montaigne défendait dans ses *Essais* : « Il me semble que la vertu est chose autre et plus noble que les inclinations à la bonté qui naissent en nous. [...] Celui qui, d'une douceur et facilité naturelle, mépriseroit les offenses reçues, feroit chose très-belle et digne ; mais celui qui, picqué et outré jusques au vif d'une offense, s'armeroit des armes de la raison contre ce furieux appétit de vengeance, et après un grand conflict s'en rendroit en fin maistre, feroit sans doute beaucoup plus. Celui-là feroit bien, et cettuy-cy vertueusement ; l'une action se pourroit dire bonté ; l'autre, vertu ; car il semble que le nom de la vertu presuppose de la difficulté et du contraste, et qu'elle ne peut s'exercer sans partie. » (Michel de Montaigne, « De la cruauté » (1580), *Les essais*, op. cit., p. 420)

autrement dit le *secret* où ce vice (sinon cette vertu) trouve à s'enraciner. Renouer avec les puissances d'un diable mythique — « Quel idéal pour M. Godeau que d'être ce "méchant" accompli, encore jamais réalisé et, s'il y avait réussi, quelle humiliation pour Satan ! » (MGI, 44-45) —, inventer la théorie de ce qui pourrait s'apparenter à une authentique sainteté du mal, n'implique donc pas uniquement de renouer avec l'idée de son exceptionnalité ou de dramatiser la vie morale. Il s'agit parfois, de façon encore plus insidieuse, d'en renverser les assises par l'exercice d'une pensée s'ingéniant à démoraliser la morale. Et cela au point de prétendre discerner en revers de chaque action le double ou le négatif, dont celle-ci entretiendrait malgré elle le secret désir car il serait, au bout du compte, sa vérité la plus essentielle.

La tentation jouhandélienne n'est cependant pas que le pivot esthétique de la conscience, tout comme elle ne se limite pas à une *praxis* érotique. Elle apparaît également comme un épisode de première importance dans *Monsieur Godeau intime*. Cet épisode s'amorce au moment où le héros se précipite, les yeux fiévreux, « comme deux gouttes de vitriol dans sa chair » (MGI, 42), chez son amie Véronique Pincengrain, afin de lui raconter une aventure extraordinaire :

Hier dans la nuit, « quelqu'un » s'est glissé mystérieusement chez moi. Je n'avais pas tiré le verrou. J'étais étendu sur mon lit. J'allais dormir. C'était un homme grand comme moi, plus pâle que moi, d'une beauté incomparable. Il se dresse devant le lit, me prit les épaules avec violence et se mit à me regarder fixement dans les yeux, sans rien dire. Quand il crut me reconnaître, il recula désespéré en proie à une sorte d'épouvante croissante : « Satan, murmura-t-il, Satan, c'est lui. Enfin, je l'ai retrouvé. Voilà deux mille ans que je les cherchais parmi l'infini, ces deux prunelles, toutes petites, suprêmement noires, où brille au loin le Péché dans son essence originelle, sa lèvre mince, le rictus. » Je répondais je ne sais quel mot banal de doute, fier : « Peut-être. » Alors il dit : « C'est sa voix, son timbre, sa parole habituelle. » Je rejetais le drap un peu plus tard pour me lever et pousser lentement dehors ma vision. Alors : « Voilà son corps, dit le visiteur mystique, ses deux jambes graciles rapprochées comme un seul volubilis insolant dans le lit de Dieu ; le bras s'allonge tout le long du torse et de la cuisse en banderole, pour crisper la main droite aride sur le genou nu, tandis que la main gauche éternellement me repousse. » « Mon amie, mon amie », et cet homme enfin dans la porte me dit : « Ne te souviens-tu pas d'avoir avec moi partagé quelque jour le Désert, la Montagne et le toit du Temple, où tu prétendis que Dieu t'adorât ? » [...] « Si je suis Satan [reprend Godeau face à Véronique], mademoiselle, quelle solitude ? Vous ne voudrez plus être mon amie. — Si, je la suis, monsieur, comment ne le serais-je pas ? » Véronique avait dit

ces paroles d'un ton si ferme que sa voix rafraîchit une seconde le fond des yeux de M. Godeau. (MGI, 42-43)

L'intérêt d'une telle scène réside sans doute ailleurs que dans le simple fait de remobiliser l'*exemplum* néotestamentaire, malgré que Satan devienne ici le héros du récit de la tentation, assailli par un « visiteur mystique » dont il n'est d'ailleurs donné que peu de détails. Compte tenu de la répartition binaire de l'épisode canonique, si Godeau endosse ici le rôle du diable, on peut raisonnablement conclure que ledit personnage n'est autre que Jésus lui-même. L'intérêt de la scène est à trouver plutôt dans le poids qu'y prend le stigmate diabolique, et avec lui tous les emblèmes du corps que l'alter-ego christique recherche obstinément sur son rival (incarnant sans le savoir le regard de l'inquisiteur sur la sorcière soumise à la question). Il finit par le retrouver au fond de ses yeux et sur son sourire. Si ce doublet de l'œil et des lèvres diaboliques nous occupera dans le prochain chapitre, encore faut-il signaler dans cet épisode que c'est toute la chair de Godeau qui paraît devenir un *signe tentateur* pour l'observateur : les mains d'abord, alors que l'une, par la posture, semble esquisser une invitation à s'étreindre, tandis que l'autre le « repousse éternellement » ; ses mots ensuite, qui au moyen d'un ironique « Peut-être », tendent à rouvrir en son interlocuteur la faille de l'incertitude, le règne du doute, offrant paradoxalement par cela la preuve qu'il ne s'est pas trompé, c'est-à-dire que Godeau est bien l'enfer incarné. À travers le mime et l'équivoque langagière, c'est à « louvoyer entre deux abîmes » que les mains et la parole de Godeau s'emploient. On pourrait même dire que c'est tout son corps qui incarne littéralement la *dramaturgie de la tentation*, parce qu'il l'incarne en ses tiraillements et ses ambiguïtés constitutives. Au-delà de la puissance de suggestion de la scène, il faut se montrer attentif par ailleurs au cadre de son énonciation, autrement dit à la fonction qui est la sienne dans le dialogue entre Godeau et Véronique. Car face aux confessions fébriles de son ami, jamais Véronique ne remet en cause le rêve démonologique dans lequel celui-ci se complait. Mieux même, elle l'assure de leur lien indéfectible. Sa parole paraît à cet instant produire une altération sur le corps de Godeau, précisément au creux de ses prunelles ; là où, depuis la rencontre avec l'étrange visiteur, brille « à la place qu'il a marquée, une petite plaie dévorante, l'Enfer. » (MGI, 42) Qu'est-ce qui « rafraîchit » les yeux de braise de Godeau, comme le souligne le texte ? Est-ce de se savoir aimé ou d'être fait diable sans contredit ? Tout se passe en fait comme si, d'être aimé en dépit

d'être le diable (si ce n'est même en raison de l'être), les yeux brûlants de Godeau se tarissaient un moment et qu'une larme pouvait bientôt y perler. Ému aux larmes ? Satan se trouverait alors près de perdre le signe qui, inscrit à même sa chair, lui confère son envergure infernale. C'est dire que la mascarade par quoi on s'identifie au démon peut toujours faire défaut, et sa jouissance s'évaporer en un instant, telle une larme sur le point de sécher. Mais la scène n'est pas bouclée, il faut encore que les pièges du langage viennent lui donner un accent dramatique pour redorer le lustre de sa comédie. Éliane, la sœur de Véronique, nouvellement religieuse répondant au nom de Sainte-Face, écrit à Godeau une fois prévenue du dilemme : « "Je ne veux pas savoir qui est Satan, mais je sais bien que vous êtes M. Godeau. Seulement Dieu vous hante. Peut-être avez-vous le pouvoir d'être perdu plus qu'un autre ?" Le souffle de la Sainte-Face avait-il éteint, au fond des yeux de M. Godeau, l'Enfer ? » (MGI, 47) Après avoir été un diable possiblement aimé, Godeau se voit ramené par Éliane au rang de simple ami pécheur. Par cette deuxième parole qui ne fait, elle, aucunement cas de son rêve démonologique, ses yeux surnaturels, jusque-là seulement « rafraîchis », semblent sur le point de disparaître tout à fait. C'est alors que Véronique renchérit et conclut le chapitre, en prenant « à rebours le mot d'Éliane » : « "Sans doute avez-vous le pouvoir d'être sauvé plus qu'un autre ?" » (*Idem*) D'une parole prise de travers, l'amie fait ainsi basculer toute la logique de l'économie du salut qu'établissait la phrase d'Éliane, digne représentante de l'institution catholique. C'est en étant perdu, c'est-à-dire en se diabolisant, que Godeau reçoit paradoxalement une parole qui le sauve, non pas de lui-même, mais bien de la loi qui le condamne. C'est donc d'un mot, mais mis ici dans la bouche d'une autre, que Godeau se sait et se fait diable, dont le propre est de séduire, de détourner et de subvertir la vérité même, jetant « sur tout discours qui prétend s'y tenir une suspicion meurtrière³⁷ ».

Toute la force de l'épisode tient par conséquent à la rhétorique de l'inversion qui donne son style et son sens à la vie morale jouhandélienne. C'est d'ailleurs à ce style en propre qu'il convient sans doute de s'intéresser, plus qu'aux contenus moraux, philosophiques et religieux qui en composent la trame. On peut en effet gloser à l'envi sur ce système complexe d'équations épineuses, de raffinements intellectuels menaçant toujours de glisser vers le

³⁷ Claude Reichler, *La diabolie*, *op. cit.*, p. 160.

tendancieux ou le sophisme. Quand toute la démonstration ne répond pas de la seule joie d'un glissement paronomastique, mais ô combien crucial, par exemple lorsque l'écrivain en vient à souligner « une consonance bien suggestive entre perversion et perfection³⁸. » Que nous disent en fin de compte tous ces efforts et arguties visant à inventer une loi naturelle valant pour soi seul ? Vers quoi tendent les jonglages métaphysiques et verbaux, relevant d'une rhétorique de l'inversion parce qu'ils justifient un mode d'existence « inversé » ? Il semble que tous témoignent en faveur d'une prédilection pour ce qui se soutient du registre de la loi. C'est dans cette prédilection qu'on peut reconnaître le premier aspect d'une logique perverse en fonction de laquelle s'exprime l'écriture jouhandéenne. La psychanalyse nous enseigne que le sujet pervers, loin d'être un transgresseur absolu et insatiable, serait celui qui assimile la Loi à un système d'opérations et d'effets dont il sait tirer parti et profit. Ni hors-la-loi ni pour autant légaliste, le pervers s'apparente plutôt à un législateur, au sens qu'il « se fait le porte-parole d'une *autre loi* laquelle, indépendante du désir et de la parole de l'Autre, serait plus vraie que la loi du père parce qu'inscrite dans la nature des choses mêmes³⁹. » Cette « *autre loi* » est celle qui ne fait plus de la jouissance une virtualité interdite, mais une nécessité. Elle se légitime du fait que la loi de l'Autre et l'interdit dont la jouissance est frappée reposent sur une parole supposée trompeuse. De là cette tendance dans la perversion à épinglez les prétendues tromperies de la parole en la retournant contre elle-même, au moyen de tout ce par quoi la parole s'édicte et se règle habituellement selon une organisation formelle et raisonnée : boursofflures et circonvolutions syntaxiques, contradictions et renversements sémantiques. Une telle perversion littérale (*pervertir*, « retourner », « détourner⁴⁰ »), une telle falsification de l'esprit au profit de la lettre ne fait d'ailleurs que peu de mystère, chez

³⁸ Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, *op. cit.*, p. 222. On trouve d'autres paronomases du même ordre ailleurs dans l'œuvre. Par exemple : « Alchimie. Nous venons d'un glaïre et allons à la gloire. » (Marcel Jouhandeau, *La mort d'Élise*, *op. cit.*, p. 41)

³⁹ Nathalie Kok, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain, Peeters / Vrin, 2000, p. 119.

⁴⁰ De *pervertir* : « [D]'abord attesté sous la forme *purvertir* (vers 1120), est emprunté au latin *pervertire*, composé de l'intensif *per* et de *vertere* "tourner". Le verbe latin signifie "mettre sens dessus dessous", "faire mal tourner", et il s'est spécialisé en latin chrétien pour "falsifier (un texte)" (III^e siècle) et "corrompre (les esprits)" (début V^e siècle). » (Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 7003)

Jouhandeau, de son caractère diabolique. Selon l'écrivain, de tout temps en effet, « Lucifer est seulement logique⁴¹. » S'inscrivant dans le sillage des démons logiciens et formalistes de Dante et de Goethe, son Godeau grammairien peut ainsi décider d'ordonner sa vie comme une phrase, l'essentiel réside pour lui dans le fait d'inaugurer par là une nouvelle loi, même si elle est à usage unique⁴². « Il suffisait d'avoir un principe catégorique et de s'en tenir à lui, pense Godeau. Du moment qu'on n'obéit plus à son caprice, mais à une règle librement choisie, on est libre, moral, saint ; on est dans l'orthographe. La logique et la morale font souvent défaut, attendu qu'il n'y a que du particulier, mais M. Godeau allait choisir sa "règle" ; tout ce qu'elle n'affirmerait pas serait erroné ou mal. » (MGI, 51) S'il nous faudra revenir sur ce qu'implique l'idéal d'une vie réglée sur le modèle d'un texte, on peut d'ores et déjà souligner ici combien la « somme » qu'était aux yeux de l'écrivain *Monsieur Godeau intime* tenait donc sûrement à ce caractère particulier où la vie spirituelle et l'ordinaire du vécu, la mystification formelle et les rêveries fictionnelles et religieuses se trouvaient tellement entremêlés que les unes semblaient dépendre entièrement des autres. Mais « somme », ce texte l'était d'autant plus que grâce à lui, c'était toute la radicalité et la complexité d'une réflexion morale qui était rapportée et consignée au fil de centaines de pages ; laquelle réflexion, étant consignée, pouvait produire des *effets de langue* où le jouir n'était jamais mieux garanti qu'à détourner la logique dont la morale et les normes se soutiennent. Comme si une rhétorique promouvant le vice ne pouvait être en soi qu'une rhétorique vicieuse et donc, structurellement, logiquement, insidieuse.

Cette manière de jouir de la langue, Jouhandeau ne la goûte-t-il pas dans cette « consonance bien suggestive entre perfection et perversion » ? En d'autres termes, il la goûte autant en raison du glissement de valeurs que l'expression induit que dans la « j'ouïs sens » d'un glissement cette fois sémantique et acoustique, prouvant qu'un lien secret existe et rassemble les deux termes. Plus qu'à la morale, la vérité revient donc ici au poétique. Cette

⁴¹ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 25.

⁴² « Apparemment, tu ne pensais pas que j'étais logicien ! » s'exclame ainsi un « noir chérubin » au huitième cercle de l'enfer (Dante Alighieri, « L'enfer » (1303-1321), *La divine comédie*, trad. D. Robert, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021, p. 220) ; « L'enfer même a donc ses lois ? » s'étonne pour sa part Faust, devant l'attitude formaliste de Méphistophélès à l'égard du pacte (Goethe, *Faust*, op. cit., p. 241.)

vérité tapie sous les mots, ne la met-il pas encore en scène lorsque la parole d'Éliane qui condamne finit par devenir, grâce au correctif qu'y apporte sa sœur Véronique, une parole d'absolution, rallumant en Godeau la flamme maudite de son regard ? Telle une jouissance qui marque le texte au fer rouge de l'enfer. À sa manière et à l'exemple de Sade ou de Leopold von Sacher-Masoch, sans doute que Jouhandeau se rêve donc aussi bien sujet de la perversion dans sa vie que théoricien dans ses livres. Moins parce qu'il rationalise et pontifie, comme le ferait le philosophe, que parce qu'il va jusqu'à faire de la langue un objet du jouir. Bien entendu, le parallèle s'arrête là, car sa contre-éthique n'a nullement la portée de celle d'un Sade, laquelle se veut à la fois systématique, éternelle et absolue dans l'horizon d'anéantissement qu'elle projette. Si Jouhandeau tente de produire aussi sa propre loi naturelle (toute retraduite soit-elle dans les termes du vocabulaire chrétien), la sienne n'a aucune prétention totalisante. Étant *intime* comme son héros Godeau, elle ne se limite qu'à son cas singulier, son ipséité indivisible mais isolée. Sa légitimité ne tient donc qu'à son inimitabilité. Doit-on cependant renvoyer, comme tant d'autres avant nous, une telle pensée à ses sophismes et à ses tours de passe-passe d'hérésiarque ? C'est une antienne bien connue dans l'histoire de la psychanalyse d'assimiler la perversion à une démonstration clinquante et foncièrement creuse. À cette critique, même un illustre héritier de Jouhandeau comme Jean Genet dut faire face, lui qui fit du kitsch et de la tromperie une esthétique propre. Peu éligible au rang de création littéraire, l'œuvre perverse se bornerait au ressassement d'une pauvreté fantasmatique, tout juste bonne à nous en délivrer la « formule⁴³ » dans sa monotonie et son aridité. Dans cette perspective, on risque, ainsi que l'a très bien rappelé Lussier, de l'assimiler à une production n'ayant d'autre valeur qu'illustrative (pour ne pas dire pathologique). Réduire la question de la perversion en littérature au toc ou à des simulacres qui ne diraient rien que du faux, en somme la réduire à un vide argumentatif et à une construction sèche et froide, c'est s'interdire de voir ce qui se joue justement dans la langue, dans ce qu'elle fait ou défait, dans la manière surtout

⁴³ « La monotonie programmatique de la boucle qui enferme le fantasme pervers dans une stricte circularité, l'usage du fantasme lui-même, du point de vue de la perversion, qui en passe par une imaginisation de la jouissance, dont l'effet est de liquider la dimension du désir, voire de vider la vie elle-même de tout imprévu, tout cela devrait en principe nous suggérer l'écart qui sépare la *formule du fantasme* d'une *fantasmatique déliée* du point de vue de la littérature. » (Alexis Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *op. cit.*, p. 17)

qu'elle a de susciter un effet sur son lecteur au fil de ses constructions tortueuses et de ses impasses logiques. Il ne faut pas confondre ici les moyens et les objectifs. Nous rejoignons en ce sens les conclusions de Kock qui, en travaillant sur les liens entre perversion et esthétique, a montré comment il existe un agir pervers de la littérature ; un agir ouvrant sur des espaces de malaise qu'on gagne à examiner en profondeur. Comment s'étonner sur ce point qu'un soir de 1929, invité chez madame Van Rysselberghe, en compagnie notamment d'André Malraux, à assister à une lecture d'un inédit de Sade, Jouhandeau en retienne non pas les tableaux des tourments et des débauches innombrables, mais « son éloquence dans la discussion morale », laquelle « emporte tout » : « On est ébranlé, au point de ne plus savoir où est le paradoxe⁴⁵ » ? Peut-être est-ce cette manière d'ébranlement ou de vertige à quoi il aspirait plus qu'à son tour, lorsqu'une conscience ne parvient plus à distinguer les affirmations véridiques ou trompeuses, les contradictions et les effets rhétoriques qui la dupent, *du seul fait* d'une langue suffisamment « éloquente » pour abuser la pensée elle-même. Aussi faudra-t-il un jour s'atteler à prendre — au moins théoriquement —, la pensée de Jouhandeau au sérieux, car ce à quoi cette pensée morale s'attaque, c'est peut-être moins en définitive à la morale qu'au fait même de penser. La langue dont elle se soutient nous porte vers un secret tellement naturel que toute la tradition philosophique et morale en Occident aura cherché de longue date à le méconnaître ou à le désavouer : le secret d'une jouissance s'arrachant à même la langue ; une jouissance qui n'est pas ici simple volupté, mais plutôt une puissance d'anomie et de dissolution ; une jouissance qui ne transgresse donc pas tant les prescriptions et les règles, qu'elle n'annule les distinctions et les oppositions qui les fondent, jusqu'à ruiner leur principe et l'idéal de rationalité qui le sous-tend. On mesure de la sorte combien il importe pour Jouhandeau de mettre la littérature au travail afin de s'inventer lui-même. Car c'est du lieu même de l'écriture qu'il entend bâtir une règle de vie qui lui est propre et qui le justifie. Écrire sur son désir, c'est dans son cas s'affranchir et s'autodéterminer constamment, au point d'érotiser les conditions et les bornes qu'on lui impose pour aimer. Or tout cela implique de

⁴⁵ « J'ai trouvé Sade (après une lecture d'un inédit de Sade qui avait eu lieu chez Mme Van Rysselberghe) assez faible dans la peinture de la cruauté, mais son éloquence dans la discussion morale emporte tout. Son apologie du parricide et de l'ingratitude sont inoubliables. On est ébranlé, au point de ne plus savoir où est le paradoxe. » (Marcel Jouhandeau, « Lettre du 22 novembre 1929 », *Correspondance avec André Gide, op. cit.*, p. 64)

subvertir la langue elle-même, moins pour ce qu'il dit en définitive que ce pour ce qu'il laisse entendre ou entrapercevoir : c'est-à-dire qu'il y a un jouir possible de la langue, un jouir qui à la fois la porterait mais aussi la grèverait, comme s'il n'y avait d'autre rêverie esthétique, ni d'autre vie éthique, que celle qui s'élançait depuis cet abîme. C'est par là que le diabolisme de Jouhandeau, au-delà de ses appareils romantiques, de ses références religieuses ou littéraires, peut nous apparaître dans sa logique propre comme un discours pervers. Il est de ceux qui font raison de leur perversion et cherchent à séduire ou à tenter la raison elle-même, au point de renverser toute ambition axiologique⁴⁶.

6.2 L'abjection : une technique infernale de soi

Qu'advient-il toutefois quand l'enfer se retourne contre le sujet de l'écriture ? Lorsque le « vice », la « faute » ou le « péché » ne parviennent plus à intégrer les rouages de sa *dramaturgie de la tentation* où s'élabore une éthique stylisée ? Et quand, comme le notait déjà Jean-Louis Curtis, l'orgueil luciférien de Jouhandeau se révèle comme « l'alibi d'une immense et irrémédiable défaite⁴⁷ » ? Le mal — paradoxale valeur positive au centre de sa métaphysique du péché — apparaît dans cette nouvelle perspective comme une véritable force de négativité et de néantisation. La chair s'y fait moins triste qu'angoissante, tandis que la vie s'apparente à la traversée d'une vallée des larmes. On entre alors dans ce qui relèverait d'une vérité de l'intime qu'aucune métaphore, inversion ou fabulation ne réussirait plus à travestir. *De l'abjection* : c'est dans cet essai introspectif que Jouhandeau entend ressaisir les termes de cette épreuve vertigineuse qu'il fait de lui-même. Nous quittons ici le périmètre du légendaire et du satanisme, pour découvrir combien l'expérience quotidienne et intérieure du mal, ramenée jusqu'à l'os de ce qui la fonde pour l'écrivain (à savoir l'homosexualité), s'impose parfois à la

⁴⁶ Ce qui est le propre des discours séducteurs et diaboliques selon Reichler, lesquels « [d]'une part, reproduisent un système pour le dévoyer ; d'autre part, exaltant la capacité signifiante de son intransitivité, ils dénoncent ce système comme étant lui-même pur langage, fiction d'une loi, tyrannie qui masque le désir et la volonté d'emprise. » (Claude Reichler, *La diabolie, op. cit.*, p. 15)

⁴⁷ Jean-Louis Curtis, « Jouhandeau ou l'hérésiarque justifié », *Haute école*, Paris, Julliard, 1950, p. 118.

manière d'un drame sans recours, portant jusqu'aux confins de l'être. C'est toute l'épaisseur mentale et sensible du vécu d'un homme se croyant damné qui fait, dans *l'Abjection*, l'objet d'un inventaire minutieux. Au fil de cette archéologie subjective, il ne s'agit pourtant pas d'établir l'origine une et première du « mal » en tant que tel, mais d'en rapporter l'apparition dans ses multiples modalités expressives et variations formelles. Il n'est donc pas question pour l'écrivain de se limiter à la seule perte mythique de l'innocence — laquelle serait survenue entre les mains d'un camarade de son âge, ainsi que Jouhandeau le relate très allusivement, d'abord dans *La jeunesse de Théophile*, puis plus directement dans *Monsieur Godeau marié* et *De l'abjection*. À noter que l'événement s'avère dans ce dernier texte télescopé, voire subsumé par un « traumatisme » encore plus ancien, celui de l'exhibition du sexe d'un garçon boucher, dont la vision le marque « d'un signe à tout jamais⁴⁹ ». « Il est possible, ajoute-t-il à ce propos, dans *La vie comme une fête*, que tout ce qui est en moi, tout ce qu'on peut appeler homosexualité, soit dû à cette espèce de choc que j'ai reçu⁵⁰ ». Mais qu'importe la chronologie finalement. *De l'abjection* s'écrit sans égard pour une hypothétique logique causale. Seront à la place convoqués autant les souvenirs sexuels que les impressions morales qui renvoient à un état (« l'abjection ») dont le livre ne fournit aucune définition figée. Nulle préséance ici entre les découvertes du corps (toujours présentées cependant à l'initiative d'autrui) et le sentiment de stupeur éprouvé lorsqu'un apprenti de son père déclare un jour à son sujet, apparemment sans raison objective : « [C]e chétif-là ne finira jamais qu'au bain⁵¹. » Qu'elle soit corporelle ou langagière, affective, sociale ou métaphysique, l'abjection se reconnaît en bien des cas comme une effraction, un arrachement ou une dépossession, toujours vécue dans une forme effarante de passivité, sous le signe ravageant de l'Autre. Sous la plume de Jouhandeau, toutes les expériences et sentiments que l'abjection permet de recouper convergent cependant vers

⁴⁹ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵¹ Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006 [1939], p. 51. On sait combien cette antécédence chez Jouhandeau de sa désignation comme coupable, avant tout passage à l'acte (moral ou sexuel), aura pu inspirer à Jean-Paul Sartre sa propre lecture du parcours de Genet. Chez ce dernier, c'est le mot « voleur » qui aurait déterminé le sens de son existence et de son écriture, toutes deux vouées au mal : « Un autre maudit, Jouhandeau, a fort bien exprimé ce qu'on pourrait nommer la malédiction ontologique » (Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 28.)

une seule et même direction : celle d'une vérité sur soi. Une vérité résolument intérieure qui ne serait pas tant de l'ordre d'une élucidation méthodique que d'une connaissance oblique ne s'autorisant que d'elle-même. Une vérité qui ne saurait être trouvée que depuis le fond de l'ignominie et de la turpitude, en somme au cœur de son propre enfer :

Et peu importe que cette vérité soit d'un ordre élevé ou d'un ordre bas et qu'elle soit « la Vérité » absolument, pourvu qu'elle soit la vôtre ou la mienne uniquement et qu'entièrement elle m'habite. Et peu importe que je me l'explique, pourvu qu'elle m'explique moi-même et le reste. Même si elle n'a de valeur que pour moi, qu'elle n'est accessible qu'à moi, pourvu qu'elle me donne le mot de l'énigme, qu'elle détermine le tour de chacun de mes gestes, qu'elle rythme mon pas, qu'elle illumine de l'intérieur mes pensées et qu'elle galvanise mes paroles, anime mon visage, dispose de mes larmes, règle mon sourire, commande à l'ombre ineffable de mes tristesses de me couvrir ou de me quitter : c'est elle seule qui me livre à une volupté que je suis seul à connaître, elle seule qui délivre en moi « mon plaisir » ; grâce à elle je ne suis plus perdu, à ma recherche, à la recherche de mon secret, je le recouvre⁵²

Dans cette méditation sur le mal qu'est *De l'abjection*, l'essentiel n'est pas de prétendre tout dire de sa supposée cause première, ni même d'en lever intégralement le mystère. Ce qui importe en définitive, c'est moins la raison d'une telle vérité que les raisons qu'elle se donne pour exister et s'exercer, là où un sujet ne se dit plus « perdu », mais au contraire se retrouve en recouvrant son « plaisir » singulier. C'est ce plaisir qui le distingue et le sépare de tous, malgré qu'il demeure pour lui-aussi une énigme. Pour Jacques-Alain Miller, ce passage de *l'Abjection* témoigne d'ailleurs d'un « vouloir » bien spécifique : « l'éternel retour de sa singularité dans la jouissance⁵³ ». Une « jouissance » qui permet que ce qui est communément admis comme étant de l'ordre du symptôme accède, grâce à l'écriture, à la dignité d'une manière de vivre, autrement dit à la dimension du sinthome⁵⁴. Véritable herméneutique des plaisirs, ce passage crucial nous renseigne ainsi sur la vérité d'une jouissance qui suppose, chez

⁵² Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, op. cit., p. 26-27.

⁵³ Jacques-Alain Miller, « L'économie de la jouissance », *La cause freudienne*, vol. 1, n° 77, 2011, p. 174.

⁵⁴ Par « sinthome », il faut comprendre ce point d'articulation particulier où un sujet parvient (ici par l'écriture) à faire tenir ensemble les trois ronds du nœud borroméen, à savoir le réel, l'imaginaire et le symbolique. Si on suit la piste du jeu de mot lacanien, un sujet peut de la sorte se hisser dans l'espace noué par la lettre au rang du « saint homme » (expression significative, on en conviendra, s'agissant de Jouhandeau).

Jouhandeau, de jouir de la vérité elle-même, ou plutôt de jouir du chiffrage qu'elle semble commander comme en retour pour tout ce qui n'est pas soi. S'ouvrir à sa volupté revient à s'affirmer dans une ipséité qu'on est seul à connaître, parce qu'en l'occurrence, une telle volupté nous fait *nous* connaître dans notre singularité primordiale et secrète. De cette exclusivité résulte un autre mais peut-être pas moins grand plaisir : une jouissance réservée et qui nous met à part. Elle n'advient qu'en ce point précis où la vie n'engendre sa vérité que parce qu'elle est recomposée au moyen du travail de la langue. C'est qu'à l'image d'Oscar Wilde, l'un des rares écrivains de son temps qu'il tient en estime, Jouhandeau imagine dans le martyr de l'existence le ressort d'une invention de soi que l'écriture à la fois justifie et rend possible⁵⁵.

Si on a pu dire que le mal se reconnaît chez Jouhandeau comme une forme de connaissance de la vie intérieure et même de subjectivation, il faut voir dans l'abjection (et le livre éponyme qui en rend compte) ce qui en constitue le corollaire, accordé non plus sur les harmoniques de la grandeur, mais sur celles de la désolation et du dégoût de soi-même. Le personnage de Godeau avait pourtant déjà ici pavé la voie, en particulier quand la « procession infinie de [ses] dégoûts » (MGI, 114) lui permettait de rentrer toujours plus au-dedans de lui-même. C'est alors qu'il se sentait être complètement : « Ô l'enthousiasme d'être si peu de chose "sociale" ! quelle volupté "d'être" et de paraître n'être rien, de sentir le mépris du vulgaire s'abattre sur soi et de savoir que c'est le mépris du vulgaire ! M. Godeau se faisait tout petit, s'anéantissait, cachait son front sous sa main droite, toute sa vie sous sa main droite, comme la perdrix sous son aile. » (MGI, 108) Au-delà d'un renoncement traditionnel, par quoi le détachement des choses sociales ou matérielles et plus largement du monde des apparences, est conditionnel à l'accès à la vie spirituelle ; au-delà même d'une opération d'inversion éthique où, selon les mots bien connus de l'apôtre, « celui qui s'abaisse sera élevé » (Luc 11, 14), sans doute faut-il retenir la pente que nous décrit en filigrane le mouvement d'un Godeau de plus en plus poussé à être « intime » et à se faire « petit ». Il se replierait même tellement sur lui-même que le *retour sur*

⁵⁵ Jouhandeau aura été un temps vice-président de la Société des amis d'Oscar Wilde. Il rapporte à ce propos : « J'accepte parce que cet homme a été le martyr de son péché et le martyr de son œuvre. C'est ce que je voudrais être moi-même. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 276-277)

soi qu'impose le mépris du monde ouvrirait bientôt à la menace de *tomber en soi*. À ce qui n'est encore que la menace d'une chute intérieure répond sans doute, bien des années plus tard, cette image autrement plus effroyable qu'expose le narrateur de *l'Abjection*, lorsqu'il s'engloutit au fin fond de lui-même : « Considère que dans un vice il y a des paliers et constate que tu as cette fois atteint le dernier. [...] Avoue que tu as connu l'abjection et qu'il n'y a rien au-dessous, que tu as visité l'abîme et que c'est une limite au bord de laquelle l'intelligence et la volonté nous abandonnent et nos sens défont, excepté la conscience⁵⁶. » Plongée dans l'avalissement, glissement vers les couches les plus innommables de l'intériorité : ici, le sujet jouhandélien paraît proche de n'être plus ce dedans spéculaire et spectaculaire, envisagé jusque-là comme une pure surface renvoyant constamment à elle-même. Synonyme du retour insupportable de la verticalité et de la profondeur, et de ce qui échappe à un tel sujet, en menaçant de le faire s'échapper à lui-même, l'abjection s'éprouve comme un instant tragique où tout bascule. Elle n'ouvre à presque plus rien que la torpeur de sa conscience. C'est-à-dire une simple présence, dénuée de l'intelligence comme de la volonté, entièrement livrée au fait d'être. Pareille expérience est proche, ajoute le narrateur, de celle que fait l'« animal immonde », la « plante limoneuse », si ce n'est même le « protoplasme⁵⁷ ». Au sein de cette vision biologique régressive et terminale, comme une marche à rebours du vivant que ne renierait pas le Ouine de Bernanos, une limite apparaît cependant : « [C]omme il m'est impossible de ne plus être, je me suis arrêté nécessairement. Cependant le défi qui a mené si loin en moi la nature humaine devait ressembler à ce point au courage et l'ébahissement qui s'empara de moi devant l'infranchissable singeait si bien l'extase que, en me permettant d'en garder l'illusion éternellement, Dieu eût pu m'y abandonner et j'étais perdu⁵⁸ ». Qu'est-ce qui se passe, quand du fond de la plus irrémédiable perte de soi, surgit la certitude d'être ? Il faut comprendre que le concept du mal transmis depuis saint Augustin, qui serait privation ou soustraction de l'être, authentique néant ontologique, est en dernière ligne inintelligible pour

⁵⁶ Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, op. cit., p. 182.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

Jouhandeau⁵⁹. Rien ne peut entamer en effet sa certitude d'être, laquelle s'origine dans l'idée que Dieu a fait l'homme à son image. L'homme par conséquent jouit d'une âme libre et immortelle que rien ni personne (pas même le Ciel) ne peut lui retirer, tout comme rien ne peut intrinsèquement contraindre cette âme même⁶⁰. Or une telle certitude d'être s'accompagne dans ce passage de l'*Abjection* d'un « ébahissement » incroyable. C'est même une sorte d'extase ressentie exclusivement devant un « infranchissable », venu comme assurer qu'il y a de l'être, mais seulement parce que l'être serait proche de ne plus être. On a donc là une diabolique extase *singeant* le ravissement des mystiques et des bienheureux ; une terrible jouissance arrachée par « défi » au seuil de sa propre disparition. Encore une fois, il semble que le sujet jouhandélien ne se conquiert que depuis l'abîme. Ce dernier ne le déchire que pour mieux le réengendrer. Tel apparaît le paradoxal triomphe de celui qui, en s'anéantissant, trouve dans un effort apparemment surhumain le moyen de se rassembler, jusqu'à advenir à lui-même, dans une totalité une et grandiose. La boucle est donc bouclée : la verticalité affolante finit par se muer en une horizontalité rassurante parce que réaffirmant l'image intègre du *moi*. Ce qui était amorcé avec *Monsieur Godeau intime* s'achève par conséquent dans *De l'abjection*. Le lieu de la déperdition sociale, puis de la dissolution intérieure, devient le lieu même d'une reconquête subjective. Contrairement à ce qu'on aurait d'abord pu croire, l'abjection n'est donc pas le cauchemar où une mauvaise conscience s'abîme sans espoir ni retour. Elle n'est qu'une étape de sa dialectique, mais une étape incontournable, un passage obligé puisque celle-ci semble y trouver son ressort le plus secret et le plus décisif. Car c'est pour avoir *presque* tout perdu (et

⁵⁹ D'où une scène cocasse, dans *Chronique d'une passion*, où un débat métaphysique entre le narrateur jouhandélien et le Père N. conduit ce dernier à rappeler que le système moral et érotique du premier repose sur un malentendu : « Mais pour "la Loi" véritable, pour "La Loi Éternelle" qui ne prétend que nous conserver "notre être" dans sa force, dans son intégrité, dans son harmonie avec l'"Être absolu", je ne vous suivrai pas, si vous la méconnaissiez, affirme ainsi le Père N. Celle-ci n'a de raison d'être que parce qu'elle nous préserve du Néant : le mal qu'elle vous défend n'est qu'absence de vous-même, c'est contre le non-être qu'elle vous prévient. [...] Le mot "faute" n'a pas d'autre sens, ni celui de "défaut", que "manque". » (CP, 133-134)

⁶⁰ Cette pensée de la divinité inhérente à la créature humaine, si elle s'inscrit bien sûr dans une histoire de la dignité de l'homme trouvant son essor à la Renaissance, prend cette inflexion particulière chez Jouhandeau qu'elle conditionne sa pensée du refus et du défi. Au nom de son âme libre et immortelle, l'homme est susceptible de refuser la grâce, tout comme il est en substance incapable de ne pas être, de cesser d'exister, quelles que soient ses actions et ses paroles, pour le bien comme pour le mal. De là, du point de vue théologique, l'orgueil luciférien d'un Jouhandeau qui pense pouvoir se refuser continuellement au Ciel.

soi-même en dernier lieu) qu'on peut en retour tout gagner, et surtout se gagner soi. Bel exemple en définitive de cette éthique esthétisée jouhandélienne, où c'est pour avoir risqué la vie même que celle-ci peut en ressortir absolument grandie. À la parution de l'*Abjection*, Gide s'indigna d'un livre qu'il jugeait « affreux », écrivant même à son auteur pour se lamenter de ce qui lui apparaissait être une « égoïste complaisance dans l'horreur ». « Je ne puis vous suivre dans cette géhenne imaginaire⁶¹ », finissait-il par admettre dans sa lettre. En dépit de son aversion, l'auteur des *Caves du Vatican* faisait montre d'une géniale intuition, puisqu'il posait là adéquatément les termes de l'équation : l'horreur devient effectivement chez Jouhandeau le cœur d'une ascèse de l'être, rendu à l'essentiel de lui-même par cette sorte d'égoïsme monstrueux, ne virant à la complaisance qu'en vertu qu'il s'y retrouve lui-même perpétuellement.

Il y a donc loin entre la fabrique paradoxale d'un sujet au cœur même de l'enfer et ce qui s'apparenterait seulement à un « terrible témoignage sur le refus de soi⁶² ». Tout comme on ferait sans doute fausse route à vouloir tenir un parallèle trop étroit entre l'abjection au sens d'une « technique de soi⁶³ » foucauldienne, telle que Jouhandeau semble la produire du lieu même de l'écriture — une *technique infernale de soi* dirions-nous, où un sujet en passe par les gouffres pour consolider sa propre qualité d'être, au point de se transformer en transformant simultanément un état (l'immoralité) en un état inverse (« perfection » ou « pureté » disait Foucault) — et l'abjection au sens de la notion phénoménologique, renvoyant selon Julia Kristeva à un état limitrophe et antérieur du processus de subjectivation, lorsqu'il n'est encore aucune distinction stable entre le *moi* et le *non-moi*, le corps et le monde⁶⁴. On peut à bon droit

⁶¹ André Gide, « Lettre du 25 juillet 1939 », dans Marcel Jouhandeau, *Correspondance avec André Gide*, *op. cit.*, p. 42.

⁶² Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris (1919-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2000, p. 254-255.

⁶³ Telle qu'elle est définie par Foucault dans sa conférence éponyme : « [L]es techniques de soi, qui permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité. » (Michel Foucault, « Les techniques de soi » (1988), *Dits et écrits, 2 (1976-1988)*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1604)

⁶⁴ Si l'idée est d'abord développée dans les travaux de l'anthropologue Mary Douglas sur le dégoût (1966), Kristeva lui donne un tour de plus sous le terme d'*abjection*, en l'ancrant dans une préhistoire

ressaisir plusieurs expériences ou impressions rapportés par Jouhandeau à travers cette grille de lecture conceptuelle. De la même façon, rien n'interdit de se pencher sur le rôle de l'affect et du pâtir (honte, découragement, dégoût) dans la phénoménologie jouhandélienne de l'abjection. En rester là, c'est néanmoins en rester, comme on l'a vu, à l'ordre d'étapes transitoires. C'est en outre se limiter à un abord purement descriptif du problème, sans prendre en compte l'opération qu'un sujet introduit afin de s'y constituer essentiellement. Telle est à notre sens l'erreur en partie commise par Didier Eribon dans *Une morale de minoritaire*, et après lui David Halperin avec *Que veulent les gays ?*. Pour s'en tenir au premier, disons qu'en réinvestissant le rapprochement entre Genet et Jouhandeau autrefois posé par Sartre dans *Saint Genet, comédien et martyr*, Eribon cherche à montrer comment tous deux s'inscrivent dans un régime de l'« hontologie⁶⁵ », dont les caractéristiques et les effets dépendent entièrement du social — en tant qu'ils seraient déterminés par les normes, leurs relais sociétaux et institutionnels et le regard de celles et ceux qui les intériorisent. Sur ce point, Eribon a néanmoins raison de souligner combien « l'hontologie » jouhandélienne n'ouvre à aucune « synthèse dialectique » ni à aucun dépassement définitif, mais se construit plutôt à partir d'« une coexistence instable des contraires, dans laquelle l'élément "négatif" peut toujours revenir à la surface dans telle ou telle situation, puisque c'est le passé qu'elle porte en elle qui l'a fait être ce qu'elle est⁶⁶. » Il ne saurait en effet y avoir de dépassement, en tant que c'est la constance de l'abjection qui conditionne la constance de la réassurance de soi — ce que

de la subjectivité, où celle-ci joue un rôle paradoxalement constituant : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983 [1980], p. 12)

⁶⁵ Soulignons en passant ce cas pour le moins étrange d'un détracteur acharné de la découverte freudienne, de sa poursuite lacanienne et plus largement de toute la psychanalyse, mais qui place son essai sous la houlette d'un néologisme de Lacan (« hontologie », honte-ontologie), lequel est décliné en tête de tous les chapitres de son livre sur les processus de subjectivation minoritaire. (Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 209)

⁶⁶ Didier Eribon, *Une morale de minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, p. 103. Cf. également David M. Halperin, *Que veulent les gays ? Un essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, trad. M. Dupas, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 [2007], p. 80-81. Notre commentaire s'appuiera en premier lieu sur les remarques d'Eribon, Halperin admettant que son évocation du texte de Jouhandeau emprunte pour une large part aux pages que lui sont consacrées dans *Une morale de minoritaire* (un « emprunt » qui se borne d'ailleurs à du plagiat, tel qu'Eribon le soutient après l'obtention par Halperin du Budner Prize en 2011).

confirme le souhait de l'écrivain de garder pour titre de son essai *De l'abjection*, et non *Éloge de l'abjection* comme le lui proposait son ami et éditeur Paulhan⁶⁷. On ne saurait alors ramener sa conception de l'abjection à un « *gay shame* », ouvrant possiblement à une nouvelle forme de « *pride*⁶⁸ », ce qui serait une sorte de glissement tendancieux contre lequel Leo Bersani a pu déjà nous mettre en garde. Sans doute qu'ici l'analyse de Sartre demeure encore tout à fait solide, spécifiquement lorsqu'il évoque cette forme de stratégie métaphysique semblable à un « qui perd gagne ». « [P]our gagner, il lui faut perdre d'abord », souligne Sartre à l'égard de Jouhandeau : « [C]e qu'il vise, le seul salut qu'il puisse viser, c'est un au-delà de l'enfer. Mais cet au-delà ne le révélera que si d'abord il se fait consciemment damner⁶⁹. » Derrière une telle stratégie, on retrouve la logique qui dicte ce qu'on a appelé une *technique infernale de soi*. Celle-ci est en effet moins une herméneutique de soi, qui exigerait de cartographier intégralement une profondeur psychologique et de la baliser axiologiquement, qu'une forme de réflexivité où le vrai n'est aucunement réductible à un tout dire sur soi. Il s'attache plutôt, comme on a pu le découvrir avec *De l'abjection*, au plaisir seul qui le fait « singulier ». À certains égards, le fonctionnement de cette *technique infernale de soi* est donc plus proche des « formes de la réflexivité » de l'Antiquité, que Foucault a proposé de penser sous le vocable du « souci de soi⁷⁰ », que des traditions introspectives ou herméneutiques de la subjectivité qui caractérisent la chrétienté et la psychologie occidentales.

Si l'abjection peut virer à l'épreuve ou à l'ascèse chez Jouhandeau, elle ne verse pas dans un pur éloge ou une « *pride* » débouchant sur une solidarité des minorités, tout comme elle ne

⁶⁷ Cf. Marcel Jouhandeau, « Lettre 283, été 1938 », dans Marcel Jouhandeau et Jean Paulhan, *Correspondance (1921-1968)*, éd. J. Roussillat, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nrf », 2012, p. 367.

⁶⁸ Leo Bersani « Excluding Shame », dans David M. Halperin et Valérie Traub (dir.), *Gay Shame*, Chicago, Chicago University Press, 2009, p. 176.

⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 258-259. On retrouve ici exposée différemment l'idée défendue par Deleuze au sujet de la « mystique du pervers » : Cf. supra, chapitre 6, note 22.

⁷⁰ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes études », 2001, p. 444. À ce titre, Eribon et Halperin ont raison d'indiquer un possible rapprochement de la pensée foucauldienne du « souci de soi » et de l'œuvre littéraire de Jouhandeau.

se résume pas à la dépossession ou à une entière passivité, où *je* ne serait plus rien qu'une ordure. Eribon peut donc bien prendre pour illustration de son « hontologie » la théorie de l'insulte qui se déplie au fil de l'*Abjection*, là où pour le narrateur « l'insulte devient perpétuelle », tellement d'ailleurs qu'elle lui apparaît désormais sur « toutes les lèvres qui [l]e nomment⁷¹ », dessinant un univers relationnel borné, complètement cadré par l'expérience de la honte. Il lui aurait plutôt fallu se montrer attentif au fait qu'une telle conception sociale de l'insulte trouve à s'intégrer dans la théorie paradoxale d'un sujet ne pouvant s'écrire que depuis le lieu même d'un supplice en tout point ineffable. « Si quelqu'un a pu penser cela de moi, souligne derechef le narrateur de l'*Abjection*, c'est qu'il y a quelque vérité là-dessous⁷² ». L'insulte est même alors à ses yeux « dans tous les cœurs qui ont affaire à moi ; elle est dans mon sang et inscrite sur mon visage en lettres de feu. Partout et toujours elle m'accompagne en ce monde et dans l'autre⁷³ ». Ce qui apparaît alors, c'est que le drame jouhandélien de la honte s'impose comme un moment de vérité, bien que cette vérité demeure totalement ignorée par qui la profère, étant encore tapie « là-dessous », c'est-à-dire *sous* ses insultes et ses quolibets qui en masquent l'avènement. Il n'en va pas de même, en revanche, pour celui qui en est la cible et qui, de cette place, peut en prendre exclusivement conscience. S'il s'agit d'un moment de vérité, c'est parce qu'une connaissance sur soi ne s'obtient qu'à la manière d'un secret prélevé à *l'insu d'autrui*, au point que ce dernier s'en voit comme retranché immédiatement. Vérité indémontrable bien que certaine, en raison qu'elle s'imprime (pour les seuls yeux du narrateur) sur tous les corps et les lieux alentour, et même du visible à l'invisible. L'insulte s'apparente de cette manière à l'apothéose d'un sujet parce qu'elle lui fait prendre conscience de sa différence essentielle. Ce qui était un moment d'opprobre et d'avilissement se renverse en un temps de découverte triomphale sur soi (la pyrotechnie des « lettres de feu » en témoigne visuellement), dont toute la valeur réside dans le fait qu'une telle découverte le distingue d'autrui *parce qu'il est justement seul à le savoir*. « J'adore la vérité » affirmait à Véronique un Godeau radieux dans *Véronicana*, à l'instant précis de faire sienne cette

⁷¹ Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, op. cit., p. 191.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Ibid.*, p. 192.

« flétrissure⁷⁵ » qu'est l'homosexualité. Peut-être parce que le *coming out* apparaît moins comme une étape de transformation ou de réconciliation que comme l'assomption résolue de l'abjection, présentée cette fois encore sous la forme d'un martyr de la vérité, solitaire et pour cela enjoué.

On ne peut toutefois entièrement comprendre cette mouvante poétique de l'intériorité si on ne la réinscrit pas dans le paysage, fondamental pour Jouhandeau, du drame chrétien, dont le modèle de *kénose* fait de toute humiliation consentie une nécessité sur le plan de la Rédemption. Un modèle que vont élargir et affermir au XVII^e siècle d'abord les quiétistes, chantres de la « sainte haine de soi », puis à leur suite Fénelon aux côtés de Madame Guyon, en inventant la science paradoxale du pur amour qu'on a déjà évoqué — à laquelle Jouhandeau fut très sensible, comme en atteste le titre du récit de son aventure avec Robert Coquet : *Du pur amour*. Bien des fois, l'auteur des *Chroniques maritales* va chercher à mener le modèle de la kénose à son point de tension, la souffrance semblant pour lui moins rédimée ou acceptée qu'elle n'est envisagée comme l'occasion d'un sursaut ontologique. Aussi pouvait-il bien déclarer sur ses vieux jours : « Mais, comprenez-moi, je n'aimerais pas ne pas avoir un tempérament [l'homosexualité] comme je l'ai. Je n'aimerais pas ne pas souffrir. Je n'aimerais pas me sentir complètement détaché de l'espèce humaine, même sous ce rapport⁷⁶. » Ce qui compte en l'occurrence, c'est de souffrir, mais de souffrir pour se « sentir » appartenir au genre humain, suivant en cela l'exemple fourni par le Christ supplicié sur la Croix. Sur ce chapitre, c'est encore une fois la parodie d'une *Imitatio Christi* à laquelle se prête le héros de *Monsieur Godeau intime* qui nous fournit l'enseignement le plus éloquent. Il faut se reporter pour cela à la fin du texte, quand le personnage de Godeau est frappé d'une lèpre foudroyante, à l'issue du parcours sentimental et spirituel qui l'a vu passer de Paris à Chaminadour. Au fil des jours, son corps tombe en morceaux devant les yeux ébahis de la dévouée et chaste Véronique, venue l'assister dans ses derniers moments. Rien à voir cependant avec une « punition implicite⁷⁷ »

⁷⁵ Marcel Jouhandeau, *Veronica*, Paris, Gallimard, 1933, p. 81.

⁷⁶ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 147.

⁷⁷ Pierre-Marie Héron, « La trinité personnelle de Jouhandeau », dans Hugues Bachelot (dir.), *Carnets de Chaminadour*, vol. 2, Guéret (France), Association des amis de Chaminadour, 2007, p. 144.

de son vice. Sa maladie s'offre au contraire comme la démonstration à même la chair d'un savoir sur l'être, promis à devenir un véritable « déchet humain » (MGI, 88), que Godeau a pu apprendre au cours de ses méditations devant des cadavres exhumés de religieuses. Nouvel Hannon mystique plutôt que monarchique, corps pustuleux et glorieux, Godeau perd pour finir tous ses membres, puis son tronc, au point que seule persiste sa tête informe, « semblable à un os à demi rongé par un chien » (MGI, 309). Rendu à l'état de déchet ou d'objet abject, il ne lui reste plus qu'à être lavé et lustré entre les genoux de Véronique, mais « minutieusement avec des essences comme le font les sacristines d'un Christ en bois séculaire qu'elles chérissent tout cassé. » (MGI, 312) Pareil à un crucifix rongé des vers, il accomplit ainsi la vérité du christianisme qui est sa Passion, en la gravant sur sa chair pourrissante. Mais le héros de Jouhandeau ne s'arrête pas là, car au seuil de la mort il devient un nouveau mystique, prodigue en visions et en aphorismes. C'est là qu'il affirme notamment que, si dans l'Ancien Testament, c'était à l'homme que revenait la peur, « [d]ans le Nouveau, c'est Dieu qui a peur » (MGI, 313). Par là se trouve mis en scène ce qui serait, d'après Lacan, le « fond du masochisme⁷⁸ » propre au christianisme, bien qu'il soit mis en scène ici dans son expression la plus paroxystique — à tout le moins la plus perverse —, comme dans le but d'angoisser Dieu. En effet, Dieu meurt à la fin de *Monsieur Godeau intime* de façon redoublée. Il meurt d'une part, dans l'image du corps à l'agonie de Godeau, se donnant comme la plus parfaite ressemblance de la Sainte-Agonie. D'autre part et plus radicalement, Dieu « meurt » d'être renvoyé à la condition d'un crucifix « tout cassé ». Derrière l'image d'un Dieu agonisant à laquelle Godeau hisse son propre corps ne se trouve jamais que l'image dont cette image se supporte, à savoir la chose abjecte qu'est Godeau et que chérit Véronique comme les sacristines adorent et frictionnent leur crucifix « crasseux, mangé des vers » (MGI, 312). Godeau semble réaliser de la sorte une vision mûrie au fil des étapes de sa marche paradoxale vers la sainteté, à l'époque où il lui arrivait d'halluciner sa propre chair comme un nouveau tombeau christique : « Mon corps est une tombe fraîchement creusée qui attend le Mort. J'écris en épitaphe sur mon front et sur mes mains le Nom de Dieu. Mon corps est le mausolée de Dieu. » (MGI, 240) Un tel tombeau, cet écrin de chair offert à la divinité, Godeau le deviendra à

⁷⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse, op. cit.*, p. 256.

l'instant de sa propre mort. Il fera alors « mourir » Dieu avec lui, en le réduisant à n'être qu'un bout de bois pourri — c'est-à-dire un objet lui-aussi. Ce qu'on est amené ici à découvrir ici, ce n'est donc pas uniquement le fond masochiste du christianisme, mais peut-être la vérité du masochisme lui-même⁷⁹. Pour le comprendre, encore faut-il se rappeler que l'essentiel n'est pas, de la part du masochiste, de répondre servilement à la demande de l'Autre, de se faire l'esclave de son désir. S'arrêter à un niveau simplement descriptif, au petit théâtre du supplice et de l'assujettissement (comme le fait Halperin), c'est rater, de fait, la dimension profondément intersubjective et relationnelle du masochisme⁸⁰. Car l'essentiel pour un tel sujet est de devenir le « singulier auxiliaire de Dieu⁸¹ », pour reprendre l'expression de Lacan. En somme, seul compte de s'en faire l'objet pour provoquer sa jouissance, en réalisant ce qui serait *toute* la vérité de son désir. Une telle soumission irait même jusqu'à retourner cette vérité sur ce que l'Autre paraît ne pas savoir, là où il s'ouvre sur l'envers de son désir et bascule dans l'angoisse. L'infamie morale, le goût de l'immondice ou la souffrance ne sont alors pas les fins de la jouissance en elle-même, mais seulement les moyens déployés par le masochiste pour atteindre un point de rupture ou de disjonction en l'Autre ; un point où trouverait à s'insérer sa jouissance, mais dont le signal dans le réel est l'angoisse, en tant que l'angoisse est toujours « la preuve incarnée que cette refente [de l'Autre] est obtenue⁸². » Accomplir la vérité supposée du désir de l'Autre (cette mort christique muée en idéal spirituel chrétien), ce n'est donc pour Godeau que provoquer sa « peur » du lieu même de son éclipse. Rien n'importe plus que d'en être l'instrument. Comme autrefois il se pliait au regard insatiable du visiteur nocturne, croyant avoir affaire à Lucifer en personne, Godeau se voue à l'heure de mourir à une totale bien qu'étrangement constituante passivité. Il y a en cela chez Jouhandeau un glissement de l'enfer du sujet au sujet infernal, tout comme il y a un glissement par lequel le sujet de l'abjection se

⁷⁹ « Ce qui est cherché, c'est chez l'Autre, la réponse à cette chute essentielle du sujet dans sa misère dernière, et cette réponse est l'angoisse. [...] cette angoisse, qui est la visée aveugle du masochiste car son fantasme la lui masque, n'en est pas moins réellement ce que nous pourrions appeler l'angoisse de Dieu. » (*Ibid.*, p. 192)

⁸⁰ David M. Halperin, *Que veulent les gays ?*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁸¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre (1968-1968)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006, p. 253.

⁸² Hervé Castanet, *La perversion*, *op. cit.*, p. 109.

mue en objet abject. De l'un à l'autre, on mesure combien l'expérience intime du mal, et la « technique de soi » qui peut en résulter, nous engage non pas sur les voies de la honte comme facteur négatif d'un rapport unique au social, mais sur les voies d'une logique masochiste et structurante de l'imaginaire, où le procès de la subjectivité en passe par une instrumentalisation de soi comme de l'Autre⁸³. Tel ce rêve paradoxal d'une puissance où se faire objet de l'Autre, c'est aussi chercher à le ravalé au même rang, en le livrant dans l'horreur, la peur ou l'ébahissement, à une jouissance par lui ignorée.

6.3 Cruauté et ravissement de la littérature

Aborder la question de l'angoisse chez Jouhandeau nous amène à considérer le caractère malfaisant d'une œuvre littéraire envisagée depuis son horizon d'attente, et conséquemment depuis son aspiration à une forme de transitivité. Caractère d'autant plus patent qu'ainsi qu'on va le voir, cette œuvre s'est construite presque exclusivement à partir de faits et d'êtres réels, prélevés dans les eaux de la vie quotidienne. Malgré leurs prête-noms, les personnes chez Jouhandeau apparaissent souvent reconnaissables, et ce, même s'elles sont la plupart du temps

⁸³ Saluons ici le geste de Hector Kollias qui entend lui-aussi penser l'abjection chez l'écrivain Jouhandeau à partir de la structure perverse, et plus spécifiquement en prenant appui sur la modalité masochiste du processus d'objectivation à quoi le sujet de l'écriture se soumet : « [A]nd abjection in this sense is the pincer movement where, on the one hand, the subject finds himself gloriously, happily isolated and on the other hand, *because of that isolation*, he is in 'possession' of an object, Jouhandeau's Man, the object which now comes to define his own being as subject. » (Hector Kollias, « Shameless : Jouhandeau and Genet, between Abjection and Sublimation », conférence donnée le 17 mai 2012, séminaire *Literature And Sexuality* du Centre for Modern European Literature de University of Kent. En ligne : <<https://research.kent.ac.uk/modern-european-literature-culture/events/lectures-and-seminars/lectures-and-seminars-2011-12>>). Le lecteur pourra consulter à profit le texte de cette intervention qui rend compte des débats entourant les questions de la honte, de la psychanalyse et des *queer studies*, auquel notre développement est d'ailleurs en partie redevable. Ajoutons dans le sillage de Bersani et de Collias qu'on ne peut que souhaiter que continue d'émerger une psychanalyse attentive aux propositions formulées dans le champ des études gays et de genre qui ne tomberait pas dans le piège du tout sociologique auquel cède Eribon. En cherchant à réévaluer la question de l'abjection chez Jouhandeau, nous avons voulu ici modestement indiquer comment la psychanalyse permet d'avancer des pistes d'élucidation qui ne soient pas normatives, pathologisantes ou prescriptives, mais touchent au contraire à l'enjeu de l'intersubjectivité où c'est toujours, au fond, un certain sens du politique qui est en jeu. Voir aussi dans ce sens les jalons cliniques posés par Fabrice Bourlez, *Queer psychanalyse : clinique mineure et déconstruction du genre*, Paris, Hermann, 2018.

seulement le point de départ d'une divagation narrative et poétique. Pour l'écrivain, on l'accuse d'ailleurs toujours pour la part la plus irréaliste ou fantasmée de sa recreation : « Ils vous font un procès, à propos de ce qui relève seulement de la fiction⁸⁴ ». Jouhandeau aura donc sondé bien avant l'heure les vertiges de l'autofiction, où la mise en récit de la vie en passe nécessairement par l'épreuve du réel. Nombre de fois, il se sera mis en scène comme un martyr de la vérité, prêt à risquer sa réputation, ses relations, si ce n'est même son existence, pour dire la vérité, d'autant plus lorsqu'elle n'était pas bonne à dire. En ce sens, l'écriture se sera peut-être imposée à lui comme une authentique tentation, en ce qu'à être placée sous le signe de l'absolue franchise et de la pure authenticité, le danger ou l'imprudence qu'une telle entreprise recelait lui octroyait toute sa valeur. Sur ses vieux jours, Jouhandeau peut bien se montrer incrédule ou étonné par l'opprobre ou les récriminations que susciterent ses livres ou ses déclarations. Il peut même, et avec une certaine obstination, assurer que la seule certitude et l'unique bonheur qu'il retire de sa carrière littéraire est de « ne laisser derrière [lui] aucune victime⁸⁵ ». Il n'empêche, dans le même temps lui semble nécessaire d'avouer que cruel, il l'a pourtant été : « Oui, j'ai été cruel dans mon œuvre, au début. Les personnages de Guéret, ce que j'aimais en eux, c'était ce qu'ils détestaient en eux ; quand je les représentais sordides, pour moi, c'était merveilleux. Plus les situations étaient affreuses, plus j'étais heureux. Objectivement, eux se voyaient⁸⁶. » À peine énoncé, un tel aveu se trouve toutefois immédiatement atténué. D'une part, l'écrivain prend soin de s'en démarquer temporellement, en le renvoyant au péché d'une jeunesse dont le (mauvais) goût pour la révolte et l'outrage est bien connu. D'autre part, il invoque un argument esthétique : ce qui apparaît peut-être comme un mal pour ceux qui s'en trouvent affligés n'a été en définitive qu'une manière de les faire se voir eux-mêmes « objectivement ». Le prétendu méfait ne relève alors que d'une erreur d'appréciation envers un art qui, pour son auteur, ne trouve son sens que dans un abord direct du réel (mais surtout pas réaliste) — un art objectif, sans concession ni scrupule, sans égard pour le sens commun

⁸⁴ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an, op. cit.*, p. 143.

⁸⁵ « Ce qui fait mon bonheur, c'est que je crois ne laisser derrière moi aucune victime. Je ne connaîtrais le repentir que si j'avais volontairement par mes paroles ou mes écrits nui moralement à quelqu'un. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête, op. cit.*, p. 269)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

du bien et du mal et, par conséquent, sans égard pour d'éventuelles victimes. Jouhandeau n'aura agi ici qu'en poète, non en biographe ou en historien. Un poète pour qui les mots de Saint-Simon, rare écrivain dont il se plaît à relire les *Mémoires* tout au long de son existence, ont pour lui valeur de bréviaire : « Il faut que celui qui écrit aime la vérité jusqu'à lui préférer toute chose⁸⁷ ». Étant donné que Jouhandeau en fait un des *leitmotivs* originels de son programme esthétique, une telle cruauté ne peut pas être tout à fait assimilée à un accident de parcours, à une candeur un peu bornée ou à un épiphénomène regrettable. C'est ce qu'il expose en ouverture de son *Essai sur moi-même* : « Je ne peux pas ne pas avouer aujourd'hui qu'à l'origine il dut y avoir dans mon besoin naïf, maladroit d'écrire, quelque chose de criminel, voire de sacrilège et de diabolique, une indiscretion flagrante et la pire tenait du dol, du vol et du viol et du viol et du vol de choses saintes⁸⁸. » De là d'ailleurs qu'il se trouve condamné, et son œuvre avec, « comme le Diable, au moins comme un magicien⁸⁹ ». L'*Essai sur moi-même*, qui s'apparente à un véritable art poétique, ne s'amorce-t-il pas d'ailleurs sous le signe de la sorcellerie ? On y trouve évoquée la légende de Desbordes, valet du roi Charles IV de Lorraine, ayant animé sous ses yeux les personnages d'une tapisserie. Il fut pour cela brûlé en place

⁸⁷ Marcel Jouhandeau, *Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres. Journaliers XXVIII (décembre 1973-Noël 1974)*, Paris, Gallimard, 1983, p. 95. À noter qu'on retrouve l'expression saint-simonienne en bien d'autres endroits de l'œuvre.

⁸⁸ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, Paris, Gallimard, 1947, p. 13-14. Il y aurait bien des choses à dire sur ce que cachent de telles déclarations d'intention, dont les doubles négations tiennent assurément de la dénégation, ainsi que sur le parcours d'une cruauté prétendument émoussée avec l'âge et la raison. Derrière cet argument, on aura d'ailleurs reconnu un paradigme interprétatif proche de se figer en orthodoxie critique, que tant l'écrivain que ses commentateurs ont travaillé à diffuser. Dans leur perspective, toute l'œuvre jouhandélienne s'inscrirait dans une marche vers un progrès à la fois moral et esthétique. En se délivrant de ses démons, en acceptant publiquement son homosexualité, l'écrivain ne se délivrerait pas seulement d'une vision manichéenne du monde, mais il acquerrait sur ses vieilles années une sage maturité, digne d'un Socrate. En d'autres termes, il se délivrerait graduellement de son penchant pour l'affabulation, l'artifice et le pittoresque littéraires, ainsi que des préciosités de son style, tout comme il prendrait ses distances avec la méchanceté ou la férocité de ses premiers livres. Jouhandeau atteindrait alors une simplicité de ton, une franchise dans l'approche et les sujets choisis (de plus en plus nettement autobiographiques), le tout étant servi par une écriture de l'épure, fulgurante, comme arrivée à l'essentiel. Parmi tant d'autres, on peut citer ce passage éloquent de l'étude de Cabanis : « Certaines bizarreries de style, jadis, n'étaient que la conséquence indirecte de la gêne de Jouhandeau à parler ouvertement de soi. L'épanouissement de son art va de pair avec l'accomplissement de sa personnalité : son langage prend dès lors une aisance, une ampleur qu'il ignorait. » (José Cabanis, *Jouhandeau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idéale », 1959, p. 91)

⁸⁹ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 19.

publique. Placer la littérature à l'enseigne de l'hérésie et du satanisme, assimiler l'écriture au « besoin diabolique » d'une « indiscrétion flagrante », tenant « du vol et du viol », n'était pourtant pas sacrifier à une imagerie un peu facile ou à quelque complaisance. Il en allait ici bien plus gravement d'un certain rapport à la lettre et à la vérité, à l'intériorité et au secret, où l'écriture se découvrait comme un art résolument cruel parce que produisant de pernicious effets, du fait de garder ouverte la jointure entre le réel et l'imaginaire.

Repartons du terme « cruel » employé par l'écrivain dans *La vie comme une fête*, non pas pour nous limiter dans l'approche d'un problème qui dépasse les définitions ou les catégories souvent trop étroites, mais plutôt afin de prélever dans le champ couvert par les travaux sur la cruauté ce qui ferait la spécificité du trait jouhandélien. On peut déjà dire que la cruauté se présente à la manière d'un objet historique et anthropologique incertain, depuis au moins Sénèque et Tertullien. La notion de cruauté, et les réalités qu'elle sert à décrire, implique pourtant souvent de rehistoriciser les sujets qui s'y affrontent : tel un étalon-maître de l'effort civilisationnel, la cruauté semble toujours désigner un état en soi anachronique. Est cruel ce qui est reconnu comme appartenant à un passé amoral et pulsionnel de l'homme. Comme le souligne Alain Corbin, la cruauté s'édicte par rapport à ce qui en nous demeurerait hypothétiquement inhumain⁹⁰. De sa racine latine *cruor*, la cruauté conserverait le lien à la chair et au sang, l'imagerie cruelle par excellence mettant en scène l'être voué à réduire sa victime à l'état d'une pure chose sanguinolente, un amas de viandes et de fluides, en somme un corps à ce point défiguré et re-naturalisé que rien ne le rattacherait plus à l'humanité. Notion excessive, portant à l'excès et déjouant les cadres rationnels d'intellection, la cruauté va connaître un recalibrage épistémologique à partir du XVII^e siècle — ce qu'enregistre notamment le *Léviathan* de Hobbes —, avant de trouver à s'amplifier au XIX^e siècle, l'intérêt se portant alors davantage sur ses buts et sur ses fins. C'est même l'une des spécificités de la modernité d'en avoir fait une passion autotélique, voire une dépense inutile et gratuite. Contrairement à la haine ou à la colère, la cruauté ne renverrait scandaleusement qu'à elle-

⁹⁰ Alain Corbin, « Qu'est-ce qu'une histoire de la cruauté ? », dans Frédéric Chauvaud, André Rauch et Myriam Tsikounas (dir.), *Le sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016, p. 13.

même. Ainsi que le synthétise Paul Zadwaski, les termes du problème se distribuent actuellement entre la cruauté comme « joie, jouissance, sadisme », autrement dit le gain, le plus-de-jouir qui se trouve mis en jeu dans l'acte cruel (son but n'étant pas alors totalement gratuit) ; et de l'autre côté, la cruauté comme « indifférence, impassibilité, froideur⁹¹ », tant à l'égard de ce qu'elle vise en dernier lieu (elle serait donc sans réelle intentionnalité) qu'à l'égard de l'objet sur lequel elle trouve à se déchaîner, attestant de la sorte un manque abyssal d'empathie et, par-là, une négation préalable de l'Autre. Distinguer ou non la cruauté du sadisme, faire droit à ses facteurs économiques, autrement dit à la jouissance qui s'y trouve impliquée : c'est sur ce terrain que peut se ressaisir une large part du travail de Freud au sujet de la cruauté. Jamais véritablement conceptualisée, la notion de cruauté traverse et irrigue néanmoins toute l'œuvre freudienne, bien qu'elle y conserve un caractère paradoxal et souvent insituable. Elle est d'abord envisagée en lien avec une hypothétique « pulsion d'emparement », avant de gagner éphémèrement un état propre, soit ce que Freud nomme la « pulsion scopique et de cruauté⁹² ». Simple tendance par la suite, elle va un moment se borner chez Freud à n'être qu'une qualité descriptive, servant à définir l'action d'un surmoi hypertrophié et devenu mortifère (en particulier chez l'obsessionnel et le mélancolique). Pour finir, la cruauté incarne la fine pointe de la pulsion de mort et de la démixtion pulsionnelle, à l'époque où le psychanalyste découvre un fondement masochiste érogène au psychisme⁹³. Si l'enjeu du partage entre cruauté et sadisme semble encore aujourd'hui rester entier du point de vue de la psychanalyse, peut-être qu'envisager le problème à partir de la perversion (autrement que

⁹¹ Paul Zadwaski, « Jouissance ou indifférence ? La cruauté, de Montaigne à Arendt », dans Michel Gad Wolkowicz (dir.), *Figures de la cruauté. Entre civilisation et barbarie*, Paris, In Press Éditions, 2016, p. 175.

⁹² « Nous pouvons admettre que les mouvements cruels proviennent de sources à proprement parler indépendantes de la sexualité, mais, par une anastomose proche de leurs origines, réussissent précocement à entrer en relations. L'observation enseigne cependant qu'entre le développement sexuel et le développement de la pulsion scopique et de cruauté, il existe des influences qui limitent l'indépendance affirmée des deux pulsions. » (Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *op. cit.*, note a, p. 145) À noter que cette supposée pulsion, apparue dans les premières moutures du texte en 1905 et en 1910, disparaît dans la réédition de 1915.

⁹³ Sur les destins de la notion de cruauté chez Freud, on pourra se reporter à l'éclairant panorama de Françoise Neau, « Introduction. Figures freudiennes de la cruauté », dans Françoise Neau (dir.), *Cruautés*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2014, p. 11-24.

sadique, comme on va pouvoir le constater), nous permettra de dégager certaines fonctions de la cruauté, touchant aussi bien au registre de la jouissance qu'à celui de l'interrelationnel, lesquels on l'a vu constituent des aspects essentiels de la structure perverse. Aussi nous faut-il retrouver *Monsieur Godeau intime* et l'étrange couple formé par Godeau et Véronique. Tout au long du récit, le héros ne cesse de se montrer cruel envers Véronique, jusqu'à transformer son chaste idéal d'une amitié mystique en un véritable chemin des supplices. Il s'agit pour Godeau de laisser Véronique dans un état permanent, non pas de jalousie ou d'exaspération, mais d'inquiétude et d'effolement. C'est là le sens des nombreux et subtils tourments qu'il lui inflige. Ainsi l'oblige-t-il à confectionner la robe dans laquelle il charmera la belle Rose ; à lutter avec lui sur le terrain de la casuistique ; ou encore, il ne l'autorise à gravir à ses côtés la montagne maudite qu'est le Maupuy que pour réserver l'enchanté sommet du Gaudy à sa sœur Éliane — affront qui fera s'écrier Véronique : « [P]ourquoi, moi, m'avez-vous établie dans l'angoisse devant vous ? » (MGI, 203) Il est néanmoins patent que ce chemin des supplices s'apparente depuis le départ, pour le héros de Jouhandeau, à un chemin des délices :

Parfois Véronique suivait avec angoisse jusqu'au fond des yeux d'Éliane le reflet de certaines paroles mystérieuses que M. Godeau avait dites sur lui et dont une part du sens lui échappait. M. Godeau en éprouvait une joie dont Véronique aurait souffert, si elle eût pu souffrir de ce qui ne sortait tout de même pas de la Trinité rayonnante qu'elles formaient toutes les trois autour de la personne unique de M. Godeau. (MGI, 18)

À travers ces quelques exemples apparaît déjà la nature de ce qui serait visé dans la mise en scène cruelle chez Jouhandeau : non pas la souffrance en elle-même, puisque sa victime ne semble pouvoir souffrir, mais nommément et réellement son angoisse, laquelle n'apparaît d'ailleurs chez Véronique que parce qu'« une part de sens lui échappait ». Qu'est-ce à dire ? Pour bien saisir de quoi il retourne, sans doute faut-il à nouveau se rapporter à la conclusion du texte, quand Godeau, raboté par la lèpre, est près de rendre l'âme. Véronique, l'ayant veillé tout au long de son agonie, se réjouit à l'idée d'« être sûre d'avoir aimé quelqu'un jusqu'à la fin sans récompense », autrement dit d'avoir été « l'Ami » entre tous (MGI, 314). Elle aura ainsi porté haut l'idéal d'un don absolu de soi sans attente de retour, telle une variation laïque du pur amour. Pourtant, lorsqu'elle découvre les ultimes paroles de Godeau couchées sur le papier — « Ô mon âme, seule amie de mon corps » : « Véronique n'éprouva pas de jalousie.

Qu'avait-elle pu faire pour M. Godeau, en comparaison de sa propre âme ? Elle se demandait cependant avec inquiétude s'il n'y avait pas beaucoup de femmes qui revinssent d'ensevelir M. Godeau, quand elles rentraient le soir chez elles, pour s'occuper des "Cires" de leur mari. » (MGI, 315) Ce qui se rouvre et affole alors Véronique, c'est l'idée qu'en trépassant, Godeau emporte avec lui le véritable secret de son âme. Secret d'une âme qui s'avère être pour son « Ami » le secret de son cœur, étant donné que cette âme aura de tout temps été le centre de leur religion de l'amitié, où les passions du corps n'étaient nullement admises. Véritable secret qui renverrait donc platement, ironiquement, à ce dont elle aura été de tout temps privée : le sexe. Mais secret dissimulant peut-être en son fond une *autre vérité*, davantage insidieuse, impensable puisqu'interdite, et que Véronique aura tâché d'ensevelir en oubliant Godeau par le mariage. Cette vérité a un nom : Bouche d'Ivoire. Il s'agit du nom scellé du désir de Godeau pour les hommes, tout juste murmuré lors d'une théâtrale tentative de suicide.

Ultime station du chemin des supplices de Véronique, la mort de Godeau correspond à ce moment de retour et d'aggravation de l'angoisse, où ce n'est plus seulement « une part de sens » mais Godeau lui-même qui s'échappe en définitive. Le moment où le personnage disparaît, et avec lui la vérité de son désir, laisse ainsi grand ouvert le gouffre de l'incertitude et du malaise. Il faut voir là en action cette volonté de « tremblement », le « pouvoir d'effacement sans limite » de celui qu'« on ne [...] possède pas⁹⁴ », lequel pouvoir serait le propre des alter-egos fictionnels de l'écrivain, plus diabolique que jamais⁹⁵. Car s'échapper, c'est signifier à son prochain que quelque chose ou quelqu'un vient forcément à lui manquer, comme lorsqu'on se refuse à Dieu. S'échapper, c'est fournir la démonstration par la négative d'un principe masochiste à l'œuvre au sein de tout désir, selon quoi on serait l'unique objet de l'Autre, susceptible de le compléter. S'échapper, c'est donc laisser l'Autre hagard, hébété,

⁹⁴ Le personnage de la Duchesse le dira de façon très claire au narrateur jouhandélien dans le récit des *Argonautes* : « Avec toi on ne peut se réjouir tout à fait. Je ne suis pas sûre que tu sois là, même quand je te regarde et dès que tu échappes à ma vue, je me demande si tu n'as disparu pour toujours. Avec toi, on vit toujours dans le tremblement. Tu as cela de commun avec nos visions les plus chères : un pouvoir d'effacement sans limite. On ne te possède pas. Sans cesse tu t'échappes. » (Marcel Jouhandeau, *Les argonautes*, Paris, Grasset, coll. « Cahier rouge », 1996 [1959], p. 43)

⁹⁵ Ce sera encore le cas du personnage de Brice Aubusson, lequel « déroba toujours quelque chose de lui-même » (Marcel Jouhandeau, *L'amateur d'imprudence*, Paris, Gallimard, 1932, p. 11.)

devant le vertige de sa jouissance et de ce qu'elle signe, à savoir sa propre division à titre de sujet⁹⁶. Rarement aura été à ce point mis en œuvre le caractère insaisissable et inquiétant du diabolique dont parlait le curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* : « Le diable, voyez-vous, c'est l'ami qui ne reste jamais jusqu'au bout. » (O, 693) Derrière l'apparent sadisme du personnage ou de son auteur, ce qui constitue le fond de la cruauté jouhandélienne, ce serait donc le ressort masochiste d'une écriture où toute forme d'interrelation se voit ramenée à une objectalisation⁹⁷. C'est d'ailleurs parfois au moyen de ce seul ressort, qui livre autrui à l'emprise de l'angoisse, qu'*être* peut se trouver confirmer pour le sujet de la cruauté. C'est en tout cas ce que nous donne l'exemple le personnage de Godeau dans les premiers temps de *Monsieur Godeau intime*, quand il « ne savait pas encore ce qu'il ne pouvait être ni ce qu'il pouvait être, mais seulement qu'il lui était permis de se conduire d'une manière qui laisserait un autre dans une certaine inquiétude morale » (MGI, 49). Inquiétude morale ou angoisse, il s'agit toujours d'une même opération. Ouvrir le prochain à sa charnière, là où il n'est plus tout à fait ni sujet ni objet, fournit comme par un effet étrange de retour une *preuve d'être* à celui qui se montre cruel. En cela, Artaud a raison de souligner, dans *Le théâtre de la cruauté*, que le principe de la cruauté ne réside pas dans la souffrance véhiculée, qui ne serait finalement

⁹⁶ C'est en effet le propre de la dialectique perverse de rabattre l'Autre au rang d'autre, c'est-à-dire de lui faire occuper la place du sujet divisé. Par devers lui le pervers ne cherche pourtant qu'à atteindre l'Autre à qui il croit solidement : « Le pervers, ensuite, place du côté de l'Autre, autrement dit du côté du partenaire qui le présentifie, le sujet divisé » (Hervé Castanet, *La perversion*, op. cit., p. 108.)

⁹⁷ Cela n'empêche pas toutefois l'existence de scènes jouhandéliennes d'un sadisme consommé. Un sadisme qui peut, à l'instar du voyeurisme qu'il complète, se reconnaître comme l'une des modalités d'une mise en scène perverse qui répond toujours d'un principe structurel d'objectalisation. C'est ce qu'a souligné avec justesse Jacques Rougeon, en rapprochant trois figures de l'insupportable chez Jouhandeau : celle dans *Prudence Hautechaume* de l'héroïne transformée en déchet de Chaminadour ; celle du personnage crotté de Magnanimus dans la nouvelle *On se voit deux fois* ; celle enfin du cadavre de Véronique, souillé par ses propres excréments dans *La mort de Véronique* (Cf. Jacques Rougeon, « Jouhandeau l'obscur », dans Jean-François et al., *Sur Marcel Jouhandeau*, op. cit., p. 125-127.) Pour compléter ce qu'il avance, nous pouvons dire que ce qui importe, c'est d'ouvrir le corps à sa charnière, mais cette fois organiquement (on rejoint ici l'intuition de Freud au sujet d'une « pulsion scopique et de cruauté »). Dans les exemples mobilisés par Rougeon, il s'agit de découvrir l'intérieur du corps, d'exhumer ce que cache les entrailles, afin d'isoler le secret d'entre les secrets, le plus scandaleux car le plus abject : l'étron. Car c'est lui qui fait du corps un animal, si ce n'est même une machinerie organique, un tas de viandes, de fluides et d'humeurs, telle une vérité inhumaine gisant au fond de l'humain. Lacan parlait pour sa part de la pointe visuelle du sadisme en ces termes : « Il s'agit du passage à l'extérieur de ce qui est le plus caché. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*, op. cit., p. 194)

qu'un « résultat secondaire » : elle relève plutôt de « tout ce qui agit⁹⁸ » sur un sujet ou à partir de lui. De la part de son agent, la cruauté implique la rigueur, l'implacabilité, une résolution sans borne où l'ensemble des forces de l'existence se trouvent mises en tension. Dans cette perspective, la cruauté se reconnaît comme une forme paradoxale d'ontologie, en tant qu'elle *engage* un sujet dans son entièreté. Elle serait à la fois ce qui ramasse l'être, le certifie et l'exalte. « D'où cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités⁹⁹ » ajoute encore Artaud. On reconnaît là, semble-t-il, une particularité de la cruauté jouhandélienne, qui serait à sa manière une cruauté de l'étant. Elle-aussi mobilise les individus intégralement. Elle-aussi s'avère foncièrement interrelationnelle, élaborée qu'elle est à la façon d'un montage pervers de captation, d'intrusion et de renversement de la jouissance en angoisse, et de la position de sujet à celle de l'objet — là où l'être-pour-soi nécessite toujours l'être de l'Autre, et réciproquement. On retrouve là une logique du *partenaire pervers* à quoi rêva Bernanos, bien que cette logique subisse un déplacement notable chez Jouhandeau. Elle s'apparente désormais à une complicité *dans* la perversion, quand autrui est recherché et pris à partie *dans* mais aussi *par* le texte lui-même. Quelles que soient la théâtralisation de la solitude de soi ou de son exclusion, quelles que soient les déclarations d'un écrivain qui n'écrirait jamais que pour lui-même, sans penser à la réception de ses livres, un prochain, un autre que soi-même se trouve en effet toujours impliqué dans la littérature jouhandélienne. C'est ce que Nathalie Kok appelle (à la suite des travaux de Lucie Cantin) une « politique de la perversion », dont « la séduction n'est pas l'objectif principal du texte ; elle n'est que moyen de piéger le lecteur ; moyen d'impliquer celui-ci dans une mise en scène programmée par le sujet discursif. D'où souvent le malaise du lecteur devant ce genre de textes. Dans le discours pervers, il s'agit de produire un *effet réel* sur le lecteur¹⁰⁰. » Ce réel, en l'occurrence, c'est le réel *du* lecteur, impliqué dans son corps même par l'acte de lecture, et que Jouhandeau, en écrivant, s'acharnerait à atteindre. Combien de lecteurs, pourtant enthousiastes, ne font-ils pas l'aveu d'un « frisson

⁹⁸ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double » (1935), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 555.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 556.

¹⁰⁰ Nathalie Kok, *Confession et perversion*, *op. cit.*, p. 143-144.

métaphysique¹⁰¹ » à suivre les destins tortueux de ses personnages ? Ainsi Jacques Rivière : « Il y a, je crois, et il y aura toujours dans tout lecteur que vous trouverez une sorte de frisson à se sentir privé par vous à ce point de point [sic] de repère¹⁰². » Ou encore Blanchot : « On se perd dans ce monde si tranquille où [ses personnages] vous avaient entraîné [...] Comment sortir de ce rêve pervers ? Il est en nous¹⁰³. » Inoculer son « rêve pervers », soustraire pour le lecteur tout « point de repère » afin de mieux le perdre, s'introduire en lui comme on aspire à s'introduire en l'Autre, s'en saisir tout en le dessaisissant de lui-même : tels auront été quelques-uns des contrecoups de l'agir pervers auxquels nombre des lecteurs de Jouhandeau auront dû faire face. Ils y auront obtenu ou vérifié la certitude que la littérature peut être parfois une authentique puissance d'inquiétude et de disruption.

On comprend dans cette mesure pourquoi l'écriture, aux yeux de Jouhandeau, relevait dès le départ d'un art de magicien et d'hérétique, un art en tout point diabolique. Il devait préciser d'ailleurs dans *La vie comme une fête* combien il s'agissait pour lui d'être comme « une sorte de prophète » ou de sorcier : « J'agissais exactement comme les gens qui pratiquent l'envoûtement¹⁰⁴. » Si l'œuvre littéraire put paraître à ses débuts la plus infernale et la plus cruelle, au moment donc de la rédaction des premiers contes, de *Monsieur Godeau intime*, d'*Azaël* et des autres textes surréels ou fantastiques, cela ne tenait pas seulement aux mythes et aux références sulfureuses qu'elle mobilisait. C'est dans son principe même qu'elle l'était. Cela n'empêche pas néanmoins que certains mythes ou références purent parfois jouir aux yeux de l'écrivain d'un rare potentiel d'identification et d'intelligibilité, surtout lorsqu'il lui fallut, au soir de sa vie, revenir sur ses débuts littéraires : « Quand je songe aux contes de ma jeunesse, je me considère comme l'Asmodée de Chaminadour, soulevant les tuiles des toits pour surprendre les modèles de mes personnages en flagrant délit dans leur secret¹⁰⁵. » Se comparer au célèbre démon boiteux — immortalisé par Lesage dans un texte paru au début du XVIII^e

¹⁰¹ Jean-Louis Curtis, « Jouhandeau ou l'hérésiarque justifié », *op. cit.*, p. 108.

¹⁰² Propos d'une lettre de Jacques Rivière du 3 avril 1923, rapportés dans Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰³ Maurice Blanchot, « Chaminadour », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 271.

¹⁰⁴ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵ Marcel Jouhandeau, *Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres*, *op. cit.*, p. 187.

siècle, comme on a pu le voir —, se reconnaître dans cet être extraordinaire et malicieux, pénétrant l'intimité des habitants de Madrid, c'était pour Jouhandeau certes une façon de renouer avec sa légende satanique, mais davantage encore, c'était ressaisir le sens spécifique du geste qui présidait pour lui alors à l'écriture. On se souvient d'ailleurs que, pour Jean-Louis Chrétien, l'Asmodée de Lesage pave la voie au régime moderne de la fiction, dont le propre serait de déchiffrer le secret des consciences. Ce qu'il nomme la « cardiognosie » de la littérature est cette manière qu'a le texte de nous porter à « observer de l'intérieur une autre conscience que la nôtre, sans que rien ne nous en échappe. En nous donnant accès à ce à quoi il n'y a pas d'accès direct, à ce dont elle est le seul chemin, la fiction accède à la plénitude de son essence¹⁰⁶. » Au rêve d'une littérature herméneute *et* voyeuse de l'intimité, Bernanos aura contribué plus qu'à son tour, tant pour avoir renoué avec ce qui constitue selon Chrétien son origine sacrée (prise en charge par les prêtres de ses romans), que pour en avoir proposé sa mise à l'épreuve au cœur même de la fiction. De son côté, Jouhandeau aura également apporté sa pierre à l'édifice de la « cardiognosie », au point d'y bâtir un véritable art poétique où trouveraient à se rejoindre l'œuvre et la vie. Au grand dam sans doute d'un Maritain, pour qui une telle opération, souvenons-nous, s'apparentait foncièrement à un viol spirituel et à une profanation littéraire. Rarement d'ailleurs la vision de l'écriture comme art de « surprendre quelqu'un en flagrant délit d'humanité ou d'inhumanité¹⁰⁷ » ne semble trouver pareille systématisation et un effort de théorisation si soutenu que chez l'auteur des *Chroniques maritales* (quand bien même un tel effort reste de l'ordre de l'impression et de la justification plutôt qu'il ne relève d'une approche critique ou méthodique). L'idée de « flagrant délit », qui se retrouve au sein des deux précédents passages cités de Jouhandeau, doit d'ailleurs nous arrêter. Une telle idée nous indique en réalité combien il importe de prendre autrui sur le vif, de l'arracher à lui-même, sans que l'intéressé ne voit le danger surgir ni ne se doute de la manigance. Comme si ce qui prévalait ici, c'était que l'autre ne soit en rien consentant, ni peut-être même conscient de ce qui le guette. Aussi une telle manœuvre tient bien, comme l'écrivain le supposait au début de l'*Essai sur moi-même*, « du vol et du viol ». Dans cet art de véritable

¹⁰⁶ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁷ Marcel Jouhandeau, *Magnificat. Journaliers XIII (mars-juillet 1963)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 136.

possession, la déprise (si ce n'est l'impuissance) de la cible est toujours impérative. Seul le *voleur* et *violeur* saurait posséder de l'autre ce que lui-même ignore. Souvenons-nous d'une lettre faisant suite à la polémique que déclenche la parution de la nouvelle *Clodomir l'assassin*, qu'envoie la mère de Jouhandeau pour rapporter l'atmosphère qui règne depuis à Guéret : « Toutes ces consciences qui étaient si bien en place, tu les as *retournées*¹⁰⁸. » Retourner les consciences, comme Cénabre, La Pérouse et Ouine entendent retourner une âme à la manière d'un gant : de Bernanos à Jouhandeau, on est frappé de constater l'insistance d'une même image pour exprimer une redoutable opération de pénétration subjective, de dévoilement impromptu de l'être en son caractère le plus intime et le plus secret, à ce point précis d'articulation de la vie du corps et de l'esprit. Aussi la mère de Jouhandeau a-t-elle vu juste. Comme chez Bernanos, ce sont d'ailleurs toujours les passions déchaînées qui viennent, aux yeux de Jouhandeau, sanctionner la réussite aussi bien esthétique que morale de l'œuvre littéraire. En ce sens, toutes les accusations et vindictes dont il est la cible attestent que son texte a touché au vrai. En dédoublant par ses personnages les modèles dont il s'est inspiré, il n'a fait qu'accéder au for intérieur de ces derniers. La haine, la colère, le dégoût ou l'horreur, en somme tous les indices du *mal* qu'il suscite (qui n'est jamais qu'un *bien* pour celui-là seul qui est à même d'en percevoir la vérité, impulsant là encore un retournement pervers), deviennent à ses yeux les signes les plus authentiques que son art est un art du réel. Car ils sont les signes les plus *affectés* qui trahissent les bouleversements d'un sujet pensant et sensible comme arraché à lui-même.

Art diabolique et magique, art du réel parce qu'il est un art de l'intériorité exposée : on se doute que lorsque vient le temps de le réfléchir depuis le lieu même de l'écriture, cet art paradoxal ne trouve pas meilleure expression que dans les textes fantastiques. *Azaël* est sur ce point exemplaire. On découvre y les entreprises douteuses que subit le héros Sixte de la part d'un mage répondant au nom d'Azaël. Très vite, les deux hommes se rapprochent, tant et si bien que se noue entre eux un étrange chassé-croisé, dont la nature érotique s'avère à peine dissimulée. Pour autant, l'histoire ici relatée tient également de la possession démoniaque, au

¹⁰⁸ Marie Jouhandeau, « Lettre datée d'un mercredi matin, octobre 1924 », dans Marcel Jouhandeau, *Lettres d'une mère à son fils*, Paris, Gallimard, 1971, p. 185. L'italique est de l'écrivain.

point de s'inscrire largement dans les conventions du genre. Avec ce nouveau « visiteur nocturne » qu'est Azaël, on reconnaît sans peine un scénario typique du Jouhandeau de l'époque, selon lequel un homme mystérieux et tentateur est toujours un diable fait homme, n'apparaissant que pour mieux disparaître, harceleur des nuits hallucinées. Outre Azaël, on peut intégrer dans cette logique en éclipse de l'objet du désir le Christ fiévreux de Godeau ou l'ombre funeste qui hante les nuits d'Hippolyte Pintencier dans *Astaroth* (sous-titré justement *Le visiteur nocturne*). L'ensemble prend cependant un tour particulier dans *Azaël*, lorsque le lecteur découvre que, pour ce qui concerne Sixte, l'occultiste « le privait de "sa conscience" "d'être soi", comme si Azaël, en se retirant, l'avait enfermé derrière une porte obscure qui le dérobaît à lui-même. » (AZ, 33) Pire même, puisqu'« il semblait à Sixte qu'on l'avait désaffecté, qu'on avait désenchanté pour lui son Âme » (AZ, 34). Par le biais de l'érotisme occulte, on voit ainsi être dramatisée la conception jouhandélie de l'écriture comme « cardiognosie », comme pénétration du secret des intériorités, ce que nous appellerons pour notre part un *ravissement de la psychologie*¹⁰⁹. Un ravissement qui s'aggrave du fait que *ravir*, pénétrer l'autre de force, en ses replis les plus cachés, revient dans *Azaël* étrangement à l'obscurcir. Devenu opaque ou étranger à lui-même, Sixte semble se perdre tout entier, au moment où il perd les clefs de sa vie intime. Comme si celui qui s'était vu subtiliser le secret gisant au fond de son âme, se trouvait condamné à devenir un secret pour lui-même. Il s'agit donc là d'un authentique et pernicieux meurtre d'âme. Pour Sixte, c'est autant le monde alentour que sa chair elle-même qui semblent se décolorer et perdre en substance, tandis qu'Azaël gagne en prestige, en vivacité, en acuité. Telle une redoutable opération de transfert dont Jouhandeau avait d'ailleurs parfaitement saisi le caractère magique, si on suit l'ethnologue Jeanne Favret-Saada, pour qui le système de la sorcellerie repose sur ce qu'elle identifie comme

¹⁰⁹ Nous nous inspirons ici bien entendu de Paulhan qui aura médité, vers 1935, le projet d'un livre intitulé *Projet de ravissement de l'esprit humain*, finalement publié avec d'autres essais sur le langage et la pensée, sous le titre *Traité du ravissement* en 1983 aux éditions Périple, soit un an avant sa mort. Ce livre se compose en partie des lettres d'un certain « Monsieur de Hohenhau », dans lequel on peut à bon droit reconnaître une déformation du nom de Jouhandeau, « ravisseur de l'esprit humain » s'il en est. C'est ce que suggèrent les éditeurs du volume et ce à quoi souscrit aussi Alain Merlet. (Cf. Alain Merlet, « Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres », dans Alain Merlet et Hervé Castanet, *Pourquoi écrire ? Artaud, Genet, Jouhandeau, Klossowski*, Paris, La différence, coll. « Essais », 2010, p. 87)

un « potentiel bio-économique¹¹⁰ », lequel occupe le cœur d'un réseau d'échanges et de transferts symboliques qui voit l'ensorcelé être dépossédé progressivement de ce que le sorcier gagne à son détriment : « Une crise de sorcellerie consisterait en ceci : un sorcier entreprend d'attirer à lui, par des moyens magiques, la force vitale d'un individu quelconque, c'est-à-dire d'un individu totalement dépourvu de moyens magiques de défendre sa force vitale¹¹¹. » Comment s'étonner qu'une telle opération, Jouhandeau aura encore cherché à la traduire sous les termes d'un vampirisme spirituel¹¹² ? Il l'avait en effet mis en scène un an plus tôt dans son conte *Astaroth*. Le personnage d'Hippolyte Pintencier s'y horrifiait de voir, sous les assauts d'un spectre, « [s]a propre substance la plus essentielle qui [l]e fuyait : l'essence enfin de [s]a substance¹¹³ », soit le fond le plus absolu, la dernière strate d'une intériorité réputée jusqu'alors inaccessible — ce que l'inflation des périphrases vient signifier. Que ce soit avec le sorcier ou avec le vampire, il y a toujours l'idée que ce que l'un perd, l'autre le gagne (la formule sartrienne trouvant ici une nouvelle carrière). Comme si entrer dans autrui, pour le dérober à lui-même, c'était s'assurer en retour de gagner en consistance subjective. Peut-être parce que, s'agissant de la perversion, ce n'est qu'en abaissant son prochain au rang d'objet, ce n'est qu'en le dépossédant de ce qui le fait sujet, qu'on peut imaginer se hisser à la dignité d'un sujet sans faille ni division. C'est ce que Lacan appelle le fantasme d'un « sujet brut du plaisir¹¹⁴ » (qu'il

¹¹⁰ Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage mayennais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1977], p. 335.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 331.

¹¹² La scène d'*Azaël*, où le mage dépossède Sixte du fond de sa vie intérieure, sera reproduite sous la forme d'un souvenir dans *Notes sur la magie et le vol*, écrit par Jouhandeau la même année. Il s'agit du texte en ouverture du volume, justement titré « Vampire » : « Il y avait un être extraordinairement beau dans la voiture qui nous emportait. Je fermai les yeux et je m'emparai de son âme, de son corps ; me blottissant bien au centre de sa vie, en lui je me coulais. Ses membres bientôt étaient moins à lui qu'à moi. Enfin, de son cœur j'en arrêtai les battements, en jugulant l'arbre de sang. Beaucoup plus tard, quand j'ouvris les yeux, je m'aperçus qu'on s'empressait autour de quelqu'un, mais je me gardais bien de me souvenir de ce qui venait de se passer et j'affectais la plus grande indifférence. » (Marcel Jouhandeau, *Notes sur la magie et le vol*, Paris, Éditions Les Pas Perdus, 1952, p. 15-16)

¹¹³ Marcel Jouhandeau, « Astaroth ou Le visiteur nocturne » [1928], *Astaroth*, Paris, Gallimard, 1929, p. 38. Le texte sera repris dans le deuxième volume des *Contes d'Enfer* en 1960.

¹¹⁴ Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *op. cit.*, p. 253. « C'est donc bien la volonté de Kant qui se rencontre à la place de cette volonté qui ne peut être dite de jouissance qu'à expliquer que c'est le sujet reconstitué de l'aliénation au prix de n'être que l'instrument de la jouissance. Ainsi Kant, d'être mis à la question "avec Sade", c'est-à-dire Sade y faisant office, pour notre pensée comme dans son sadisme,

écrit S non-barré), à qui rien ne serait supposé manquer, et dont l'œuvre sadienne porterait le rêve typique. Comme le précise Hervé Castanet, il s'agirait d'un « sujet enfin connecté à la jouissance — le sujet au-delà de la castration, dégagé de la division que lui impose son habitat langagier. Ce sujet-là est un sujet essentiellement mythique puisqu'il n'y a de sujet (parlant) qu'à occuper cette place constituée comme vidée de la jouissance¹¹⁵. » Un tel sujet brut du plaisir n'est donc qu'une pure spéculation, une esbroufe même faite pour duper tant le sujet (pervers) que son partenaire (le névrosé) qui, lui, assimile la perversion à une « réussite sur la division subjective et les retours coupables¹¹⁶. » Aussi tant les symboles surréalistes que les figures fantastiques auront un temps permis à Jouhandeau de rêver à ce sujet brut du plaisir, tout en donnant corps à une conception de l'écriture dont il est solidaire : soit une écriture singulièrement psychologique, envisagée comme un viol des âmes et le vol de leurs secrets. L'écrivain se le rappelait d'ailleurs très nettement au moment des entretiens de *La vie comme une fête* : « À partir de ce moment, [le personnage] me livrait son secret et le conte se terminait par une sorte de catastrophe ou d'apothéose. J'avais en quelque sorte trouvé l'âme que je cherchais et le sens de sa vie, son mystère que je dénonçais¹¹⁷ ». Viser l'intériorité ne suffisait donc pas. Il fallait encore la déflorer pour faire venir au jour ce qu'elle était censée cacher, quitte à le lui subtiliser, au prix de la catastrophe ou de l'apothéose, et toujours l'insu de sa victime. Admirable « technique d'intimité¹¹⁸ », comme le postulait Khan.

C'est donc à juste titre que Maurice Nadeau a baptisé l'auteur de *Chaminadour* de « mangeur d'âmes¹¹⁹ ». À cette réserve près qu'il ne s'agit pas uniquement de les dévorer ou de les incorporer, mais dans le même temps de les révéler et de les magnifier. S'il faut se *couler*

d'instrument, avoue ce qui tombe sous le sens du "Que veut-il ?" qui désormais ne fait défaut à personne. » (*Idem*)

¹¹⁵ Hervé Castanet, *La perversion*, *op. cit.*, p. 111. Ce à quoi Castanet ajoute que le pervers chercherait, en se faisant instrument de la jouissance de l'Autre, à acquérir « une valence d'être, un poids de lestage qui font cruellement défaut au sujet. » (*Ibid.*, p. 111-112)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁷ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁸ Cf. *supra*, introduction, note 76.

¹¹⁹ Maurice Nadeau, « Un mangeur d'âmes : Marcel Jouhandeau », *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 166.

en l'autre — José Cabanis a eu très tôt l'intuition du caractère obsédant et densément signifiant de ce terme dans l'œuvre littéraire de Jouhandeau¹²⁰ —, cela ne revenait pour l'écrivain qu'à redoubler la fonction jadis dévolue au sorcier. Or une telle fonction avait pour particularité d'être aussi celle d'un *révélateur*. À l'instar d'Azaël, il fallait donc servir de vitrail à autrui, devenir semblable à une surface à travers laquelle se diffracte, s'intensifie et se charmer la lumière : « Parce que je suis devenu à ce point moi-même, "essentiel", comme un vitrail à travers lequel rayonne une lumière et une chaleur de l'au-delà de moi, il a suffi que tu te sois exposé à moi, exposé à mon amitié, pour que je t'aie révélé à toi, pour que je t'aie aidé à devenir "toi" » (AZ, 66), affirme ainsi l'occultiste à Sixte. Ce que nous révèle un tel passage, c'est l'autre objectif espéré dans cet abord cruel, diabolique et intime de la lettre, ce qu'on a appelé un *ravissement de la psychologie*. C'est rechercher le secret de l'autre, pour y gagner une forme de colmatage subjectif, mais simultanément pour exalter et ravir sa victime, jusqu'à la faire se découvrir à elle-même, et l'emporter dans son propre ciel¹²¹. L'opacité intérieure n'a donc qu'un temps, l'étrangeté de soi à soi ne dure pas. L'une et l'autre ne sont que les premiers effets d'une étrange opération où, à la division succède la mythification, à la déperdition succède l'idéalisation. Il s'agit alors, selon les mots de l'écrivain, de pousser « [s]es victimes, [s]es comparses au bout d'eux-mêmes, les invitant, les aidant, les amenant peu à peu et sans le vouloir tout à fait, à se manifester, à se réaliser davantage dans leur plénitude¹²². » Concernant la jouissance, on ne saurait mieux dire. Maurice Blanchot, pour sa part, a défini un tel mouvement chez Jouhandeau comme une « montée au symbole », à la fois « pathétique » et « asphyxiante¹²³ ». Or se rêver à l'image d'Azaël comme un vitrail ou une surface de réflexion, un pur objet au service de l'exaltation de son prochain, c'est rêver d'être l'instrument d'une jouissance que lui-même ignore (souvenons-nous qu'il doit être tout sauf consentant), laquelle

¹²⁰ José Cabanis, *Jouhandeau, op. cit.*, p. 41.

¹²¹ Dans *L'amateur d'imprudence*, autre roman irréel, onirique sans doute, mais moins directement fantastique, c'est au personnage principal, Brice Aubusson, que revient cette fonction d'objet révélateur des beautés et des secrets d'autrui : « [O]n eût dit qu'il était le ressort secret de leur charme, que lui seul les avait créés l'un et l'autre à son usage et que personne d'autre que lui ne pouvait les comprendre tout à fait, que s'il n'eût pas été derrière eux pour animer leur gestes et allumer leurs regards, ils eussent été invisibles ou impossibles. » (Marcel Jouhandeau, *L'amateur d'imprudence, op. cit.*, p. 57)

¹²² Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même, op. cit.*, p. 74.

¹²³ Maurice Blanchot, « Chaminadour », *op. cit.*, p. 269.

ne peut que provoquer la montée « asphyxiante » de l'angoisse. Tel un autre temps logique de la perversion, où il s'agit désormais de se faire objet de l'Autre pour le compléter, afin de le faire jouir dans une forme de sidération glorieuse. C'est ce qu'au reste a déjà bien saisi Merlet au sujet de Jouhandeau¹²⁴. Castel voit d'ailleurs dans ce que nous appelons le *ravissement de la psychologie* ce qui ferait la spécificité catégorielle de la perversion ; à distance donc de toute causalité intrinsèque d'origine psychobiologique ; à distance également de tout moralisme ou de toute métaphysique du Mal, menaçant de la désincarner pour n'en faire qu'une idée radicale, mais sans épaisseur de vécu ni de relations : « C'est parce que [le pervers] vise le joint intime de la *subjectivité d'autrui*, à seule fin de le faire sauter et d'engager en lui un processus de destruction ou, mieux encore, d'autodestruction. Il semble, en ce sens, que *seul un sujet* (pervers) puisse viser à détruire chez autrui ce qui le constitue (lui-même) comme sujet¹²⁵. » En réorganisant l'espace de la perversion, non plus sur la psychologie, le sexuel ou la morale, mais à partir d'une intersubjectivité, on parvient en effet à cadrer une entité clinique souvent jugée insaisissable, tout en évitant le risque de l'idéaliser ou de la diaboliser. Car c'est en interrogeant ce à quoi le pervers s'attaque dans le sujet qu'est autrui qu'on peut sans doute se demander s'il y a (ou non) un sujet pervers. À ce titre, le cas littéraire de Jouhandeau est édifiant. Autour du dévoilement de ce « joint intime de la *subjectivité d'autrui* », ramené dans les termes de l'expérience chrétienne à l'âme ou à la vie spirituelle, il aura élaboré aussi bien une vision du monde qu'une certaine idée de l'agir de la littérature. Chez lui en effet, « [m]ieux vaut jouir un peu trop de la grâce des êtres que de la laisser inaperçue¹²⁶ ». Derrière l'apparent solipsisme d'une écriture intérieure ne se rapportant qu'à elle-même, on voit donc se dessiner en pointillé une théorie jouhandélienne du sujet irrésistiblement ouverte et relationnelle. On ne peut qu'être frappé d'ailleurs par ce que Gide appelle le « don de sympathie » de l'auteur de *Prudence Hautechaume*, qui reposerait sur « la révélation à la fois de l'âme qu'il reflète et de

¹²⁴ « Capter le signe de quelqu'un à la limite de l'être et du non-être, déceler sa jouissance et la lui faire avouer à son insu, lui ravir sa vérité et la lui restituer, exprime clairement l'activité perverse inlassable qui vise à détruire aussi bien qu'à restaurer l'Autre dans son intégrité. » (Alain Merlet, « Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres », *op. cit.*, p. 92)

¹²⁵ Pierre-Henri Castel, *Pervers*, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁶ Marcel Jouhandeau, *Carnets de Don Juan*, Paris, Arléa, 1988 [1947], p. 156.

lui-même¹²⁷ ». L'expression gidienne rend compte à la fois de la recherche patiente de sa propre vie intérieure, à laquelle l'œuvre s'offre comme un terrain d'exploration et de réflexion, ainsi que du montage de l'écriture comme *ravissement de la psychologie* dont nous avons déplié les implications tant poétiques que subjectives. Au point d'ailleurs que l'une semble dépendre de l'autre (ce que nous auront montré à leur manière les vampires et sorciers de Jouhandeau), comme si atteindre ou se couler dans son prochain, c'était s'attaquer à ce qui le *fait être* pour mieux *se savoir* ou *se faire être* en retour¹²⁸. Comme s'il s'agissait, en somme, d'en passer par un *ravissement de la psychologie* pour atteindre une *psychologie ravie* — une psychologie ramenée à la pure surface d'un dedans contrefait, à la fois spéculaire et narcissique, telle une eau limpide et sans autre trouble que ceux qu'elle se sera ménagée. Comme si la poétique jouhandélienne de l'intériorité, qu'elle se tourne vers les arcanes subjectives du *moi* ou d'autrui, ne pouvait fonctionner qu'en cercle fermé. Comme si, enfin, l'essentiel était de donner pour preuve qu'on est le seul à détenir cette vérité que l'autre méconnaît, et qu'il ne peut voir revenir vers lui que dans l'horreur et l'impuissance.

6.4 Une Passion du vrai

Pour Jouhandeau, la littérature s'offre comme un laboratoire où une âme se découvre, tout en inventant une morale à usage unique. Elle est aussi le ressort d'une nouvelle fabrique du sujet, descendu au fond de lui-même pour y découvrir son unique et singulière vérité, arrachée au cœur solitaire de l'enfer. Enfin, la littérature fait la démonstration que l'âme n'est pas un vain mot, mais qu'elle peut être atteinte, découverte et pénétrée ; jamais mieux d'ailleurs que

¹²⁷ André Gide, « Lettre du 30 novembre 1931 », dans Marcel Jouhandeau, *Correspondance avec André Gide*, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁸ Bien que Jouhandeau n'ait pas mis en scène directement un personnage de psychanalyste dans ses textes, il fait, au cours de l'entre-deux-guerres, du sorcier et du vampire les deux représentations paradigmatiques de l'individu ayant accès à la vie intérieure d'autrui, toujours sur le mode « du vol et du viol ». Or il est frappant de remarquer qu'à la même période, ce sont ces images de l'apprenti-sorcier et du vampire que des écrivains comme Gide, Green, Paul Morand ou Irène Némirovsky emploient ou dessinent asymptotiquement, dans l'optique de parodier la figure alors en vogue de l'analyste (Cf. Jacques Poirier, *Les lettres françaises et la psychanalyse (1900-1945)*, *op. cit.*, p. 57.)

grâce à la lettre qui la ravit à elle-même, dès lors qu'elle dévoile sur le papier son secret le plus essentiel. Il va de soi qu'une telle vision de la littérature s'appuie sur un singulier *mythe de l'intériorité*, sur une anthropologie centrée sur l'hypothèse d'un secret. Le secret, c'est en l'occurrence celui de la vie elle-même, quoi qu'elle n'en sache souvent rien. Pour Jouhandeau, chaque individu recèle un sens caché et énigmatique qu'il parvient rarement à déchiffrer, car un tel sens ne transparait qu'en creux d'une infinité de gestes, d'attitudes et de paroles que seul un œil suffisamment exercé est capable de percevoir. C'est ce que Jean Gaulmier a très tôt défini comme « l'essentialisme¹²⁹ » de l'écrivain, au nom de quoi la psychologie jouhandéenne se borne à une psychologie de types et de caractères, d'attributs et de fonctions (l'Avare ou le Luxurieux, la Voleuse ou l'Ami, etc.), fixés de toute éternité. D'où cet orgueil luciférien d'un écrivain qui, en rêvant d'entrer dans le secret d'une âme qu'elle-même ignore, ne ferait qu'aspirer à ce qui est à Dieu seul réservé¹³⁰. D'où également ce principe à la fois moral et esthétique de « ne rien laisser en soi ni dans l'autre d'inconnu, d'inexploré, d'ignoré¹³¹ », comme s'il en allait tant pour soi que pour l'autre du prix véritable à donner à l'existence. Et pourtant : discret, replié sur son propre secret, Jouhandeau devait avouer l'être dans le même temps. Afin d'éclairer ce paradoxe, sans doute faut-il déjà rappeler que son anthropologie du secret est tributaire de sa culture chrétienne, en d'autres termes des préceptes et des images dont il aura hérités. Néanmoins, il semble que c'est en abordant spécifiquement la question du désir (lequel est toujours, bien entendu, en contraste ou en tension avec l'interprétation religieuse que l'écrivain en tire) qu'on peut parvenir à comprendre l'*ethos* ambigu d'un écrivain se voulant en tout point sincère, authentique et indiscret, et pour autant

¹²⁹ « Jouhandeau, comme tous les romanciers essentialistes, [s']attache au *nom propre* qui est en rapports étroits avec la nature de l'être qu'il désigne. » (Jean Gaulmier, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Saint-Genouph (France), Éditions Nizet, 1959, p. 49)

¹³⁰ « [C]e dont on peut constater la vérité ou la fausseté : un fait, une parole. Mais ce que nul au monde ne peut savoir, c'est à quel point cet acte, cette parole engagent l'âme. Pas même l'âme elle-même ne le sait. Dieu seul sait la nature de l'homme que l'homme ignore et souvent peut-être, quand l'homme se scandalise lui-même, Dieu est édifié. » (Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 140) Mieux connaître les âmes que Dieu lui-même était aussi l'aspiration satanique du Ouine de Bernanos : « Avec quelle jubilation j'entraîs dans ces modestes consciences [...] je m'y installais avec dignité, je les remplissais de ma bienveillance, de ma discrète sollicitude, elles me donnaient d'un coup leur secret, mais je ne me hâtais pas de le prendre. [...] Leur Créateur ne les a pas mieux connues que moi » (O, 757-758).

¹³¹ Marcel Jouhandeau, *Magnificat*, *op. cit.*, p. 106.

allusif, louvoyant et même cryptique — et saisir de la sorte ce que cela implique pour son écriture du secret. Aussi faisons-nous nôtre le constat posé en préambule de *Épistémologie du placard* par Eve Kosofsky Sedgwick : si la littérature homosexuelle du début du XX^e siècle est de façon électorale une littérature du secret, mais d'un secret de nature foncièrement sexuelle, c'est en raison que l'amour qui n'ose dire son nom apparaît à cette époque lié inextricablement à la question de la dissimulation d'une vérité érotique¹³².

À ce propos, on se souviendra de la polémique déclenchée par la réponse de Jouhandeau, en 1954, à une enquête de la nouvelle revue « homophile » *Arcadie*, dirigée par André Beaudry. Jouhandeau y développe une vision de l'homosexualité asociale et damnée. Il affirme même être « écœuré » devant les groupes d'homosexuels, qu'il fuit et fustige, notamment ceux qui cherchent à lui donner droit de cité : « [Q]uand ce qui doit demeurer secret s'étale au grand jour et avec insolence », dit-il, il ne peut y avoir alors qu'un « danger mortel¹³³ ». En opposant son « manque d'hypocrisie » à l'exhibitionnisme auxquels se livreraient les promoteurs de la revue *Arcadie*, Jouhandeau se veut pareil à un hapax — le « seul de [s]on espèce¹³⁴ » —, inventant sa vie à l'ombre d'une vérité sexuelle qui n'est *pour lui* jamais entièrement bonne à dire, dès lors qu'on n'a plus tout à fait l'ascendant sur ce dire. Il s'agit donc comme toujours d'affirmer une exception. On touche en fait ici à une distinction subtile, mais essentielle, entre ce qu'il appelle sa sincérité et l'insolence de ce qui « s'étale au grand jour ». Rien de commun à ses yeux entre une homosexualité relâchée, complaisante, à ce point inconsciente d'elle-même qu'elle se penserait presque devenue naturelle *et* un désir qui doit s'élever à la dignité

¹³² Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, trad. M. Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 23-26.

¹³³ « Permettez-moi de vous avertir aussi : il y a dans ce que vous tentez un danger mortel pour ce que vous prétendez sauver [...] Vous préparez, en effet, une terrible persécution qui ne tardera pas à sévir contre les non-conformistes, en matière d'amour. C'est ce qui arrive toujours et mécaniquement, nécessairement, quand ce qui doit demeurer secret s'étale au grand jour et avec insolence, car il y a loin du manque d'hypocrisie dont j'ai toujours donné l'exemple à la boutique ridicule que vous êtes en passe d'ouvrir. » (Marcel Jouhandeau, *Carnets de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1957, p. 274-275) La lettre de réponse à Beaudry, ici reproduite, a été publiée originellement dans le numéro du 1^{er} mars 1954 de la *Nouvelle revue française*. Voir les éclairantes pages que consacre Héron à cette affaire autour de la revue *Arcadie* : Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau, op. cit.*, p. 84-88.

¹³⁴ « Peut-être m'aurait-il plu d'en être seul, d'être seul de mon espèce, du moins ne l'aurais-je pas déshonorée tout à fait » (Marcel Jouhandeau, *Carnets de l'écrivain, op. cit.*, p. 273.)

d'une aventure existentielle ; et ce, en étant constamment en train de se réfléchir lui-même, de s'exalter et de se dramatiser, dans l'espoir de passer du registre apathique de l'être au registre sublime du faire¹³⁵. Ce qui suppose non pas la pleine lumière mais l'ombre, non pas la revendication ou l'aveu mais une confession discrète, rare et sélective, résolument intime puisqu'ayant pour scène cet espace semi-privé et cadré qu'est l'espace de la lecture. C'est là qu'un sujet peut se livrer en face d'un seul autre sujet, dans des conditions et selon des règles qu'il aura choisies. On constate ici combien le secret devenu objet littéraire recèle parfois une « vertu positive », ainsi que le souligne Dominique Rabaté, en tant qu'il peut être « constitutif de l'autonomie du sujet¹³⁶ ». Il est synonyme alors non plus seulement d'un repli mais d'une affirmation de soi, bien que dans un horizon restreint et souvent au dépend de la place ménagée à l'autre. Il peut être même une façon d'assurer la clôture de son espace intérieur, tout en faisant la démonstration qu'on a une intériorité, puisqu'on aurait bien quelque chose à en cacher et à faire miroiter.

Malgré qu'elle soit amenée à évoluer vers plus de visibilité et de crudité au cours des époques, tandis que les masques narratifs tombent peu à peu, la sexualité n'en conserve pas moins un impératif de mystification chez Jouhandeau. Nous en voulons pour preuve les nombreuses parutions anonymes et à tirages limités, parmi lesquelles figure *Le voyage secret*, qui relate une passion pour un officier allemand en pleine Occupation. Comme son titre l'indique, c'est là sans doute que l'écrivain ira le plus loin dans son aspiration au mystère et à l'équivoque, n'hésitant pas à suggérer l'invention d'une langue tellement secrète qu'elle serait indéchiffrable pour qui n'est pas lui¹³⁷. On peut aussi évoquer le malaise que provoquent, chez

¹³⁵ « Le respect que j'ai pour l'infraction représentée par l'homosexualité me fait en effet souhaiter qu'elle soit la part exclusive de quelques individus exceptionnels. À mon avis, ceux qui sont marqués de ce signe, doivent s'interdire tout prosélytisme et fuir ceux qui leur ressemblent plutôt que tendre à former avec eux une société. Personnellement, rien ne m'est plus désagréable que de rencontrer un groupe de gens atteints de la même "fatalité" que moi, ce qui ne veut pas dire que je n'aie pas l'orgueil de mon penchant, mais moins pour ce qu'il *est* que pour ce que j'en ai *fait*. » (Marcel Jouhandeau, *Parousie*, *op. cit.*, p. 186. Nous soulignons)

¹³⁶ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *Modernités*, n° 14 (*Dire le secret*, dir. D. Rabaté), 2001, p. 19.

¹³⁷ « Ne te fie plus aux mots ; leur poids, leur pesanteur n'a plus de rapport avec celui de tes sentiments, si aériens, dégagés d'entraves ; ni leur sens avec tes pensées. Crée un langage nouveau, pour

Jouhandeau, les questions trop directes sur l'homosexualité posées par Jean Amrouche dans le cadre d'une série d'entretiens en 1957 et 1958 (il interdit même la diffusion de l'épisode), et ce, alors qu'il se livre volontiers à l'exercice des plateaux de télévision¹³⁸. Toutes ces stratégies d'évitement répondent à n'en pas douter à la réprobation et à la condamnation qui visent encore l'homosexualité. Si ces conditions matérielles et sociétales nous renseignent sur certaines causes apparentes de la *culture du secret* chez Jouhandeau, c'est-à-dire sur cette nécessité qu'il y a de se mouvoir en société comme une vivante énigme, une telle *culture du secret* ne leur est pas pour autant réductible. Elle engage en réalité plus profondément le sens et la vision de l'existence, laquelle on l'a vu nécessite de la part de l'écrivain de se dérober à autrui, de se montrer insaisissable, d'user de son redoutable « pouvoir d'effacement », au point de laisser l'Autre (qu'il soit Dieu ou l'homme qu'on met à sa place) dans une attente insupportable. Cette *culture du secret* aura d'ailleurs nombre de conséquences, tant dans le domaine de la vie érotique que dans celui de l'écriture qui la prolonge et la recompose. N'est-ce pas un Jouhandeau de près de quatre-vingts ans qui déclarait, face au spectacle des corps nus et des baisers publics des garçons d'Hambourg : « Sans mystère je ne suis plus personne¹³⁹ » ? Sa fréquentation continuelle des maisons de prostitution — d'abord l'hôtel Marigny où Proust avait ses habitudes, puis le célèbre bordel *Chez madame Made* —, certainement imposée par les normes sociales et sexuelles de son temps, lui prodigue pourtant un plaisir à nul autre pareil, à la seule idée de découvrir derrière les portes un nouveau corps à aimer, dont l'attrait réside principalement en ce qu'il reste « inconnu¹⁴⁰ ». Le lien entre l'érotisme et le secret trouve d'ailleurs directement sa traduction romanesque, puisque c'est bien l'homosexualité qui semble occuper le cœur énigmatique, mais ardent, de nombre de ses premières œuvres

qu'on ne t'entende jamais tout à fait. » (Marcel Jouhandeau, *Le voyage secret*, Paris, Arléa, 1988 [1949], p. 16)

¹³⁸ Cf. Pierre-Marie Héron, « Les *Journaliers* de Jouhandeau : l'art de la conversation », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 51, 1999, p. 340. On peut aussi mentionner, dans *Chroniques maritales*, *Élise architecte* ou le cycle des *Journaliers*, les témoignages les plus méthodiques que l'écrivain livre de l'intimité de son couple ou des détails de son hygiène personnelle (flatulences incluses).

¹³⁹ Marcel Jouhandeau, *Parousie*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁰ Parlant des cérémonies d'entrée *Chez madame Made*, l'auteur avoue : « Et rien ne m'a jamais plus ému que d'arriver devant la porte, et de savoir qu'il y avait quelqu'un d'inconnu derrière. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 143)

narratives — qu'on songe à *Azaël*, *Paul Kraquelin*, *Opales*, *L'amateur d'imprudence* et, bien sûr, *Monsieur Godeau intime*, dont on a pu voir le rôle qu'y joue l'aveu étouffé du nom de Bouche d'Ivoire. Même s'il est tout juste murmuré par le héros devant Véronique, ce nom commande en réalité toute sa conversion spirituelle et, par conséquent, une large part de l'intrigue. C'est même sur cette énigme que se referme la « somme » jouhandélienne, laissant Véronique hagarde et inquiète vis-à-vis de l'objet véritable de l'amour de Godeau. L'évocation de *Monsieur Godeau intime* et du mystère de sa clôture nous donne l'occasion d'avancer une hypothèse. Qu'est-ce qu'implique d'élever l'homosexualité au rang d'un secret du texte ? N'existe-t-il pas pour Jouhandeau secret plus essentiel que l'homosexualité parce qu'interdit, condamné tant par le discours social que par le dogme religieux ? Ne s'agit-il pas de faire de l'homosexualité l'objet insaisissable mais *tendant* entre tous, l'objet transgressif jeté comme un défi à la face d'un monde qu'incarne son lecteur ? C'est que le secret constitue parfois « un pôle d'attraction fascinant¹⁴¹ » pour le sujet de la perversion, comme Joël Dor l'a souligné. Il peut même devenir la pièce centrale, parce que toujours évanescence, d'un montage pervers qui voit la jouissance se calculer en fonction de toutes les transgressions pouvant se concevoir au moyen d'un tel secret. En renvoyant l'homosexualité au mystère scellé par la lettre, l'écrivain en ferait un objet après lequel son lecteur court ou, plutôt, après lequel il n'aurait d'autre choix que de courir. Tout se passe en effet comme si le texte jouhandélien ne renfermait pas seulement un secret, mais en était tellement possédé qu'il créait un espace de complicité et de réciprocité, faisant signe vers le propre désir de celui qui le lit. Le pacte de lecture s'en trouverait ainsi érotisé, jusqu'à singer étrangement la dialectique du désir, autant par sa dynamique qu'impulse un manque premier (le blanc d'une énigme), que parce que son sujet est en son fond le sexe. Mais une telle érotique de la lecture (résolument artificielle et imaginaire, il faut y insister) ne s'apparente jamais qu'à une forme de lecture perversie, puisqu'elle fonctionne *comme si* c'était le désir inconscient du lecteur de s'y fondre, afin de

¹⁴¹ « [L]un des terrains les mieux privilégiés au déploiement de l'agir pervers reste encore celui du secret, lequel constitue, par essence, un pôle d'attraction fascinant pour la transgression. » (Joël Dor, *Structure et perversions*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987, p. 196) C'est d'ailleurs sur ce terrain que le pervers et l'obsessionnel se différencient pour le psychanalyste. Chez le pervers, le secret s'intègre au sein d'un système complexe et structurant orienté vers le défi et la transgression, où le dévoilement de ce qui est interdit de dire ou de faire, voire souvent la seule hypothèse d'un tel dévoilement, ouvre à de solides potentialités (de jouissance pour le pervers, d'angoisse pour l'Autre).

trouver sa vérité encore méconnue. Un tel désir supposé n'est donc souvent au mieux que forcé et contraint, il n'ouvre que sur une jouissance dérobée — ce qui est toujours une façon (moindre bien qu'efficace) d'y reconnaître la trace d'un désir. Cette hypothèse nous donne en tout cas à réfléchir à la puissance d'ébranlement et d'outrage que l'écrivain aura pu, un temps, accordé rêveusement à l'homosexualité à titre d'objet littéraire. Une puissance qui ne relève que de l'inexprimé, de l'allusion et du cryptage, en d'autres termes qui ne se légitime que du fait de son irrésolution. L'essentiel en cette matière est, comme Césaire Mammès de *Manhattan* le dira à ses amis, trop indiscrets à ses yeux : « Je vous supplie de me chercher, mais je vous défends de me trouver¹⁴². » Par conséquent, on ne saurait parler de la « pudeur » jouhandélienne — pour le psychanalyste Serge André, Jouhandeau se démarque en effet d'un Genet (ou d'un Sade) parce que contrairement à eux, il « ménage la pudeur de son lecteur¹⁴³ » —, qu'à la condition de souligner derechef la manière dont cette pudeur est pour l'écrivain une manière de se jouer, précisément, de la propre pudeur son prochain. En dépit du fait que son discours est en apparence moins obscène (toute réserve gardée à l'égard de ses écrits érotiques, lesquels n'ont pas à rougir de la comparaison avec certains romans de Genet), il semble s'ingénier à dramatiser le champ de l'*ob-scène*, en somme à mettre en tension et à exaspérer la pudeur du lecteur, en la renvoyant, par un subtil système de voltefaces narratifs et d'équivoques stylistiques, à un au-delà du texte dont le secret garantit l'inviolabilité. Pour finir par faire découvrir à son lecteur que le fin de mot de l'histoire, il le porte peut-être en lui comme son propre mais insondable désir. C'est là certainement le caractère le plus séducteur de son discours, et donc le plus diabolique, au sens où l'entend Reichler, pour qui un discours diabolique s'arroge obligatoirement le désir de son lecteur, dans le but de le leurrer et de le décevoir *in fine*¹⁴⁴.

¹⁴² Marcel Jouhandeau, « Manhattan » (1927), *Astaroth, op. cit.*, p. 116.

¹⁴³ « [S]i Jouhandeau opère par le charme, réservant toujours une zone d'ombre qui ménage la pudeur de son lecteur, Genet, lui, opère par la contrainte en forçant son lecteur à démasquer sa propre pudeur. Le premier flatte en nous l'instance qui refoule et qui censure quand le second nous force à nous confronter à l'objet même de la censure (c'est pourquoi, sans doute, son œuvre se vit, durant des années, censurée et honnie du royaume des lettres). » (Serge André, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, p. 239-240)

¹⁴⁴ « Le destinataire "abusé" par un discours diabolique y reconnaît toujours la forme parfaite de son désir, avoué ou secret : il est une victime, mais active, une dupe, mais consentante, la proie de son

La *culture du secret* chez Jouhandeau et le trouble pacte de lecture qui en découle ne peuvent cependant entièrement se comprendre si on ne les remet pas en perspective avec un rapport plus large au savoir et à la vérité, en lequel se devine encore l'inflexion perverse d'un point de discours : « Il suffit de se souvenir qu'il s'agit toujours d'autre chose. Cela n'est pas la dissimulation, mais préserve le mystère de la Vérité qui est toujours "autre chose", "autre chose" surtout que ce qu'on croit se cacher¹⁴⁵ », avance Godeau marié. Que nous dit cet énoncé sur le mystère et la vérité, en lui-même des plus opaques ? S'il y a derrière toute « Vérité » exprimé ou suggérée « toujours "autre chose" », cela revient à prétendre que cette vérité ne dirait pas *tout*. En cela, la vérité serait ou partielle, ou oblique. Dans tous les cas, elle serait nécessairement déceptive. La révélation chez Jouhandeau s'avère donc, au sens plein, toujours pour une autre fois. À cela près que lui seul le *sait*, ce qui le fait bénéficier d'un lien particulier à la vérité. Bien des fois, l'écrivain aura d'ailleurs professé son « seul amour de la vérité¹⁴⁶ » qui de tous le distingue puisque de tous il le sépare, en en faisant l'objet de la haine et de l'opprobre, y compris de ses proches. Certes, *la* vérité existe dans l'œuvre jouhandélienne (et il *faut* même qu'elle existe), mais elle est nécessairement hors de portée, si ce n'est pour lui qui en connaîtrait les chemins privés. Ainsi se vérifie que « la logique propre à la perversion — logique du faux, de l'imposture et du trompe-l'œil — ne tient qu'à la condition que le sujet puisse continuer à supposer la présence, derrière les apparences, d'une vérité cachée qu'il aurait le pouvoir de révéler et de faire sanctionner¹⁴⁷. » C'est que la vérité se donne ici comme un secret dont la découverte, elle-même occulte et exclusive, fait l'objet d'une mise en scène maintes fois répétée. On la trouve souvent centrée sur le motif du regard. Sans doute parce qu'il s'agit de voir ce que les autres, justement, ne voient pas ; quand *ce qu'ils ne voient pas* est censé leur être révélé par le biais d'une écriture qui tiendrait d'une pratique de

propre fantasme admirablement présent devant lui sous une forme dont il apprendra, toujours trop tard et toujours trop tôt, qu'elle n'est qu'un leurre. Comme le discours séducteur s'adressant à un personnage fasciné, le texte diabolique feint de répondre au désir de son lecteur et en fait le *déçoit* : il rend indécidable le sens promis par la modélisation sémiotique, et jette ainsi sur cette dernière un doute qui emporte la légitimité. » (Claude Reichler, *La diabolie*, *op. cit.*, p. 213-214)

¹⁴⁵ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁶ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁷ Serge André, *L'imposture perverse*, *op. cit.*, p. 226.

l'observation et de l'attention, si ce n'est même d'un art visionnaire. Le secret tient donc électivement du registre visuel. Tantôt il s'agit de dévoiler le secret que cachent des attitudes et des paroles, compte tenu qu'on partage un tel secret — comme dans *Les funérailles d'Adonis*, où le narrateur et alter-ego de l'écrivain est seul capable de discerner dans les gestes du baron, couvrant le cercueil de son serviteur, ceux de l'amoureux éploré —, tantôt c'est le fait de voir au-delà des apparences et de la matière, et de faire du regard ce grâce à quoi on perce et on atteint le recès ineffable des âmes. Ainsi en va-t-il du personnage de Sixte au début d'*Azaël*, qui exerce son regard à traquer dans tous les hommes la trace d'une origine en souffrance, d'un « Paradis perdu, un Paradis dont il ne pouvait détacher ses yeux, comme une tentation perpétuelle » (AZ, 24). Dans l'imaginaire jouhandélien, l'œil est donc l'organe du vrai *et* de l'indiscrétion. Il démasque les vérités érotiques que cache l'univers social et les vérités spirituelles et surnaturelles qui sont l'envers du monde visible. C'est pourquoi l'auteur de *Carnets de Don Juan* imagine à l'occasion son regard se métamorphoser en animal prodigieux, pareil à un poulpe translucide s'agrippant à sa proie pour lui dérober ce qu'elle a de plus essentiel¹⁴⁸. On a un autre exemple de ce bestiaire amoureux dans *Chronique d'une passion*, lorsque le narrateur se décrit pareil à un insecte doté d'antennes « qu'on croyait l'apanage exclusif des mages. » (CP, 114). Or une telle image ne prend son sens que si on se rapporte à ce qu'en dit l'écrivain dans son *Essai sur moi-même*, à l'occasion justement d'une méditation sur le regard : « [L]e regard est une main, une antenne rigide ou flexible, lourde et sans poids, effroyablement ductile, tactile, indiscreète, l'indiscrétion même [...] Jusqu'au seuil de l'âme¹⁴⁹ ». Ce qui est patent dans ce légendaire des métamorphoses, où l'on retrouve en filigrane la figure d'un « mage » ou sorcier ravisseur des âmes, c'est l'assomption du visible au travers d'un espace tactile, préhensile. Regarder s'apparente à une forme de toucher, l'œil devient une main. Plus qu'une manière d'abolir seulement la distance entre un sujet et l'objet de son désir, il faut sans doute entendre par là la volonté acharnée d'en prendre possession, de le saisir dans sa chair, et même au-delà, c'est-à-dire jusque dans ses replis les plus cachés. En

¹⁴⁸ « Il y a du devin, de la sibylle en moi. [...] Un inconnu à plus forte raison interprétera mal la fièvre de mon regard. Pourquoi le fixer si avidement ? Tout d'un coup il se sent forcé en pleine rue par une sorte de poulpe qui se colle à lui et le malmène pour le dévaliser, pour lui prendre à la volée ses secrets. » (Marcel Jouhandeau, *Carnets de Don Juan*, *op. cit.*, p. 73)

¹⁴⁹ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 250.

ce sens, le regard serait moins en définitive la préfiguration ou l'amorce d'un contact qu'une autre façon (immatérielle, sensorielle) d'imaginer pénétrer en profondeur profond ce qui fait l'intégrité encore inaperçue de l'aimé¹⁵⁰.

Curieusement, rendre compte de ce qui s'impose à son propre regard, à la charnière du visible et de l'invisible, n'implique nullement la simplicité ou la limpidité. Au contraire : « Le plus grand mérite de l'écrivain, c'est peut-être de se tenir à la limite de l'obscurité qui accompagne et avoisine le secret, c'est peut-être d'approcher l'ineffable, sans renoncer à la clarté¹⁵¹. » Quoi qu'il en dise, un art du réel mis au service de la vérité et de la lucidité n'est pas un art de la transparence ou de la « clarté ». Il s'agit plutôt d'un art du clair-obscur où abondent les allusions et les retournements abrupts de l'intrigue, les symboles et les métaphores alambiqués. Un *art à la dérobée* où l'on se perd dans l'inflation de ses guillemets (qui sont autant de manières de signifier l'insuffisance du langage à dire le vrai) et le recours massif aux litotes et aux ellipses — lesquelles seraient d'ailleurs caractéristiques du « style métonymique¹⁵² » dont Kok a démontré qu'il était propre au discours pervers. Style métonymique, *stylistique du secret* qui module la phrase jouhandélienne sur une rythmique sinueuse, une pulsation chaloupée, comme si elle-même était tendue vers ce secret à investir, au point d'en ménager toujours plus tangentiellement l'approche. Jacques Rougeon l'a justement souligné, Jouhandeau ne laisse affleurer la vérité que dans la mesure où elle se trouve tenue à la limite du non-dit : « L'obscurité est une délégation de parole et par là se comprennent peut-être le trouble et la patience de celui qui s'approche d'une phrase de Jouhandeau : elle est toujours quelque part une incitation à aller vers une chose cachée¹⁵³. » En cela, le secret est certes un objet narratif avec lequel il convient de jouer de la pudeur des lecteurs, dans le but

¹⁵⁰ Jouhandeau donne de la sorte sa forme la plus fantasmatiquement incarnée au caractère tactile de la vision, tel que l'a problématisé Maurice Merleau-Ponty : « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le toucher et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. [...] Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. » (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, p. 177)

¹⁵¹ Marcel Jouhandeau, *Carnets de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² Nathalie Kok, *Confession et perversion*, *op. cit.*, p. 280.

¹⁵³ Jacques Rougeon, « Jouhandeau l'obscur », *op. cit.*, p. 118.

d'ouvrir sur une prétendue *intérieurité* du texte, tout en faisant s'ouvrir et trembler la propre *intérieurité* de qui le lit. Mais c'est également ce sur quoi se moule la prose, jusqu'à en accroître la puissance d'exaspération et de malaise¹⁵⁴. On ne s'étonne guère qu'une telle stylistique du secret trouve chez l'écrivain son genre propre. Celui-ci va réinvestir en effet un art ancien et (forcément) oublié, l'art de la forme brève, incisive et figurative qu'est l'*ana*, lequel s'appuie sur l'observation d'un être pour le saisir au vif de ce qui serait sa vérité profonde¹⁵⁵. Comment s'étonner du même coup que cette stylistique du secret exige également sa poétique propre — une poétique expansive de l'énigme, dont *Opales* nous donne sans doute l'expression la plus consommée en tant que la plus ramifiée ? Car il y a déjà l'énigme pour le personnage de la Duchesse de l'amitié entre le narrateur et Patrice, qu'entourent silences et équivoques. Mais il y aussi l'énigme pour le narrateur de la passion entre Patrice et la Duchesse, théâtralisée lors d'une curieuse scène où celle-ci chante à la demande de son amant, derrière l'épaisseur d'un voile. Il y a encore l'énigme du bijou maudit donnant son titre à l'ouvrage, lequel renvoie à un passé obscur du narrateur. À quoi s'ajoute l'énigme des journaux de Patrice, remis à son ami après sa mort, et qui font le tourment de la Duchesse parce qu'ils renfermeraient la vérité de l'amour (toujours soupçonnable) du disparu à son endroit. Enfin il y a l'énigme de l'aventure entre le narrateur et la Duchesse, scellée par une promesse faite à Patrice, dont le spectre semble planer sur le couple comme la trace insaisissable mais tenace de cette énigme même. On s'en doute, l'énigme pourrait continuer de se déplier ici qu'elle n'en épuiserait pas ses capacités de dédoublement et de mise en abyme. Si bien qu'une telle énigme (autour des journaux de

¹⁵⁴ De cette façon, on peut avancer que le style jouhandélien occupe une place à part au sein de la nébuleuse du « style gay » qu'Éric Bordas a cherché à spécifier, en rendant compte des enjeux, mais aussi des tensions et des difficultés que supposait une telle catégorisation. Chez Jouhandeau, le style, comme la vie que le texte recompose, se pense et se construit en rupture avec toute forme de socialité homosexuelle, et plus largement avec toute forme de solidarité (politique et linguistique) qui l'empêcherait de se dérober, en dérobant autrui à lui-même. Par nécessité, son lecteur doit être celui pour qui l'homosexualité reste de l'ordre d'une énigme ou d'une impudeur. Ce que vise un tel style, c'est en cela moins un facteur d'identité ou de reconnaissance *dans* ou *avec l'autre*, que l'idée d'une singularité *pour soi-même*, inévitablement altière et solitaire. (Cf. Éric Bordas, « Style gay ? », *Littérature*, vol. 3, n° 147, 2007, p. 115-116)

¹⁵⁵ « Dans les *ana* il s'agit de ne laisser passer aucun mot ; aucun geste qui ne porte à l'intérieur, la signature d'un seul et même être ; autrement dit, tous les gestes, toutes les paroles attribuées à Véronique doivent avoir leur commune et irremplaçable, inaliénable mesure, celle qui ne conviendra qu'à elle à jamais et à personne d'autre. » (Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, op. cit., p. 234)

Patrice, de la bague magique, etc.) trouvera à se répercuter au moyen d'un jeu d'échos romanesques et de révélations interdiscursives entre plusieurs récits de Jouhandeau (notamment *Monsieur Godeau intime*, *Don Juan*, *Carnets du Don Juan*, *Les jardins de Cordoue*, pour ne citer qu'eux). D'un épisode à l'autre, d'un livre au suivant, les infimes différences et les décalages relèveront pourtant moins sans doute d'une erreur factuelle ou d'une omission que d'une ambition « de maintenir l'indécision, afin de maintenir l'aporie de l'interprétation¹⁵⁶ », et partant l'inviolabilité du secret lui-même qui les fait tenir tous ensemble. C'est pourquoi nous ne sommes foncièrement pas dans un roman policier : il ne s'agit jamais d'élucider les secrets, mais au contraire de déjouer toute tentative de résolution définitive. Car c'est en construisant une œuvre sur un interdit à dire (le secret) que se mesure le gain d'une jouissance de ce qui, entre les lignes, s'avère inter-dit. En reprenant le constat posé par François Bompaire à l'égard de Gide, on pourrait dire, dans le cas de Jouhandeau, que l'essentiel est de prêter attention à « une écriture des ombres, des secrets et des révélations où la valeur des constructions à partir du secret excède infiniment la valeur du secret même¹⁵⁸. »

Si le secret répond donc d'une exigence sociale *et* intérieure, s'il dépend d'un regard et engendre sa culture et son style propres, qu'advient-il lorsqu'il nous est arraché ? Qu'est-ce que cela implique d'être à son tour découvert, retrouvé, *atteint* ? On a vu que la sincérité chez Jouhandeau ne revient aucunement à la transparence, encore moins à l'exhibition forcée. C'est même dirait-on son envers le plus cauchemardesque, auquel va donner forme *Monsieur Godeau intime*. Perdu dans ses rêveries les plus noires, le héros s'imagine un jour tel un nouveau Christ dont la « plus grande douleur » serait « de ne pouvoir cacher de ses mains son visage, d'être forcé de se laisser voir troublé ou impassible » (MGI, 140). Voilà le supplice de celui qui ne peut plus se retrancher en soi et s'oublier en son dedans. Il lui est impossible de se soustraire au regard insatiable du monde et de lui dissimuler encore peut-être un secret. C'est que toujours chez Godeau auront cohabité « le désir de voir les autres et la crainte d'éveiller en eux la même curiosité » (MGI, 98). S'il y a une volupté à voir l'autre en ses tréfonds les plus

¹⁵⁶ Geert Missotten, « L'écriture et la vie dans l'instant : Marcel Jouhandeau et Don Giovanni », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 76, fasc. 3, 1998, p. 752.

¹⁵⁸ François Bompaire. *L'espace politique de la littérature. Lire André Gide après #Metoo*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque gidienne », 2021, p. 126.

intimes, ou à s'explorer soi-même dans les régions les plus reculées de la vie intérieure, il y a à l'inverse une hantise à s'imaginer être la proie de cette même curiosité, de devenir l'objet du regard d'autrui, capable de vous percer à jour. Or une fois encore, tout cela tient sans doute en grande partie au secret dont l'écrivain se sentait être le dépositaire au regard de l'absolu, c'est-à-dire son homosexualité. Car s'il en aura fait un motif poétique d'exaltation ou d'artifice, un tel secret aura été dans le même temps une menace toujours proche de le trahir, de le livrer à son corps défendant au reste du monde : « Ce qui me troubla longtemps, c'est la peur que j'avais de porter sur mon visage, dans mon geste, dans mon allure, quelle était la nature de mes préoccupations. Les stigmates du vice me semblaient aussi exécrables que le vice qu'ils dénonçaient¹⁵⁹. » De là son horreur face à l'idée d'un corps n'ayant plus aucun mystère, livré à la merci des passants ; un corps sans véritable limite entre le dehors et le dedans, puisqu'il peut être déchiffré à l'image d'un livre ouvert. Cette perspective paraît d'autant plus affolante pour Jouhandeau que le corps *doit* à ses yeux dissimuler un secret encore frappé d'interdit. Son hermétisme, sa culture alambiquée du secret, semble par conséquent faire fond sur l'hypothèse d'une terrifiante herméneutique du soi (*car* en dépit de soi), face à laquelle il n'y aurait aucune issue. Tourment de Godeau, cauchemar de Jouhandeau : c'est en effet dans le registre de l'onirisme, du fantastique ou de l'hallucination éveillée que le scandale, pour celui qui n'a plus aucun secret à protéger, trouve son expression la plus achevée. Certes, on en trouve déjà trace dans *Azaël et Astaroth*, mais sans doute est-ce au travers d'une scène de presque rêve qu'une telle hypothèse prend sa coloration diabolique la plus nette. Cela sous la forme d'une authentique persécution vis-à-vis de l'intimité. « Je ne redoute rien tant que ce que j'appellerai une infiltration de nos rêves¹⁶⁰ », annonçait déjà à cet égard Godeau marié. Deux ans plus tard,

¹⁵⁹ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 145. L'écrivain avance dans le même ordre d'idée à propos de la méthode de l'interrogatoire : « Ce qui peut m'arriver de pire en effet, c'est d'avoir à être interrogé. Individualiste forcené, l'idée de devenir un objet, un spectacle, un souci pour quelqu'un qui prospecte sur moi je ne sais quelle lumière, qui veut savoir ce que je sais, ce que je pense, ce que j'ignore est comme une offense. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 91) Pareille déclaration étonne, quand on se souvient des entrevues qu'il mène avec un évident plaisir. On verra plus loin que « l'idée de devenir un objet » sans l'avoir voulu élucide bien des aspects de la hantise qu'évoque ici Jouhandeau.

¹⁶⁰ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, *op. cit.*, p. 105.

toujours sous la délégation de son alter-ego Godeau, l'écrivain va sonder plus avant ce qui s'impose semble-t-il à lui à la manière d'une rêverie insupportable :

Voilà plus de dix fois que je vais m'endormir et au moment précis où je m'endors, la respiration me manque, une angoisse me saisit, comme si quelqu'un errait dans cette zone trouble qui sépare du sommeil la conscience et je me vois contraint de me réveiller pour que « ce nageur » inconnu que je rencontre là ne me submerge pas avec lui. Veut-il m'empêcher de dormir seulement ou m'entraîner avec lui au-delà du sommeil ? Je lui résiste comme à la mort. Il me semble qu'il se coule en moi, à mesure que je ne veille pas, qu'il veut me remplacer en moi ? Quelle est cette violence que je subis, de la part de quel prince des ténèbres et pourquoi choisir ce moment de ma plus grande faiblesse pour me dérober mon âme¹⁶¹ ?

Redoutable « infiltration » en effet, où un autre « prince des ténèbres » se « coule » en lui, et cherche à lui « dérober [s]on âme ». Il s'agit là sans doute de l'envers le plus sinistre de la scène de la tentation que nous rencontrons dans *Monsieur Godeau intime*, puisqu'ici le « visiteur nocturne » est devenu un « nageur » des eaux troubles et privées de la conscience. Aussi Merlet a-t-il raison de souligner : « De temps en temps, furtivement, au détour d'une phrase, Jouhandeau fait état de la présence à ses côtés d'"un invisible témoin". Sans doute était-ce pour lui l'horreur absolue, le scandale sous le scandale¹⁶². » C'est qu'il y a pour lui une angoisse (le mot est dit au début du passage cité) d'être à son tour, et *malgré soi*, l'objet d'autrui, parce qu'on est sans défense, à la limite de la veille et du sommeil. Le rêve, voie royale de l'inconscient, s'apparente ici à ce qui donne prise sur soi, telle la porte toujours battante, ouvrant le dedans à toutes les invasions du dehors. Nous ne sommes pas cependant ici dans la vision d'horreur voluptueuse d'un Ouine, où l'intériorité est tellement vidangée et excavée, envahie et pénétrée, qu'elle menace de se liquéfier entièrement. C'est que la terreur d'une telle vision s'arrête toujours chez Jouhandeau sur une pensée avec laquelle l'écrivain n'a jamais transigé : sa certitude absolue d'être. L'intrusion n'est donc qu'un appel à résister, à raffermir sa pensée et son intégrité subjective. Aussi le scandale qu'il y aurait chez Jouhandeau d'être non plus inaccessible, mais tout en accès et en ouverture, ce serait avant toute chose le scandale de perdre l'idée de maîtrise ou de puissance. Cela, l'écrivain le notait clairement à la

¹⁶¹ Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, *op. cit.*, p. 130-131.

¹⁶² Alain Merlet, « Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres », *op. cit.*, p. 95.

suite du récit de cette intrusion onirique, au moment où il s'adressait à lui-même : « Je ne comprendrais pas que tu cédasses à aucune mainmise, à aucune prise de possession d'un autre sur toi¹⁶³. » Dans l'intersubjectivité jouhandélienne (qui est tout sauf solidaire, nous insistons : elle relève ainsi davantage de l'imaginaire que du symbolique), il faut surtout n'être dépossédé de rien. Si on se dépossède soi-même, en devenant l'instrument de la jouissance d'autrui, ce n'est jamais qu'activement, volontairement, toujours dans l'espoir de devenir sujet à son tour, pour l'avoir asservi à cette jouissance même. L'important est donc de ne rien céder, d'être possesseur de tout et en tout, surtout en premier lieu de soi. Il s'agit d'être inaccessible, solitaire et sans contredit, d'être ce vivant secret dont Cénabre a pu nourrir à sa manière également le songe. Une hypothèse de prime abord affolante, laissant entendre que *je* risque de ne plus être entre les mains de ce nouveau « prince des ténèbres », semble ainsi inévitablement appelée à devenir l'occasion d'une reconquête de soi. Quand l'angoisse est, non pas tant traversée ou affrontée, que systématiquement renversée (comme la honte ou le dégoût) en une forme d'apothéose.

C'est ce que nous confirme le pendant autrement diabolique du rêve panique qu'évoque l'*Algèbre des valeurs morales*. Nous faisons référence ici à la scène finale de *Chronique d'une passion*, ce récit de l'année 1938 qui rapporte l'aventure amoureuse entre Jouhandeau et un jeune peintre, J. St. Le lien entre les amants se manifeste au travers de la peinture du Prélat — un portrait de Godeau réalisée par J. St. bien des années avant leur rencontre. Celui-ci sera à la fin détruit par Élise, l'épouse légitime et meurtrie, lors d'un accès de rage qui voit le jeune peintre prêt d'être passé au fil de sa lame. Alors que la crise semble enfin s'apaiser, que la liaison entre le narrateur et J. St. être de l'histoire ancienne, une terrible impression assaille l'alter-ego de Jouhandeau au bord du sommeil :

Dans l'obscurité de ma maison il m'est arrivé si souvent, l'été dernier, d'éprouver, à mon angoisse, qu'il se passait dans ce cadre quelque chose d'extraordinaire et

¹⁶³ « Que l'être que tu aimes soit docile, ou indifférent à la passion qu'il t'inspire, qu'importe ? Il suffit que tu ne sois pas de sa part l'objet d'une fantasmagorie, d'une hallucination qu'il opérerait sur toi sciemment pour utiliser à son profit et à ta perte le désarroi, la panique, le désespoir qu'il aurait créés. Je ne comprendrais pas que tu cédasses à aucune mainmise, à aucune prise de possession d'un autre sur toi. [...] Qu'on apprenne enfin de toi si tu es "l'inaccessible" qu'on avait cru. » (Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, *op. cit.*, p. 131)

d'incompatible avec les préoccupations quotidiennes des hommes, que « quelqu'un » y brûlait, s'y consumait, y vivait réellement [...] Aux prises avec quel Démon étais-je tombé, qui ne me laissait pas de repos, me pourchassant de rêve en rêve, jusqu'à me précipiter (mais maintenant je sais) tout vif au cœur, de mon cœur, dans mon propre tourment, dans ma propre fournaise, grande ouverte, patente et dernière, plausible, sensible, visible, dans mon propre gouffre où je me suis vu, où je me vois, par de phosphorescentes et indestructibles chaînes, à mon Orgueil incommensurable logiquement lié pour l'éternité ? Ainsi, je sais maintenant quel est le mystère de l'amour de J. St. pour moi et de mon amour pour lui : grâce « au mirage », qu'il avait créé entre nous, je me suis surpris une fois pour toutes, en ce monde, tel que je serai dans l'Autre, tel que je suis définitivement, absolument ; je me suis contemplé à « ma Place » unique, jugé, à la place qui m'est réservée et dans l'attitude souveraine qui m'est destinée à jamais aux antipodes de Dieu : je me suis vu en Enfer. (CP, 223-224)

Cette vision clôturant *Chronique d'une passion* s'apparente à une véritable heure de vérité (« mais maintenant je sais »). C'est en effet le mystère unissant les amants maudits qui se dévoile *in fine*, à savoir le portrait du Prélat, accroché chez le couple Jouhandeau et devenu objet de l'orgueil de son modèle. Celui-ci aura même au fil du temps distillé autour de lui une atmosphère insidieuse, devenant, de par sa seule présence active, ce nouveau démon trouble et fascinant des jours comme des nuits. Il sera devenu un autre « visiteur nocturne », un nouveau « "nageur" inconnu », envahisseur de l'esprit des uns et des autres — le cœur pulsant mais secret de *Chronique d'une passion*. Est-ce alors un hasard si le démon jouhandélien, à qui la peinture donne sa forme la plus accomplie, se sera auparavant fait entendre à quelques reprises, sous la forme d'une voix prédisant la fin de la passion ? À travers la « voix diabolique¹⁶⁴ », qui serait comme la voix de la mauvaise conscience grâce à laquelle Jouhandeau renouerait avec le dispositif le plus conventionnel du dédoublement intérieur, il ne s'agit pourtant pas vraiment de marquer une division subjective affolante (comme chez Bernanos). Au contraire, l'essentiel est de théâtraliser le fait que les raisons qu'il se donne pour aimer J. St., l'alter-ego de l'écrivain n'en a jamais été entièrement dupe, en dépit de toutes ses dénégations. La voix diabolique vient ratifier l'assurance et la maîtrise (encore tenues secrètes, y compris en partie pour l'intéressé)

¹⁶⁴ « On s'est retranché dans un abîme : Ô toi, qui as la puissance de jeter pour moi l'interdit sur l'Univers, sur tous les corps et tous les visages, toi qui as fait je ne sais quel signe sur chacun de mes sens et ils sont fermés à tout ce qui n'est pas "toi". Une voix diabolique murmure : "Jusqu'à ce que tu l'aies dévoré". Ce n'est pas vrai. » (CP, 23)

d'un personnage, moins acteur que metteur en scène du drame qui se déroule sous nos yeux. Elle trahit un écart entre le *moi* amoureux et sciemment mystifié, et le *moi* diabolique, lucide, quant aux choses de l'amour. Écart qui sera comblé lorsque le mystère de la passion se trouvera renvoyé à un mirage, qui cache une passion résolument plus égotiste. Dès lors « l'angoisse » ouvrant le passage cité se résorbera dans une « attitude souveraine », par quoi un sujet fait image de son triomphe, si infernal et solitaire soit-il. Ce que nous découvrons la fin de *Chronique d'une passion*, ce n'est jamais que la même logique perverse du sursaut ontologique, faisant feu du paradoxe, comme dans *De l'abjection* ou *Algèbre des valeurs morales*. En d'autres termes, pour le narrateur de *Chronique d'une passion*, le redoutable démon qui l'obsédait en revers de l'aventure amoureuse n'aura été que son propre reflet, enfin ici donné à voir dans son attitude souveraine, autrement dit représenté comme un damné, mais pour cela même figé en pleine et paradoxale gloire. Un reflet moïque saisi au milieu de ses géhennes, où c'est quand *je* est perdu qu'il se retrouve, et où l'angoisse n'est qu'un ressort de la machinerie de la jouissance. Le reflet d'un dedans sombrant moins dans son propre abîme qu'il ne se redécouvre dans le ravissement d'une psychologie sans faille, parce que toujours en définitive restaurée dans l'imaginaire. Comme s'il n'était d'autre secret du diabolisme jouhandélien que celui d'un narcissisme inexpugnable, susceptible de l'emporter à tous les coups.

Tant chez Bernanos que chez Jouhandeau, la critique aura eu tendance à distinguer deux formes d'écriture du diabolique qui systématiquement recouperaient deux périodes successives. L'une de jeunesse, foncièrement mal dégrossie et démonstrative, parce qu'elle sacrifie aux stéréotypes romantiques ou fantastiques, en lesquels le mal se donne en spectacle. Le démon s'y montre argumentateur et bateleur, séducteur des esprits comme de la langue elle-même. La seconde, plus sûre et plus mûre, d'autant plus irrésistible que le diable y est cette fois silencieux, ineffable, non plus mythique mais ontologique, délaissant ses masques d'autrefois pour désigner l'extrême d'une expérience d'effondrement de tout l'être, dont les rêves suintants d'un Ouine et la chute hallucinée rapportée dans *De l'abjection* nous donneraient la clef. Il va de soi pourtant qu'une telle ligne d'interprétation tend à dessiner une téléologie teintée de positivisme des œuvres bernanosienne et jouhandélienne. Comme si leur

histoire même devait fournir la démonstration d'un nouveau rapport au mal qui se construit au XX^e siècle — siècle, ainsi qu'on le sait, d'une sortie progressive du religieux, d'une sécularisation du diable et de la reconnaissance d'une abyssale pulsion, active derrière tout le travail de civilisation et qui entraîne vers sa fin l'ensemble du vivant. Ouvrir le diabolique vers le champ de la perversion nous aura servi moins à contredire en bloc cette lecture dualiste qu'à chercher à comprendre comment les deux pôles qui la composent s'avèrent étroitement solidaires. La théorie du sujet semble en effet s'élaborer chez Jouhandeau *à partir* de cette menace d'une dissolution de tout l'être, pour finir par s'appuyer sur une forme paradoxale de conquête de soi. Comme peu d'autres écrivains, Jouhandeau se sera astreint à suivre jusqu'au bout la piste d'une vérité intérieure réputée insondable, secrète, ne pouvant s'arracher que depuis son propre enfer. Même si c'était pour s'assurer que le parcours ainsi emprunté n'était jamais que circulaire. Une telle conquête de soi n'aura été rendue possible que par un travail acharné de la lettre, une tentative d'épuisement de ses puissances comme de ses mystères. Il importait de dire que le diable n'est jamais qu'une raison qu'on se donne pour ne pas aller trop loin dans l'entendement de son propre secret, alors que *la* vérité se trouve nécessairement ailleurs. Il aura donc fallu jouer de façon vertigineuse de la vérité et du secret, jusqu'à faire d'une poétique de l'intériorité ce qui ouvrirait la pensée comme la langue sur ce qu'elles recèlent : soit qu'il y a du jouir dans l'une et l'autre, et que leurs lois et leurs règles sont contingentes, factices, parce qu'elles condamnent pour des motifs artificiels ce jouir. À ce titre, la perversion faite littérature relève chez Jouhandeau d'une résolution terriblement éthique, à l'instar de l'œuvre de Genet telle qu'elle est lue par Serge André, c'est-à-dire « dans la mesure justement où la question qui s'y pose, au-delà de la critique des mœurs et des lois, est celle du rapport au *réel* qu'entretiennent et que masquent le désir et la loi¹⁶⁵. »

À partir des années 1920-1930, « point culminant du bonheur » dans la vie de l'écrivain, et à partir du mythe de l'exceptionnalité diabolique autour desquelles ces années gravitent comme autour de l'image même de la grandeur de soi, on n'aura donc pas cherché à élucider tous les secrets d'une œuvre qui, on le sait dorénavant, s'élabore précisément pour déjouer les tentatives de déchiffrement ou de révélation. L'essentiel était d'éclairer la double exigence qui

¹⁶⁵ Serge André, *L'imposture perverse*, *op. cit.*, p. 245.

dicte au secret sa fonction : cerner toujours plus près le secret intérieur, quitte à troquer une théorie du sujet (en tant que foncièrement divisé) par une théorie de l'image subjective, où le *moi* serait rêvé sans faille ; imaginer dans l'écriture ce moment d'un rapt intérieur, où c'est le secret d'autrui qui serait susceptible d'être capté et dérobé. De cette façon, Jouhandeau dépassait ou renouait moins avec le classicisme de la psychologie littéraire qu'il ne le prenait à revers, le portait même à sa pointe la plus extrême. Il s'agissait en effet pour lui de mettre au jour ce que toute une tradition masquait : la vérité d'une jouissance, devenue ici l'envers ou l'enfer de la scène de l'écriture, tout comme ce qui est visé au-delà de cette scène même, soit un réel précisément *ob-scène*. De ce fait, l'auteur de *Monsieur Godeau intime* occupe une position à part dans l'histoire des rapports entre la littérature et le mal. Il y a d'ailleurs lieu de regretter que Georges Bataille ne lui ait jamais accordé plus d'attention. On se souvient que, pour Bataille, le terrorisme littéraire d'un Sade, si paradigmatique soit-il, s'arrête à l'impossible qu'il vise en dernier lieu. Le geste sadien ne peut que s'annihiler dans l'horizon d'une jouissance intégralement destructrice, y compris d'elle-même et de ses conditions de possibilité. Proust, de son côté et à partir de ce que Bataille décrit comme une sorte de sadisme « sentiment[al]¹⁶⁶ », semble pouvoir déployer à l'envi les ressorts d'une perversion des valeurs esthétiques et des catégories morales. Il n'en reste pas moins que la jouissance qui s'en prévaut bute sur un caractère de « comédie¹⁶⁷ », en somme sur le fait que le mal se borne toujours au jeu de la lettre, enclos dans le geste qui lui donne forme. À sa manière, le diabolisme d'un Jouhandeau a peut-être tracé un chemin de traverse dans le paysage de cette littérature du maléfique. Rendre toujours plus vertigineux les rapports entre le texte et le réel, les personnages littéraires et leurs modèles vivants, l'auteur et son lecteur, n'est-ce pas aspirer à une *certaine* et *réelle* jouissance ? Une jouissance calculée et méthodique qui, elle, ne tend pas à s'annuler, bien qu'elle s'obtienne uniquement depuis l'interstice qu'elle cherche à ouvrir dans l'Autre — comme on entrouvre une fenêtre ou on perce une entaille —, pour subrepticement

¹⁶⁶ Cf. Georges Bataille, « Proust », *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1957], p. 104.

¹⁶⁷ Voir sur ce parallèle entre Proust et Sade, dans la perspective d'un Bataille théoricien du mal, les pages éclairantes que lui consacre Elisabeth Arnould-Bloomfield, « Marcel Proust et la comédie de *L'impossible* », *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2009, p. 189-212.

le refermer dans le mouvement même du livre qui se referme. Entre la pudeur et l'horreur, c'est en tout cas là que l'écriture jouhandélienne se découvre comme une cruelle passion, une passion *cruor*. Une passion des êtres ouverts sur ce qu'ils dissimulent, dans un instant entre tous rare et périlleux, et qui l'est d'autant plus qu'il s'agit aussitôt de resceller les êtres sur le secret qu'ils protègent, afin de garder encore intacte une part de leur mystère, et avec elle toutes les promesses des voluptés à venir.

CHAPITRE VII

IRONIE ET SORCELLERIE : LE CORPS MONSTRE DE L'ÉCRIVAIN

Arrivé à cet ultime chapitre, qu'ajouter ? Qu'est-ce qui peut être encore dit après le portrait de l'écrivain en pervers sulfureux, concevant la littérature comme un art cruel de l'intériorité, comme une « technique d'intimité » qui tiendrait de l'effraction et du ravissement ? Car Jouhandeau apparaît bel et bien *diabolique* si l'on voit en lui un voleur et un violeur des âmes, avide d'en percer tous les secrets. Au travers des simulacres et alter-egos littéraires — celui de Godeau en tête —, c'est depuis l'enfer que se dessine une posture auctoriale qui relève d'une expérience à la fois morale, esthétique et érotique. Il n'en demeure pas moins qu'il aura fallu pour cela constamment s'inventer comme un autre. Dire *son* mal aura ainsi imposé d'en passer par cette figure de l'absolue perversion qu'est le diable. Sans doute est-ce même grâce à cette identification satanique que Jouhandeau embrasse « jusqu'au cynisme la franchise de sa perversion¹ », ainsi qu'en avait déjà eu l'intuition Gabriel Bounoure, à la parution de *Monsieur Godeau intime*. Or une telle « franchise » ne semble paradoxalement dépendre que d'un système d'identification imaginaire reposant sur un jeu d'équivalences, de substitutions et de *comme si*, c'est-à-dire sur la puissance des images. Écrire les insondables mystères de la vie intérieure, dans cette perspective, ce n'est que refaire cette découverte à laquelle se rend inlassablement Godeau, lorsqu'il prend conscience que le « château de l'âme » thérésien n'est plus « habité que par des statues et des portraits. » (MGI, 157) L'ensemble de la question du sujet (de la dynamique intérieure, du vécu mental ou de l'écologie spirituelle) paraît en effet tenir à la seule fonction unitaire et congruente de l'image, telle que le montre la psychanalyse. Le dedans jouhandélien se construit comme une entité sans fond ni faille, une *psychologie ravie* par ses propres effets, qui relève à la fois de la spécularité et de la spectacularité, l'image

¹ Gabriel, Bounoure, « Notes sur Marcel Jouhandeau », *op. cit.*, p. 626.

subjective s'y ouvrant tel un abîme de fascination. De là qu'on ne peut qu'être souvent happé, piégé par ce sabbat des images où le « moi² » se contemple en la multitude de ses incarnations. Pour mener à terme notre pensée du diabolique, et espérer toucher à ce moment où la négativité intérieure n'est plus l'occasion d'une contrefaçon littéraire, mais celle d'un insondable drame à l'angoisse étouffée, il faut ainsi chercher non pas au-delà ou dans l'envers de ces images ce qui s'apparenterait à leur secret. Car on sait que le procès jouhandélien des images ne vise pas tant à les dénoncer dans leur caractère de simulacres ou d'effigies inconsistantes qu'à en réaffirmer la nature trompeuse, à double-fond, où chaque image ne cache possiblement que d'autres images. En fait, il faut ici plutôt essayer de saisir l'écart qui réside entre un sujet et ses images, entre un *je* s'énonçant et ce qu'il projette et met en scène de lui-même, sous la forme imaginaire de son *moi*. Or que donnent à voir toutes les images d'un *moi* infernal chez Jouhandeau ? Quel est leur dénominateur commun, si ce n'est une représentation (idéalisée, abjectée) du corps lui-même ? Telle est, en vérité, la nature de l'image selon Lacan³. C'est donc au corps qu'il nous faut parvenir, à ce corps dont le travail de la langue est, chez Jouhandeau, la condition d'apparition et la perpétuelle recreation. Écrire, c'est pour Jouhandeau mettre constamment le corps à l'épreuve dans chacune de ses images, jusqu'à envisager la littérature, pour reprendre la belle expression de Jean Louis Schefer, comme une *invention*, non pas du corps chrétien, mais du *corps diabolique*⁴. S'attacher au corps n'implique pas toutefois de délaisser complètement le champ de la pensée, de l'intériorité ou de la subjectivité. C'est même

² « Sans doute le vrai je n'est pas moi [...] Il est autre chose — un objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet. Littéralement, le moi est un objet — un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction imaginaire. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1978, p. 60)

³ Le moi en psychanalyse procède en effet de la consistance de l'image corporelle. Il fonde ce registre du leurre, de l'identification et de la dualité qu'est l'imaginaire. Il faut se souvenir ici en particulier du « stade du miroir » tel que théorisé par Lacan. Celui-ci s'apparente à un instant constitutif pour l'enfant qui, en se reconnaissant dans l'image renvoyée par le miroir, s'identifie à cette image qui anticipe la forme unifiée de son corps : « [L]'homme [...] aime son image comme ce qui lui est le plus prochain, c'est-à-dire son corps. Simplement, son corps, il n'en a strictement aucune idée. Il croit que c'est moi. Chacun croit que c'est soi. C'est un trou. Et puis au-dehors, il y a l'image. Et avec cette image, il fait le monde. » (Jacques Lacan, « Le phénomène lacanien (1974) », *Essaim*, vol. 2, n° 35, 2015, p. 150)

⁴ Cf. Jean Louis Schefer, *L'invention du corps chrétien : saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire*, Paris, Galilée, 1975.

le contraire. Car le corps jouhandélien est le lieu privilégié et l'occasion répétée d'un retour intérieur sur soi — en tant que c'est *dans* et *par* mon corps que s'exprime le mal qui me fait être moi. L'homosexualité est chez lui toujours primitivement une dimension aussi bien morale que charnelle, l'une étant tributaire de l'autre. Impossible par conséquent d'envisager la théorie du sujet jouhandélien sans se rapporter à ce corps qui est à la fois l'origine et l'horizon de toute la vie intérieure. En cela encore, Jouhandeau fait preuve de quelque affinité avec les écrivains libertins. Centre de gravité d'un imaginaire du sujet (où l'image subjective risque souvent d'être confondue avec le sujet lui-même), le corps jouhandélien fait ainsi signe vers un point de réel qu'il nous reste à saisir.

Inventer un *corps diabolique*, c'est également ce à quoi s'est aventuré, dans la stupeur et l'effroi, Bernanos. Sous l'aspect d'un trou abyssal, proche d'aspirer et de liquéfier le monde, Ouine est chez lui le corps paradoxal attribué à un néant ontologique et dévorant, n'ayant bientôt plus aucune forme ni contour. Pour cette raison, il est l'expression paradigmatique d'un mouvement moderne d'intériorisation et de désacralisation du diabolique. Chez Jouhandeau, *l'invention du corps diabolique* prend cependant une autre inflexion, laquelle a elle-aussi à voir avec l'histoire culturelle du démon et de son image. On doit à Daniel Arasse d'avoir remarqué combien l'évolution picturale du personnage du diable enregistre, à sa manière, l'immanence grandissante de l'idée du mal, sous l'impulsion notamment de l'humanisme de la Renaissance. Un tel personnage trouvera même progressivement ses relais profanes au sein de l'esthétique du monstrueux et du grotesque⁷. L'histoire visuelle du diable — qui est l'histoire d'une humanisation progressive du négatif — est par conséquent l'envers catastrophique d'une histoire des représentations du corps, de son unité et de ce qui en conditionne ou en rompt l'harmonie. Car était-il, pour les peintres, tâche plus ambiguë ou précaire que de représenter Satan, soit ce qui est en propre « la négation de l'ordre que la création divine a introduit dans le cosmos⁸ » ? Comment donner figure au chaos, c'est-à-dire forme et fixité à ce qui, par définition, n'est qu'infinie transition, fluidité plastique, puissance de métamorphose ? C'est cet

⁷ Cf. Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, *op. cit.*, p. 39. Voir aussi au sujet du diable, du laid et du mal : Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental : un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 294-305.

⁸ Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, *op. cit.*, p. 29.

avenir monstrueux du corps diabolique dont il nous faudra nous souvenir au moment d'aborder chez Jouhandeau le corps, ses images et l'écart qu'y introduit l'écriture. On pourra constater d'ailleurs que c'est précisément par son travail sur l'écart, inscrit à même les corps, que la littérature chez Jouhandeau se reconnaît encore comme une forme inédite de littérature intérieure. En privilégiant l'idée d'un *corps monstre* plutôt qu'un *corps diabolique*, on ne lâchera pas ainsi le second au profit du premier, mais on cherchera tout au contraire à s'en approcher plus fermement encore, en prenant garde toutefois à ses manifestations les plus apparentes qui sont, parfois, les plus trompeuses. L'usage du *monstrueux* ne nous servira pas néanmoins uniquement à inscrire notre réflexion au sein d'une histoire critique et visuelle du diabolique. Il s'agira en fait d'exploiter la capacité expressive d'un terme qui engage autant la question de l'outrance et de la démesure que celle du visible et du regard. « Monstre » (de *monstrum*) renvoie par son étymologie autant à « prodige », « incroyable » ou « hors-norme » qu'à « montrer » et « indiquer⁹ ». En cela, le monstrueux fait *physis* d'une *hybris*, il est la monstration d'une transgression. Il fait du corps le lieu d'une tension entre un temps de révélation et un principe de discordance.

7.1 De l'occultisme au fétichisme

Révélation et discordance : n'est-ce pas à cette jonction que la littérature doit précisément se pratiquer, du point de vue de Jouhandeau ? Si l'objectif que l'écrivain lui attribue est de pénétrer le secret des âmes, de « surprendre quelqu'un en flagrant délit d'humanité ou d'inhumanité¹⁰ », la littérature doit répondre également d'un principe de monstration. Il est nécessaire qu'elle exhibe un individu lorsqu'il devient *plus* ou *moins* que lui-même, et qu'il

⁹ De *monstre* : « [V]ient par emprunt (vers 1120) du latin *monstrum*, dérivé de *monere* ("faire penser, attirer l'attention sur"), d'où "avertir". [...] En français, le sens premier est celui de "prodige, miracle" (encore bien attesté au XVI^e siècle) [...] Son application à un être humain remonte aussi au XII^e siècle. À partir de cette époque, on parle de monstre à propos d'un homme au physique et aux mœurs étranges (1165), d'un homme défiguré par la lèpre (1223) ou contrefait (1225), d'un castrat (1380) et, par hyperbole depuis le XVII^e siècle, d'un individu très laid (1690). » (Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 5935-5936)

¹⁰ Cf. supra chapitre 6, note 107.

acquiert, aussitôt son secret dévoilé, une densité nouvelle d'être. Qu'elle soit surhumaine ou infernale, cette densité n'est toujours que ce qui le rend irréductible à tous les autres, distinct et « singulier », autrement dit pour Jouhandeau, un authentique « monstre¹¹ ». Dans le cas où le monstre se dissimule au regard (quand son « inhumanité » touche, par exemple, aux domaines de la morale, du social ou à la seule réalité spirituelle), le magistère de l'écrivain est alors d'en mener l'assomption dans le champ du visible. C'est là d'ailleurs tout l'enjeu de l'ouverture de *Essai sur moi-même*, où Jouhandeau assimile la pratique de l'écriture à un sacrilège et hérétique, à une forme diabolique de sorcellerie, comme on a pu le voir auparavant. Pour autant, la sorcellerie ne trouve pas seulement grâce à ses yeux pour ses qualités de métaphore de l'agir intérieur du littéraire. Elle témoigne également d'une fascination durable de l'écrivain pour l'hermétisme, la magie, la voyance ou encore l'alchimie, en somme pour tout ce qui relève du vaste champ des sciences occultes, lequel entretient chez Jouhandeau un lien privilégié avec le corps et ses images. Pour s'en convaincre, encore faut-il se souvenir des conditions dans lesquelles cette fascination tend à s'exprimer. Elle trouve en fait son apogée entre les années 1924 et 1928 qui sont, rappelons-nous, le mitan d'une décennie apparentée au « point culminant du bonheur » de l'existence pour Jouhandeau. Il éprouve alors successivement deux « passions inoubliables », l'une pour Robert Le Masle et l'autre pour Blaise Allan. À l'en croire, ces passions forment même « l'envers¹² » obscur mais décisif de cette époque parisienne de découverte et de félicité. Les deux « passions inoubliables » de Jouhandeau ont pour particularité d'être doublement clandestines, secrètes. D'une part, parce qu'elles sont homosexuelles, d'autre part parce que c'est aux côtés de Le Masle et d'Allan que Jouhandeau s'aventure le plus loin dans l'occultisme. C'est par exemple sur les recommandations du second qu'il lit Paracelse, Eliphas Lévi et certains auteurs illuministes comme Saint-Martin ou Swedenborg. Toute tentative de parler du diabolisme de Jouhandeau et des « années Godeau » ne peut faire l'impasse sur cet engouement pour l'irrationnel et les savoirs et les techniques conçus dans le but d'en accaparer les mystères. Pourquoi cela ? Parce

¹¹ « J'entends par "singuliers" les monstres (ce mot pris dans un sens non péjoratif), je veux dire des êtres qui sont uniques de leur espèce. » (Marcel Jouhandeau, *Confrontation avec la poussière. Journaliers XV (octobre 1963-février 1964)*, Paris, Gallimard, 1970, p. 59)

¹² Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an, op. cit.*, p. 235.

que l'hermétisme, qui est en soi une pratique de la puissance et de la mystification, relève déjà essentiellement en son fond d'un principe équivalent à celui de l'écriture. C'est en tout cas ce que l'auteur note de façon suggestive sur son propre thème astral, stipulant que l'écriture est « moins faite pour étaler nos secrets que pour permettre de les protéger¹³ ». Magie et littérature ne seraient en cela fonction que du secret. Aussi la métaphore employée en ouverture de *l'Essai sur moi-même* apparaît d'autant moins gratuite. Elle indique même en asymptote davantage qu'une conception de la transivité littéraire. Avant de faire un pas de plus dans cette direction, précisons toutefois qu'il semble impensable de traiter la question de l'ésotérisme en écartant d'emblée sa détermination historique : c'est-à-dire sa concordance avec l'érotisme. Ce sont en effet sans doute l'érotisme et l'ésotérisme qui constituent indissociablement l'envers et le secret du bonheur d'une vie réglée de Guérétois, professeur respecté à Paris. Leur lien s'avère d'ailleurs tel que le mariage avec Élise, en 1928, semble signifier pour Jouhandeau la fin d'une passion comme de l'autre : « En 1927-28, j'étais fort préoccupé de magie et d'occultisme. Je sais un gré infini à mon mariage d'en avoir détourné mon attention¹⁴. » Du point de vue de la sexualité, la solution n'obtient pourtant que des résultats provisoires et somme toute relatifs, ce que le cycle des textes de la vie conjugale ne tarde pas à montrer. S'agissant de l'occultisme, de la sorcellerie et du surnaturel, le constat est légèrement différent. Jamais plus ceux-ci ne s'apparenteront à un matériau littéraire de premier choix. Les textes les plus surréels ou fantastiques de Jouhandeau se limitent à ces années des « passions inoubliables » et clandestines pour Le Masle et Allan. Le premier inspire même directement son conte *Astaroth*, tandis qu'*Azaël* est largement influencé par ses rapports entretenus avec le second. Sûrement que ces textes doivent également beaucoup à l'air du temps : le goût pour l'irrationnel, la prédilection pour l'hermétisme, la magie et les sciences oraculaires, est en effet celui de toute une époque. Les années folles portent bien leur nom, puisque c'est une véritable vague

¹³ « L'écriture est moins faite pour étaler nos secrets que pour permettre de les protéger... » Cette citation, signée « M. J. », apparaît sur le diagramme d'un thème astral remis à l'écrivain lors de son bref voyage à Montréal et à New York, en 1966. Celui-ci fut par la suite accroché sur le mur en face de sa table de travail, avant d'être reproduit dans le volume d'entretiens *La vie comme une fête*. Outre cette phrase de son crue, Jouhandeau y a recopié plusieurs formules significatives pour notre propos : « L'art est fait pour troubler... », attribué à Georges Braque. Ou encore : « C'est en grand pas et en sueur que vous suivrez ma piste... », de T. S. Eliot. (Cf. Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 49)

¹⁴ Marcel Jouhandeau, *Notes sur la magie et le vol*, op. cit., p. 13.

d'écrivains occultistes qui s'abat alors sur la capitale, de Robert Ambelain, Jules Boucher, Valentin Bresle à Fernand Divoire et Maurice Magre. De son côté, l'avocat Maurice Garçon se rapproche des milieux métapsychiques et publie plusieurs essais historiques et fictions ayant pour thème démons, sorcières et mystiques, tel le pseudo-prophète Eugène Vintras (déjà sujet du roman *La colline inspirée* de Maurice Barrès, en 1913). Un pionnier de la psychanalyse en France, René Allendy, fondateur avec René Laforgue et Marie Bonaparte de la Société psychanalytique de Paris, fait paraître plusieurs essais sur l'ésotérisme alors qu'il reçoit sur son divan René Crevel, Artaud, Maurice Sachs et Anaïs Nin. Entre 1936 et 1938, c'est l'aventurière, psychanalyste et journaliste Maryse Choisy qui ne lance pas moins de trois publications consacrées aux sciences occultes et aux arts divinatoires, dans l'une desquelles Jouhandeau publie d'ailleurs une première version de sa nouvelle, *Le cadavre enlevé*. Nonobstant l'enthousiasme général du temps et les rencontres amoureuses, il faut compter aussi l'influence de certains surréalistes dont l'auteur des *Pincengrain* se trouve être fort proche, tels Max Jacob, Michel Leiris et André Masson¹⁵. Jouhandeau fait à cet égard peu mystère du rôle crucial qu'eut, dans ses débuts littéraires, le mouvement mené par André Breton. Il lit par exemple avec ferveur les premiers manifestes du surréalisme, bien qu'il ne retienne d'eux que « leur violence, leur insistance charnelle, leur manière de concevoir l'amour, qui n'était pas ordinaire¹⁶. » S'il n'hésite pas à qualifier de « surréalistes¹⁷ » quelques-uns de ses textes d'alors (*Manhattan*, *Astaroth*, mais aussi *Ximénès Malinjoude*), cela tient à

¹⁵ À en croire Élise, son mari se nourrit à l'époque « de toute une littérature occulte sous l'influence d'un peintre et d'un ethnographe déjà réputés » (Élise Jouhandeau, *Le lien de ronces*, Paris, Grasset, 1964, p. 60.) On aura reconnu ici respectivement Masson et Leiris. On sait d'ailleurs que tous deux ont partagé, entre 1923 et 1925, une passion pour l'hermétisme et l'alchimie — ils dévorent les écrits de Paracelse, le *Petit Albert*, etc. —, alors que Jouhandeau entrait dans leur vie. (Cf. Patrick Lepetit, *Le surréalisme*, op. cit., p. 172)

¹⁶ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 122.

¹⁷ Cf. introduction, supra, note 51. C'est dans *La vie comme une fête* qu'apparaît un élément potentiel de réponse quant à la publication retardée de plus de quarante ans d'*Azaël*. L'écrivain y rapporte le rôle de garde-fou qu'eut pour lui Gide, notamment en ce qui concerne ses louvoisements du côté du surréalisme : « Presque tous mes contes lui ont plu. Comme j'avais commis quelques textes surréalistes et les lui avait soumis, ils n'ont jamais paru du moment qu'il m'avait dit : "Ce n'est pas vous ; là, vous sortez de votre ligne." Il m'a éloigné de ce qui aurait pu être un danger et par là m'a été très utile. Il m'a mis en garde contre les audaces qu'il y a en moi et qui pouvaient être néfastes à mon talent. » (*Ibid.*, p. 112-113)

n'en pas douter à leurs sujets, ainsi qu'à la façon dont l'auteur les traite au travers d'un complexe réseau de symboles, de métaphores et de références, le travail de composition faisant la part belle à l'ellipse et à la vision, aux vertiges de l'analogie et au hasard des correspondances. Mais peut-être un tel qualificatif tient aussi à la volonté de Jouhandeau d'écrire à son tour, et à sa manière toute singulière, sur un amour « qui n'était pas ordinaire », malgré qu'un tel amour se trouve être dans les textes surréalistes d'alors figuré sur le mode de l'équivoque ou de l'éclipse. Il n'en demeure pas moins que pour Gaulmier, davantage que par ses thèmes, c'est en vertu de son style que Jouhandeau « illustre à merveille le passage de la littérature française du symbolisme au surréalisme¹⁸. » Au-delà de ces considérations esthétiques liées à l'histoire de la littérature, il importe toutefois, dans le cas de Jouhandeau, de prendre la question de la sorcellerie et de l'occultisme au sérieux. Pour nous, elle conditionne l'intelligence qu'on peut avoir de son œuvre, certes dans ce qui l'inspire ou dans l'idéal d'un agir littéraire que l'auteur lui fait porter, mais plus fondamentalement encore, dans la logique qui en dicte l'écriture.

Revenons à l'une des « passions inoubliables » de Jouhandeau, celle pour Robert Le Masle, rencontré en 1927. Chez cet excentrique étudiant en médecine, l'écrivain découvre un étrange cas de fétichisme, lequel « était, je crois, un trait dominant de son étrange personne. J'ai rarement vu quelqu'un pousser aussi loin que lui le culte des objets¹⁹ », avoue ainsi Jouhandeau. Son « culte des objets » lui fait forte impression, sûrement déjà parce qu'il redouble et prolonge en quelque façon le sien, l'auteur de *L'amateur d'imprudence* ayant développé au fil du temps une collection d'objets précieux, rares ou insolites. En sus des nombreux bijoux, crucifix, scapulaires et reliques, on compte dans son inventaire des mains de squelette, une antique statue du dieu Éros, une boule de cristal de magicien (cadeau de Paulhan), sans oublier un collier ancestral, dont le cabochon est gravé dans son émail d'une Piéta, qu'on retrouve figuré tant dans *Astaroth* que dans *Opales*. Or, à cette époque, importe plus que tout autre une bague fameuse ornée de trois opales. Celle-ci lui aurait été offerte par son amant Aimé R. — l'inspirateur du personnage de Bouche d'Ivoire de *Monsieur Godeau*

¹⁸ Jean Gaulmier, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, op. cit., p. 149.

¹⁹ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, op. cit., p. 242.

intime —, lors de leur ultime nuit d'amour où, sous l'effet de l'alcool, pour la première fois Jouhandeau a été pénétré. De cette nuit qui le rend « malade durant sept à huit mois²⁰ », il garde un souvenir tellement cuisant qu'il ne consentira à se faire sodomiser que sur le tard de sa vie. C'est donc sur son ordre que son amie Marguerite Laveine (la « Duchesse » de ses romans) doit finalement jeter le bijou dans la mer. Souvenir déchirant d'un viol, la bague aux trois opales gagne un caractère nettement maléfique dans le roman qui porte son titre. Elle pèse même sur les différents protagonistes « comme un seul regard qu'on eût isolé des yeux qui le portaient²¹ », à l'instar d'une force néfaste et invisible influençant leurs actions, toujours susceptible de les faire basculer dans l'irréalité. Le « culte des objets » peut ainsi ouvrir chez Jouhandeau à un imaginaire animiste, où les choses paraissent dotées d'une puissance et d'une volonté propres, si ce n'est même d'une existence à part entière. Plus qu'un culte, il s'agit en fait d'une forme de « superstition des objets », dont le personnage d'Élise croit d'ailleurs triompher le jour où elle tient entre ses doigts « toutes ces petites boîtes maléfiques, ces reliquaires, ces croix, ces images²² » dont son mari s'entoure. Désormais installés dans le foyer conjugal, tous les objets magiques ou maudits deviennent à ses yeux comme autant d'indices qu'entre elle et son mari, rien ne viendra plus les séparer ou signifier une éventuelle distance, puisque plus rien de *sa personne* ne saurait être hors de sa portée. Entre l'homme et son objet, le lien n'est donc pas strictement d'imagination. Il ne repose pas sur le seul fait qu'avec un objet, l'écrivain se souvient, hallucine ou rêve, et ainsi peut laisser s'éployer ses facultés de vision et de figuration. Il tient plus essentiellement à un rapport d'équivalence et de mutuelle possession, en tant que le crucifix, le reliquaire ou le bijou à soi serait comme une partie *de* soi. Une telle hypothèse nous est confirmée par la théorie de l'objet magique qui ouvre la nouvelle *Astaroth*, écrite suite à la rencontre avec le troublant fétichiste qu'est Le Masle. Renouant avec la veine de la magie sympathique, dont les balises théoriques ont été posées au

²⁰ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 81.

²¹ Marcel Jouhandeau, *Opales*, Paris, Gallimard, 1928, p. 126.

²² « Plus tard triomphante, Élise : "J'avais tant souffert de tous ces objets qui me détestaient que ce fut quelle joie pour moi de les tenir entre mes mains l'un après l'autre ! toutes ces petites boîtes maléfiques, ces reliquaires, ces croix, ces images, ces broderies, ces fleurs infernales, la Tête de l'Amour, la Main de la Mort et le Verre du Fantôme." » [...] M. Godeau. — "J'ai la superstition des objets." » (Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, op. cit., p. 20-21)

début du XX^e siècle (sur fond de polémique critique) par James Georges Frazer, Henri Hubert et Marcel Mauss, Jouhandeau en propose une définition très personnelle :

Dans la statue ou l'image, il entre un prestige nouveau : celui de la ressemblance qui est une présence approchée, souvent plus troublante que la présence, si l'influence qui s'en dégage finit par équivaloir à une hallucination dont l'envoûtement n'est que renversement magique [...] dans la représentation je ne dis plus de « la personne », mais d'« une personne » humaine, il y a une réalité active²³.

Parfois c'est donc la « ressemblance », autrement dit un signe visuel qui permet d'établir une relation entre deux entités qu'on veut associer par magie. D'autre fois, c'est à cause d'un lien matériel que survit entre deux entités la trace d'une connexion étroite. Dans tous les cas, la théorie jouhandéenne de l'objet magique suppose qu'il y ait au préalable parenté ou proximité (qu'elle soit réelle ou imaginaire, physique ou figurative), c'est-à-dire un lien de contiguïté entre deux objets ou entités. Un lien derrière lequel on est en droit de reconnaître le principe de déplacement propre à la métonymie. Par métonymie, il faut comprendre que l'objet magique chez Jouhandeau ne mérite ce statut que dans la mesure où il entretient un rapport (de nécessité, de causalité, d'identité) soit avec ce qu'il vise, soit avec ce dont il tire sa puissance. Son efficace réside entièrement dans le fait qu'en lui une partie d'un être ou d'une substance continue de vivre, parfois de manière tout à fait autonome. Par déplacement, c'est donc un fragment de narcissisme qui palpite et fait encore sentir son influence. Il s'agirait même presque d'un morceau du corps propre, détaché de lui, gardant malgré tout intact leur lien de consubstantialité. On comprend par conséquent pourquoi l'auteur des *Chroniques maritales*, après son déménagement de la porte Maillot en 1961, peut confier à son amie Marie-Louise Peyrat : « Je recrée autour de mes jours et de mes nuits un cercle d'objets magiques qui me fait croire chez moi²⁴. » L'essentiel est en réalité moins de recréer, à partir des objets familiers, le paysage visuel ou mémoriel d'un « chez moi » que de restaurer le cercle étroit où le *moi* se reconnaît et se réaffirme en chacun de ses fragments, comme à travers la glace d'un miroir, jusqu'à s'y trouver parfaitement enclos. En cela, il ne serait chez Jouhandeau d'autre magie

²³ Marcel Jouhandeau, « Astaroth ou Le visiteur nocturne », *op. cit.*, p. 10-11.

²⁴ Cf. Marcel Jouhandeau, *Correspondance avec Marie-Louise Peyrat*, fonds Jouhandeau, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, s. p.

que celle faisant se réfracter imaginairement le corps comme en autant de métonymies objectales.

Ce lien métonymique entre un sujet et une chose matérielle nous ramène encore une fois sur les voies de la perversion, en particulier vers une de ses modalités bien connues : le fétichisme, à entendre pour le coup au sens de la psychanalyse. Mais quel est-il ? C'est à partir de 1927 que Freud propose une réélaboration de la question du fétichisme à partir du rôle structurant du « démenti » (*Verleugnung*). Il cherche de la sorte à l'inscrire dans le tableau œdipien dont il trace à l'époque les contours, et dont le ressort lui apparaît être le phallus. Selon Freud, le fétiche des pervers n'est cependant pas un simple ersatz de l'organe génital masculin. De façon étonnante, ce qu'il appelle le « substitut du phallus de la mère²⁵ » provient d'une découverte qui serait faite par l'enfant lors d'une scène éminemment visuelle, où surgirait devant son regard le sexe féminin :

Il n'est pas juste de dire que l'enfant ayant observé une femme a sauvé, sans la modifier, sa croyance que la femme a un phallus. Il a conservé cette croyance mais il l'a aussi abandonnée ; dans le conflit entre le poids de la perception non souhaitée et la force du contre-désir, il en est arrivé à un compromis comme il n'en est de possible que sous la domination des lois de la pensée inconsciente — les processus primaires. Dans le psychisme de ce sujet, la femme possède certes bien un pénis, mais ce pénis n'est plus celui qu'il était avant. Quelque chose d'autrui a pris sa place, a été désigné, pour ainsi dire, comme substitut et est devenu l'héritier de l'intérêt qui lui avait été porté auparavant. Mais cet intérêt est encore extraordinairement accru parce que l'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. La stupeur devant les organes génitaux réels de la femme qui ne fait défaut chez aucun fétichiste demeure aussi un *stigma indeledible* du refoulement qui a eu lieu²⁶.

Plutôt que d'accepter la perte du pénis maternel, qui impliquerait par identification de potentiellement perdre le sien, l'enfant dans ce cas-ci adopte l'attitude d'un désaveu face à la réalité. Il va suppléer le manque du phallus de la femme par *autre chose* qui ne fait, lui, jamais défaut. En d'autres termes, dans l'inconscient, la mère sera encore dotée d'un pénis, bien que celui-ci ne sera plus le même qu'auparavant. Ce sera dorénavant un « substitut » sur lequel

²⁵ Sigmund Freud, « Le fétichisme », *op. cit.*, p. 133-134.

²⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

portera toute l'attention de l'enfant, un véritable talisman qui le protégera de la menace de découvrir le sexe féminin comme trou ou manque, en somme comme une béance affolante. Néanmoins, dans le même temps, le fétiche continuera de fonctionner à la manière d'un « *stigma indeledible* » de ce qui a eu lieu, à savoir la découverte que la mère n'a pas de pénis, et que l'objet fétiche n'est jamais qu'un « substitut », ou ce que Freud appelle un « morceau de narcissisme », sans d'autre consistance qu'imaginaire. De là donc la dimension duelle du fétichisme, qu'on peut énoncer entre un « je sais bien », renvoyant au réel de la castration, et un « mais quand même », qui voit le phallus imaginaire qu'est le fétiche permettre de nier la castration. D'où également cette dialectique de la *Verleugnung* grâce à laquelle le pervers s'extirpe de la logique névrotique du refoulement, afin d'accéder à la simultanéité du voilement *et* du dévoilement, de la révélation *et* de la dissimulation, où le fétiche est autant la clef qui lui ouvre le monde de la volupté que l'emblème troublant d'une perte qui le menace et à laquelle il n'échappe pas complètement. Il faut souligner que le fétichisme est un montage subjectif hautement corporéisé. Le substitut métonymique qui recèle le secret de la jouissance s'apparente à un fragment détaché du corps propre, visant en dernier lieu à recouvrir un réel innommable du corps de l'Autre. Mais c'est également un art du secret, dont l'objet — le fétiche — matérialise aux yeux d'un sujet un savoir indéniable sur la jouissance de l'Autre, lequel savoir le différencie et le sépare de tous les autres, puisqu'il est bien *le seul* à le posséder. Ainsi que l'a judicieusement souligné Guy Rosolato, ceci éclaire sans doute la tendance du fétichiste au mysticisme, à l'hermétisme, à l'illumination ou à l'initiation, en somme à toutes les formes de savoir dont la légitimité se fonde sur une vérité élective et cachée, et dont on a pu découvrir les implications dans les registres éthique et esthétique pour ce qui concerne Jouhandeau²⁷. S'intéresser ou s'investir dans tout ce qui relève de l'occulte ou de la mystification, ce n'est en effet qu'une manière de *faire du savoir* à partir de ce qu'on ne peut, par définition, *pas réellement savoir*, et ce, afin de s'en attribuer le privilège et de l'exhiber devant le reste du monde. C'est faire théâtre de son élection ou de sa puissance, en somme c'est assurer sa distinction, toujours sur le mode du prestige et de la possession. Les rapports de structure entre fétichisme et irrationnel allaient cependant gagner un tour supplémentaire sous

²⁷ Guy Rosolato, « Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », dans Piera Aulagnier-Spairani et al., *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981 [1967], p. 29.

la plume d'Octave Mannoni. Dans un article resté célèbre, *Je sais bien, mais quand même...*, Mannoni a cherché à exposer certains de leurs points de convergence, à partir des liens entre la croyance et le surnaturel. Toute croyance lui apparaît de l'ordre de la pensée magique, en tant qu'elle se dresse à l'instar d'« un système de protection (je ne dirais pas de défense) contre la castration²⁸ ». Pour autant, elle ne l'oblitére pas, elle la fait plutôt cohabiter avec une autre version de l'histoire, où la castration n'a pas encore eu lieu, voire se trouve même surmontée. À travers ces deux courants contradictoires mais simultanés, on retrouve à l'œuvre la logique du « désaveu » ou du « démenti » (*Verleugnung*) au cœur du fétichisme, laquelle fournit, selon Mannoni, le modèle d'une croyance originelle et universelle pour chaque sujet dans un phallus maternel, seul à même de compléter l'Autre. Une croyance originelle dont la magie, le surnaturel ou la sorcellerie ne seraient par conséquent que les reliquats. Dans cette optique, tous relèvent d'un art de la puissance supposée de l'Autre, en tant qu'il serait rêvé sans faille, mais également d'un art du trucage et de l'escamotage, menaçant bientôt d'engloutir l'Autre et le sujet avec lui²⁹. C'est pourquoi le mystificateur ou le magicien reçoit le « phallus » (fétichique) en imposture, incapable d'en faire autre chose que de s'évertuer à produire les indices de sa possession devant les crédules, au péril d'en être à son tour destitué. Il oscille sans cesse du registre de la duperie à celui de la crédulité, sans jamais atteindre ce qui serait le registre de la vérité³⁰. S'il nous permet de comprendre ses rapports avec la magie, et toutes les traditions et techniques qui s'en réclament, ce passage par le fétichisme nous éclaire en outre sur la dynamique structurelle de la perversion. Dans les dix premières années de son séminaire, Lacan trouve d'ailleurs dans la *Verleugnung* le ressort privilégié pour aborder le problème de la perversion, en particulier dans ses rapports à l'objet, à la castration et à la jouissance, les termes du problème se déplaçant par la suite pour lui vers un noyau masochiste commun à toute perversion. La fonction objectale envisagée d'abord depuis une extériorité, bien qu'en rapport

²⁸ Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 29.

²⁹ De *fétiche* : « francisation (1669) de *fetisso* (1605), emprunté au portugais *feitiço*, "artificiel" (adjectif) et "sortilège, amulette" (XV^e siècle), du latin *facticius* (soit factice). » (Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 3788)

³⁰ Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », *op. cit.*, p. 31.

étroit avec soi (le fétiche), se voit alors rapatriée sur la propre position du sujet pervers (soi-même comme objet a^{31}).

Dans notre corpus, sans doute est-ce le tableau du Prélat de *Chronique d'une passion* qui occupe de façon la plus emblématique la position d'objet magique et maléfique, mais aussi de fétiche. À sa manière, il se fait le successeur (confidentiel, secret) de l'histoire des portraits du diable à laquelle s'est attelée Arasse. Le rôle de ce portrait réalisé par J. St., représentant Monsieur Godeau en habit épiscopal, est en effet central dans le récit de Jouhandeau, quoi que celui-ci ait pu dire par la suite pour l'atténuer — *Chronique d'une passion* devait primitivement s'intituler *Le prélat : chronique d'une passion*, le caviardage tenant peut-être autant à des raisons matérielles qu'au goût d'un écrivain pour le secret, dont l'influence et l'action ne lui apparaissent jamais plus patents qu'il demeure justement voilé. À plusieurs reprises réapparaît au fil de l'intrigue cette peinture d'un inquiétant Godeau : « La lumière, l'éclairement infernal du personnage hallucinaient et, si l'on regardait au bon endroit, au coin de la lèvre ou dans les yeux, tous les détails, à peine indiqués, du vêtement et de l'attitude s'exaltaient » (CP, 61). Une telle œuvre tient même, aux dires du narrateur, « autant à de la magie qu'à de la peinture, à de la sorcellerie plus qu'à un art humain. » (*Idem*). Or si dans la toile du Prélat, ce dernier reconnaît d'abord « le signe de [son] alliance » (CP, 62) avec J. St., à laquelle nul autre n'a de part, il y discerne également ce qui « est peut-être mon Âme, qui te doit ce qu'il lui manquait d'apparence pour être visible » (CP, 109). Ici la passion s'avoue motivée par une passion pour sa propre image. En l'occurrence, elle est une passion pour son « Âme », représentée sur le tableau comme sa vérité au-dedans, *enfin* exposée au dehors, jusqu'à irradier d'une lueur diabolique. Sa femme Élise, bien sûr, prend vite conscience du danger. Quoiqu'elle admire un temps la technique ou les couleurs de la composition picturale, bientôt le malaise s'installe. Impossible pour Élise d'en détourner le regard, retrouvant là, comme elle le confesse, les mêmes sortilèges qui jadis accompagnaient la Duchesse³². Lorsqu'un ami du couple propose

³¹ Sur cette réorientation de la théorie lacanienne, voir notamment Hervé Castanet, *La perversion*, *op. cit.*, p. 108.

³² Élise au narrateur : « Tout est magie dans ce garçon et cette machine infernale qu'il a déposée chez nous, ce tableau que je suis obligée de regarder, et toi aussi, chaque fois que nous sortons ou que

d'encadrer le sinistre portrait, pour en dissiper la puissance d'attraction, le narrateur jouhandélien s'y refuse. Est-ce parce que l'image de lui-même ne peut souffrir aucune borne³³ ? Ou parce que le tableau est l'énigme en tout point visible, pourtant encore indéchiffrable, de son amour pour J. St., comme on l'a dit au précédent chapitre ? Ce qui importe, c'est peut-être surtout que l'objet qu'est le Prélat semble capable de tout dire du *moi*. Car il porte le rêve d'une vérité intérieure exposé, offerte au regard. Il est l'« Âme », donnée à voir telle une pure apparence, autrement dit comme ce qui se résume à n'être qu'une surface sans épaisseur ni fond, une simple image subjective. Voilà une parfaite illustration du passage nécessaire, chez Jouhandeau, par l'image du corps pour exprimer l'intériorité. Or il convient de souligner que l'art pictural n'aura, ici, joué qu'un rôle subalterne. À vrai dire, on peine à comprendre la triangulation entre le narrateur jouhandélien, son amant et la peinture si on ne s'attache pas à un fait capital : le Prélat n'a pu être réalisé que sur l'inspiration des livres de Jouhandeau. Produit bien avant la rencontre amoureuse, le Prélat est une œuvre née d'une rêverie littéraire. En cela, J. St. le peintre ne prolonge que J. St. le lecteur. Celui-ci n'a fait office que d'intermédiaire pour des mots et des images appelés à prendre corps, par son truchement, sous l'aspect d'une peinture véritablement infernale. C'est d'ailleurs cette sorte d'*ekphrasis* originelle et inversée qui explique pourquoi la contemplation du portrait n'est, pour le narrateur jouhandélien, jamais plus mirifique que quand son support se trouve détruit. Les dernières pages de *Chronique d'une passion* (qui sont celles cette fois d'une véritable *ekphrasis* du point de vue énonciatif) consacrent ainsi le spectacle du Prélat mis en lambeaux. Dans la vision qui emporte le narrateur, la peinture accède même à la dignité des tableaux « à la barbarie mystique » (CP, 222) du Père Gratien et de Marie Tudor. Si ces pages nous éclairent, c'est parce qu'elles insistent sur la puissance d'exaltation et d'identification d'une image, dès lors

nous entrons chez nous ? il nous envoûte. Autrefois, tu avais la Duchesse et ses objets maléfiques pour te perdre ; maintenant, c'est lui. » (CP, 145)

³³ Jouhandeau a d'ailleurs fait l'expérience d'un tel « encadrement », puisque son portrait à l'eau-forte, réalisé par le peintre suisse Louis Marcoussis dans les années 1930, fut encadré, ou plus spécifiquement percé de clous par son créateur : « Je n'en aurais jamais rien su si André Bay ne m'avait conduit, après la guerre de 39, dans un bureau de M. Gherbrandt à la Hune, où je pus voir le portrait que Marcoussis avait fait de moi, entouré d'une auréole d'énormes clous rouillés qui se détachaient cruellement sur une marie-louise écarlate, pour conjurer sans doute les effluves qui émanaient de mon visage. » (Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai. Journaliers XXI (26 juillet 1966 – 20 février 1967)*, Paris, Gallimard, 1975, p. 113)

qu'elle se trouve réinstaurée dans l'imaginaire dont elle est primitivement issue. Car c'est sur son propre secret que le regard du narrateur semble en définitive s'ouvrir au fil de sa vision *in abstentia* :

[Le Prélat détruit] me fixe et en même temps poursuit « quelque chose » ailleurs, dans une sorte de miroir, un autre « moi », « moi » encore, « moi » toujours, « moi », davantage, un « moi » que personne ne connaît, que j'ignore moi-même et qu'il m'oblige à voir. Ô curiosité luciférienne, dévorante qui halète là, suspendue entre l'Éternité et le Temps, accrochée à une toile si frêle qu'elle n'existe plus, qu'il n'en reste plus qu'un fugitif reflet sur ma rétine aveugle ? (CP, 221-222)

Le circuit que trace ce « moi », d'abord fait image dans un livre, pour devenir ensuite un objet de peinture, et finir par revenir comme un simple « reflet » sur la « rétine aveugle » d'où il émane, ne décrit donc qu'une course s'en retournant irrémédiablement vers sa source. Trajet même d'une pulsion scopique que redouble la métonymie du fétiche, lorsque la partie (le Prélat) réintègre finalement le tout qu'un « moi » à la « curiosité luciférienne » s' imagine être — et qu'il n'est jamais sans doute plus qu'au moment où il l'imagine. Récit d'un regard et récit d'une infernale magie, *Chronique d'une passion* est également un récit fétichiste, dans les sens autant jouhandélien que psychanalytique. Il l'est aussi bien en raison du « culte des objets » qui en noue l'intrigue qu'au nom de la fonction structurante de fétiche qu'endosse ici la peinture, morceau de narcissisme par quoi un sujet parachève son apothéose imaginaire et à lui seul réservée.

Comment ne pas être frappé ici par la manière qu'a Jouhandeau d'intégrer le surnaturel dans l'aventure humaine ? De faire de l'invisible le ressort dramatique et mystérieux de toute l'existence ? Bien qu'un tel procédé semble s'inscrire chez lui dans une perspective sotériologique, où doivent résonner les grands harmoniques du drame chrétien, cela ne l'empêche aucunement de recourir au syncrétisme et au paganisme, souvent même aux symboles les plus ténébreux. Au sein de ce légendaire tourné autant vers le Ciel que vers l'enfer, l'essentiel s'avère en premier lieu de fournir la preuve constamment réactualisée de sa propre qualité, et donc de fournir toutes les images qui sauront la traduire. C'est ce qui fait par exemple dire à Élise (mais sous la main de Jouhandeau) dans *Monsieur Godeau marié* : « Ce qui m'attache à toi, c'est bien plus l'héroïsme de ton vice et de tes vertus que l'équilibre du

caractère, ce qu'il y a en toi du Démon et de l'Ange que ce qu'il y a en toi de l'Homme. Sans ces présences surnaturelles je t'aimerais moins que parce qu'il y a en toi ce combat du Ciel et de l'Enfer³⁵. » Rarement le surnaturel n'aura donc été autant un style, c'est-à-dire une manière d'esthétiser la vie et de l'exalter. C'est ce que Leiris appelait la « transfiguration luciférienne³⁶ » à laquelle Jouhandeau soumettait le réel. Toutefois, on ne saurait réduire l'écriture jouhandélienne du surnaturel à sa valeur esthétique, ni à la conception poétique du monde dont elle tendrait à témoigner, comme chez nombre de surréalistes. Le passage par le fétichisme nous en aura en effet enseigné que la superstition et l'irrationnel — de même que la culture du secret qu'ils induisent — relèvent plus fondamentalement chez Jouhandeau d'une *logique métonymique* de l'imaginaire, dont le portrait du Prêlat dans *Chronique d'une passion* nous a donné un premier élément d'intellection.

En tout cas sont-ce pour toutes ces raisons que Jouhandeau tient une bonne place au sein du *dark continent* de « l'irrationalisme gay³⁷ » du XX^e siècle littéraire français. C'est sous ce vocable que Eribon reprend et déploie l'idée jadis formulée par Georges Dumézil à propos du dieu nordique Loki, figure mythique de « l'efféminé », de « l'enculé », mais aussi de « l'alchimiste, et peut-être même [du] sorcier ou [de] la sorcière³⁸ ». Comme en a l'excellente intuition Eribon, il en irait d'une alliance en apparence étrange bien qu'étroite entre l'homosexualité et les sciences occultes ou le surnaturel. On la retrouverait exprimée chez des écrivains homosexuels comme Jouhandeau, mais aussi Marguerite Yourcenar et François Augiéras (auxquels on pourrait ajouter aujourd'hui Mathieu Riboulet et Patrick Autréaux). Tous manifesteraient en effet une passion pour la déraison et les marges du savoir, compte tenu que le savoir serait fondé sur un ordre normatif et discriminant de la raison, dont la domination s'étendrait aussi bien dans les domaines épistémologique et discursif que dans le domaine

³⁵ Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, *op. cit.*, p. 157.

³⁶ Ce sont en ces termes qu'il évoque l'art de Jouhandeau dans *L'âge d'homme* : « [C]et ami qui fut un compagnon certainement plus digne de moi de faire subir à l'existence une sorte de transfiguration luciférienne » (Michel Leiris, *L'âge d'homme* (1939), précédé de *L'Afrique fantôme*, éd. D. Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 885.)

³⁷ Didier Eribon, « Le crime de Loki », *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

sexuel. C'est ce que nous appellerons pour notre part une *politique du surnaturel*. Il faut préciser toutefois que, si cette politique du surnaturel s'apparente, comme chez Bernanos, à une tentative de réinscrire l'irrationnel dans la trame du quotidien, elle prend toutefois chez Jouhandeau cette tournure particulière de faire se rejoindre la notion d'invisible, en tant que paradigme d'un au-delà du réel, et la notion d'invisible, en tant que forme de subjectivité oubliée ou ignorée d'un dire historique : à savoir l'homosexuel. Dans son cas, il s'agit de ramener l'existence aux coordonnées d'une aventure surnaturelle certes souvent dualiste et chrétienne — où l'homosexuel est sans cesse renvoyé du côté de l'abjecté, du diabolique ou du monstre —, mais dans le but d'en tirer, par la recherche de certains effets mystiques *et* mystifiants de l'écriture, par tout ce qui relève en somme d'une poétique du sublime pervers, ce qui fonctionnerait sur le mode d'une force anomique de l'homosexualité. Quoiqu'en jugent les critiques, le surnaturel jouhandélien, même porté à son point d'incandescence entre 1924 et 1928, n'aura ainsi jamais été une simple erreur de jeunesse pour celui qui fut, un temps, tenté par le surréalisme. On fait fausse route à n'y voir qu'un accessoire un peu trop criard d'une panoplie narrative et esthétique, tendant de plus en plus à l'épure et à la mesure³⁹. Ce n'est *jamais* une simple métaphore chez Jouhandeau. Au contraire, si le surnaturel se reconnaît comme un réservoir privilégié d'images ou de thèmes *et* comme la dynamique structurelle de nombre de ses textes, et ce même après le mariage et le prétendu désaveu de la sorcellerie et de l'occultisme, c'est que lui seul semble permettre à Jouhandeau de mener l'assomption de l'homosexualité comme le drame d'une élection au milieu de l'enfer. Non pas bien entendu pour rêver, à partir d'un tel drame, à un avenir politique ou à un programme collectif, ni d'ailleurs pour envisager l'érotisme ou l'amour autrement que comme éphémère et clandestin — si ce n'est même autrement que comme maudit. Porter le poids du scandale et de la réprobation sociale, éprouver au long des jours la brûlure de ce qui s'apparente à un anathème métaphysique, sans jamais prétendre les annuler ou les oublier, tout cela aura été nécessaire pour fonder une véritable puissance monstrueuse de l'homosexualité. Mais monstrueuse en tant qu'elle tiendrait de l'exception *et* de la monstration, du prodige *et* de la révélation. Hétérogène au monde qui l'exclut et la condamne, l'homosexualité selon Jouhandeau appartient en effet

³⁹ Cf. *supra*, chapitre 6, note 88.

malgré tout à ce monde. Elle est comme sa part la plus obscure et insondable — son secret même, sa jouissance. Une part qu'elle va tendre à manifester et à rendre de plus en plus visible, bien qu'en affirmant nécessairement une ipséité sans pareille, parce que tenue en marge *et* tenant à cette marge. Monstrueuse, négative, une telle puissance de l'homosexualité n'est néanmoins garantie chez Jouhandeau qu'à la condition qu'elle soit négatrice de tout lien ou de toute reconnaissance ailleurs que dans les textes qui lui donnent force et éclat. Elle surgit et brille solitairement, à la fois résolument disruptive et foncièrement irrécupérable.

7.2 L'histoire révisée par la chair

Afin de saisir au mieux les ressorts de cette politique du surnaturel selon Jouhandeau, appliquée à la question homosexuelle, il nous faut revenir à *Chronique d'une passion*. C'est que l'aventure vécue aux côtés de J. St. va apparaître d'autant plus monstrueuse qu'elle est, en son fond, également politique. Avant cela, il faut signaler néanmoins que c'est parfois déjà dans l'ordre des impressions visuelles que J. St. tend, aux yeux de son amant, à « ressembler tout d'un coup par instant à un monstre » (CP, 57). Bien des raisons sont données à cette étrange métamorphose n'opérant que pour le regard du narrateur : tantôt est en cause la « conduite » du jeune peintre, homme de basse extraction et s'entourant d'autres homosexuels, sans se cacher outre mesure ; tantôt c'est à cause de sa jeunesse disparue, de « [s]a beauté passée », dont le souvenir s'accroche tellement à son corps qu'il devient l'« inviolable secret autour duquel je tourne sans cesse » (CP, 22) avoue même le narrateur. Dans ce cas-ci, la monstruosité tient à la part de l'amant qui échappe à l'alter-ego de Jouhandeau, ce « secret » de son corps qu'il n'attrape que sur le mode du regret ou de l'aversion. À l'égard du caractère tératologique de leur passion, le « monstre » J. St. Ne se montre toutefois pas entièrement dupe. Il déclare d'ailleurs un jour à son prestigieux amant : « Avec le recul, dans notre amitié tout n'a été que monstrueux. Ce n'est que le « "Monstre" en moi que vous aimez » (CP, 93). Ici nous touchons vraisemblablement à la partie la plus démonstrative de notre question, lorsque signifier par l'écriture la monstruosité — des mœurs et des manières ; d'un corps et de ce qu'il cache — de J. St., c'est toujours chercher à lui accorder un statut privilégié et singulier, même si c'est par

une forme étrange « d'absolu d'en bas⁴⁰ ». Tous ces éléments viennent par conséquent éclairer la scène où l'alter-ego jouhandélien avoue à sa femme appartenir lui-même à « cette grande famille des Monstres » (CP, 155), en avouant du même coup la véritable nature de son lien avec le peintre. Comme si, en raison d'un érotisme qui serait foncièrement égotiste chez Jouhandeau, construire l'image de l'autre comme monstrueux, n'avait servi qu'à affirmer en retour que le *moi* l'était aussi. Le dossier serait déjà lourd si ne s'y ajoutait pas un autre élément qui, pour n'apparaître que secondaire dans les raisons explicites données à l'aventure du narrateur et de J. St., n'en est pas moins significatif, tant pour la compréhension du caractère proprement monstrueux de la logique de l'écriture, que pour plus largement ressaisir le rôle que l'écrivain a pu faire jouer à *Chronique d'une passion* dans ses rapports (aux allures de sauvetage) à la politique et à l'histoire. Il s'agit du fait que J. St. est juif. Impossible de comprendre la vindicte d'Élise, sa furie meurtrière à son endroit, si on balaye d'un revers de main son antisémitisme farouche, lequel à l'époque ne fait guère exception⁴¹. Sur ce point, son mari fait d'ailleurs peu de mystère : « Ce qui armait son bras ? l'amour ? la jalousie ? l'amour-propre blessé ? la politique aussi peut-être. Que J. St. fût juif avait son importance pour elle : en lui, c'est Israël un peu qu'elle visait. En le frappant, elle espérait déchaîner un scandale qui éclabousserait la colonie entière. » (CP, 161) Gardienne mythique du foyer (conjugal *et* national), devenue le visage réactionnaire des Érinyes, Élise veut atteindre en J. St. une hypostase. Si elle rêve d'incarner elle-même l'idée de la vengeance, elle attaque dans son rival « à la fin non pas seulement sa race, mais le vice en personne incarné, visible sous la figure d'un Monstre » (CP, 175), c'est-à-dire ce qui serait « le principe », « l'essence » du juif ou de l'homosexuel — l'indistinction entre l'un et l'autre « vice », loin d'être claire, étant comme on le verra hautement signifiante. *Chronique d'une passion* tient pour cela à la fois d'un marivaudage se donnant des accents tragiques et d'un mystère chrétien où Élise est d'autant plus une héroïne de la foi et une sainte martyre qu'à l'inverse toute « différence [se trouve] effacée entre J. St. et Satan » (CP, 178). Entre l'épouse devenue une allégorie de la raison, de l'ordre et de la vertu, et le peintre personnifiant l'enfer, le vice, la médiocrité et le stupre,

⁴⁰ Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, op. cit., p. 213.

⁴¹ Cf. Emmanuel Debono, « Les années 1930 en France : le temps d'une radicalisation antisémite », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 1, n° 198, 2013, p. 99-116.

Chronique d'une passion tourne même parfois à la psychomachie à la facture un peu forcée. L'important ici est que l'écriture du surnaturel sert à dynamiser et à esthétiser l'intrigue, jusqu'à lui conférer une stature presque mythique, bien qu'en même temps très jouhandélienne. On doit d'ailleurs rester attentif ici au fait qu'Élise se transforme en un pur personnage au sens de Jouhandeau. Non pas seulement parce qu'un tel personnage reproduirait l'orgueil ou l'isolement souverain de son auteur (ce qu'il fait du reste), mais davantage encore, parce qu'Élise apparaît désormais transfigurée, pareille à une « monstrueuse, demi-lionne ailée, à tête et mains humaines, herculéennes » (CP, 177). En cherchant à tuer le « Monstre », Élise le sera devenue ironiquement. Exaltée à son tour par l'écriture, elle serait parvenue, telle qu'elle le souligne elle-même, entre ardeur et amertume, « au comble de "moi", telle que M. Godeau et ce Mal qu'il m'a fait, qu'il m'a fait voir ou entrevoir, m'ont poussée à être ». (CP, 170) Rentrant dans son propre secret, arrachée comme à elle-même au point de devenir un personnage prodigieux de fiction, Élise se moulera en définitive dans l'image du monstre formidable et déchaîné que son mari aura toujours assuré avoir perçu en elle. Comme si l'aventure aux côtés de J. St. et la crise qui voit leur séparation, sous les coups d'une Élise en furie, n'avaient eu pour but que d'accroître, de théâtraliser et de radicaliser le vécu, de faire en somme advenir une vie esthétique. Ce qui revenait de tout temps chez Jouhandeau à la faire correspondre à son éthique de l'imprudence, de la grandeur et de l'intensité. En cela, l'écriture dictant *Chronique d'une passion* devait sans doute moins relever des conventions et des règles de la chronique, filée au jour le jour, que répondre à l'idée d'inventer un nouveau genre, passionnel et propre à dire la passion, voulant que *passionner* la chronique impliquait de la dramatiser.

L'antisémitisme d'Élise sert peut-être cependant un autre but qu'esthétique ou matrimonial. Pour le découvrir, il convient de dire quelques mots des rapports de l'écrivain avec ce qu'on appelle à l'époque la « question juive », ainsi qu'avec le nazisme qui lui donne son expression la plus politiquement structurée. Deux événements, en apparence indépendants, retiennent ici principalement notre attention. C'est d'abord au mois d'octobre 1936 que Jouhandeau fait paraître dans l'*Action française* un article intitulé *Comment je suis devenu antisémite*, seulement quelques mois après l'élection de Léon Blum à la présidence du Conseil. L'année suivante, l'article est repris sous la forme d'une plaquette que publie Albert Sorot aux

côtés de deux autres textes de même facture, sous le titre : *Le péril juif*. Eu égard à son premier lieu d'édition, la profession de foi antisémite de Jouhandeau s'inscrit à n'en pas douter dans le « nationalisme intégral⁴² » que défendent alors Charles Maurras et ses partisans, pour qui les organes du pouvoir et les institutions culturelles de la France seraient aux mains de forces étrangères, réunissant pêle-mêle communistes, juifs, « orientaux » et étrangers de tout horizon. Le second événement survient en octobre 1941, lorsque Jouhandeau est invité par Goebbels et les autorités allemandes à un séjour culturel dans le Reich hitlérien, en compagnie d'autres écrivains français (dont Jacques Chardonne et Robert Brasillach) et étrangers. À son retour en France, il publie un témoignage de ce qu'il a vu dans *La nouvelle revue française*, alors dirigée par Pierre Drieu la Rochelle, également du voyage⁴³. Tant le *Péril juif* que ce qui restera dans les mémoires comme « le voyage d'automne » lui attirent rapidement réprobations, témoignages d'incompréhension et ruptures de la part de ses proches, comme Leiris, Peyrat ou Marcoussis. Les menaces et les dénonciations anonymes vont aller se multipliant, tant et si bien d'ailleurs que Gide et Paulhan devront se porter à la rescousse du couple Jouhandeau (et ce, avant qu'Élise dénonce Paulhan en mai 1944 auprès de la Gestapo, le forçant à vivre dans la clandestinité durant plusieurs mois⁴⁴). Lors de la Libération, c'est pour son article paru dans *La nouvelle revue française* que Jouhandeau est principalement inquiété. Fourvoiement éphémère ou manque de discernement politique, délire antisémite ou simple « mimétisme⁴⁵ » de celui de sa femme ? À plusieurs reprises, Jouhandeau va chercher à revenir sur ses positions troubles de l'époque. Par-delà les excuses occasionnelles à tel ou tel proche, ou le fait que

⁴² Didier Eribon, « L'abjecteur abjecté. Quelques remarques sur l'antisémitisme gay des années 1930 à nos jours », *Hérésies*, *op. cit.*, p. 183. S'il pointe des éléments fort pertinents par rapport à la question de l'antisémitisme de Jouhandeau, Eribon propose une lecture un peu approximative de *Chronique d'une passion*. En cause l'importance exagérée qu'il accorde à la haine d'Élise pour les juifs, laquelle ne motive pas à elle seule sa hargne contre J. St. Il rate de ce fait le fond autrement plus politique (car homosexuel) de cette affaire, comme on va le voir.

⁴³ Cf. Marcel Jouhandeau, « Témoignage », *La nouvelle revue française*, n° 334, décembre 1941, p. 649-651. Devenu l'un des symboles de la collaboration des intellectuels français, ce sulfureux séjour allemand et ses suites seront racontés (parfois de façon un peu romanesque) dans François Dufay, *Le voyage d'automne. Octobre 1941, des écrivains français en Allemagne*, Paris, Plon, 2000.

⁴⁴ Voir les pages consacrées à ce sujet par Jacques Roussillat, *Le diable de Chaminadour*, *op. cit.*, p. 219-251.

⁴⁵ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 106.

l'écrivain retire bien vite (dès 1939 apparemment) *Le péril juif* de la liste de ses ouvrages publiés ; par-delà encore les motifs non pas idéologiques ou raciaux mais affectifs (les brimades des partisans du Front populaire), familiaux (la mort de sa mère à laquelle il fallait trouver un « bouc-émissaire⁴⁶ ») ou spirituels (la haute conception qu'il se fait de l'Homme) qu'il invoque souvent pour justifier ses positions ou en atténuer la gravité, c'est une raison plus souterraine qui semble l'emporter au fil du temps. Moins qu'aux textes antisémites eux-mêmes ou aux événements politiques, nous croyons qu'il est en effet essentiel d'insister sur le patient travail de réécriture auquel se livre Jouhandeau dans l'après-coup. Si son entreprise a tout d'un révisionnisme historique, elle vise pourtant à faire affleurer une autre histoire, tout aussi monstrueuse au regard de la société : celle de son homosexualité et du rôle qu'elle aura pu jouer dans ses choix malheureux. C'est ce qu'il suggère lui-même dans *La courbe de nos angoisses*, suite à son *Journal sous l'Occupation* publié juste après sa mort, non sans devoir encore user d'une rhétorique électorale du secret qui le rendrait comme intouchable :

Certes, si l'on avait soupçonné ou deviné mon jeu qui n'était pas double, mais simple, comme une « idée fixe », on m'aurait peut-être lapidé ou écorché vif, mais « le secret » qui m'occupait seul était trop éloigné de ce qu'on pouvait supposer pour que je ne fusse pas de ce côté bien tranquille. Aussi les hommes peuvent-ils me traduire devant leurs tribunaux, pour me juger, l'essentiel leur échappera toujours, si incapables ils sont de relever certaines de mes empreintes. Les cherchent-ils à gauche, déjà je cheminai à droite ou inversement. Dieu seul et moi savons de quoi il s'est toujours agi pour moi, où est ma faute, où j'en suis avec le bien et avec le mal, je devrais plutôt dire, avec l'Amour⁴⁷.

⁴⁶ « Mon accès d'antisémitisme — qui suivit juste la mort de ma mère —, je m'aperçus qu'il fut une sorte de crise où Israël ne fut qu'un prétexte. Il me fallait un bouc émissaire pour que je puisse le charger de mes démons. » (Propos de Marcel Jouhandeau du 9 juin 1939, rapportés dans Claude Mauriac, *Les espaces imaginaires. Le temps immobile*, 2, Paris, Grasset, 1975, p. 186)

⁴⁷ Marcel Jouhandeau, *La courbe de nos angoisses*, précédé de *Journal sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1980, p. 384. Soulignons que la section du journal consacrée à la sinistre année 1941 s'ouvre opportunément sur le constat d'un manque : les « papiers, carnets de note et journal concernant cette période ayant été brûlés par Véronique, je vais essayer, affirme l'écrivain, de retrouver dans ma mémoire les circonstances qui m'amenaient en Allemagne. » (Marcel Jouhandeau, *Journal sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 79) Il invoque cette fois pour motif de son voyage allemand la sollicitation du supérieur de son établissement scolaire, le chanoine Guénon, qui l'encourage à se rendre dans le Reich afin d'intercéder auprès des autorités et hâter la libération d'un sous-directeur fait prisonnier (*Ibid.*, p. 80) Il reste toutefois difficile d'évaluer à quand remonte précisément l'écriture de cette réminiscence.

Suivre la piste érotique dans le dossier de l'antisémitisme jouhandélien nous amène à reconsidérer un certain nombre d'éléments. Tout d'abord, la publication en 1949 (là encore anonymement) du *Voyage secret* où le lecteur découvre la véritable raison du voyage de 1941 dans le Reich : à savoir une « idée fixe » (ce sont ses mots) que nourrit Jouhandeau envers un haut-gradé du régime nazi, alors directeur de l'Institut allemand de Paris, Gérard Heller, rencontré par l'entremise de Florence Gould. Sur le chapitre de l'antisémitisme, l'opération paraît fonctionner sur un principe à peu près similaire, sauf qu'elle ne fait pas l'objet d'une justification en règle de l'écrivain, même à travers le miroir de la fiction. Elle est plutôt disséminée au fil des textes et des entretiens qu'il n'aura de cesse de donner jusqu'à sa mort. C'est par exemple dans *Bon an, mal an* que Jouhandeau profite d'une anecdote rapportée à propos de son ami Max Jacob pour « ouvrir ici une parenthèse pour signaler la sympathie particulière que les israélites ont eue dès la première heure, pour ce que j'étais, pour ce que j'écrivais⁴⁸. » Déférence à l'égard de l'Ancien Testament, amitiés revendiquées avec des juifs (Jacob bien sûr, mais aussi son professeur Léon Brunschvicg ou Marguerite Laveine), rien ne semble alors de trop pour signifier un attachement profond au judaïsme et à ceux qui l'incarnent à ses yeux. Au détour d'une phrase, l'écrivain avance même l'idée que « l'attrait aussi bien que les israélites exerçaient sur moi finit-il par m'inquiéter et m'obliger à me déclarer contre eux⁴⁹ ». Cette hypothèse psychologique qui semble s'appuyer sur l'idée d'une sensualité refoulée, cette justification libidinale où la haine ne cacherait qu'un amour dénié, si rapidement évoquée soit-elle, devait pourtant guider en creux la suite de son argumentation⁵⁰. On doit en effet la garder en mémoire au moment où l'exposé de *Bon an, mal an*, revenant au séjour de Jacob à Guéret, rapporte l'anathème dont l'auteur du *Cornet à dés* — catholique nouvellement converti —, fut l'objet de la part de la mère de Jouhandeau. Si les raisons données paraissent

⁴⁸ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an, op. cit.*, p. 187.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁰ Cette hypothèse nous permet d'ailleurs de remettre en perspective le dégoût profond que nourrit Jouhandeau à l'égard de Maurice Sachs, personnage qui serait au cœur (avec Julien Benda) de son aversion pour les juifs, ainsi qu'il l'explique dans *Comment je suis devenu antisémite*. En s'appuyant de son côté sur une remarque de Jacob, Denis Hollier a judicieusement souligné que la violence d'une telle réaction est sans doute motivée par le fait que Jouhandeau et Sachs s'étaient d'abord rencontrés dans une maison de prostitution pour hommes. (Cf. Denis Hollier, dans Marcel Jouhandeau et Michel Leiris, *Correspondance (1923-1977)*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nrf », 2021, note 1, p. 224)

d'abord relever de ses manières et de sa dévotion ostentatoire, bientôt Jouhandeau nous apporte la clef de l'énigme : soit, à l'occasion d'une tentative ratée de séduction, la démonstration de son homosexualité⁵¹. Jouhandeau conclut alors en se demandant, dans une forme de sourde inquiétude, quelle aurait été la réaction de sa mère devant la révélation de sa propre sexualité. En faisant se succéder la question antisémite à la question de l'intolérance à l'égard de l'homosexualité, en liant même l'une à l'autre par un attrait secret et refoulé pour les juifs, l'auteur de *Monsieur Godeau intime* fait du révisionnisme historique un érotisme. Davantage, il dessine asymptotiquement une histoire politique à double détente. Une histoire des monstres et des parias, des homosexuels et des juifs, voués à se confondre dans une histoire plus générale, celle des victimes, des exclus et des martyrs, à laquelle l'écrivain s'attachera parfois tellement qu'il n'hésitera pas à associer l'enfer de sa vie conjugale à celui des fours crématoires — et ce, dans le livre dédié aux derniers jours de sa femme⁵². Cruelle hypocrisie, coupable aveuglement, si ce n'est même suprême obscénité d'un écrivain dont le narcissisme n'a d'égale que la mauvaise foi ? Il est certain que les dénégations et volte-face de Jouhandeau après la guerre s'inscrivent pour une large part dans une stratégie de réhabilitation. C'est ce que prouve peut-être encore la publication simultanée en 1949 du *Voyage secret* et d'une version non plus clandestine mais publique de *Chronique d'une passion* où, ainsi qu'on l'a vu, l'alter-ego textuel de l'écrivain cherche à occuper, aux côtés de son amant juif, la place du monstre persécuté par sa femme antisémite⁵³. Se limiter aux seules entreprises de sauvetage moral et littéraire que

⁵¹ Jouhandeau transcrit même les propos de sa mère à l'issue de l'affaire : « Ah ! se dit-elle, dès qu'elle eut vent du scandale, c'est un Hyacinthe [du nom du seul homosexuel déclaré de Guéret]. Maintenant, je comprends tout, surtout la répulsion qu'il m'inspirait. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 192)

⁵² « Ce matin, j'ai pensé aux camps de la mort. Je m'y suis vu et je me suis dit que ma condition n'est pas différente. Entre Élise et Hitler il y a une étrange ressemblance. Si je ne suis pas anéanti, je ne dois pas moins faire pitié, réduit à subir ses folies, ses avanies, pour ménager la paix d'un enfant. » (Marcel Jouhandeau, *La mort d'Élise*, *op. cit.*, p. 22) Au demeurant, c'est un semblable rapprochement des persécutions juives et homosexuelles que propose Proust dans deux passages célèbres de *Sodome et Gomorrhe* (Cf. Marcel Proust, « Sodome et Gomorrhe » [1921-1922], *À la recherche du temps perdu*, t. II, éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 615 et p. 632.)

⁵³ Sans oublier que la parution initiale de *Chronique d'une passion*, en 1944, a pu déjà avoir un rôle à jouer à l'égard des événements historiques. En 1944, les signes de la défaite allemande s'accumulent en effet à l'horizon. Alors que Paris est proche d'être libérée, les menaces et les lettres de dénonciation que reçoit le couple Jouhandeau à son domicile le forcent à trouver refuge chez des proches.

l'écrivain déployait alors, c'est néanmoins occulter la part selon nous capitale du problème — et risquer d'aggraver l'image d'un écrivain en tout point, *car en toute conscience*, diabolique. L'attrait pour le judaïsme, son histoire et sa religion, tout comme l'attrait pour les corps qui l'incarnent, paraissent en vérité n'avoir pas seulement répondu à un opportunisme historique. Les recherches menées par Jacques Ruffié dans les carnets et les notes préfigurant le texte *Opales* (publié en 1928) tendent ainsi à montrer autant la considération que la fascination pour la « place unique⁵⁴ » d'un peuple juif aimé de Dieu. On retrouve donc là une trace du respect et de l'affection revendiqués, si ce n'est même martelés plus tard dans *Bon an, mal an*, laquelle trace s'avère être bien antérieure aux errements antisémites et aux compromissions avec le régime nazi. L'hypothèse d'une sensualité refoulée que suggère Jouhandeau ne doit donc pas être ignorée : elle dévoile peut-être même l'autre versant de cette histoire à double détente que nous évoquions précédemment. On pourrait dire que c'est parfois le caractère monstrueux, c'est-à-dire abominé et exclu, de l'objet du désir qui lui assure pour Jouhandeau, auteur de *Abjection*, d'être désiré. En ce cas, l'antisémitisme est en passe de devenir l'une des composantes essentielles de l'érotisme : c'est là, ainsi qu'on a pu le constater, l'une des motivations en clair-obscur de l'idylle avec J. St.

Si au temps du *Péril juif* et des textes antisémites, tout semble encore confus et incertain, en revanche avec *Chronique d'une passion* apparaît chez Jouhandeau comme l'intuition de la teneur secrètement sexuelle de l'aversion à l'égard des juifs. Intuition qui va gagner de plus en plus en acuité et en résolution, et ne pas le concerner exclusivement. Pour ce qui concerne l'antisémitisme de sa femme, l'alter-ego de l'écrivain prend en effet soin de signaler combien y entre une « horreur de l'impureté » (CP, 178), une hantise viscérale, similaire au dégoût, à l'endroit de ce qui pourrait attenter à l'intégrité de son corps et de sa personne. Ainsi Élise espère qu'« à travers un spécimen taré d'une nation maudite et détestée, elle atteindrait le principe même du "venin" qui m'avait corrompu, moi, et qui à travers moi, avait tenté, menacé de la séduire, de la contaminer » (CP, 177). Si rien n'empêche de reconnaître dans cette dialectique de l'impureté et de la pureté une phénoménologie du dégoût ou de l'abject, il faut

⁵⁴ Jacques, Ruffié, « Jouhandeau et les mythes », dans Jean-François *et al.*, *Sur Marcel Jouhandeau*, *op. cit.*, p. 108.

prêter attention à la particularité du « venin » susceptible de « séduire » Élise et qu'elle cherche à détruire dans son rival : c'est-à-dire le judaïsme, mais en tant qu'il apparaît ici inséparable du corps et de sa sexualité perversie. La corruption ou la contamination qu'elle craint, c'est donc celle qui habite tant J. St. que désormais son mari, et qui menace de la prendre bientôt pour cible. C'est en somme le « venin » d'une sexualité dénaturée, ignoble car ambiguë, quand elle n'est pas mère d'ambiguïté. Voilà qui éclaire autrement la portée de la folie meurtrière d'Élise. Car celle-ci viserait en dernier lieu le sexe, ce que vient confirmer le geste qu'elle mime de la main, encore retenue chez elle par son mari et son confident, le Père N. : « [E]t de bas en haut l'arme cheminait à la hauteur de l'aine » (CP, 157). Lorsque son geste est commué, la peinture du Prêlat lacérée en lieu et place de son auteur, Élise n'abandonne pas cependant son rêve. Elle trouve seulement à l'exprimer dans un champ plus idéal et « pédagogique ». En détruisant l'œuvre picturale, Élise se dit en effet certaine que son action a tout de même porté ses fruits, et que « cette larve maintenant va peut-être songer à devenir un homme. » (CP, 180) En voulant atteindre le sexe, ce que le personnage de la femme de Jouhandeau prétend faire, ce n'est ainsi pas seulement châtrer le membre par quoi le malheur aura surgi dans sa vie. C'est aussi chercher à faire « un homme » en tuant en lui tout ce qui ne relève pas justement de l'homme, et qui le réduit à l'état de larve ou d'avorton de la chair. Peut-être moins « la femme » que ce qui s'apparente encore confusément à l'envers ou au négatif de la virilité, à ses attributs les plus vils ou les plus contrefaits, autrement dit tout ce qui participe du brouillage des corps et des sexes, ce dont le désir « contre-nature » du Juif J. St. est à ses yeux l'effroyable emblème. Aussi Ruffié peut à raison souligner combien l'antisémitisme du Jouhandeau pamphlétaire doit tenir, pour une part en tout cas, à la « menace fantasmatique⁵⁵ » d'une féminisation de sa nature propre, ce dont le Juif était d'ailleurs à l'époque juger responsable par tout un discours

⁵⁵ « Si, se croyant changé par "Myriem" [le surnom donné à Marguerite Laveine], dépossédé de son moi authentique, à son insu, et sans trêve opposant le bouclier barrésien de l'enracinement, de la continuité, du "langage de la Tribu", à la diaspora juive, il n'en finissait pas d'exorciser la fascination dangereuse (pour lui) du Tirésias et du Visiteur nocturne, étendant cette fois sa mise en garde contre une menace fantasmatique à toute la nation française, menacée de métamorphose et, selon le Jouhandeau de 1936 gagné à un nationalisme militant, "féminisée" et dénaturée de son identité profonde par un mystérieux maléfice juif ? » (*Ibid.*, p. 109)

réactionnaire sur la décadence de la société et de la masculinité⁵⁶. Au moment d'écrire *Chronique d'une passion* (vraisemblablement entre 1938 et 1942), les choses évoluaient donc moins qu'elles étaient amenées imperceptiblement à se déplacer. Les quelques remarques à ce sujet tendent en tout cas à nous révéler que ce qui s'avère pourchassé par Élise à travers le peintre juif, c'est avant toute chose le danger que celui-ci ferait prétendument courir à la stabilité des sexes et à la naturalité des corps. Derrière l'histoire de l'abjection des juifs, on aurait ainsi affaire à une histoire qui, de tout temps, serait celle des destins sexués. Aussi le geste rétrospectif de l'écrivain, qui prétend ramener ses passions funestes d'hier à sa passion de toujours pour les hommes, ne serait, dans sa perspective, qu'un geste absolument et passionnément de vérité. C'est tout le destin du peuple juif qui s'y trouverait obliquement, elliptiquement élucidé. Du reste, ce que nous appelons une *histoire révisée par la chair*, où les explications idéologiques, politiques ou raciales sont peu à peu disqualifiées au profit de motifs érotiques, sensuels et affectifs originellement occultés, ne rejoint-elle pas l'un des griefs que Jouhandeau formulait dès le départ à l'égard des juifs, lesquels, selon lui, préfèrent l'intelligence à l'amour, la raison à la passion et à l'irrationnel⁵⁷ ? Il va de soi que le sujet de l'antisémitisme et de la collaboration de Jouhandeau mériterait à lui seul une étude complète, tournée notamment vers les événements politiques et l'histoire de l'antisémitisme intellectuel français, et ce en particulier parce qu'un tel sujet tend aujourd'hui encore à recouvrir tous les autres aspects de son œuvre littéraire. En se restreignant ici à sa dimension stratégique et fantasmatique, en somme à l'opération de renversement (du politique à l'érotique ; des corps haïs aux corps aimés) qu'il accomplit par les moyens mêmes de la littérature, on aura surtout tâché de démontrer comment l'arrière-plan antisémite de *Chronique d'une passion* ne peut se comprendre en dehors du registre du monstrueux, lequel renvoie nécessairement pour

⁵⁶ Sur ce processus, son imaginaire historique et les opérations sémantiques et politiques qu'il convoque, se reporter au tableau qu'en dresse Jérémy Guedj, « La figure du juif efféminé. Genre, homophobie et antisémitisme dans la France des années 1930 à travers les discours d'extrême droite », dans Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, coll. « Mémoire / Histoire », 2007, p. 220-235.

⁵⁷ « De l'aveu de M. Benda, le patriotisme du Juif manquera toujours, en effet, de ce qui est essentiel à tout amour, qui est cet élément instinctif, charnel, irrationnel (qu'est-ce qu'un attachement qui n'intéresse que l'intelligence et pas les entrailles ?) » (Marcel Jouhandeau, « Comment je suis devenu antisémite » (1936), dans Marcel Jouhandeau et Michel Leiris, *Correspondance (1923-1977)*, op. cit., p. 227)

Jouhandeau au sexuel et au corporel. N'était-ce pas là aussi une manière de réaffirmer le magistère qu'il attribuait à l'écrivain, à savoir d'exhiber les secrets que tous méconnaissent ? En s'appliquant au registre historique et politique, un tel magistère prend toutefois cette inflexion particulière d'épingler le caractère proprement monstrueux (en tant qu'honteux, ignoré et éminemment charnel) de tous les gestes et de toutes les paroles que ses contemporains dissimulent, qui aurait toujours à voir avec le sexe. Peut-être est-ce de cette façon que le geste de Jouhandeau se montre étonnamment moderne, si on suit Foucault pour qui la modernité se caractérise, à l'égard du sexe, par le fait d'avoir certes voulu toujours et davantage en parler, mais parce que le sexe avait été au préalable fait « valoir comme *le secret*⁵⁸ ». Or c'est par là également que le diabolisme de Jouhandeau, à entendre aussi bien dans le sens de la légende qu'il aura sciemment bâtie grâce à son écriture du surnaturel, que dans le sens de sa réception du point de vue de l'histoire littéraire — toujours déterminée par son antisémitisme —, semble se faire le plus foncièrement politique. Même s'il n'est jamais qu'esquissé ou suggéré à la manière d'une énigme de la chair, dont toute l'histoire à ses yeux procède.

Le tableau ne serait toutefois pas complet si on ne tâchait pas de prendre la mesure des rapports entre masculin et féminin, corps et sexuation, que nous aura découvert la question de l'antisémitisme, à partir de ce qu'on a appelé une *politique du surnaturel*. Car le surnaturel ne s'offre pas exclusivement comme un cadre esthétique ou comme la dramatisation d'une question (l'antisémitisme) qui, à la manière d'une plaque sensible, révélerait par exemple le monstre en Élise *et* le secret que dissimule la monstruosité de son geste : le sexe. On va le voir, il peut également se reconnaître comme un ressort en lui-même fantasmatique, annonçant le triomphe d'une chair nouvelle qui déjouerait le sens même de l'histoire (l'hermaphrodisme). Encore faut-il pour cela repartir du rôle octroyé aux personnages féminins dans l'univers jouhandélien, afin d'en dégager la fonction spécifique. Dès le départ, on peut dire que le texte chez Jouhandeau s'organise autour de l'orbite du féminin. Les chapitres de *La jeunesse de*

⁵⁸ « Ce qui est au propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*. » (Michel Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 49)

Théophile égrènent les noms des formatrices de l'enfance. Par la suite, c'est une large part de l'œuvre, dans son élaboration et dans son ordonnancement, qui répond encore de ce principe. Elle se subdivise en différents cycles qu'emblématise chacune des femmes de la sainte trinité jouhandélienne : Véronique, la Duchesse et Élise⁵⁹. Dans tous ses textes, les personnages féminins remplissent un rôle d'intercesseur ou d'intermédiaire : soit, à l'image des sœurs Pincengrain, il s'agit d'être le relais ébahi de la religion d'un Godeau égotiste et spirituel ; soit, à l'instar de la Duchesse, plus charnellement, il importe de devenir la complice ou l'entremetteuse de l'amour homosexuel ; soit, tel le personnage d'Élise, seul compte d'être un obstacle résolu à la passion, mais pour mieux en retour l'exalter. La place des unes et des autres s'avère cependant interchangeable, l'important n'étant pas ici le rôle en soi, mais plutôt la fonction qui y fait signe continuellement. Quelle est-elle ? Celle d'être une « aide⁶⁰ », ainsi que l'affirme franchement l'écrivain. Selon Jouhandeau, la femme doit être en effet un personnage secondaire, relégué à l'arrière-plan. Pour le justifier, il n'hésite pas à s'appuyer sur sa lecture de la Genèse et sur toute une tradition théologique. Dans sa misogynie utilitaire, la femme n'est cependant pas qu'un « accessoire », elle s'apparente à un objet ou un outil certes, mais paradoxalement en tout point « indispensable⁶¹ ». Nous revenons ici à l'image de Piéta dont on a vu la parodie macabre dans la finale de *Monsieur Godeau intime* — laquelle Piéta trouve sans doute sa genèse dans la vie de l'écrivain, lors d'une scène fixée chez lui à l'instar d'un tableau, au cours de laquelle, adolescent, il est pris subitement d'amour pour un jeune homme qu'il découvre en pleurs sur les genoux d'une femme⁶². N'est-ce pas en réalité cette image de Piéta

⁵⁹ « N'est-il pas curieux de remarquer que, de même que mon premier livre se divisait en trois chapitres dont chacun avait pour titre un nom de femme : Tante Alexandrine, Jeanne, Madame Alban, tout le reste de mon œuvre devrait pouvoir se ranger sous l'influence de Véronique, de la Duchesse ou d'Élise ? On ne saurait sans erreur avancer que la Femme n'a pas tenu dans ma vie une très grande place, à commencer par ma mère. » (Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, op. cit., p. 61)

⁶⁰ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, op. cit., p. 100.

⁶¹ « C'est métaphysiquement, mystiquement, esthétiquement que je préférerais l'Homme à la Femme. Ma religion même avait contribué à déterminer ce choix. [...] Sur le plan métaphysique enfin, sur le plan de l'Absolu, la Femme m'a toujours semblé un accessoire indispensable sans doute à la procréation, alors que l'Homme était toujours la cause ou plutôt le motif essentiel, le couronnement, la Fin de la Création. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, op. cit., p. 71)

⁶² Matricielle, cette scène l'est tellement aux yeux de l'écrivain qu'il en fait l'un des jalons majeurs du récit de formation de son alter-ego littéraire dans *Jeunesse de Théophile*. Il y revient ensuite sur le

qui décide Jouhandeau à se marier avec Elisabeth Toulemont ? En dépit des tempêtes que traversait déjà le jeune couple, il affirme bien plus tard que sa décision se trouvât prise du moment qu'il l'aperçût tenant un vieux crucifix d'ivoire en main⁶³. Arborant l'objet chéri entre tous, la femme se serait faite de la sorte à son tour pur objet, véritable support de l'amour au sein de la scène du regard jouhandélien. De là son caractère indispensablement « accessoire ». Utilitaire, la femme *aurait dû* pourtant l'être davantage, au-delà du devenir objet qui est le sien dans l'économie du désir de Jouhandeau. C'est en effet sur le mode du regret que l'écrivain évoque parfois également son rapport aux femmes. Regret qu'aucune d'entre elles n'ait été pour lui *sa* femme au sens de la complétude des corps, de la volupté et, par conséquent, de la sexualité, en lieu et place d'un ersatz de mère adoratrice, complice ou tyrannique. Regret en somme que la femme n'ait pas été le support par lequel le sujet aurait pu accéder à la vérité du désir (en tant qu'hétérosexuel, donc en tant que chrétien), et comme J. St., de « larve », devenir peut-être lui-aussi un « homme ». À quelques reprises, l'auteur des *Chroniques maritales* soulève ainsi l'hypothèse qu'une femme aurait pu « enrayer » ses penchants pour les hommes, à l'instar d'Élise « qui aurait pu me guérir de mon homosexualité, si elle avait été différente⁶⁴. » C'est ici que la misogynie utilitaire de Jouhandeau prend son sens le plus caractérisé et même le plus impérieux. Car elle relève structurellement d'une fonction fétiche dévolue à l'autre féminin, la femme y étant imaginée comme ce qui complète et restaure l'homme dans son intégrité essentielle. En cela, il y aurait entre Jouhandeau et toutes les femmes une promesse éternellement non-tenue, justifiant les infidélités d'hier comme d'aujourd'hui. Au point que le féminin se découvre chez lui comme un objet tenu à la lisière du fétiche et de la mélancolie. Un objet tantôt idéalisé et adoré, certes, mais tantôt aussi détesté, abjecté, ouvert comme Élise

ton de la confiance dans *De l'abjection*. (Cf. Marcel Jouhandeau, « La jeunesse de Théophile », *op. cit.*, p. 155-157 ; Marcel Jouhandeau, *De l'abjection*, *op. cit.*, p. 63-65)

⁶³ « À la vue de mon Dieu dans les bras de cette femme, on imagine mon émoi ; c'est à partir de ce moment que j'ai pensé faire d'elle ma femme, parce qu'elle portait le Christ dans ses bras. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 159)

⁶⁴ *Ibid.*, p. 264. Le constat fut le même avec une certaine Valentine, rencontrée à Paris avant le mariage. Avec elle également les affaires de l'amour tournèrent vite court, mais par sa seule « faute » si l'on en croit l'écrivain : « Peut-être, si elle avait cédé à mes invites, elle eût orienté définitivement ma sexualité dans le bon sens, je veux dire qu'elle m'aurait peut-être amené à un conformisme sans problème, qu'elle m'eût détourné d'un penchant certain à l'homosexualité. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 70)

sur sa propre monstruosité, ou à l'inverse, telle Véronique, devenant la cible de toutes les cruautés. La misogynie utilitaire peut alors devenir revancharde. Il revient à *Ximénès Malinjoude* de nous amener le plus loin sur ce sujet, particulièrement à l'instant où le personnage éponyme s'évertue à séduire les jeunes filles pour mieux les mordre et leur arracher, littéralement, un baiser, ce qui donne lieu au « plus atroce des supplices⁶⁵ ». Si Jouhandeau devait déclarer « avoir mis toute sa méchanceté⁶⁶ » dans *Ximénès Malinjoude*, c'est étrangement pourtant dans ce conte cruel qu'il aura mis toute sa féminité, ainsi que le souligne Meyer⁶⁷. Tout fils du diable apparaît être Ximénès, personnage sadique et retors, prêt à tout pour défier le Ciel, celui-ci est aussi en réalité un personnage hautement trouble du point de vue des codes genrés. Déjà parce que sa mère se plaît à l'appeler « Ma fille⁶⁸ », mais d'autant plus parce qu'il adopte les attitudes et les passions féminines les plus stéréotypées. Comme si le destin mélancolique de l'objet féminin chez Jouhandeau était de n'être jamais plus châtié, mis à mal que lorsqu'il était dans le même temps introjecté, fait sien, jusqu'à devenir un autre soi-même.

Or une telle peinture hermaphrodite, on la retrouve dans une version symboliste avec *Monsieur Godeau intime*. Toujours sous le masque métaphorique de la « Chimère⁶⁹ », Godeau rêve de cumuler les attributs du taureau et de la chèvre, du père et de la mère, soit donc les

⁶⁵ Marcel Jouhandeau, « Ximénès Malinjoude » (1927), *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, *op. cit.*, p. 539. Écrit en 1924, au cours d'une passion tumultueuse avec Michel Leiris à qui le texte est dédié, *Ximénès Malinjoude* est paru trois ans plus tard. Leiris se serait pour sa part inspiré du personnage de Ximénès Malinjoude pour créer le Damoclès de son roman *Aurora*, qui est publié en 1946.

⁶⁶ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁷ Bernard Meyer, *Éros jouhandélien*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁸ Marcel Jouhandeau, « Ximénès Malinjoude », *op. cit.*, p. 521. Ou encore : « Ximénès, depuis sa treizième année, s'adonnait à une coquetterie, chez un homme, chez un homme robuste et à cet âge, bien étrange, surtout dans une ville de province, à une coquetterie qui intéressait particulièrement son visage et ses mains. Il poudrait son visage et ses mains ; il se passait du rouge aux tempes, sur les lèvres, et il peignait ses ongles attentivement comme des griffes de Chimère. » (*Ibid.*, p. 537)

⁶⁹ « Chimère. — Le même soir, assis entre son père et sa mère pour dîner, M. Godeau crut avoir pris place entre un taureau et une chèvre et qu'il était une chimère. [...] Embarrassé par le plumage opulent de sa propre gloire, parente de celle des chérubins, il se tourna vers son père : — "Conte-moi le mystère de ton existence", lui disait-il. Le père mugit. M. Godeau ne comprit rien à cet idiome. Se tournant vers sa mère : — "Dis-moi qui tu es." Elle bêla. M. Godeau ne comprit pas mieux. Il ne connaissait qu'un langage : celui des chimères. » (MGI, 161)

attributs des deux sexes, mais sans se reconnaître en définitive dans aucun d'entre eux. Il n'a alors d'autre choix que de se tourner vers lui-même et vers un idéal de Beauté qui n'est pas de ce monde. À travers cette vision d'un androgynat chimérique et monstrueux, sans doute que l'écrivain aspirait à renouer avec ce qui faisait à ses yeux l'origine véritablement divine de l'être. Pour lui, avant la séparation physique des individus entre Ève et Adam, « l'Homme » en tant que principe essentiel et substance spirituelle aurait été composé de manière égale d'une part mâle et d'une part femelle⁷⁰. Se rêver comme une chimère, c'était de la sorte rêver mélancoliquement à une origine absolue mais perdue. Qu'importent alors les regrets que la femme put incarner ensuite à ses yeux. Au moyen d'un contre-récit des plus sidérants, le souvenir en sera chassé au profit de l'image d'un homme qui portera désormais la promesse de la femme à même son corps. Un homme jamais plus divin qu'il n'est homme tout en étant *aussi* une femme, l'essentiel résidant dans le fait que l'homme soit, dans l'équation, toujours originel et premier. Ici la femme ne vient qu'en surplus d'un masculin que Jouhandeau définit comme vertu, « *virtus* », c'est-à-dire comme une « adhésion positive à la vie⁷¹ ». C'est en cela que la femme, au sens de Jouhandeau, prend son caractère le plus réellement « accessoire », surnuméraire, et ainsi le plus indispensable *car* le plus fétichisé. Remarquons qu'une telle conception de l'homme féminisé, en tout point surnaturel, divin, puisque complet du point de vue de la chair et des sexes, l'écrivain l'aura vraisemblablement nourrie à partir de sa propre expérience. Non pas seulement à cause de l'image physique que renvoie son corps (en particulier de ses « hanches⁷² » selon Élise), mais également du ton de sa voix, de ses attitudes, et plus généralement de ses manières qui trahiraient en lui le « Vénus⁷³ », comme le lui dira un jour un plâtrier. Ce corps tenant en apparence des deux genres s'avère en cela au laboratoire

⁷⁰ Cf. Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, op. cit., p. 94.

⁷¹ « Étymologiquement, la "vir-tus" opposait à celles de la femme les qualités propres à l'homme, au mari, au mâle, qui sont force et courage, une affirmation de la personnalité, une adhésion positive à la vie. On dirait, que par suite d'une subversion, puis d'une confusion des valeurs, il s'agit désormais pour les hommes de se conduire comme les femmes » (Marcel Jouhandeau, *Éléments pour une éthique*, Paris, Grasset, 1955, p. 128.)

⁷² « Il y a en toi quelque chose d'étrange, lui dit un jour Élise. Ainsi ton corps n'a pas son âge et tes hanches sont celles d'une femme. J'avoue qu'on est troublé de te trouver tantôt à ce point un homme et tantôt à ce point une femme. » (Marcel Jouhandeau, *Monsieur Godeau marié*, op. cit., p. 139)

⁷³ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, op. cit., p. 120.

où a pu mûrir une singulière théorie sexuelle, déployée texte après texte, jusqu'à ce qui constitue sans doute sa composition la plus achevée : *Tirésias*. À partir du mythe du devin aveugle et transformé en femme, l'écrivain défend en effet sa propre vision du troisième sexe, dont on connaît la fortune scientifique et artistique depuis le XIX^e siècle (notamment du côté de la littérature décadente). Il trouvera notamment comme emblèmes les Sarrasine et Séraphîta de Balzac ou encore le baron de Charlus et la théorie de « l'homme-fleur » chez Proust. Nulle trace toutefois dans *Tirésias* d'un travestissement ou d'un désengagement libidinal comme chez Balzac, nulle trace non plus d'un théâtre du surmâle où un sujet s'épuise à fournir les signes de sa masculinité, à l'image de Palamède de Guermantes. Dans les bordels de Jouhandeau, le troisième sexe est le centre d'une opération alchimique et érotique, où la femme *en l'homme* ne voit le jour que sous les coups d'un autre homme qui le sodomise⁷⁴. Version sans doute plus jouissive, où l'un et l'autre sexes coexistent sans s'annuler, s'engendrent même dans un continuel renversement de l'activité en passivité, ouvrant les genres et les corps à d'autres règnes plus plastiques, plus bucoliques aussi. Tout cela va même jusqu'à la réhabilitation de l'anus comme centre des plaisirs, alors qu'il a été bien longtemps considéré comme la bouche corporelle d'un enfer personnel. On est donc loin des cauchemars les plus poisseux de Bernanos, pour qui le corps n'apparaît jamais plus diabolique que lorsqu'il s'avoue inverti *et* puissance d'inversion, s'entrebâillant à l'image de Ouine sur ses propres fonds obscurs. Dans cette version éminemment incarnée et bienheureuse qu'offre Jouhandeau, seul le sexe semble à même de produire pareille métamorphose, au-delà des ratages des signifiants ou du trompe-l'œil des images. Alchimiste du mal pour les rédacteurs de l'Osservatore Romano, l'écrivain l'est donc également du mâle et de ses plaisirs⁷⁵. Ce n'est alors pas un hasard si Jouhandeau choisit le patron des cartomanciennes et des oracles, le prophète voyant et sachant ce que les dieux mêmes ignorent, pour mener plus loin cette méditation alchimique

⁷⁴ Voir notamment à ce sujet le commentaire juste (bien qu'un peu circulaire) de Ed Madden, « The Anus of Tiresias. Sodomy, Alchemy, Metamorphosis », *French Literature Series*, vol. 34, 2007, p. 113-127.

⁷⁵ « Ce qui m'amuse dans l'amour entre hommes, c'est au passage du regard le côté mécanique des gestes, le côté clinique et symbolique des opérations, quand les vases communiquent, le sexe prenant volontiers des airs d'alambic pour des expériences auxquelles ne serait pas étrangère quelque recherche mystérieuse, analogue à celle de l'alchimie. C'est l'alchimie du Plaisir. » (Marcel Jouhandeau, *Tirésias*, *op. cit.*, p. 19)

au sujet de l'homme-femme. Avec l'hermaphrodite, il peut aspirer à s'ouvrir à toutes les transformations et à se laisser pénétrer par les vérités aussi bien matérielles que spirituelles de l'univers⁷⁶. En mobilisant la figure de Tirésias, et à travers lui l'imaginaire de l'alchimie et de ses perpétuelles transmutations, Jouhandeau tend par conséquent à érotiser un principe d'élévation et de transformation des espèces et des matières (à l'origine du « Grand Œuvre » alchimique), grâce à quoi, comme Sixte aux côtés d'Azaël, le plomb de l'homme esseulé devient de l'or entre les mains de l'amant⁷⁷. De plus, il donne littéralement corps à l'idéal d'une fusion des opposés, dans l'optique d'engendrer un être moins nouveau qu'il ne trouve à renouer avec sa glorieuse préhistoire bisexuée, édénique et donc divine. Telle une tétatologie du sexe où trouve à s'accomplir une abolition genrée, un fantasme *queer* faisant dérailler les fixations sexuées, lorsque le corps devient le lieu réel d'une invention de soi. À travers son surnaturalisme de la chair, c'est ainsi la pointe la plus idéale de l'homosexualité jouhandélienne qui se dévoile, jusqu'à prendre la forme d'une vision : celle d'un corps hermaphrodite, monstrueux et montré. Vision alchimique mais aussi perverse d'un corps où pourrait s'inventer à la lettre une autre histoire, même si celle-ci s'avère être exclusive, altière, de sorte que son exhibition doit toujours signifier son exception⁷⁹.

⁷⁶ De la sorte, Jouhandeau illustre admirablement la thèse de Mircea Eliade pour qui le changement de sexe est l'un des traits typiques du diable et de ses acolytes dans la culture chrétienne. Eliade remet toutefois en perspective cette caractéristique diabolique avec une tradition culturelle plus large (englobant l'alchimie et la théosophie) qui aurait à voir avec le renversement des dualismes et l'alliance des contraires ontologiques, dont le but serait *in fine* de restaurer une unité primordiale. Voir Mircea Eliade, « Méphistophélès et l'androgynie ou le mystère de la totalité », *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1962, p. 95-154.

⁷⁷ Au départ, Sixte apparaît en effet pareil à « une armure de plomb » (AZ, 12) tandis que, dans l'intimité de la chambre qu'il partage avec Azaël, le corps déshabillé de ce dernier « se détachait sur le rideau de dentelle comme une armure d'or » (AZ, 57).

⁷⁹ Pour Janine Chasseguet-Smirgel, il existe un lien étroit entre alchimie et perversion en tant que l'une comme l'autre repose sur l'idéal d'engendrer, depuis un chaos primordial, une réalité nouvelle. En accentuant l'idée freudienne d'un clivage du moi chez le pervers, basé sur son démenti (*Verleugnung*), la psychanalyste veut voir d'ailleurs là une forme de défi prométhéen ou luciférien (Cf. Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, 2006 [1984], p. 232.)

7.3 Une tératologie

Au travers des figures tératologiques du juif et de l'hermaphrodite, au fil de ces variations jouhandéliennes d'une *politique du surnaturel*, le monstrueux nous sera donc apparu autant comme une catégorie morale et esthétique propre à dire la singularité des êtres, que comme une clef d'interprétation nous permettant de ressaisir l'opération de dévoilement et de sexualisation à quoi se livre l'écrivain sur ses personnages. Cela étant dit, il en va également pour Jouhandeau d'une passion réelle pour les monstres, qu'ils le soient physiquement ou du point de vue des mœurs ou de la justice, c'est-à-dire autant les infirmes et les difformes que le peuple louche des assassins, des révoltés et des fous parcourant les rues de Chaminadour. Jeune homme, Jouhandeau entretient même plusieurs correspondances avec des criminels notoires, pour par la suite prêter sa plume à une littérature du fait-divers — ses *Trois crimes rituels* constituant sans doute sa principale contribution⁸⁰. À propos de sa passion pour les monstres, l'écrivain a d'ailleurs sa propre théorie. Ses racines plongeraient dans l'enfance : « Tératologue-né, tout ce qui est monstrueux m'intéresse⁸¹. » À l'époque, Jouhandeau n'a en effet d'yeux que pour les individus étranges ou prodigieux des parages de la boucherie familiale, elle-même pleine des cris et du sang des bêtes qu'on égorge. C'est alors la totalité du monde qui lui apparaît comme « une sorte de pandémonium, un musée de tératologie⁸² ». De quoi cette passion monstre est-elle néanmoins le signe ? Qu'est-ce que cela implique d'être un « [t]ératologue-né » ? Toute porte à croire qu'aura joué ici un fait en tout point capital, à savoir la propre « anormalité » de l'écrivain, qui se présente sous la forme d'un bec-de-lièvre barrant la partie supérieure de sa lèvre. Dès le départ, le sentiment de son propre corps lui serait apparu concomitamment avec celui de sa difformité. Peut-être, par conséquent, n'était-il d'autre écriture du *moi* qu'une écriture qui manifeste, plus ou moins en creux, l'éternel retour de cette image difforme. C'est ce que tend à nous montrer le premier récit de l'écrivain, *La jeunesse de Théophile*, qui s'ouvre sur la propre chair ouverte du nouveau-né Théophile, le

⁸⁰ Sur la fascination pour les criminels et l'écriture du fait-divers, se reporter à Pierre-Marie Héron, *Marcel Jouhandeau, op. cit.*, p. 35-50.

⁸¹ Marcel Jouhandeau, *Parousie, op. cit.*, p. 136.

⁸² Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête, op. cit.*, p. 37.

« baiser de Dieu⁸³ » lui ayant incisé les lèvres. On mesure ainsi la portée inaugurale et décisive que l'écrivain attribue à son infirmité, assimilée qu'elle est chez son alter-ego Théophile au signe d'une élection divine. Une anecdote biographique, fournie par son amie Marie-Louise Peyrat, et que Jouhandeau nous rapporte, vient d'ailleurs accentuer ce trait : « [J]e devais peut-être quelque chose de ma discrétion et de ma gentillesse à une légère malfaçon, une entaille qui intéressait seulement la partie purpurine de la lèvre, ce qui invitait les garnements à me prendre à partie, à se moquer de moi. Évidemment, j'en souffrais, et Mlle Peyrat attribue à cela un éveil prématuré chez moi de la vie intérieure⁸⁴. » Une telle « malfaçon » ou « entaille » aurait ainsi contribué largement à la constitution d'une complexion timide et douce, ainsi qu'à un penchant à se replier sur la vie de l'esprit et de l'imagination, parce qu'elle aurait fait de Jouhandeau l'objet des moqueries de ses camarades. En cela, l'expérience originelle de l'abjection se trouvait être pour lui déterminée par une marque qui dénature le corps, en le distinguant et en le mettant à part de tous les autres. Encore une fois, elle engageait à une pratique du dedans. Du point de vue de Jouhandeau, il ne serait alors jamais possible de penser la monstruosité sociale sans quelque monstruosité physique qui la trahirait ou qui en serait même à l'origine. De là vient sans doute sa passion pour les corps difformes ou singuliers, plus ou moins à l'image du sien. Ce qui l'attire, par exemple, chez l'occultiste Blaise Allan, ce sont ses yeux bizarrement laiteux, quand il ne s'agit pas, chez son fils adoptif Marc, de sa boiterie causée par les sévices de l'amant de sa mère⁸⁵. Pour comprendre la théorie du sujet jouhandélien, il est indispensable de prendre en compte le fait qu'être soi semble pour lui indissociable d'une anormalité écrite à même la chair. On ne peut donc parler des monstres ou des démons qui hantent les pages de son univers sans évoquer la différence physique qui voue leur auteur au mépris ou à l'aversion. Tel un nouveau Byron, dont le pied bot était devenu la marque constitutive de son satanisme, Jouhandeau ferait de sa difformité le signe d'une distinction du

⁸³ Marcel Jouhandeau, « La jeunesse de Théophile », *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴ Marcel Jouhandeau, *La vie comme un fête*, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁵ « Protestant glacé, Blaise A. nous venait du Canton de Neuchâtel. Fils de pasteur, il était d'une grande beauté à vingt ans, mais un surcroît de séduction tenait à la pâleur laiteuse de l'iris de ses yeux qui se confondait d'une manière indéfinissable et inquiétante avec la sclérotique. Ce détail d'apparence insignifiant donnait à son noble visage mat un caractère si singulier qu'il semblait relever de la sorcellerie. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 236)

destin, tantôt *imprimatur* du Ciel, tantôt *punctum* diabolique⁸⁶. Or il fera aussi de la difformité une pratique singulière de l'écriture, comme si, d'une bouche difforme et entaillée, il y avait une nécessité, peut-être même une volupté, à faire jaillir une parole en elle-même déformée ou entaillée. Par là on veut parler de la tendance de l'écrivain à défigurer ses personnages, certes dans leur apparence physique ou leur stature morale, dans le champ du symbolique ou du descriptif, mais plus encore et significativement parfois, dans leurs noms mêmes. Pour un personnage, un nom n'est-il pas la lettre fait corps — un corps de texte — en tant qu'il serait sa plus stricte manifestation matérielle ? Un nom peut donc être le signe unique de son incarnation. Preuve en est fournie par l'opération à laquelle l'écrivain se prête avec le personnage d'Azaël. Le nom de celui-ci vient « de l'Ange de la mort », écrit Jouhandeau, mais « volontairement un peu estropié⁸⁷ ». Il va sans dire qu'estropier un tel nom — enlever le -r d'Azraël — ne devait pas satisfaire uniquement le diabolisme de la fin des années 1920 (qui sont les années de la rédaction d'*Azaël*). Car déformer, ou plutôt estropier le nom de « l'Ange de la mort », c'était y inscrire une sorte de prédestination, entièrement ramassée dans l'espace de quelques lettres tronquées. En réalité, « Azaël » est une variante du terme hébraïque « Azazel », traduit généralement par « Dieu a rendu fort ». Eu égard au cratylisme de Jouhandeau, on ne saurait manquer de voir dans cette déformation onomastique ce qui renvoie à la fonction véritable du personnage⁸⁸. Qu'est d'autre en effet ce mage en apparence prodigieux, diabolique mystificateur amenant Sixte sur les chemins de la folie et de la mort, si ce n'est un pauvre hère *rendu fort*, comme le veut le sens du nom « Azazel » ? Dans les dernières lignes du récit, Sixte se présente à Azaël dans un restaurant parisien, à la fois fiévreux et déchaîné. Tel Œdipe, il menace de se crever les yeux devant lui, dans l'espoir d'en finir avec son influence délétère. L'occultiste lui rétorque alors : « J'ai encore besoin de vous voir me

⁸⁶ Cf. Mario Praz, *La chair, la mort, le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 85. Cette assimilation du bec-de-lièvre à un signe diabolique est, au reste, semblable à celle que connaît le personnage de James Raven dans *Tueur à gages* de Graham Greene (autre écrivain catholique hanté par l'idée du péché).

⁸⁷ Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁸ Notons d'ailleurs que l'importance donnée au nom Azaël ne tient pas seulement à un commentaire paratextuel de l'écrivain. Dans le récit lui-même survient une étrange scène, proche d'un rite initiatique ou d'une messe noire, où à tour de rôle Sixte et le mage prononcent à haute voix le nom de l'autre, après quoi ils échangent leur sang en se mordant la paume des mains (AZ, 48).

regarder. Personne au monde n'a jamais regardé personne comme vous moi. Ton regard me revêt d'une tunique de feu. Sans ton regard ma vie serait une mort. Tu es ma force. » (AZ, 102) Or ce moment correspond exactement à celui où le mage perd pour Sixte tous ses charmes. Azaël se révèle ici en effet semblable à « un homme quelconque, hébété, ridicule qui ne paraissait pas même au courant de ce qui venait de se passer. » (AZ, 106) Derrière Azaël (« l'Ange de la mort »), dont l'ombre funeste surplombait le texte jusque-là, Sixte paraît ainsi enfin *voir* Azazel (« Dieu a rendu fort »), à savoir celui qui ne doit sa force qu'à un autre que lui-même (en l'occurrence Sixte, véritable dieu caché du roman). Ce que le héros découvre en vérité à cet instant, c'est le secret que le mage porte en creux de son nom ; un secret qui l'aura en retour porté plus haut que lui-même — et Sixte avec lui —, avant de redescendre dans une médiocrité dont l'intéressé semble s'étonner le premier. À partir du titre *estropié* de *Azaël* se découvre à nous une conception de la lettre prise comme un substitut du corps, si ce n'est comme le corps lui-même, au point que ce n'est qu'en elle que résident la puissance et la gloire de celui qu'elle nomme en le défigurant.

Cette scène qui clôture *Azaël* nous indique cependant encore autre chose, en rapport cette fois avec la corporéité du regard. Toute la comédie entre Sixte et Azaël a pu jusque-là se déployer du fait de la croyance que le manque se situait du côté du premier, de telle sorte que seul le mage pouvait le révéler à lui-même, comme un « vitrail » (AZ, 66). Pourtant sa parole sous forme d'aveu vient comme lever le rideau. L'œil de Sixte n'est pas ce par quoi il exerce sur lui ses charmes et le tient sous sa coupe. Cet œil est même en définitive ce à quoi tient toute sa puissance, ce dont Azaël a impérativement besoin, selon ses propres mots⁸⁹. Il ne serait alors d'autre magie ici que celle tenant en propre au corps du héros. Magie d'un seul regard s'obsédant de voir, jusqu'à transformer un exercice de vision en une pratique d'apparition. Fiction d'un regard mystifié, histoire de l'œil devenu peu à peu point aveugle, *Azaël* manifeste de façon exemplaire l'ironique vérité de toute l'économie du désir selon Jouhandeau. Car, pour

⁸⁹ Tout cela nous était déjà annoncé dès les premières lignes du texte, lorsque la contemplation acharnée par Sixte de la photographie d'un inconnu a comme fait surgir ce qui n'apparaît d'abord que comme une ombre, une fumée ou un « Visiteur » (AZ, 28) surnaturel. À mesure qu'ils se précisent, les traits de ce spectre vont accuser une ressemblance frappante avec le visage du mage Azaël, venu peu après à la rencontre de Sixte.

lui, « [c]elui-là même qui me trouble n'est pas dans son propre secret, n'est même pas son propre complice. Comme s'il ne s'agissait toujours pour nous que de créer des sortilèges, on attribue gratuitement à un objet étranger un pouvoir magique⁹⁰. » *Azaël* nous offre en outre une parfaite illustration de l'emblématisation que connaît, dans l'œuvre littéraire de Jouhandeau, l'organe de la vision. En sus de Sixte, dont le regard recouvre Azaël « d'une tunique de feu », combien de personnages sataniques ou, à tout le moins, inquiétants, ne sont-ils pas en réalité dotés de cette particularité corporelle ? Qu'on songe au héros de *Monsieur Godeau intime*, dont une goutte de l'enfer s'agite dans le creux de ses prunelles ; à Brice Aubusson de *L'amateur d'imprudences* ; au regard « semblable à une lanterne sourde⁹¹ » d'Hippolyte Pintencier ; sans oublier les orbites flamboyantes du tableau du Prélat dans *Chronique d'une passion*. Et pour tous ces monstres du regard, combien de personnages secondaires, limitrophes, ceux de l'ordinaire des jours de Chaminadour, dont les yeux parfois sont traversés par une forme de présence phosphorescente, tout en éclats mordorés ou en sombres lueurs ? Tout cela dit sans doute quelque chose d'un imaginaire scopique où l'œil fonctionne comme le centre d'une puissance de séduction et d'un érotisme des corps. On ne saurait s'y limiter pourtant. Car il ne faut pas oublier que regard est aussi le site privilégié de cette entreprise de *ravissement de la psychologie*, par quoi l'écrivain ou ses personnages font main basse sur l'intériorité d'autrui. On l'a dit au précédent chapitre, le regard jouhandélien est ce par quoi on pénètre le secret d'une âme, en l'observant minutieusement dans ses moindres faits et gestes. Son action s'apparente à celle de la pince, du foret ou de la lame, car le regard scrute, détaille et entrouvre l'autre à sa charnière. Ce qui n'empêche pas un tel regard d'être également ce qui exalte et transfigure ceux dont il fait ses proies. Les révélant à eux-mêmes, en leur subtilisant leurs mystères, le regard devenu écriture les dote d'une rare et surtout *visible* qualité d'être, jusqu'à une forme d'ébahissement catastrophique. Chez Jouhandeau, le regard est en cela simultanément ce qui perçoit et ce qui donne à voir. Accroissant le champ du visible, il est l'instrument privilégié du visionnaire comme du pornographe. Déployé par l'instance de la

⁹⁰ Marcel Jouhandeau, *Algèbre des valeurs morales*, *op. cit.*, p. 142. Fiction d'un regard qu'inspire, rappelons-le, un véritable regard, celui de Blaise Allan dont le charme tient en grande partie à la laitance extraordinaire, monstrueuse même, de l'iris de ses yeux.

⁹¹ Marcel Jouhandeau, « Astaroth ou Le visiteur nocturne », *op. cit.*, p. 13.

lettre, il est à l'origine d'une fabrique des images, lesquelles, devenues presque matérielles, s'apparentent à des vêtements ou à des ornements *esthétisant car mythifiant* ceux qu'ils parent. Dans le sillage de la myriade d'yeux surnaturels précédemment évoquée, c'est ce que nous montre de manière éloquente la description dont use l'écrivain pour évoquer le personnage de Godeau : « M. Godeau est une sorte de Paon infernal. D'Argus, les yeux innombrables décorent ses ailes, toutes les étoiles escamotées, illuminent la nuit de mes membres qui, en en dérangeant le branle, avec le firmament basculent à chaque instant dans l'infini⁹². » Ici Godeau se trouve transfiguré en une véritable chimère de la vision, dont les orbites vont se braquer sur le monde afin d'en traquer tous les mystères. Il ressemble à un nouvel Argus, sublimement monstrueux, chez qui les yeux innombrables tiennent à la fois lieu de plumage et d'habit. Or c'est pour cette raison qu'il peut être hissé au rang d'un corps infernal, luciférien même, étant donné que ses yeux innombrables ne sont que les étoiles du ciel qu'il a volées pour s'en recouvrir. À travers ce surnaturalisme scopique et monstrueux, à travers tous ces personnages dont l'essentiel tient à une tératologie du regard, on touche sûrement au caractère « mystique » d'une écriture du visible qui s'est toujours donnée pour telle. Certes, parce que le discours mystique tout entier est modulé sur le regard, comme l'a dit de Certeau, mais on ferait toutefois fausse route à s'en tenir, dans le cas de Jouhandeau, à une stricte traduction littéraire de la mystique chrétienne⁹⁴. S'il s'en inspire résolument (notamment par ses lectures de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix), le « mysticisme » de Jouhandeau confine à une amplification esthétique et visuelle qui peut tout aussi bien emprunter à l'envers traditionnel de ladite mystique, soit la sorcellerie, l'alchimie ou le satanisme. À cet égard, *la* mystique n'apparaît être qu'un instrument parmi d'autres d'un tel *mysticisme*, à la fois très syncrétique et foncièrement idiosyncratique.

Pour le comprendre, encore faut-il remonter à la théorisation de la littérature que donne Jouhandeau. Chez lui, l'écriture ne peut s'envisager que sous le double signe de l'ironie et de la mystique. C'est ce qu'annonce le sous-titre de son premier récit, *La jeunesse de Théophile*.

⁹² Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁴ Voir à ce sujet Michel de Certeau, « Le regard : Nicolas de Cues », *La fable mystique, II, XVI^e-XVII^e siècle*, éd. L. Giard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2013, p. 97-121.

Histoire ironique et mystique. À cette littérature ironique et mystique, l'écrivain va donner toute son envergure conceptuelle dans ce vaste programme esthétique qu'est *Essai sur moi-même*. Il y relate notamment comment une telle idée de la littérature a pu émerger en lui, à l'ombre d'une littérature calcinée. En février 1914, Jouhandeau, âgé de vingt-six ans, se trouve pris de remords pour avoir invité un homme à monter chez lui, au nez et à la barbe de ses voisins. Il accuse alors l'écriture de tous ses maux et met le feu à un vaste ensemble de notes, d'esquisses de journaux et de contes, mais aussi de confidences érotiques et de carnets intimes. Dans les lendemains de cet autodafé expiatoire, son ami Léon Laveine l'exhorte à se remettre au travail. Après avoir lu sa correspondance, Laveine l'encourage même à poursuivre dans une veine littéraire qu'il identifie et désigne alors comme celle des « satires ou des tragédies épico-ironiques⁹⁵ ». Si l'intéressé n'en retient que la partie ironique — et qu'il substitue le mystique à l'épique —, l'expression aura, à l'en croire, « une influence décisive sur [s]a vie d'écrivain⁹⁶ ». Il s'explique d'ailleurs à ce sujet :

Je sais qu'on me contestera qu'il y ait le moindre soupçon d'ironie dans ce que j'écris, aussi, quand j'aurais spécifié qu'il n'y a d'ironie dans mes livres que là où il y a mysticisme, définirai-je encore ce que j'entends par là : c'est une certaine attitude plus libre qu'on est accoutumé d'avoir devant Dieu, une liberté plus vive à l'égard du surnaturel ; mais cette désinvolture particulière qui hésite entre la familiarité et l'insolence, loin de supprimer le respect et de se substituer à la vénération, les balance, les souligne, les fait valoir plus qu'elle n'attente à leur sérieux et à leur profondeur, exaltés plutôt que diminués par là, du moment que l'âme au fort de ces exercices d'assouplissement, demeure déchirée⁹⁷.

Au sein du programme esthétique jouhandélien, les deux pôles que sont l'ironie et la mystique ne fonctionnent jamais seuls. L'un est toujours préfiguré, contrebalancé ou relancé par l'autre. Celui-ci embellit et idéalise ce que celui-là caricature, moque ou minimise. On est d'ailleurs frappé de constater combien Jouhandeau cherche, de la sorte, à ramasser, à synthétiser et à dialectiser toute l'histoire du roman (probablement sans le savoir tout à fait). En rêvant d'une littérature à la fois ironique et mystique, ne recoupe-t-il pas en effet les dynamiques propres à

⁹⁵ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, op. cit., p. 57.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

la modernité romanesque, laquelle fait fond, d'après Thomas Pavel, sur le partage entre une tendance à l'idéalisation et une tendance au réalisme le plus cru et le plus imparfait, voire le plus sordide⁹⁸ ? Chez Jouhandeau, le satiriste est donc forcément hagiographe, la douceur de la raillerie s'alliant nécessairement au mordant du panégyrique. Antinomique, un tel programme esthétique sera d'ailleurs à l'origine du nom de son hétéronyme Godeau, puisque le ridicule de son inspiration première (le pauvre personnage de Godichon des *Pincengrain*) renvoie malgré tout à la sacralité du mot entre tous sacré⁹⁹. Tout comme le nom estropié du mage Azaël trahissait, derrière son origine angélique et mythique, une nature médiocre et presque parasitaire. C'est donc dire que l'ironie et la mystique, l'insolence et la familiarité, l'impudence et la vénération ne se contredisent pas chez Jouhandeau. Elles doivent à l'inverse s'exalter les unes les autres, au long d'une incessante montée en épingle. L'écriture relève d'un principe de maintien des contraires et d'une conjonction des contradictions. Elle s'inscrit dans une esthétique pascalienne des contrastes, là où comme Jouhandeau aura pu l'affirmer au sujet d'Arthur Rimbaud, « la grandeur, c'est de toucher les deux extrémités à la fois¹⁰⁰. » Ennobler une personne exige simultanément de la défigurer, d'en accentuer les vices ou d'en accuser la nature monstrueuse. Il s'agit constamment de mettre les contraires en tension afin de restituer ce qui serait la vérité dialectique d'un être. Une telle vérité dialectique, au sein de laquelle un terme n'annule pas l'autre, mais ouvre à une synthèse inconnue dès lors qu'on se risque à les juxtaposer, l'écrivain l'aura d'ailleurs recherchée obstinément à travers le corps de ceux qui s'offraient à son regard. C'est au creux des corps qu'il lui semble, avoue-t-il, « parfois apercevoir simultanément trois images de toutes gens et aussi bien de moi-même, l'une idéalisée, grotesque l'autre, et entre les deux la vraie, comme on se voit de face en même temps

⁹⁸ Cf. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003.

⁹⁹ « Ce nom sublime m'a été (voilà qui est notable) suggéré par le nom ridicule dont j'avais affublé le mari de Prisca Pincengrain. [...] Ce qui est remarquable, c'est que pour un être comme moi, particulièrement mystique, dans "Godeau" et dans "Godichon", il y a Dieu. Ainsi Dieu est-il à l'origine étymologique du sublime et du ridicule, mais, bien sûr, je n'ai pas songé à Dieu, à "God" tout de suite, à propos de Godichon, mais seulement à propos de Godeau. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 88)

¹⁰⁰ « Selon le principe de Pascal, si la grandeur c'est de toucher les deux extrémités opposées à la fois, celle de Rimbaud se trouve dans l'étendue de son clavier. Pour avoir connu le fond de l'abîme, il n'a jamais perdu de vue les cimes. » (Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, *op. cit.*, p. 130)

qu'on voit ses deux profils dans de certains miroirs à trois pans, dont deux sont déformants et à rebours¹⁰¹. » En ce sens, il n'y a pas l'ironie *ou* la mystique, mais une ironie toujours mysticisante, et conséquemment une mystique perpétuellement ouverte sur sa propre ironie. L'essentiel est de faire émerger de ce mariage incongru un genre littéraire foncièrement nouveau et supérieur, un style exaltant et dégradant (que Leiris nommait si justement une « transfiguration luciférienne »), qui seul parviendrait à représenter l'image *réelle* de l'homme, loin donc des effets déformants et à rebours des images qui lui ont donné naissance à travers leur superposition. Un tel art est ainsi forcément pour Jouhandeau un art objectif, quels que soient les moyens métaphoriques ou imaginaires qu'il déploie, et quand bien même l'objectivité à laquelle il aspire appartient au domaine des vérités irrévélées. Mais l'essentiel est aussi, souvenons-nous, que « l'âme, au fort de ces exercices d'assouplissement, demeure déchirée » : ce qui veut dire qu'entre ironie et mystique, le surgissement de la vérité d'un être correspond inévitablement à son *déchirement*. Encore une fois, l'agir de la littérature doit s'avouer cruel par la disjonction qu'il imprime en un sujet d'avec lui-même. Dans cette division qu'elle fait subir à ses modèles, l'écriture jouhandélienne leur offre ainsi leur *moi* supposé authentique, comme pour davantage en faire sentir la distance qui toujours les en séparera.

Si cruelle soit-elle pour l'âme qu'elle traque et qu'elle déchire, une telle pratique littéraire est pourtant un ravissement pour celui qui s'y adonne, justement parce qu'elle lui permet à son tour de représenter son âme comme absolument *déchirée*. Par déchirée, nous voulons parler bien entendu non pas d'un vécu aux tonalités dramatiques, mais de l'image du corps qui traduirait, qui incarnerait l'invention d'une voie morale et métaphysique en tout point inédite et contradictoire. Lorsqu'il ne s'agit nullement, par exemple, d'être *ou* diable, *ou* ange, mais d'être l'un et l'autre simultanément, jusqu'à voir s'ébaucher, dans un « intervalle si court¹⁰² » qu'il aurait la fulgurance de l'éclair, le visage d'un être qui les surpasserait tous deux, cela parce qu'il tiendrait de l'un comme de l'autre. La vision était équivalente, souvenons-nous, dans *Tirésias* à l'égard de l'homme et de la femme, l'hermaphrodite s'offrant moins comme

¹⁰¹ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰² « [J]'ai parfois le sentiment d'être un démon et tout de suite après d'être un ange, mais en un intervalle si court qu'il est presque insensible » (Marcel Jouhandeau, *Être inimitable. Journaliers VI (1960)*, Paris, Gallimard, 1964, p. 237.)

leur synthèse que comme leur dépassement dialectique. C'est donc bien toujours à la fabrique d'un corps composite, chimérique à quoi la littérature se trouvait être assignée chez Jouhandeau, comme si le geste esthétique s'avérait solidaire d'un idéal à la fois moral et corporel. Ce visage à la fois angélique et diabolique, cette face mystico-ironique, ce sont certaines des peintures les plus inquiétantes du *moi* jouhandélien qui l'arborent. Il y a bien sûr le portrait du Prélat, chez qui « l'ironie et l'extase [étaient] à ce point mariées au coin d'une bouche humaine et au fond d'un regard » que « dans une lumière surnaturelle, toutes disputes cessantes, on se demande qui est présent du Diable ou de Dieu ? » (CP, 109) Cela sans doute parce qu'il n'est en définitive rien de plus ironique (et donc de diabolique) que de prétendre faire passer le diable pour Dieu, et inversement ; en d'autres termes, de les faire s'équivaloir ou les mettre sur un même plan, si ce n'est de les unir, au péril de perdre le sens qui fonde leur distinction et l'univers avec. Avant le Prélat de *Chronique d'une passion*, il y a toutefois eu le héros de *Monsieur Godeau intime*, à qui Véronique assure : « Monsieur, selon qu'on est assis à votre droite ou à votre gauche, on se croit en Enfer ou en Paradis, on ne vous reconnaît pas » (MGI, 174). Lequel Godeau ne sera jamais plus démonisé que lors de cette parodie de la Tentation où le pseudo-Christ, rappelons-nous, s'attarde sur ses « deux *prunelles*, toutes petites, suprêmement noires, où brille au loin le Pêché dans son essence originelle, [et] sa *lèvre mince*, le rictus. » (MGI, 42. Nous soulignons) Alors à l'œil la mystique, autrement dit l'exaltation et l'idéal, tandis qu'aux lèvres reviendraient l'ironie, le rabaissement et la moquerie ? Sans doute pas. Que dire sinon de l'amant qu'évoque le narrateur de *l'Abjection*, similaire à « Lucifer », parce que son regard couvrirait tel « un tison sous la cendre », au point que « [c]e rire de l'œil seul inlassable exprime l'appétit cynique, froid, cruel, sans fond de la volupté entière, de la volupté pure, sans compromission possible avec la tendresse ni avec la passion¹⁰³ » ? Cette dernière image du « rire de l'œil », où le regard et le sourire semblent ne plus faire qu'un, brouille en effet une compartimentation par trop rigide des attributs corporels et de leur éventuelle transposition esthétique et morale. Ce qui est certain néanmoins, c'est que

¹⁰³ « Lèvres minces apparemment, visage glabre, ses traits de Lucifer sont immobiles comme ses épaules ; de ses pieds à son front rien ne semble bouger, même pas le regard, tison sous la cendre. Le rire de l'œil seul inlassable exprime l'appétit cynique, froid, cruel, sans fond de la volupté entière, de la volupté pure, sans compromission possible avec la tendresse ni avec la passion. » (Marcel Jouhandeau, *De l'abjection, op. cit.*, p. 168)

ces deux parties du corps acquièrent une véritable puissance de figuration et d'ambiguïté dans l'imaginaire jouhandélien, au-delà des fonctions contingentes qu'elles remplissent dans les textes. Une puissance qui aura été d'ailleurs affirmée dès les débuts de l'œuvre, quand est recomposée, avec *La jeunesse de Théophile*, l'expérience infantile du monstrueux. Si le bec-de-lièvre de l'enfant s'apparente d'abord à l'emblème de sa sacralité — « C'est un évêque¹⁰⁴ » déclare-t-on même durant l'accouchement —, l'interprétation est très bientôt rattrapée par l'idée qu'il s'agirait plutôt d'un signe d'infamie, soit l'indice au vrai de l'avarice de son géniteur, incapable de fournir assez de semence pour bâtir un corps intégral à son fils (alors qu'on aurait pu penser, à bon droit, qu'un boucher ne saurait être pris en défaut pour ce qui concerne de couper ou de trancher de la viande). Toujours, d'un même tenant, la mystique et l'ironie s'interpellent et se relancent comme deux courants consubstantiels. De là une manière certes d'ironiser l'écriture en la mysticisant, comme s'il s'agissait d'atteindre des sommets toujours plus hauts que dans l'optique de mieux en redescendre, et ainsi d'en rendre la chute d'autant plus vertigineuse. Mais de là aussi une manière d'exalter l'existence à partir justement de ce qui a constitué sa première ironie du point de vue de Jouhandeau : soit sa lèvre fendue pour toujours d'un énigmatique sourire. Aussi celle-ci sera, de son propre aveu, le cœur éternel de sa joie, le lieu et la preuve d'un invincible bonheur, même et surtout au cœur du désespoir ou du scandale¹⁰⁵.

On retrouve ce mariage de l'ironie et de la mystique dans la finale de *Monsieur Godeau intime*. C'est là sans doute d'ailleurs que l'ironie jouhandélienne se manifeste dans son caractère le plus paradoxal. Cette fois néanmoins, le sourire de l'ironiste cache celui du mystique, de telle sorte que la scène apparaît comme le pendant à l'ouverture de *La jeunesse de Théophile*. Or c'est précisément quand le sourire se cache que le lecteur découvre que le texte n'est en lui-même qu'ironie. Tout au long de cette scène, en effet, l'infâme héros de

¹⁰⁴ Marcel Jouhandeau, « La jeunesse de Théophile », *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ « Je ne sais m'attrister pour rien. Il y a en moi un je ne sais quoi qui est un hommage continuel au Créateur. Je suis né avec sur les lèvres un cantique ; je pourrais dire que c'est le *Magnificat*. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 17)

Jouhandeau, dégradé à l'état d'une chair pourrissante, semble n'être plus rien que la métonymie de son sourire :

Quand il ne resta plus que le cœur de l'homme dans une sorte de châsse vert-de-grisée, la tête aplatie et presque adhérente à l'épaule droite où elle était penchée, M. Godeau demanda : — « Est-ce qu'on peut s'apercevoir encore que je souris ? » Véronique répondit : — « Non ». — « Alors, ce n'est pas la peine de continuer », dit-il. Et il mourut. (MGI, 313-314)

C'est donc le sourire sur lequel se ramasse tout entier Godeau qui semble déterminer à la fois le sens de cet épisode et le sens de toute son existence. Et ce déjà parce la lèpre dont le personnage agonise serait elle-même née d'un autre sourire : celui de Véronique, qui ayant vu un jour un ulcère fendre sa lèvre, a nourri, en son for intérieur, le souhait que Godeau soit frappé en retour d'une lèpre incurable. À ce souhait, l'intéressé se pliera de bonne grâce, en s'écriant : « Eh bien ! oui, je le veux, cet ulcère, comme un sourire terrible gravé au coin de ma lèvre. » (MGI, 222) Perversion oblige : il ne s'agit toujours en effet qu'être l'objet de la jouissance de l'Autre. Or Godeau ira plus loin, puisqu'il révélera de cette manière à Véronique la nature même de ce désir qu'elle paraissait jusque-là ignorer ou cacher coupablement en elle. L'agonie de Godeau doit donc aussi se lire dans cette perspective. Car c'est en se pliant au désir de Véronique que, pour finir, Godeau lui échappe. Dans la scène conclusive de *Monsieur Godeau intime*, l'alter-ego jounhandélien n'est plus qu'un rire qui, en s'échappant, en mourant, c'est-à-dire en passant hors de la scène du regard de Véronique et du lecteur, continue malgré tout de produire ses effets. Le moment où il disparaît ne signifie aucunement qu'on arrête de rire. Pour preuve, sitôt Godeau mort, Éliane et Véronique découvre signées de sa main des « boutades » (MGI, 314) mystiques, mariant le sacré à la raillerie. Les pages de *Monsieur Godeau intime* ne se ferment-elles pas d'ailleurs, comme nous l'avons vu, sur l'angoisse de l'« Ami » qui, tout au long de l'agonie de son bien-aimé, aura obstinément cherché à s'assurer de son unique fonction auprès de lui, souvent au comble de l'horreur ou de la cruauté ? Ne se ferment-elles pas en outre sur la peur de Dieu lui-même ? En mourant, Godeau réalise donc à travers sa chair le programme esthétique de l'écrivain, qui consiste à adopter par l'ironie et la mystique une « attitude plus libre » face aux choses et au Ciel certes, mais aussi face à lui-même. Libre, Godeau ne l'est par conséquent jamais plus qu'en « libérant » son sourire, dont

il n'aura été finalement peut-être qu'une partie ou qu'une portion congrue. Un sourire à la cruelle ironie, dont les preuves de son agir s'arrachent à même le corps de l'autre qu'il tourmente en s'évanouissant, pour laisser l'âme de celui-ci disjointe et *déchirée*, entre pâmoison et panique. Tel un sourire jamais plus redoutable qu'à être rendu insaisissable et pour toujours incertain, tramé à même les signifiants du texte. Tout cela pour dire que la littérature, chez Jouhandeau, ne devait pas seulement représenter le corps au moyen d'une image idéale car ambiguë, tenue entre ironie et mystique. Davantage, elle était appelée à se *corporéiser*, jusqu'à faire se rejoindre de façon affolante le corps de l'écrivain et le corps de son énonciation. Elle devait incarner le corps par un travail sur la langue et ses effets de sens, fondant de la sorte l'unité d'un projet littéraire, d'une vision du monde et d'un vécu sensible. Au regard de l'histoire de la rhétorique, on peut donc avancer l'hypothèse que l'ironie de Jouhandeau est typique de l'ironie moderne qui se développe, selon Philippe Hamon, surtout au XIX^e siècle, notamment avec les *Contes cruels* d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam chez qui l'ironie est cruelle car elle laisse le lecteur dans une posture « inconfortable¹⁰⁶ ». Cet inconfort, Jouhandeau l'aura souvent cherché par ses moyens propres, jusqu'à le rendre paroxystique, tant pour ses lecteurs que pour ses personnages d'ailleurs. Mais ce à quoi l'ironie jouhandélienne s'apparente le plus, et qui fait son caractère redoutablement vertigineux (et pervers), c'est à n'en pas douter au rire satanique tel que théorisé par Baudelaire. Souvenons-nous de ses trois caractéristiques principales : un tel rire doit être forcément « contradictoire », car il est « à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie » ; il est en outre pour l'homme « la conséquence de l'idée de sa propre supériorité » ; enfin ce rire piège celui-là même qui l'arbore, en tant qu'il « va toujours son chemin », parfois même « en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémisssible¹⁰⁷. » Or n'est-ce pas précisément cela *aussi* que l'ironie jouhandélienne met en scène, lorsqu'elle semble faire monstrueusement retour vers l'ironiste lui-

¹⁰⁶ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996, p. 153.

¹⁰⁷ Cf. chapitre 2, note. 67. C'est ce dont Jouhandeau aura fait enfant la terrible expérience. Vers l'âge de dix ans, il demanda que son bec-de-lièvre soit recousu. Bien mal lui en prit, car entre les mains de médecins peu compétents, la cicatrice ne tarda pas à se rouvrir lors d'un de ses éclats de rire. Aussi sa déformation labiale initiale s'en trouva-t-elle accrue. (Cf. Henri Rode, *Marcel Jouhandeau, son œuvre et ses personnages*, suivi de *Jouhandeau sur le vif*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, coll. « Approximations », 1972, p. 20)

même ? Comme s'il s'agissait de tirer un principe fictionnel d'un corps apparu, dès le départ, comme ironique, en raison du sourire qui s'ouvrait (malgré lui) sur son visage.

De cette *ironie en abyme*, où le prétendu Lucifer paraît lui-aussi à la fin dupe de ses propres diableries, plusieurs exemples nous sont donnés au fil de l'œuvre jouhandélienne. *Chronique d'une passion* apparaît néanmoins sur ce point le plus abouti, en tant que c'est là précisément que l'écriture revient à l'écrivain comme sa plus irrésistible ironie. À deux reprises, l'alter-ego de l'écrivain y évoque son livre *De l'abjection*, publié au moment l'aventure aux côtés de J. St. Cette mention vient introduire un net décalage entre le présent enchanté de l'amour et le passé de la rédaction dudit livre, où l'homosexualité était conjuguée sur le mode de l'opprobre et de l'immonde (quoi que l'écrivain n'en retienne ici que le versant négatif et discriminant à l'égard de son objet, et non pas la pratique subjective qu'il y élabore pour son compte, ni l'éloge qu'il y fait de l'abjection à la toute fin). « Mon dernier livre est mêlé si étrangement aux péripéties de nos malheurs, tel un fil à bâtir dans un ouvrage de tapisserie. La nuit, que j'ai passée dehors, c'est avec mon exemplaire justificatif que je venais de recevoir la veille et c'est en revenant de signer mon Service de Presse que le suprême orage a éclaté. Vengeance de *l'Abjection*. » (CP, 188) Un livre semble ainsi devenu tellement étranger à son auteur qu'il paraît susceptible de le poursuivre à l'instar d'une malédiction. Justice poétique *et* ironique s'il en est¹⁰⁸. Loin d'être anecdotique, cette place dévolue à *De l'abjection* éclaire d'un tout autre jour la passion adultérine et le « suprême orage » qui la parachève, « tel un fil à bâtir dans un ouvrage de tapisserie » qui annonce l'issue du drame avec l'amant. À vrai dire, *Chronique d'une passion* ne viendrait que vérifier ce que l'écrivain avait *déjà* pensé et théorisé avec *De l'abjection* : l'homosexuel ne trouve son infernale gloire que solitairement et retranché de tous, y compris de l'amour des autres hommes. Tout se passe comme si *l'écrivain de l'abjection* s'opposait à *l'écrivain de la passion*, comme si même un titre s'opposait à un autre — *De l'abjection* à *Chronique d'une passion* —, et plus obscurément encore, à ce que le second cache (ayant eu, on s'en souvient, pour titre original : *Portrait du prélat*). Ce qui veut dire qu'en

¹⁰⁸ Voir aussi : « Toute la nuit je me reprochai surtout d'avoir calomnié dans mon dernier livre l'homosexualité, qui ne conduit pas nécessairement à l'abjection, du moment que le sentiment y a part. » (CP, 135)

arrière-plan, *Chronique d'une passion* mettrait en scène la lutte entre un livre (*De l'abjection*) et une peinture (le Prêlat), les mots du passé et une image au présent. En apparence toutefois uniquement : l'abord du problème ne s'avère pas complet si on met de côté un élément crucial, soit que le portrait du Prêlat a été inspiré, comme infusé, à J. St. par les textes de l'écrivain. Par conséquent, ce qui s'apparente à une lutte esthétique et morale, hypostasiée entre une œuvre scripturale et une œuvre picturale, renvoie en dernière ligne à une lutte invisible, résolument ironique (et parfois comique) entre deux objets littéraires *et* jouhandéliens, entre deux paroles contradictoires sur l'amour et l'érotisme homosexuels. Tandis que l'une est exaltée et passionnée, l'autre est amère et résignée. L'une est donc mystique, l'autre ironique. Bien qu'elles s'incarnent en des objets distincts, et qu'elles semblent douées d'une vie propre, surnaturelle même, qui tient là-encore « à de la sorcellerie plus qu'à un art humain » (CP, 61), ces paroles ne sont en fin de compte que deux métonymies du *moi*. C'est par là qu'un sujet écrivain ne s'imagine jamais plus lui-même (écrivain *et* sujet) qu'à être figurativement et magiquement *déchiré* entre deux parts (deux paroles) de lui-même. Cette sorte de *graphomachie*, et l'ironie qui la sous-tend, paraît trouver son paradoxal emblème (plutôt qu'une résolution qui en atténuerait les divergences et en corrigerait les tensions) dans les ultimes pages du récit, au moment où l'image de Godeau en Prêlat est rendue à sa nature littéraire par la destruction de la peinture. Pour cette image en elle-même éminemment contradictoire d'un mystique de l'enfer, le texte (*Chronique d'une passion*) se donne dorénavant comme son tombeau. Si l'ironie est revenue tout au long de l'histoire à l'ironiste, ce n'est ainsi que pour se muer *in fine* en l'occasion de sa célébration mystique. Depuis la lèvres fendue de Théophile jusqu'à la chair pourrissante d'un Godeau, sans oublier l'obscur déchirement de l'écriture entre soi et soi dramatisé par *Chronique d'une passion*, Jouhandeau aura ainsi proposé une variation inédite sur le « corps pathétique de l'écrivain¹¹⁰ ». Moins pour ce qui a trait à l'ordre des symptômes d'un corps convulsif ou pathologique, comme chez Chateaubriand ou Baudelaire, que pour faire advenir un corps tératologique, traduisant par ses déchirements physiques et ses ambiguïtés esthétiques ce qu'est au juste une *âme déchirée*. Un corps monstre, que l'on dit voué à l'anormalité et à l'abject, mais qui tient aussi bien du prodige

¹¹⁰ Cf. Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 25, 1999, p. 1-13.

et de l'invraisemblable, c'est-à-dire de la contradiction et du paradoxe. Autrement dit, le corps d'une contre-nature faite chair, où trouvent à s'unir sans s'oblitérer les opposés — l'ironie et la mystique, la cruauté d'un sourire et la ferveur d'un regard, l'ombre de la damnation et le souvenir de la céleste grandeur. Or s'il semble encore que le corps jouhandélien poursuit à sa manière ce dont Daniel Fabre a désigné comme l'un des corollaires du sacre de l'écrivain au XIX^e siècle, c'est parce que l'avènement de ce corps pathétique aurait pour conséquence inaperçue une « transformation des rapports de sexe autour de la littérature et jusque dans la genèse profonde de l'écriture¹¹¹ ». C'est ce que l'image chez Jouhandeau d'un androgynat réalisé depuis le seul corps d'un sujet, grâce à l'exercice appliquée d'une chair pénétrée et révélée par cette pénétration même, aura porté sans doute plus loin encore. Il y a pourtant autre chose. Pour Fabre, le Balzac de *Louis Lambert* est paradigmatique de ce corps pathétique en tant qu'il louvoie du côté d'une antécédence magique de l'écriture, en associant l'écrivain aux devins, enchanteurs et sorciers — ce que Bernanos aura médité à son tour, en opposant néanmoins strictement l'effcience d'une parole vraie parce que d'origine divine (celle du prêtre) aux dévoiements d'une parole séductrice, pervertissant la première (celle du sorcier et, parfois, de l'écrivain et du médecin qui se prennent pour tel). Du côté de l'auteur des *Chroniques maritales*, la sorcellerie aura autant permis de décrire l'objectif impalpable et secret vers lequel tendait, à ses yeux, toute pratique littéraire, que de bâtir une poétique singulière du sujet et de la corporéité, où les objets ensorcelés ou maudits ne sont jamais que des métonymies du corps propre. Au point parfois que c'est la littérature qui s'incarne, à l'instar des livres et peintures inspirées de *Chronique d'une passion*, comme s'il ne s'agissait pas seulement d'écrire les corps, mais plutôt de faire advenir le sien propre *par* et *dans* la lettre. Le « sacre » de l'écrivain n'avait chez lui sans doute pas d'autre raison d'être.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 9.

7.4 Sodome ou Le bûcher de la lettre

Renvoyer la pratique de la littérature à une forme de sorcellerie ne relève donc pas seulement d'une fascination pour l'occultisme et l'irrationnel, tout comme il ne s'agit pas simplement de s'inscrire dans un légendaire du diabolisme. Cela revient aussi à témoigner d'un idéal de puissance, d'exaltation et même d'incarnation au moyen du verbe et des mots. Pour autant, un tel idéal s'avère dès le départ en partie désavoué chez Jouhandeau. Si la sorcellerie peut être parfois l'un des noms du courant « mystique » jouhandélien, elle est, comme le suppose le programme esthétique de l'écrivain, aussi et simultanément ironique. En fait, son ironie réside en grande partie dans le déni qu'il faut entretenir sciemment à l'égard de ses effets. La sorcellerie exige de son praticien d'être la première victime de ses tours et de ses artifices (mais une victime ô combien consentante). Pour l'écrivain, c'est par conséquent la même attitude qu'il convient d'adopter avec l'écriture. Dans tout art poétique, écrit Jouhandeau dans *Essai sur moi-même*, « il entre plus de sorcellerie qu'on ne croit et une part de larcin, mais faut-il, pour que le procédé reste sain et naturel, ne pas savoir ce que l'on fait, être dupe de son instinct qui seul est sûr¹¹². » Art si peu étudié qu'il serait un art de l'imprévu et de la déprise, au sein duquel il faudrait se laisser chavirer, perdre peu à peu le contrôle pour s'abandonner à une pente sinueuse et implacable. L'important demeure ici d'être sa propre dupe, tout comme les magiciens sont « les premières victimes de leur art » : « C'est sur eux que s'exerce d'abord leur propre fantasmagorie, les "puissances" qu'ils créent¹¹³. » C'est dire qu'il y a tout un art à jouer des artifices et des sophistications de la littérature, jusqu'à pouvoir en être soi-même le jouet. À ce jeu, il est possible néanmoins de tout perdre. Mais c'est dire encore qu'un tel art poétique *et* diabolique trouve pour pivot un démenti ou un déni (*Verleugnung*), grâce à quoi se reconnaît une logique du « je sais bien mais quand même ». L'art de Jouhandeau est donc un art en sa logique proprement fétichiste. Qu'est d'autre d'ailleurs que ce régime esthétique des contrastes, partagé entre l'ironie et la mystique, sinon une transcription, presque trait pour trait, d'une dynamique subjective dont la perversion nous fournit le cadre, oscillant entre la reconnaissance de la réalité (et de la castration qui nous y fait entrer), et le désaveu qui frappe

¹¹² Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹³ Marcel Jouhandeau, *Notes sur la magie et le vol*, *op. cit.*, p. 23.

cette réalité pour en dénier imaginativement la perte ? De cette logique du démenti, sur le petit théâtre duquel se rencontrent tant le pervers que le magicien, comme le rappelait Mannoni, on ne s'étonne pas que ce soit le récit occulte d'*Azaël* qui nous offre la démonstration la plus saisissante. En particulier lorsque la supercherie entre le sorcier et l'ensorcelé se trouve finalement révélée, par le biais d'un aveu qui reparamètre entièrement le chassé-croisé amoureux du roman. On délaisse alors le temps mystique et exalté du « mais quand même » pour entrer dans le temps ironique du « je sais bien ». En affirmant au héros « Tu es ma force » (AZ, 106), Azaël rend impossible la poursuite de leur aventure. Comme on l'a dit, il lève le voile sur ce mystère qui les liait et qui tenait au seul regard de Sixte. Rien ne fait plus obstacle alors à l'heure cruelle de la vérité, dont l'évidence aura jusque-là été ardemment démentie par le héros de Jouhandeau. Nombre de fois, le docteur K. aura pourtant cherché à avertir Sixte à ce propos : « Azaël sans vous n'est qu'un miroir [...] car ce n'est que grâce à votre grâce propre qu'il vous gagne à lui. Bien mieux, il se pare même de votre âme devant les autres. Azaël est comme le Diable, à qui les hommes donnaient encore l'occasion d'exister. » (AZ, 89) Une fois le secret entre eux éventé, il ne restera plus d'Azaël qu'une baudruche dégonflée, rien qu'« un homme quelconque, hébété, ridicule » (AZ, 106), en somme un corps estropié, entaillé à l'image de son nom même. Ce moment inouï de dévoilement correspond donc à un moment de déclin et d'épuisement de l'image du corps. Rarement n'aura été mieux représentée qu'ici la détumescence d'un corps phallicisé, dont les arcanes et les charmes diaboliques ont commandé jusque-là aux miroitements de l'intrigue. Ce moment où tout bascule, où l'image de l'objet du désir se renverse pour s'offrir dans sa grotesque banalité, s'avère être le moment où la pointe fétichiste des textes jouhandéliens se fait peut-être sentir avec le plus d'acuité. La *Verleugnung* s'y estompe pour exhiber la facticité du fétiche, investi du pouvoir de désavouer le réel pour son seul usage. Se profile alors ce qui serait le secret derrière tous les autres secrets autour desquels l'œuvre s'organise et se réfléchit, à savoir rien d'autre qu'un artifice ; un vide sur lequel est venu se réfracter un rêve fatigué de puissance, toujours proche de retourner à son néant. Terrible ironie qui veut que le secret ne soit pas le seul horizon auquel l'écrivain aspire, ni même uniquement la matière narrative ou la pensée d'un style à partir de quoi il écrit, mais plus encore, et plus intimement, ce qui double et anime tout le geste de l'écriture, au point parfois de l'ouvrir sur son propre abîme : là où une amère vérité cherche à se faire passer pour

une *passion du vrai*. Or ce moment d'exhibition et de perte de l'objet fétichisé dans *Azaël* s'apparente encore à un moment de triomphe pour le personnage de Sixte. Il se trouve certes délivré des charmes du sorcier, comme le corrobore une voix surnaturelle surgit en lui : « [T]u es appelé à de grandes choses [...] Tu as vaincu l'Enfer. » (AZ, 106). Pour autant, cette voix ne vient-elle pas le réinstaurer dans l'empire de la magie et du fantasme ? Peut-être faut-il donc revenir vers *Chronique d'une passion* pour nous engager vers une scène où l'éclipse du fétiche laisse entrapercevoir autre chose. On retrouve ici une semblable simultanéité de la perte matérielle du Prélat *et* de sa glorification dans les visions finales du narrateur, où le tableau révèle ce dernier dans sa condition éternelle de sujet de l'enfer. Il n'empêche que le déplacement du fétiche sur la scène moïque et imaginaire n'a, dans *Chronique d'une passion*, pu se faire qu'au moyen de sa lacération entre les mains de sa femme. À l'instar du portrait de Dorian Gray, la peinture réduite en morceaux prend une signification inédite. Son regard surtout apparaît pour le narrateur comme « une blessure », voire comme « une fissure de ce Monde », par quoi « il filtre, ce rayon de l'Au-delà d'En-bas, souvenir quand même du Paradis d'où tout émane, lueur sourde isolée de tout » (CP, 220). Qu'est-ce que cela veut dire ? Il semble que le geste destructeur d'Élise rende visible en définitive ce qui était autrefois seulement rêvé au travers des pigments et des formes du Prélat. Comme si le tableau déchiré, devenu une pure image pensée, hallucinée, ne trouvait son achèvement que sous les coups de couteau. Ce sont en effet les coups de couteau qui l'exhaussent dans sa nature infernale, laquelle est ici une nature de *blessé* ou d'*entaille* — des coups qui, souvenons-nous, visaient en premier lieu non pas la peinture mais J. St., et précisément son sexe¹¹⁴. À travers son geste, Élise dresserait ainsi une image (mythique) d'un *moi* démoniaque, d'un monstre « d'En-Bas », même si cela suppose de le mettre littéralement en pièces. Simultanément, la destruction de la peinture par Élise consacre la restauration de l'image narcissique tout comme elle permet d'*imaginariser* la « blessure » d'un sujet derrière cette image même. L'image du *moi* phallicisé, reconsolidé par les gluances de l'imaginaire, ne paraît de la sorte susceptible de se dévoiler que dans le geste même qui l'ouvre et le désigne (par déplacement métonymique) comme castré. En termes freudiens, on pourrait dire que le portrait détruit nie la castration symbolique dans

¹¹⁴ Achèvement que soutiendra d'ailleurs un des amis du narrateur : « J'aimais bien ton portrait par J. St., mais permets-moi de le préférer pour toi retouché par Élise dont le geste l'achève. » (CP, 220)

le même temps qu'il en produit l'image. Telle est sans doute la cruelle blessure de celui qui aura cherché dans l'âme déchirée de ses personnages à masquer la sienne propre. Une blessure qui ne renvoie en définitive qu'à une castration symbolique à laquelle il s'affronte — même si c'est à son corps défendant — comme tout être parlant. C'est que l'échec (et la véritable ironie pour qui s'épuise à le contrecarrer et à le masquer) du pervers tient à sa « division de sujet », comme dit Lacan, « toute entière de l'Autre renvoyée¹¹⁵ ». Si bien que l'art n'est chez Jouhandeau diabolique ou sorcier, tenu entre l'ironie et la mystique, et donc fétichiste, que parce qu'il est en son fond un *art de la déchirure*.

Aussi ce qui s'avérait encore masqué avec *Azaël* voit donc obscurément le jour dans *Chronique d'une passion*, au moyen de ce qui représente au net la coupure, l'entaille ou l'incise. Du sorcier dégonflé au portrait écorché se précise en outre le lieu du corps où est mise en scène de façon privilégiée la castration : le visage. Et ce parce que, comme l'avoue ailleurs Jouhandeau, « [l]e visage humain est, me semble-t-il, ce qu'il y a de plus noble et précieux au monde. Le visage humain est le sommet de la création¹¹⁶ ». Une telle prédilection tient sans doute chez Jouhandeau au fait que, sur le visage, se gravent les signes les plus remarquables qui font de chaque individu un être singulier et à nul autre pareil, en tant qu'ils le différencient de tant d'autres corps. Cette prédilection ira même jusqu'à lui donner goût pour la physiognomonie, où un trait du visage traduirait l'essentiel d'un tempérament ou d'une nature ; une « science » que l'écrivain rapproche à l'occasion d'autres « sciences » du secret des hommes et de leurs destins, toutes s'appuyant sur une conception éminemment essentialiste (laquelle conception est toujours métonymique, puisque la partie y vaut pour le tout¹¹⁷). Allons toutefois encore plus loin : dans le visage, ce sont deux points particuliers qui paraissent en

¹¹⁵ Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁶ Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, *op. cit.*, p. 260.

¹¹⁷ « Tout est signe. La difficulté, c'est de les interpréter. Je crois, par exemple, à la graphologie, à la chiromancie, à la physiognomonie ; mais ni aux graphologues, ni aux chiromanciens, ni aux physiognomonistes. » (Propos de Marcel Jouhandeau, cités dans André Gillois, *Qui êtes-vous ?*, Paris, Gallimard, coll. « L'air du temps », 1953, p. 245-246) Arasse a pour sa part signalé comment la physiognomonie, puis l'anthropométrie policière, ont été les relais profanes et modernes d'une inquiétude devant l'immanence du diabolique. Le visage y serait devenu le révélateur d'un mal de plus en plus humanisé : Cf. Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, *op. cit.*, p. 97.

effet attirer l'attention d'Élise dans *Chronique d'une passion*. Si elle a pu rêver de châtrer J. St., à son retour chez elle, dépitée de n'avoir pu rencontrer sa victime, la femme du narrateur se porte vers le portrait réalisé par le jeune peintre : « [E]t déjà elle l'a frappé de son couteau, dans les yeux d'abord ; dans la bouche elle enfonce l'arme et la promène, lacère le visage, puis le corps. En un instant, elle a tout détruit, il ne reste de l'œuvre que miettes. » (CP, 163) À quoi s'en prend donc l'Élise jouhandélienne, si ce n'est à l'œil (que prétendait pour sa part énucléer Sixte dans *Azaël*) et aux lèvres (qui disparaissaient ironiquement dans *Monsieur Godeau intime*) ? À quoi s'attaque-t-elle, si ce n'est aux points du corps où trouvent à s'esthétiser la vie ironique et mystique ? Cependant, là-encore, il ne s'agit pas tant de percer ou de lacérer une surface en soi intacte et intègre, une étendue de peau sans marque ou vierge, que de redoubler ce qui, déjà, fait office de coupure ou de déchirure sur le corps. Il est en effet patent que la morphologie des lèvres s'inscrit sur la chair à l'instar d'une incise¹¹⁸. Quand ce n'est pas l'œil lui-même qui s'imprime à la manière d'un creux ou d'une cavité, comme ce qui troue l'étendue du visage lui-même (une « blessure » ou « fissure », dit pour sa part le narrateur de *Chronique d'une passion* au sujet du regard du Prélat). Regard ou sourire, œil ou bouche, il ne s'agit donc que d'un bord ou d'un orifice que le geste d'Élise entaille moins qu'il n'en manifeste et n'en aggrave l'immuable caractère de coupure, fissurant l'unité topologique du corps propre. Tous ces bords du corps, fétichisés au moyen de l'écriture, viendraient donc ratifier la castration, comme ce que Freud appelle ses « *stigma indelebile* ». Plus originellement et intimement encore, dans le cas de Jouhandeau, ceux-ci fonctionneraient aussi pourtant sur le mode de la trace de ce qui aura *tout* dit d'un sujet en le faisant advenir comme sujet *coupé* : soit son bec-de-lièvre. Emblématiser, fétichiser les yeux ou la bouche, évoquer comment ces bords peuvent devenir le centre d'une lacération ou tout bonnement disparaître, ce n'était alors que ramener le sens de l'existence à l'épaisseur d'une entaille barrant le visage. Par conséquent, la marque insupportable d'une castration se superposerait constamment chez l'écrivain au signe (idéal, abject) d'une exception première, au point qu'il serait dorénavant impossible de les distinguer tout à fait. Redoutable opération où prétendre se sauver de sa propre division, c'était

¹¹⁸ « [L]a lèvre nous présente l'image même du bord, de la coupure » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse, op. cit.*, p. 268.)

paradoxalement et toujours se figurer soi-même comme divisé, mais pour mieux en dénier imaginativement l'effet dans une sorte de course-poursuite exaltée.

On comprend sans doute mieux pourquoi Jouhandeau fut un *amateur des visages*, tel qu'il aimait à se présenter. On comprend également pourquoi tant d'événements, de rencontres et d'accidents — qu'ils soient simplement consignés ou qu'ils soient mythifiés par le truchement de la langue —, ne trouvent grâce aux yeux de l'écrivain, et ne méritent de devenir des sujets littéraires, que parce qu'ils remettent en scène cette atteinte originaire au visage. La lacération de son portrait, telle qu'elle est rapportée dans *Chronique d'une passion*, va ainsi être mise en rapport, des années plus tard, avec un autre incident, certes moins rocambolesque, mais pas moins déterminant. C'est avec *L'imposteur ou Élise iconoclaste* (la deuxième partie du titre, cette fois non caviardée, ayant là-aussi toute son importance) qu'on retrouve le drame surnaturel d'une image de soi mise en morceaux. Dans cette nouvelle chronique heurtée de la vie conjugale, Élise est prise de nouveau par un accès de rage. Elle déchire des photographies de son mari, prélevées dans un album de jeunesse. Si là aussi « ce genre d'entreprise a quelque ressemblance avec l'envoûtement¹¹⁹ », écrit Jouhandeau, c'est que son épouse a pris soin de viser tout spécialement les images « où l'on retrouvait une des expressions qui lui déplaisent le plus : celle en particulier d'une sorte de bonheur en vase clos, de plénitude intérieure, qui m'isole et m'exclut, me rendant comme invulnérable ; mieux, inaccessible¹²⁰ ». Tout invite bien sûr à lire le geste d'Élise comme un geste de repossession. Qu'importe en effet qu'il y ait la monade amoureuse homosexuelle ou le « vase clos » de la « plénitude intérieure ». Pour le personnage d'Élise, l'essentiel est d'accéder à son mari, de l'arracher à cette altière solitude (de soi avec soi ; de soi avec les objets qui ne sont que des métonymies de soi ; de soi avec cet autre pris comme l'équivalent de soi-même) dont elle se trouve irrémédiablement retranchée. Toutefois *L'imposteur* et la déchirure des photographies nous renvoient plus spécifiquement encore à une archéologie du corps :

À ces vivants stigmates est due l'angoisse que je répands autour de moi, que j'éprouve parfois moi-même ? Que dis-je ? Si l'on rapprochait les morceaux qu'Élise

¹¹⁹ Marcel Jouhandeau, *L'imposteur ou Élise iconoclaste*, Paris, Grasset, 1950, p. 184.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 190.

a fait des portraits de mon album et de la toile de J. St..., c'est toujours les mêmes lignes, que la déchirure a suivies ? Bien plus, ne dirait-on pas que, dès la pensée de Dieu, la passion d'Élise m'avait prévenu, marqué. La cicatrice que je portais, avant ma naissance à la lèvre, m'en est garante. À croire que la profondeur de certains outrages touchent [sic] si loin que, par delà l'espace et le temps, ils gravent leur empreinte dans la part même qui regarde en nous l'Éternel. D'avance en est pressenti, dessiné le chemin. Défiguré, je l'étais par préfiguration. Le tracé à l'emporte-pièce existait déjà, qu'Élise n'avait qu'à suivre, en insistant à peine, invitée, par ce signe néfaste, à me découper en tranches¹²¹.

Défiguration par préfiguration : il faut d'abord être attentif au caractère temporel de l'événement lui-même, lequel étant ramené aux seules coordonnées d'un hors-temps, ne fonctionnerait en définitive que sur le mode de la prédestination et de l'éternel retour. Découpé, défiguré, l'écrivain apparaît ici l'être depuis sa naissance. Toutes les expériences faites par la suite de son abjection, de son déchirement d'avec autrui, de son goût pour les monstres et la singularité de chaque homme, sans oublier tous les attentats perpétrés contre sa propre image, ne viennent par conséquent que présentifier, dans les termes du social ou au moyen de la poésie et du symbole, ce qu'il aura toujours déjà vécu au plus intime de la chair, lorsqu'il s'est premièrement perçu comme « vivant stigmaté » et sujet *dé-figuré*. C'est pourquoi la déchirure s'est chez lui hissée au rang d'un véritable destin, pour prendre ensuite la forme d'un authentique régime de l'écriture. La scène rapportée dans *L'imposteur* recèle ainsi un caractère moins de drame que de réengendrement. On ne s'étonne pas, quand une nouvelle crise éclate chez les Jouhandeau (cette fois sous les instigations d'une épouse adultère), que l'alter-ego de l'écrivain s'attache en particulier au fait que celle-ci veuille le défigurer : « Ce vitriol dont je suis menacé me fait rêver. Voilà une façon d'en finir qui ne me déplairait pas. La lèpre de M. Godeau trouverait là un équivalent qui ferait passer l'un de mes premiers livres pour prophétique¹²². » Au moment où Jouhandeau écrit ces lignes, il a près de quatre-vingts ans, comme si tout ce qui avait valeur à ses yeux, au final, c'était que la vie ait été précédée par la lettre et le songe qu'elle enclot. Rien ne compte, hormis le temps qui s'impose moins comme un temps linéaire que comme un temps du ressassement, arrimé à un seul et même instant, sa mise à mort ne faisant qu'actualiser ce que le commencement aura, de toute éternité, déterminé.

¹²¹ *Ibid.*, p. 201-202.

¹²² Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, *op. cit.*, p. 223.

Dans la menace du couteau, des ciseaux ou du vitriol, seul importe le rêve de son propre corps rendu à sa vérité originelle de chair meurtrie, ravagée, littéralement déchirée. Faire littérature n'a donc été possible qu'en écrivant à partir de la blessure de son propre engendrement, peut-être parce qu'une telle blessure s'avérait plus *vraie* que toutes les autres. Tant et si bien d'ailleurs que le manque symbolique se superposera désormais continuellement à la béance réelle d'un corps ne se vivant que depuis la coupure. L'art de la déchirure n'aura été tout ce temps qu'une déchirure faite littérature¹²³.

Il faut souligner que le rêve d'une littérature qui parle du corps mais aussi le prolonge, jusqu'à se substituer à la vie elle-même, semble avoir été mûri chez Jouhandeau dès les premières années de l'écriture, à travers les journaux de jeunesse, les esquisses et carnets érotiques ou intimes, tous brûlés lors de la nuit fatidique de février 1914. L'importance de l'autodafé, tant pour la vie que pour la littérature, devait d'ailleurs expliquer pourquoi l'écrivain n'allait pas se borner à le rapporter exclusivement sous le jour de la confession ou à travers ses essais. Déjà dans *Monsieur Godeau intime*, l'événement était présenté comme une scène capitale de la conversion spirituelle du héros :

En rentrant de Port-Royal, l'ami des Pincengrain réunit sous ses yeux tous les manuscrits des poèmes qui étaient depuis sept ans sa raison d'être et sa seule excuse d'être pécheur. M. Godeau croyait ne pas pouvoir pousser plus loin cette tension absolue de lui-même dressée contre Dieu. Il lui semblait qu'il fallait que sa volonté enfin se reposât et quel autre moyen avait-il de « se renoncer » qu'en détruisant d'abord ces monuments sacrilèges qui étaient la seule chose qu'il aimât en dehors de lui comme lui-même et qui le séparait de Dieu. Il n'y avait rien non plus en lui sur quoi il eût une prise plus immédiate, plus directe, plus réelle que sur du papier. Sa volonté se détendrait tout d'un coup dans cet autodafé. Dieu n'aurait plus d'ennemi connu. Quand l'aube du lendemain parut après une nuit de veille, M. Godeau plongeait déjà sa main droite dans les feuillets blancs, comme on égorge un ami. Une cuve d'argent était béante à ses pieds. Durant deux heures, il y brûla ce qu'il avait au préalable déchiré : ses poèmes, un portrait. Le soleil était très haut devant lui, à

¹²³ De cette solidarité entre le corps et la lettre — entre la béance réelle du visage et la parole faisant advenir le trou par ses moyens propres —, on a encore un exemple à travers un bref passage de *Chronique d'une passion*, où le discours du narrateur jouhandélien s'avère troué à l'image même du crucifix sans visage, décapité, qui est l'objet de la conversation : « Pourquoi, ce matin, comme je parlais du Christ du Porche d'Autun qui ressemble à un insecte immense, drapé dans ses ailes, et qui n'a pour visage que la Croix, comme un trou, une sorte d'abîme s'est-il ouvert au milieu de la conversation ? » (CP, 43)

l'heure où M. Godeau se retrouva lucide, seul, dépouillé et toujours le même près d'un amas de cendres. (MGI, 74)

Devant le spectacle des textes brûlés, on ne peut bien sûr qu'être sensible à l'insistance des signifiants de la déchirure ou de l'entaille, depuis la béance du bol d'argent, l'évergorgement de l'ami, et bien sûr, les papiers préalablement déchirés avant d'être portés au feu. Or, ce qui insiste également dans ce passage, c'est combien « [i]l n'y avait rien non plus en lui sur quoi il eût une prise plus immédiate, plus directe, plus réelle que sur du papier ». La réélaboration de l'autodafé sous le signe de la fiction nous indique que, pour Jouhandeau, il en allait dans les textes sacrifiés d'une image de soi, d'un *comme lui-même* devenu tellement *lui-même* qu'il serait presque matériel. Une telle image, jamais un autre écrit ne pourra cependant l'égaliser. Jamais aucun autre texte ne sera une chronique aussi scrupuleuse, un journal si patient des sursauts les plus infimes d'une vie subjective, épinglée en ses moindres détails¹²⁵. Comme si, en se livrant au plus intime, en portant à son point d'incandescence l'écriture de la vie intérieure, c'était le texte désormais qui était halluciné comme le corps lui-même. C'est dire qu'une telle image scripturaire du *moi* semble proche de passer pour cet autre *moi*, telle une image diabolique *car* érotique qui nous possède plus qu'on ne la possède — la somme, dit le narrateur, de ces « monuments sacrilèges » qui le font se « dress[er] contre Dieu ». Si, pour Jouhandeau, l'écriture était jugée responsable de son mal (« sa seule excuse d'être pécheur »), en l'entretenant, en le faisant surtout vivre ailleurs et peut-être davantage que dans la réalité, alors c'est elle-même qui en portait directement le blâme¹²⁶. En la brûlant pourtant, en renouant avec le schisme d'avec soi-même propre à tout procès en diabolisme, c'était moins sa sensualité ou son homosexualité que l'écrivain anéantissait qu'une certaine manière d'accéder aux racines les plus enfouies de sa vie intérieure. Ainsi qu'il le soutient dans son *Essai sur moi-même*, Jouhandeau est certain qu'il « ignore désormais la source et l'inviolable mystère¹²⁷ » de son

¹²⁵ C'est qu'il dit autrement dans *Essai sur moi-même* : « C'était bien "moi" en effet que je brûlais de mes mains [...] cette parure, ce monde écrit que j'avais beaucoup plus à cœur de conserver, de préserver de la destruction que ma propre chair et peut-être que mon âme dont il était l'image. » (Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 51)

¹²⁶ « Oui, j'ai pensé que ces cahiers, où toutes mes difficultés sexuelles étaient notées, étaient comme responsables de mes égarements. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 36)

¹²⁷ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 52.

être. Il ajoute même : « [C]omme si j'avais voulu me les dérober à moi-même, pour m'en être si énergiquement séparé. [...] Narcisse aveugle, vainement, je me penche sur mon propre visage carbonisé¹²⁸. » Un visage carbonisé, comme d'autres sont lacérés ou décomposés. Le visage de qui aura voulu se dérober le fond de lui-même, s'entretenir perpétuellement comme sa propre énigme, afin de pouvoir davantage rêver à une telle énigme, mais en rêver toujours à partir de cette perte même.

Dans un premier temps, il semble que ce soit la littérature qui ressorte grandie de l'autodafé¹²⁹. À en croire Jouhandeau, les quelques fictions et contes immolés s'avèrent bonifiés par leur passage au travers des flammes — leur réécriture gagnant en cohérence et en mérite —, tandis que les contes immédiatement postérieurs à l'autodafé bénéficient de « l'état de grâce¹³⁰ » où l'écrivain se trouve plongé. Au-delà des textes, ou plutôt comme leur corollaire, c'est Jouhandeau qui, à son tour, assure être régénéré par l'incendie. À l'issue de cette terrible nuit de février, il rapporte en effet comment un ami du nom de Guinet, venu à lui comme « l'Ange après l'incendie de Sodome¹³¹ », le pousse à inventer un art nouveau à partir de cet amas de cendres. C'est donc à ce bûcher qu'il doit tout ce qu'il va être par la suite. Le bûcher de l'hérétique ou du monstre est en réalité celui de l'initié renaissant de son propre brasier, tel le phœnix cher aux alchimistes : « Efface le signe de la grandeur, pour porter la grandeur plus loin, plus haut, hors de pair, au-delà de ses propres limites, de ses limites

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Soulignons d'ailleurs que Bernanos ramène lui-aussi, à ses débuts littéraires, l'écriture à une opération de purification par le feu, où il importe d'immoler ses rêves les plus noirs et les plus intimes. Aussi conseille-t-il à son ami Vallery-Radot de « brûler » la part obscure de lui-même dans un livre : « N'avez-vous pas traversé, sans tourner la tête, le vénéneux jardin ? À présent, purifiez-le par le feu, dans un livre. Brûlez avec lui cette image de vous, que vous redoutez toujours. Brûlez-la, mais après l'avoir donnée, chargée de vos plus mauvais rêves. » (Georges Bernanos, « Lettre à Robert Vallery-Radot, 2 mai 1925 », *Correspondance (1904-1934)*, *op. cit.*, p. 190)

¹³⁰ Outre les textes brûlés et réécrits, comme *Prudence Hautechaume*, d'autres comme *Paul Krauelin*, *Le crucifix de porcelaine*, *La jeunesse de Théophile* ou *Les Pincengrain*, furent écrits apparemment dans la foulée de l'autodafé, « dans une sorte d'état de grâce, souligne Jouhandeau [...]. Ainsi ce qui fut brûlé reprit-il forme, une forme plus construite. » (Marcel Jouhandeau, *Bon an, mal an*, *op. cit.*, p. 167)

¹³¹ Marcel Jouhandeau, *Essai sur moi-même*, *op. cit.*, p. 53.

proprement humaines. Prouve à ton être que tu le préfères à son image fabuleuse¹³². » Jouhandeau ajoute ailleurs combien, « parce que j'avais eu le courage de tout détruire » : « [i]l me sembla que j'étais entré dans les ordres, dans l'ordre du feu », empli désormais de la conviction d'une mission à accomplir, à lui seul réservée, puisque, précise-t-il, « je voyais ce que les autres ne voyaient pas¹³³. » Le moment de la déchéance et de la perte signifie ainsi un moment de reconquête et d'élévation, où sacrifier l'écrit qui était jusqu'alors l'image du *moi* aura été préalable à l'engendrement d'un *moi* véritablement écrivain. Moment familier, stéréotypé où le pouvoir du fétiche qui tient encore à l'objet (comme plus tard le tableau diabolique ou l'amant ensorceleur) se rapatrie, par la destruction ou le dévoilement dudit objet, sur le *moi*, et sur l'imaginaire au sein duquel son image pourra dorénavant chatoyer de tous ses feux. Jouhandeau n'est alors plus esclave de la littérature, il s'en délivre pour y trouver le ressort d'une éternelle apothéose. Toute sa vie sera placée sous ce signe d'une écriture qui le porte et l'exhause. Ne va-t-il pas jusqu'à souligner que, lors de son entrée, sept ans plus tard, dans le monde littéraire, lui, le nouveau protégé de Gaston Gallimard, Jacques Rivière et Roger Martin du Gard, acquiert comme par un jeu d'échos une grandeur éminemment matérielle, en l'occurrence physiologique ? « Parce que j'avais pris une certaine importance [du point de vue littéraire], une confiance en moi s'en est suivie et ma physiologie a été modifiée (c'est là un phénomène psychosomatique). Après avoir été un enfant fragile, un adolescent frêle, un homme peu solide, me voici à quatre-vingt-dix ans un vieillard increvable¹³⁴. » Écrire et être publié, c'était en raison d'un « phénomène psychosomatique » (Jouhandeau se montrant ici inhabituellement plus scientifique que surnaturaliste) permettre à la vie d'étendre son empire — ce que viennent attester selon lui sa longévité et une santé à toute épreuve¹³⁵. Il y a

¹³² *Ibid.*, p. 55.

¹³³ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 34. Cet « ordre du feu », ordre de la grandeur obtenu à partir d'un sacrifice grandiose, est aussi ce qui justifie aux yeux de l'écrivain son attachement éternel à Élise. Si Jouhandeau a passé au feu ses œuvres écrites, sa femme, elle, mettra en pièces et livrera aux flammes toute sa vanité et les témoignages de sa vie artistique, dont l'affiche du spectacle *La belle excentrique* d'Erik Satie, où elle incarnait le personnage de Caryathis (Cf. Marcel Jouhandeau, *Parousie*, *op. cit.*, p. 66.)

¹³⁴ Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁵ Marie Sanson-Méglin a d'ailleurs montré, dans le cycle des *Journaliers*, comment la question du corps est indissociable du vécu et du texte qui le porte, le prolonge et le recrée continuellement : Cf. Marie Sanson-Méglin, *Ceci est mon corps : lectures du corps dans les*

là comme le rêve d'une littérature qui seule pourrait fortifier le corps et le rendre plus vivace et plus robuste. Tout le destin organique d'un homme tiendrait en cela à la vie même de ses textes, que ce soit leur parcours éditorial, leur réception critique ou l'orgueil qu'il peut en tirer du point de vue moral ou esthétique. Ce qui jette un autre éclairage sur la lutte des livres en revers des drames conjugaux, tel que dans *Chronique d'une passion*. Il ne s'agit pourtant pas des *effets de corps* dont tout le texte serait le chiffrage, comme ceux de Bernanos nous ont mis sur les voies de l'*hainalité*. Il s'agit plutôt de ce qu'on pourrait appeler un corps à l'œuvre, ou plutôt un *corps fait*, inventé, parce que recherché, prolongé, voire engendré par le texte lui-même, au point de trouver sa transcription fantasmatique sous les espèces d'un *corps fée*. C'est-à-dire un corps fétichisé, hissé à la dignité d'un artifice brillant, d'un phallus entièrement corporéisé, qui porte à même son regard et ses lèvres les vivants stigmates de la castration, comme afin de mieux la dénier grâce aux éclats et aux phosphorescences les auréolant — bien que, pour cela même, ces éclats la trahissent tout en même temps.

On mesure toute la portée de cet autodafé qui s'apparente à la ruine d'un Sodome à échelle privée. Or de cet événement ne ressort pas uniquement une vision éminemment intime de la littérature, notamment pour ce qui concerne les registres de l'existence et du corps. C'est en effet toute la poétique de l'écriture qui semble relever chez Jouhandeau de cet « ordre du feu », découvert au lendemain d'un bûcher en 1914. En tout cas voit-on les flammes, les lueurs et les brillances se projeter de multiples façons sur les chairs et les membres de ses personnages (en premier lieu, bien sûr, sur leurs lèvres et dans leur regard). Qu'on songe à toutes les étranges lumières qui se répandent hors des prunelles ou du rictus de Godeau ou à « [l]a lumière, l'éclairement infernal » (CP, 61) du portrait du Prélat ; au terrible Azaël, nimbé lors de sa confrontation finale avec Sixte de « lueurs pâles, phosphorescentes » (AZ, 101) ; mais aussi à l'inénarrable Monsieur Divernesse qui, dans *Le cadavre enlevé*, est littéralement habité par le feu, son attention n'étant tournée que vers le soleil ou des rêves d'incendie. Qu'on songe encore au « visage incandescent¹³⁶ » de Lipse Dulie dans *L'amateur d'imprudence*, lequel implique

« *Journaliers* » de Marcel Jouhandeau, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III, 1999 ; voir également Marie Sanson-Méglin, « Les *Journaliers*, une fin en soi », dans Hugues Bachelot (dir.), *Carnets de Chamindour*, vol. 2, *op. cit.*, p. 109-110.

¹³⁶ Marcel Jouhandeau, *L'amateur d'imprudence*, *op. cit.*, p. 157.

que pour pouvoir faire sa rencontre, Brice Aubusson doit se mettre sur les pas de sainte Angèle de Foligno, exaltée par les visions d'une divine « Main de Feu¹³⁷ ». Aubusson finira d'ailleurs par découvrir ladite « Main de Feu », cachée sous le vêtement d'un inconnu, en plein cœur d'une nuit bientôt entièrement dévorée par les flammes. Cette scène de *L'amateur d'imprudences* nous permet d'ailleurs de tenir à distance toute interprétation de la poétique jouhandélienne de l'incandescence en faveur d'un symbolisme du feu. Il faut plutôt y voir les résurgences d'un événement intime, vécu à l'image d'un véritable avènement. Plus obscurément encore, le jeu ici du voilement et dévoilement par quoi l'objet brillant du désir (la « Main de Feu ») ne se découvre jamais mieux qu'en étant recouvert par un morceau de tissu, nous renvoie exemplairement à la logique du fétiche qui impulse tout le geste de l'écriture. On aura pu, au reste, en détailler les modalités à travers la comédie du déshabillage de Biondetta, dans *Le diable amoureux*. Aussi la poétique de l'incandescence chez Jouhandeau se reconnaît-elle en définitive comme une poétique du sujet pervers. Elle est la poétique d'un sujet exalté, rêvé ici dans sa complétude, c'est-à-dire livré à la brûlure de sa jouissance. Par jouissance, il faut entendre dans son cas ce qui déterminerait le sens véritable et absolu donné à l'existence : « Qu'est-ce que vivre ? brûler¹³⁸ », assure ainsi la sœur de Lipse Dulie. Or une telle jouissance fait signe également vers ce qui serait le fond secret de la littérature, en tant que cette dernière n'est jamais pour l'écrivain que le prolongement de la vie même : « Ce qui me semble essentiel à la création, c'est une ferveur exceptionnelle. Il s'agit, encore une fois, seulement de brûler. Brûler, c'est jeter feu et flammes. Les œuvres qui m'attachent sont celles qui révèlent un cœur consumé¹³⁹. » C'est pourquoi trouve notablement grâce à ses yeux le portrait de lui réalisé par Masson, où sa figure apparaît sous l'aspect d'une flamme mouvante¹⁴⁰. Jouir, c'est donc brûler. C'est en somme être porté aux confins mystérieux mais essentiels de la vie. Dans cette perspective, il n'est alors pas d'image plus idéale du *moi* qu'une

¹³⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁹ Propos de Marcel Jouhandeau, rapportés dans Henri Rode, *Marcel Jouhandeau, son œuvre et ses personnages*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁰ « Je crois que son souci [à Masson] était de découvrir l'élément propre à la personne dont il réalisait l'image. L'élément qu'il a trouvé le mien serait le feu, mon visage était réduit par lui à une flamme. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 241)

image nimbée ou habitée par les flammes. Sans doute est-ce le portrait du Prêlat refermant *Chronique d'une passion* qui la présentifie, car il apparaît « dans l'attitude souveraine » (CP, 224) qui est la sienne, même en plein cœur de « [s]on propre tourment, dans [s]a propre fournaise » (CP, 223) » et, donc, en plein cœur de sa damnation. Constatons toutefois que s'il était impossible de déterminer pour les représentations ou les mots de la déchirure et de l'entaille une fonction univoque et préalablement fixée, la même conclusion s'impose pour les images et les signifiants composant la poétique jouhandélienne de l'incandescence. En raison de la dynamique tournoyante de la *Verleugnung*, la flamme du *mais quand même* peut toujours redevenir la brûlure d'un *je sais bien*. Et la jouissance redécouvrir cet envers horrifiant où *je* est proche de se perdre intégralement¹⁴¹.

À certains moments, ne s'agissait-il pas néanmoins de recouvrir par la flamme ce que l'entaille avait originellement laissé béant ? Et partant d'opposer l'une à l'autre ? C'est ce que porte à croire le fait que, pour Jouhandeau, le feu est un élément qui appartient résolument au domaine du père. Dans nombre de ses textes ultérieurs aux années 1930, il multiplie en effet les évocations du « tempérament de feu » ou de la « sensualité impétueuse¹⁴² » de son géniteur — lequel finit d'ailleurs empêtré dans des aventures adultérines dont son fils fait le procès, sous le masque de Juste Binche, dans *Le parricide imaginaire*¹⁴³. Le temps passant, l'écrivain se montre cependant plus compréhensif à l'égard des infidélités paternelles, alors que lui-même s'ouvre progressivement à ses propres plaisirs. Il commence graduellement à témoigner de ce qu'il doit à son père, en premier lieu du point de vue de son corps : c'est-à-dire surtout son sexe, aux proportions hors-normes, presque monstrueuses selon ce qu'il affirme. Dressé, son sexe serait pareil à un « glaive de feu¹⁴⁴ » avec lequel il éperonnerait ses

¹⁴¹ Peut-être que le visage carbonisé de Narcisse, découvert au lendemain de l'autodafé, vient ainsi faire lien entre le motif du visage lacéré et coupé et le motif du brasier et de la brillance. Il permettrait alors de désigner en asymptote l'envers horrifique de la jouissance.

¹⁴² Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 271.

¹⁴³ Contrairement à ce que son titre laisse présager, la victime est un comédien qui joue le rôle de la mère de Jouhandeau.

¹⁴⁴ Marcel Jouhandeau, *Du pur amour*, suivi de trois parties inédites, Paris, Gallimard, 1969 [1955], p. 75.

amants¹⁴⁵. Que nous dit ce rapport nouveau au legs paternel, placé sous le signe de la chair, et tout particulièrement du sexe ? Qu'est-ce que cela implique de faire siennes l'ardeur et la flamme, en les intégrant dans une économie subjective du corps propre ? Difficile de saisir la portée de cette ouverture progressive vers le père si on oublie un trait capital, à savoir que le bec-de-lièvre, l'entaille à partir de laquelle a été inaugurée tant l'existence que la littérature qui la prolonge, était présentée dans *La jeunesse de Théophile* comme sa part maudite. C'était même alors le signe ironique de la défaillance paternelle. Par conséquent, tout se passe comme si le phallus flamboyant et paternel, le glaive de feu du sexe, pouvait venir boucher l'incise première — laquelle n'a jamais été rien d'autre que le manque s'inscrivant au vrai dans la transmission entre père et fils. En s'affirmant de plus en plus comme l'enfant de son géniteur dans l'écriture, Jouhandeau ne lance-t-il pas cette forme d'« appel désespéré au père¹⁴⁶ » qui fait le fond de toute perversion ? *Père-version* où seule la lettre permet en définitive de se fantasmer comme *le* fils, en dépit du fait que ce fils tient aussi bien de la mère que du père, puisqu'il unit dans son corps hermaphrodite les irréconciliables. Et lorsque l'écrivain adopte à son tour un fils contrefait, marqué dans sa chair par les rudesses et les cruautés de la vie, il assure que, de cette façon, il peut rêver de « s'enfanter comme père, via le fils et ainsi rejoindre le Père des pères¹⁴⁷ ». Ainsi trouvent à converger un roman familial réinventé et une théorie sexuelle inédite, où l'éternel fils « s'enfante comme père », autrement dit déjoue le sens de la lignée, tout en aspirant à se hisser au rang du Père des pères. C'est pour cette raison que le feu chez Jouhandeau n'est pas seulement diabolique parce qu'il tiendrait du symbolisme classique de l'enfer. À travers le feu trouve en réalité à se signifier un obscur bien qu'éternel défi luciférien : celui de la révolte des fils envers les pères (une constante de la « diabolie¹⁴⁸ »

¹⁴⁵ « J'ai été assez pourvu par mon père de dons aussi bien naturels que surnaturels... ! » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, op. cit., p. 280) Il en va chez Jouhandeau parfois d'un biologisme arithmétique qui fait s'équivaloir ampleur de l'organe et ampleur de la libido : « L'intensité de la vie sexuelle varie à l'infini selon les individus. Chez l'homme elle dépend de l'opulence, de la majesté du membre viril qui chez nombre de gens se réduit à des proportions insignifiantes. » (Marcel Jouhandeau, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai*, op. cit., p. 12-13)

¹⁴⁶ Serge André, *L'imposture perverse*, op. cit., p. 183.

¹⁴⁷ Marcel Jouhandeau, *Les instantanés de la mémoire. Journaliers II (1959)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 56.

¹⁴⁸ Claude Reichler, *La diabolie*, op. cit., p. 63.

comme le rappelle Claude Reichler). La révolte de ceux qui s'acharnent à falsifier les ordres de la sexuation comme de la génération. Si le sexe est cet impensé et ce secret gisant tant au fond de l'histoire que des destins individuels, et s'il tient du monstrueux malgré qu'il soit « naturel », alors s'enfanter soi-même ne revenait jamais qu'à s'enfanter monstrueusement, jusqu'à devenir à son tour un vivant « scandale pour la raison¹⁴⁹ ». Faire littérature, cela n'aura donc été qu'une manière pour l'écrivain d'imaginer les façons dont l'espèce pouvait se faire et se perpétuer, bien qu'à rebours de toutes les lois et de toutes les normes de la morale comme de la nature. Faire perversion de la littérature, c'était en cela faire du diabolique l'autre nom d'un rêve incendiaire — le rêve d'un Sodome dont le corps était le point d'origine *et* le pivot essentiel, avec pour horizon d'attente l'affirmation individuelle d'un sujet transgressant toutes les assignations et toutes les fixations.

À bien des égards, Jouhandeau se présente comme un témoin original du « sentiment de soi¹⁵⁰ » qui passe par le corps. Georges Vigarello a montré comment l'orée du XX^e siècle se caractérise en effet par de nouveaux usages de soi et projets de refonte individuelle, alors que se rejoue dans les replis de la chair ce qui autrefois aura pu se gagner dans les profondeurs de l'âme. Le tour de plus que donne Jouhandeau à cet abord moderne de la question de la subjectivité participe, sans doute, d'une pensée moderne du corps comme lieu d'une invention radicale de soi, où se trouvent court-circuités les ambitions normatives et les discours prescriptifs. Chez lui, la vie intérieure s'avère en effet inséparable d'une vie du corps qui occasionne les aventures et les drames de la vie morale (l'homosexualité), jusqu'à transfigurer celle-ci dans l'ordre du visible, à l'exemple du Prélat n'étant que l'image au vrai de son « Âme » pour le narrateur de *Chronique d'une passion*. Plus intimement cependant, en-deçà de l'érotisme ou de l'égotisme, c'est tout le sens de l'existence qui semble avoir été dicté par

¹⁴⁹ « Je trouve que, dans la nature, tout ce qui touche au sexe est monstrueux, il y a là quelque chose qui est un scandale pour la raison. En soi, c'est naturel, puisque c'est dans la nature, et c'est peut-être le scandale qui assure la perpétuité de l'espèce. » (Marcel Jouhandeau, *La vie comme une fête*, *op. cit.*, p. 64-65)

¹⁵⁰ Cf. Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2014, p. 177-243.

une incise comme tatouée à même le visage de l'écrivain. Elle a destiné celui qui en est affublé à être ce monstre, exceptionnel certes, mais pour cela toujours séparé d'autrui. La littérature a donc servi à accentuer cette image d'un corps difforme, monstrueux, et d'autant plus monstrueux qu'il révèle à son tour la chair (le sexe) qui gît au sein de l'histoire comme le monstre que celle-ci ignore abriter. Patiemment, Jouhandeau aura construit une littérature intérieure dont le corps, parce qu'il est en soi-même toujours déjà ouvert, est fonction. À travers sa poétique du corps singulier, par son invention continuelle d'un *corps diabolique* et tronqué, Jouhandeau aura élaboré une poétique du *moi* dont la lettre est à la fois la condition d'apparition et l'indice de son éclipse. Aussi n'est-ce pas un hasard si, entre bien des personnages infernaux, c'est l'Asmodée du *Diable boiteux* de Lesage qui s'impose chez Jouhandeau, tel qu'il le rapporte dans le dernier volume de ses *Journaliers*. Certes parce que le démon voyeur des foyers madrilènes donne exemplairement figure à sa conception de l'écriture comme « vol et viol » des secrets intérieurs. Mais ne s'agit-il pas aussi, à travers le bien-nommé *Diable boiteux*, de se redécouvrir soi-même et constamment à travers une image diabolique et anormale, portant la monstruosité à même sa chair infirme¹⁵¹ ? Dans cette perspective, le diabolisme littéraire aura été une manière de mener le corps jouhandélien jusqu'à l'absolu de la passion, en en théâtralisant la mort, en en redéployant les déchirures et les lacérations, en l'hallucinant aussi comme un corps nimbé de flammes, là où seraient enfin dépassés la vie comme la mort, mais aussi les limites de l'un et l'autre sexe, si ce n'est même la loi de la génération. Image même d'un troisième terme impossible mais vainqueur, en lequel se résolvent toutes les différences et contradictions de la morale comme de la nature. C'est là d'ailleurs que le recours à la notion de perversion nous éclaire, en tant qu'elle se définit en psychanalyse par la tentative perpétuellement réélaborée de « dégager le corps vivant du signifiant qui est le corps symbolique¹⁵² », autrement dit de « dégager » une vérité qui ne tiendrait ni à l'aliénation du langage, ni aux artifices de la représentation, mais à un réel que seule une livre de chair pourrait venir attester. Lieu par excellence de la vérité, lieu de la révélation de l'intériorité, le corps jouhandélien se construit ainsi comme la mise en scène

¹⁵¹ Cf. supra chapitre 6, note 105.

¹⁵² Hervé Castanet, *La perversion, op. cit.*, p. 96.

répétée d'une vérité de la jouissance, bien qu'en dernier lieu, il s'offre comme le lieu de sa Passion qui a pour nom castration.

Souvenons-nous ici du phallus paternel et flamboyant, venu colmater une coupure de la lèvre, indice d'une origine pour toujours en souffrance. Car ce que nous donne à voir la superposition de ces deux legs du père, ce n'est rien moins que la démonstration la plus paradigmatique d'une logique perverse à l'œuvre dans l'écriture. Dire cela ne revient pourtant nullement à rabattre le texte littéraire sur le rôle d'un simple objet fétiche, où se filent et se permutent les métonymies du *moi*. Chaque texte est le lieu d'une mise en tension imaginaire plutôt que d'une plate et univoque représentation ou qu'une mise en scène du fantasme, qui rendent rarement droit à la marge d'indécision, à son « *délié*¹⁵⁴ » comme le disait Lussier, à quoi le soumettent toute recherche et formalisation verbale. C'est par là que se créent et se négocient de nouvelles voies de traverse que la vie n'emprunte peut-être pas autrement. Aussi la « franchise de [l]a perversion » qu'évoque Gabriel Bounoure, au sujet de Jouhandeau, est sans doute celle dont l'écrivain au travail est également la victime. Son œuvre n'est-elle pas monstrueuse, c'est-à-dire monstrueuse pour celui-là même qui écrit, *monstrant* ce qu'il tend ou aspire à cacher dans son geste même ? Car si tout semble inversé par rapport à la logique des textes de Bernanos, si l'intériorité jouhandélienne se trouve ramenée à une dimension étrangement extérieure et qui n'a de drame que le nom (de l'*extériorité* d'un sujet s'imaginant comme une surface spéculaire et spectaculaire à l'*extériorité* qu'est autrui et chez qui un tel sujet recherche la faille intérieure), c'est que la part négative du procès de la subjectivité se joue ailleurs. Elle se joue au-delà des simulacres littéraires, en d'autres termes dans cette pure extériorité qu'est le corps, là où on a pu cerner au plus près le statut paradoxal et évanescent de l'angoisse jouhandélienne. Peut-être est-ce finalement le prix que doit payer quiconque s'aventure à se prendre pour le diable, comme si rien ni personne (pas même le supposé pervers s'imaginant plus pervers que tous les autres) n'échappait à l'irrésistible logique de l'enfer. En cela, il existerait un reste irréductible à toute opération diabolique et que le corps à l'œuvre chez Jouhandeau nous aura permis de voir, à force de s'évertuer à le

¹⁵⁴ Alexis Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *op. cit.*, p. 17.

dissimuler. Quoi qu'on fasse ou quoi qu'on dise, par une pirouette imaginaire ou une contradiction spécieuse, le démon semble devoir gagner nécessairement. Moins à dire vrai pour les raisons qu'il se donne que pour l'ambiguïté qu'il sème ou rouvre au sein de la raison elle-même, rendant son exercice toujours plus précaire ou illégitime. Aucun discours, aucun système ne peut durablement tenir dès lors qu'on y introduit ce terme proprement négatif (« le diable »), dont la fonction semble être de donner figure à l'impensable, bien que cela suppose de ne jamais laisser dorénavant la pensée en sommeil. Est-ce à dire pourtant que les trous, les balafres et les déchirures tant de fois figurés dans les fictions de Jouhandeau donnent *seulement* corps à la castration ? Ceux ne sont-ils pas encore et toujours rattrapés par la logique imaginaire de la déchirure native qui les renverse en signes de triomphe ? Qui l'emporte en définitive ? Comme le disait magnifiquement Foucault, au sujet du diable, « la place qu'il laisse vide est encore la marque de sa victoire¹⁵⁵ ». Toute conclusion paraît ici impossible, chaque hypothèse annulant moins l'autre qu'elle ne la relance continuellement dans une course effrénée. Face à ce point d'ombilic, on se trouve comme devant l'abîme : à son tour ébahi et incertain.

¹⁵⁵ « [O]n ne sort pas du démoniaque ; on le confirme si on le pourchasse afin de le condamner ; on lui porte secours si on lui dénie des pouvoirs physiques. Satan est toujours là précisément d'où on vient le chasser ; la place qu'il laisse vide est encore la marque de sa victoire. » (Michel Foucault, « Les déviations religieuses et le savoir médical », *op. cit.*, p. 657)

CONCLUSION

Lorsqu'en 1930 Freud publie *Malaise dans la civilisation*, il poursuit l'entreprise d'une étiologie de la morale amorcée dix ans plus tôt avec *Totem et tabou*, en tâchant d'exploiter autrement l'idée d'un renoncement pulsionnel à l'origine de toute forme de civilisation. C'est qu'entretemps, il a dû prendre acte de la résistance de certains de ses analysants, dont l'attachement inconscient à leurs symptômes défie les cadres établis et le fonctionnement de la cure. Freud découvre ici l'« orientation démoniaque¹ », selon ses propres mots, que peut prendre l'existence, lorsqu'elle revient indéfiniment sur les traces de la souffrance. L'idéal d'une analyse de l'inconscient et d'une lecture du symptôme ne tient plus désormais. Éclaircir la cause de son mal n'implique pas systématiquement de s'en libérer. Face à ces difficultés, c'est un modèle thérapeutique et une conception de l'inconscient que le psychanalyste viennois se trouve dans l'obligation de réaménager. Une seconde topique voit alors le jour, que des textes comme *Au-delà du principe de plaisir* (1920) et *Le moi et le ça* (1923), entre autres, tâchent de présenter et de justifier théoriquement. Au centre de cette nouvelle mouture de l'appareil psychique réside en effet une idée impérieuse, mais impensable à bien des égards, selon quoi « *le but de toute vie est la mort*² ». Qu'est-ce à dire ? Pour Freud, il apparaît dorénavant clair que chaque sujet est porté à l'origine par une pulsion qui le fait tendre vers son propre anéantissement. Ce qu'il appelle « au-delà du principe de plaisir » ou pulsion de mort (*Todestrieb*) s'apparente à une impulsion dynamique qui, au sein de tout individu, cherche à retourner à un état antérieur, statique et inanimé, correspondant à un néant primordial. Freud touche ici en réalité à la tendance archaïque du vivant à désunir ce qu'il aura lié par ailleurs, et ainsi à concourir à sa propre perte. Matrice du circuit pulsionnel, la *Todestrieb* s'avère toutefois profondément intriquée à la pulsion de vie à laquelle elle s'oppose et qui la relance

¹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 91.

perpétuellement. Silencieuse, imperceptible, elle ne peut s'appréhender qu'en spéculant à partir des effets qu'elle produit. Au moment d'écrire *Malaise dans la civilisation*, Freud a ainsi en ligne de mire sa seconde topique et son point de scandale théorique qu'est la pulsion de mort. Sûrement a-t-il aussi en mémoire, à cette heure de la montée des périls et du plébiscite qu'enregistre massivement en Europe l'antisémitisme, ce qui avait pu l'amener à affirmer, au cours de la Première Guerre Mondiale, que le processus de civilisation n'induit aucune « "extermination" du mal³ ». Au contraire, avec *Malaise dans la civilisation*, il tire les conséquences des découvertes de la décennie passée pour reprendre le fil de son archéologie psychique et morale de la civilisation, à l'aune cette fois du règne silencieux de la pulsion de mort. Tel que le souligne Lacan, Freud « approche par là, plus qu'aucun autre, du problème du mal, plus précisément du projet du mal comme tel⁴. » La ligne argumentative que suit Freud l'amène à opposer à un prétendu souverain bien la certitude de la haine, de la jalousie et de la violence qui s'enracinent dans un fondement pulsionnel inexpugnable. Chaque individu serait ainsi animé par des pulsions agressives que seule la crainte de la perte d'amour — réélaborée symboliquement par la loi et son châtement — l'empêcherait d'assouvir. En voulant traduire collectivement ce qui était jusqu'alors envisagé depuis un destin particulier, Freud ramène l'origine du mal à une cause foncièrement endopsychique, dont les conséquences sont par contre aussi bien endopsychiques qu'exopsychiques. Selon lui, la culture se fonderait sur le refoulement du mal dans lequel elle naît. Tout le processus de civilisation viserait en cela à le contenir et à le détourner par des interdits et des prescriptions morales. Il serait même amené à travestir le mal à partir d'un ensemble d'opérations imaginaires et de substitutions symboliques desquelles la civilisation ne serait toutefois pas entièrement quitte :

Je me souviens de ma propre réaction défensive lorsque l'idée de la pulsion de destruction surgit pour la première fois dans la littérature psychanalytique, et comme il me fallut longtemps avant d'y devenir réceptif. Que d'autres aient manifesté et manifestent encore le même refus me surprend moins. Car les braves gens n'aiment pas que l'on évoque la tendance innée de l'être humain au « mal », à l'agressivité, à la destruction et, du coup, aussi à la cruauté. Car enfin, Dieu les a créés à l'image de sa propre perfection, ils ne veulent pas qu'on vienne leur rappeler combien il est

³ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *op. cit.*, p. 19.

⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 174.

difficile de concilier l'indéniable existence du mal — en dépit des affirmations de la *Christian Science* — avec Sa toute-puissance ou Son infinie bonté. Le diable serait le meilleur moyen de s'en sortir pour excuser Dieu, il se chargerait du même rôle d'exonération économique que le Juif dans le monde idéal aryen. Mais même alors : après tout, on peut aussi bien demander des comptes à Dieu du mal qu'il incarne. Face à ces difficultés, il est prudent pour chacun, à l'endroit approprié, de s'incliner bien bas devant la nature profondément morale de l'homme ; cela aide à se faire aimer de tous et, en échange, ils fermeront les yeux sur bien des choses⁵.

Pour Freud, cette « identification du principe du mal avec la pulsion de destruction⁶ » ou, pour le dire autrement, la *diabolisation de la pulsion* ressemble à un sauvetage de la conscience de l'individu face à la violence et à la cruauté qui l'habitent. Ici le démon est un « moyen » (le « meilleur » peut-être) qui protège de l'irréparable qu'il y aurait à se prêter à une série de questions morales épineuses, voire inextricables, sur les causes et les mobiles du mal. Paradoxes, apories, « difficultés » — comme le dit Freud avec une ironie manifeste et sans doute désabusée —, dont on ne parvient à se tirer qu'au prix d'un aveuglement, que celui-ci tienne d'un déni conscient ou d'un refoulement inconscient. Quoi qu'il en soit, Satan apparaît alors à Freud comme un *mal nécessaire*.

Est-ce là pourtant tout ? La pulsion de mort rend-elle intégralement raison du diable au niveau de la métapsychologie freudienne ? S'agit-il du terme d'un parcours réflexif, à l'issue duquel le mal n'est plus que « déliaison intégrale, et donc non-sens total, force pure⁷ », comme le radicalise André Green ? Ou bien la pulsion de mort est-elle seulement l'ultime manifestation d'un problème qui ne s'y réduit pas tout à fait ? Pencher pour la première solution, c'est-à-dire affirmer que le mal est « sans pourquoi », soutenir qu'il en va de sa nature d'être irrationnelle,

⁵ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. B. Lortholary, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2010 [1930], p. 132-133.

⁶ Note 1, *Ibid.*, p. 133.

⁷ « Autrement dit une conception du mal n'a de chance de refléter la réalité qu'à condition de s'inclure dans une théorie de l'intrication et de la désintrication des pulsions. Je rectifierai l'opinion de Freud en affirmant que l'opposition entre l'Éros et les pulsions de destruction ne se borne pas à connoter le premier par la liaison et les seconds par la déliaison. En fait, je crois qu'il serait plus juste de supposer que l'Éros est compatible avec la liaison et la déliaison imbriquées ou alternées, mais que les pulsions de destruction sont pure déliaison. Ainsi dire le Mal sans pourquoi, c'est affirmer qu'il est déliaison intégrale, et donc non-sens total, force pure. Tel est le sens de cette destruction du sens qui affirme que le Bien est un non-sens. » (André Green, « Pourquoi le mal ? », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), *Le mal*, *op. cit.*, p. 438)

tout cela devrait *a priori* nous ramener vers l'idée que toute tentative de penser le mal n'est vouée qu'à sombrer dans l'abîme du « non-sens » et de la déraison. La question resterait donc sans réponse, le cœur de son mystère éternellement inentamé. Alors va encore pour un diable à défaut d'autre chose, quel que soit le nom ou le visage qu'on lui accorde. Un diable comme *mal nécessaire*, pour faire tenir la morale, pour éviter que la pensée ne déraile ou ne bascule dans l'illogisme à force de ratiocinations ou de comparaisons spécieuses. S'il y a bien un scandale à penser le mal, il en serait peut-être un plus grand encore : celui de penser le mal sans le diable. Car l'ignorer ou en dénoncer la vacuité aurait pour conséquence de rendre d'autant plus impraticable tout projet de différenciation et de saisie de ce qu'on entend par « le mal », et donc d'autant plus périlleux ou précaire l'effort qui préside à cette pensée. Faire du diable, diaboliser reviendrait à instituer un dehors radical, une altérité absolue dont la nature hétérogène serait foncièrement irréductible à soi (qu'on l'imagine au-delà de soi-même ou siégeant dans les arcanes les plus profondes de la subjectivité). Tout cela ne revient-il pas cependant à renouer avec un premier temps logique du négatif, quand est désigné comme mal tout ce qui n'est pas *moi* ? Un temps dont Freud a exposé la dynamique générale dans *Pulsions et destins des pulsions*, tandis que Ricœur en perçoit mythiquement les traces dès l'épisode biblique où surgit le premier agitateur de l'histoire, le premier contrepoint à la Parole. En l'occurrence, le serpent de la Genèse qui, non content d'ouvrir une brèche dans l'histoire, imprime une césure irrémédiable au sein de la conscience des habitants de l'Éden. Si néfaste et pourtant décisive soit son action, celle-ci ne s'exerce que du dehors. En cela, pour Ricœur, le serpent signifie d'emblée que le mal se trouve posé comme une « expérience d'extériorité absolue⁸ ». Prétendre par conséquent renouer avec la place du serpent, de l'autre malfaisant et diabolique *qui n'est pas tout à fait moi*, ce serait retrouver un persécuteur plutôt que de découvrir que l'on est son propre bourreau ou celui d'autrui. Ce serait ainsi retrouver l'ombre de ce génie (pervers) du christianisme, dont le coup de maître aura été de s'arroger l'intériorité, en d'autres termes ce lieu où un sujet vit son plus propre et irrésistible tourment — celui d'être

⁸ Paul Ricœur, « Le péché originel : étude de signification », *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, p. 290.

livré à lui-même. Au point qu'il semble dorénavant bien malaisé de se passer du diable pour dire le mal, au péril de ne plus pouvoir se dire soi.

Une telle logique d'externalisation du mal n'est-elle pas radicalement à l'œuvre aujourd'hui, comme le conclut Castel dans *La fin des coupables* ? L'avènement actuel des neurosciences et l'hégémonie culturelle d'un biologisme organiciste ne signifient-ils pas que « cette petite boule de gelée vivante dont les dysfonctions ruinent la transparence de la conscience à elle-même », en somme que « notre nouveau Persécuteur, c'est notre cerveau⁹ » ? Un cerveau devenu ce nouveau visage d'un Autre tout à fait inassimilable (si corporéisé soit-il), car il est tellement étrange ou différent de soi que ses errements et ses défaillances ne traduisent *plus rien* du sujet qui pourtant les subit, hormis le déchirement entre soi et soi. Quand on se pense être devenu la proie de sa propre machinerie intérieure, au point qu'on ne l'éprouve que comme absolument anormale, si ce n'est même comme décidée à nous nuire. Cet organe diabolique de la pensée, *Monsieur Ouine* l'évoquait d'ailleurs incidemment comme le terme, proprement monstrueux, d'un lent processus d'intériorisation et de démoralisation de l'idée du mal. Le vertige qu'il y a à penser le mal s'y trouvait peu à peu substituer au néant paisible qui consiste à ne plus du tout penser : « À quoi bon penser, se demandait ainsi le vieux Devandomme ? Le mal vient du cerveau toujours en travail, l'animal monstrueux, informe et mou dans sa gaine comme un ver, pompeur infatigable. Oui, à quoi bon penser ? Une nuit de discussion avec lui-même, d'inutile ruminant a suffi pour faire de lui un autre homme, aussi faible qu'une femme. » (O, 664) « À quoi bon » en effet ? Cette formule capitale — dans laquelle on aura reconnu l'un des ultimes avatars de la « tentation du désespoir » dont Bernanos faisait l'autre nom du « démon de [s]on cœur¹⁰ » — dessine un au-delà du mal qui ne vaut même plus d'être objet de la pensée, tellement rien de bon ne semble susceptible d'en sortir. Fi donc du débat moral qui tient Devandomme éveillé toute la nuit, lequel se trouve renvoyé à une inutile ruminant. Fi également de la pensée en elle-même, toujours piégée ou équivoque, du fait du cerveau trompeur et corrompu d'où elle émerge. Tout

⁹ Pierre-Henri Castel, *La fin des coupables. Obsessions et contrainte intérieure de la psychanalyse aux neurosciences*, suivi de *Le cas Paramord*, Paris, Ithaque, 2012, p. 440.

¹⁰ Cf. supra, chapitre 4, note 25.

cela ne peut conduire qu'à amoindrir l'homme, à l'ouvrir au-dedans de lui-même, jusqu'à ce qu'il se découvre, dans une pâle inquiétude, semblable à « un autre homme ». Pire même, précise l'écrivain : il serait alors pareil à « un autre homme, aussi faible qu'une femme¹¹ ». Dans sa forme même, et dans ce qu'elle induit, cette division interne n'est sans doute que la version profane et dégradée, tournant à vide, de la tentation dont faisaient autrefois l'épreuve les saints et les mystiques bernanosiens. Dans cette perspective, le diable serait-il préférable à une capitulation de la pensée devant sa propre finitude ? Vaudrait-il mieux se choisir un persécuteur, plutôt que de courir le risque qu'une pensée se donnant le rien pour objet finisse par ne *rien* pouvoir penser ? Cette alternative, Bernanos, on le sait, en a fait le cœur de sa critique historique et de son écriture du surnaturel.

Renouer avec le temps logique d'un négatif hétérogène et inassimilable, en somme retrouver le diable comme un *mal nécessaire*, suppose-t-il toutefois nécessairement une forme de régression ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une redistribution des termes de la question autour d'un même axe, bien que le sens auquel nous élève une telle question s'avère de plus en plus opaque¹² ? Sans prétendre pouvoir trancher sur ce caractère régressif ou non, nous ajouterons simplement que ce qui est vrai au regard de l'évolution des représentations de la vie psychique l'est sans doute autant du côté des catégories psychologiques organisant les rapports sociaux. L'essor qu'a connu la notion floue et hautement problématique de *pervers narcissique* atteste

¹¹ On sera amené plus loin à revenir sur cet énoncé. On peut toutefois souligner que sa misogynie intrinsèque fait fond sur la hantise bernanosienne de la confusion des sexes et des corps, à l'égard de laquelle on a vu au chapitre 5 le caractère répulsif que peut prendre le signifiant féminin.

¹² C'est ce que tend à penser Castel, pour qui l'ère du cerveau persécuteur n'en finit pas avec l'âge moral de la culpabilité : « Il ne s'agit donc pas d'en finir avec la culpabilité comme sentiment moral, mais d'une permutation dans la hiérarchie des valeurs ressenties — autrement dit de ce qui nous affecte dans nos actes. » (Pierre-Henri Castel, *La fin des coupables*, *op. cit.*, p. 457) De son côté, Zaltman reconnaît qu'on peut déceler une forme de « régression » du processus civilisationnel, si tant est qu'on se situe dans une perspective externe de structure. Le constat est tout autre dès lors qu'on aborde le problème d'un point de vue intrinsèque (culturel et psychique), puisqu'une civilisation ou un groupe s'abandonnant au mal ne connaîtrait pas une involution vers un état antérieur. Au contraire, selon Zaltman, cette civilisation ou ce groupe se tournerait vers un état futur mais déshistoricisé, et donc sans ancrage symbolique ni horizon sublimatoire : « Quand une civilisation se décompose sous l'effet d'un coup de force, externe et interne, il est fâcheusement approximatif de se contenter d'énoncer qu'elle retourne à la barbarie. Elle fait autre chose. Elle instaure une organisation sociale nouvelle : une horde, mais sans père ; un clan, mais sans tabou ; la mise en acte d'une haine, mais sans ambivalence. » (Nathalie Zaltman, *L'esprit du mal*, *op. cit.*, p. 21)

elle-aussi de cette nécessité de faire du diable pour se donner les moyens de réfléchir au mal dont on se sent être la victime. Un mal qui n'apparaît, dans cette nouvelle perspective, plus comme cet autre en moi que comme ce nouveau visage d'un *tout autre*, rejeté au dehors sous l'image d'un séducteur égotiste et avide de maîtrise. À celui-ci Jouhandeau a prêté les traits les plus inquiétants dans *Azaël*. Cela sous l'apparence d'un diable d'homme, tellement obnubilé par le regard de qui l'admire que rien n'a pour lui désormais d'importance. Le mage Azaël y est même tellement résolu à jouir de Sixte qu'il se tient prêt à s'arroger sa vie intérieure, à faire main basse sur la part la plus essentielle de son être, et ainsi devenir l'assassin, non de son corps, mais de son « Âme » (AZ, 90). Or ce qui apparaît nettement plus angoissant, vertigineux dans ce récit, n'est-ce pas plutôt le fait que Sixte, sa « victime », le soit volontairement ? Qu'il double le prétendu pervers, profitant de ses manigances et de ses artifices pour faire la démonstration que *lui* seul est intouchable ? Que son « pouvoir d'effacement¹³ » s'avère bien sans limite, et qu'ainsi tel se trouve pris celui qui croyait prendre¹⁴ ? Ce que nous raconte au vrai *Azaël*, au moyen de cette vertigineuse mise en abyme de la perversion, ce n'est peut-être pas seulement une relation d'emprise qu'on pourrait aborder comme la fiction d'une perversion narcissique. C'est davantage un rêve absolument pervers parce que la perversion s'y trouverait absolument partagée. Les relations s'y indexeraient sur une volonté de jouissance qui ne connaîtrait aucun frein ni aucune limite. Sade aura pu tirer un tel rêve du côté d'un cauchemar politique, avec son manifeste *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*¹⁵. Pour Jouhandeau, en revanche, il ne pouvait trouver à s'accomplir qu'à partir d'une vision fantastique et érotique, dont le caractère intime préservait certainement à ses yeux le mystère d'une hypothèse feutrée. L'étroitesse de sa scène n'en suppose pourtant pas moins un horizon des plus redoutables. Car elle est l'esquisse d'un régime amoral des plaisirs, s'arrachant nécessairement au dépend de son prochain, bien que toujours dans un horizon d'imprudence,

¹³ Cf. supra, chapitre 6, note 94.

¹⁴ Une telle mise en abyme de la perversion ne semble connaître aucune fin : Azaël est par exemple dupe de Sixte, mais également d'un démon qui le possédait à son insu, telle que le révèle la dernière ligne du récit : « Alors une voix retentit à l'intérieur de la tête de Sixte : "Sixte, sache que tu es appelé à de grandes choses. Le démon Elzehel s'était emparé d'Azaël pour te perdre. Tu as vaincu l'Enfer." » (AZ, 106)

¹⁵ Cf. D. A. F. de Sade, « La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux », *op. cit.*, p. 110-153.

de grandeur et de singularité (pivot de l'univers moral et esthétique jouhandélien, comme on le sait). Un régime non pas du bourreau et de la victime, mais d'un *jouir avec*, où chacun prétend jouir de l'autre, mais avec la menace que cet autre pourra bientôt jouir en retour de vous-même. Ce qui compte ici, c'est simplement de l'emporter contre tous les autres, de se montrer comme le dernier, suprême et seul réel jouisseur, que personne n'a pu véritablement atteindre.

Face au cerveau monstrueux de Bernanos et à la perversion généralisée de Jouhandeau, face à ces deux scènes à l'ombre desquelles peut s'imaginer le futur d'un mal en pure perte (et à quoi notre époque est sans doute appelée à répondre), ce sont quelques nécessités, mais aussi quelques contradictions de la fabrique du diabolique comme fabrique de l'hétérogène qui nous auront été rendues sensibles. On aura pu voir comment les œuvres littéraires peuvent nous aider à penser le *mal nécessaire*, même si celles-ci aspiraient à des objectifs fort divergents : l'une sans doute pour sauver la pensée d'elle-même, l'autre pour embarrasser cette pensée à l'idée que le diable n'est justement jamais celui qu'on croit. L'une pour sauver Satan et pouvoir dire l'hypothèse du mal comme *autre*, l'autre au contraire pour dénoncer le principe qui fonde cette hypothèse. L'obsession et la perversion nous seront, de ce fait, apparues comme deux réponses possibles à une même question, dont la richesse aura tenu principalement aux effets de contraste et de liaison, de renversement et de négation, qu'un pôle produit par rapport à l'autre pôle. Or il y a peut-être encore autre chose à tirer de notre question et de ce doublet interprétatif qu'est l'obsession-perversion. Pour le découvrir, encore faut-il en passer de nouveau par la littérature. Revenons à ce qu'a formulé Freud dans *Malaise dans la civilisation* à propos de l'« identification du principe du mal avec la pulsion de destruction ». Immédiatement après cette remarque, dans une note, Freud renvoie aux vers du *Faust* de Goethe, précisément ceux par lesquels le démon se présente au savant dans l'obscurité de son étude :

L'identification du principe du mal avec la pulsion de destruction produit un effet particulièrement convaincant chez le Méphistophélès de Goethe : « ... ce qui va se créant / Ne mérite à coup sûr que d'aller au néant. [...] Ce que vous appelez péché, destruction / En bref le Mal, voilà tout juste mon affaire. » Or le diable ne désigne pas comme son adversaire le sacré, le bien, mais la force de la nature pour procréer, pour multiplier la vie, donc l'éros : « De l'air de la terre et de l'onde, / Mille germes

naissent partout ; / Humide, sec, froid, chaud, tout se féconde. / Si je n'avais gardé la flamme en ce monde, / Je n'aurais, moi, plus rien du tout¹⁶. »

Comme on le sait, Freud fut un lecteur assidu de Goethe, en particulier de *Faust* qu'il cite à bien des occasions au fil de ses textes ou au sein de ses analyses, n'hésitant pas d'ailleurs à en recommander la lecture à certains de ses patients. Depuis Wladimir Granoff, on sait également à quel point l'œuvre de Freud peut se prêter à une identification, certes au personnage de Faust, savant en quête de la connaissance interdite, mais en outre à Méphistophélès lui-même — en tant que maître déceptif des aspirants à la connaissance, ainsi que comme agent qui, n'hésitant pas à recourir à la « cuisine de la sorcière¹⁷ », relancerait l'histoire comme la théorie qui aurait pu s'enrayer¹⁸. Que nous donne cependant à voir cette note de Freud, où Goethe est appelé à la barre ? Et qu'implique de dépeindre le démon comme l'adversaire, non du « bien » ou du « sacré », mais de « la force de la nature pour procréer, pour multiplier la vie, donc l'éros » ? Du point de vue de l'argumentation théorique, ce qui importe déjà pour Freud, c'est certainement de souligner la structuration antagonique mais consubstantielle des pulsions. Opposée à la vie même, à ces « [m]ille germes naiss[a]nt partout », par quoi « tout se féconde » et s'engendre continuellement, la pulsion de mort en est malgré tout indissociable. On peine en effet à approcher la diabolique *Todestrieb* si on reste dans l'ordre d'une qualification par la négative (pure destructivité ou « non-sens » intégral). Aussi le recours à *Faust*, et à travers lui le recours à l'arrière-plan d'une philosophie goethéenne de la nature germinale, jette un nouvel éclairage sur le problème. Grâce à Méphistophélès, Freud nous donne en fait à ressaisir la pulsion de mort comme un facteur de démixtion, dont il n'est pas possible de délimiter le champ

¹⁶ Goethe, *Faust*, trad. J. Malaplate, Paris, Flammarion, 1984, p. 66-68, cité dans Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ Dans le texte goethéen, Méphistophélès requiert, sur demande de Faust, un élixir de jouvence à une sorcière. Retraduit dans les termes de la spéculation scientifique, ce geste s'apparente pour Freud à celui auquel doit se soumettre le psychanalyste quand sa démonstration atteint un point de butée ou que l'observation clinique se trouve arrêtée. Il lui faut alors faire appel à la théorie pour surmonter l'impasse et ainsi relancer le mouvement de la pensée : « Si l'on demande sur quelles voies et par quels moyens cela se produit, il n'est guère facile d'apporter une réponse. Il faut se dire : "il faut donc bien que la sorcière s'en mêle". Entendez la sorcière Métapsychologie. Sans spéculer ni théoriser — pour un peu j'aurais dit fantasmer —, on n'avance pas d'un pas. » (Sigmund Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1937), *Résultats, idées, problèmes*, *op. cit.*, p. 240)

¹⁸ Wladimir Granoff, *La pensée et le féminin*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1976, p. 102.

hors de la pulsion de vie qui la trame et la relance. Aussi le diable de Goethe est loin d'être seulement une des « figures de paille¹⁹ » de la pulsion de mort. Il sert plutôt à Freud, ainsi que le souligne Monique Schneider, à suggérer « un principe d'ambiguïté, présidant à la circulation des forces antithétiques²⁰. » Aggraver le caractère désintriçant et néantisant de la pulsion de mort, comme le proposait André Green, c'est par conséquent risquer d'hypothéquer cette opposition-attraction conjointe, constante et inhérente aux pulsions en présence, dont pour Freud le diable serait le nom. Ce serait aussi retomber dans la fausse alternative de l'impensable du mal ou du diable comme *mal nécessaire*. Reste pourtant qu'envisager l'énigme de « l'au-delà du principe de plaisir » demeure bien souvent un exercice inhospitalier. Il est même tellement paradoxal que sa portée heuristique et son maniement théorique s'avèrent rien moins qu'aisés.

Pour s'y repérer, repartons encore une fois de la remarque de Freud. L'« effet particulièrement convaincant » qu'il cherche à produire ne tient-il pas à *Faust*, et donc à un usage précis de la littérature par lequel trouverait à se manifester, dans toutes ses contradictions et ses nuances, un « principe d'ambiguïté, présidant à la circulation des forces antithétiques », ainsi que le disait Schneider ? Quand vient le temps de justifier l'ancrage autant théorique que clinique de cette insaisissable « pulsion de destruction », *Faust* semble en effet s'imposer d'évidence. Non pas exclusivement pour ses vertus illustratives, voulant que les vers « ce qui va se créant / Ne mérite à coup sûr que d'aller au néant » vérifieraient presque mot pour mot l'idée formulée jadis que « *le but de toute vie est la mort* ». Ici la littérature ne se légitime pas de sa seule puissance d'induction. Goethe n'est pas convoqué pour la simple raison qu'il aurait, sous le signe de l'intuition et de la rêverie esthétique, perçu ce dont, plus d'un siècle plus tard, Freud tâche de fournir le précipité théorique. Invoquer *Faust*, c'est davantage prêter à la

¹⁹ « [I]l n'y a rien d'intrinsèquement démoniaque dans la *Todestrieb*. Elle est bien plutôt présente comme négativité structurale au cœur du désir. C'est quand elle revient au cœur du réel que l'on tend à en travestir l'insupportable réel par les oripeaux imaginaires du démon, qui, si inquiétants soient-ils, sont finalement destinés à rassurer sur ce qui serait une figure pure de déliaison. Bref, les démons sont les fantoches ou les "figures de paille" de la pulsion de mort. » (Paul-Laurent Assoun, *Le démon de midi*, *op. cit.*, p. 87)

²⁰ Monique Schneider, « Freud, lecteur et interprète de Goethe », *Revue germanique internationale*, n° 12, 1999, p. 250.

littérature un potentiel d'élucidation que nul discours méthodique ni aucune image ne saurait atteindre par sa voie propre. C'est chercher dans cette autre « cuisine de sorcière » qu'est l'art littéraire une manière de rouvrir un problème, là où la théorie a pu finir sur une impasse. Une énonciation produit ainsi un réel savoir, bien que son efficace ne tienne pas du concept ou de la démarche savante. Elle permet de rendre sensible à défaut d'intelligible un objet par nature fuyant — « plus proche du mythe que de l'explication scientifique²¹ » comme Freud devait l'avouer —, qu'on ne saurait saisir qu'à travers la pluralité des moyens symboliques que mettent en jeu l'imagination et la fiction. Il semble d'ailleurs que Lacan dessine la même ligne de fuite interprétative lorsqu'il s'attaque à son tour à l'inouï que représente la pulsion de mort. En reprenant le fil de l'argumentation freudienne du *Malaise dans la civilisation*, il s'agit pour sa part d'en tirer les conséquences pour la psychanalyse, en s'attachant moins cependant à une conception psychobiologique de l'homme qu'à sa réélaboration du point de vue de l'éthique. Ce faisant, Lacan ramène l'au-delà du principe de plaisir à ce qu'il nomme la jouissance. Il traduit ainsi en ses propres termes (de corps, de parole et de signifiant) un principe relevant d'un plan économique chez Freud. C'est que, pour Lacan, l'importance de *Malaise dans la civilisation* tient à ce que s'y trouve révélée que « la jouissance est un mal. Freud là-dessus nous guide par la main — elle est un mal parce qu'elle comporte le mal du prochain²². » Un mal non pas bien sûr donné pour tel, dans une immanence qui serait totale et anhistorique, mais un mal en vérité construit, peu à peu qualifié et déterminé par toute une histoire morale dont la légitimité repose sur le fait de renvoyer la jouissance dans le champ du malfaisant, du diabolique, voire de la perversion. Si la jouissance implique la perte ou le déni du prochain à titre de sujet, cela ne résume pas cependant intégralement son action : elle « comporte » et ne vise pas forcément ni intrinsèquement « le mal du prochain ». Il n'en demeure pas moins que derrière l'entreprise séparatrice et idéalisante de la morale, derrière même l'institution de la Loi et de ses interdits qui soutiennent le désir, la jouissance ouvrirait à l'impossible d'un réel sous le signe du ravage²³. Elle nous conduirait de ce fait à ce qui serait le *réel du mal*. Là où Lacan

²¹ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 118.

²² Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 303.

²³ Sur cette évolution du concept de jouissance chez Lacan, voir Didier Castanet, « Entre éthique et jouissance : le réel en question », *L'en-je lacanien*, n° 24, 2015, p. 73-83.

poursuit toutefois encore le geste de Freud, c'est lorsqu'il étaye son commentaire par un recours à la littérature, en l'occurrence l'œuvre de Sade. De l'un à l'autre, l'angle de l'analyse a beau se déplacer, les termes se transformer, reste que la complexité du problème ne paraît pouvoir s'énoncer qu'en passant par une autre scène — celle de l'écriture littéraire —, qui répond de sa seule logique et de ses modalités propres.

C'est ce geste que nous souhaiterions finalement reprendre dans le but d'avancer un nouvel élément en rapport avec la question qui nous aura occupés tout ce temps, et ainsi montrer le bénéfice qu'il y a à penser la littérature pour penser l'impensable que serait au juste la question du mal. Il revient en effet à Bernanos d'avoir approché de la façon la plus pénétrante la silencieuse et dissolvante pulsion de mort, active en revers de la vie. Nous nous référons ici en premier lieu au discours que prononce le docteur La Pérouse de *La joie*, quand il avoue préférer, à l'affolante prolifération d'un psychisme assimilé à une ordure, les glaciales promesses du néant :

La vie psychique, c'est encore la vie — je veux dire une manœuvre sournoise, ignoble, contre la pureté, la majesté de la mort. On a beau rêver le froid, le blanc... Tenez ! Mieux encore : la nuit sidérale, impolluée, le noir absolu, lisse, vide, stérile... Hélas ! Les espaces interstellaires sont eux-mêmes fécondés, la lumière froide transporte le germe d'un ciel à l'autre, le berce au rythme absurde de cinq cents milliards de vibrations par seconde sans le tuer. Ni le froid, ni le chaud n'auront raison de l'abjecte sécrétion de la vie, un dieu ne réussirait pas à cautériser d'un coup, à la fois, tous les points de suppuration²⁵

Dans ce cauchemar d'un vide cosmique absolument stérile, où tout ce qui existe n'est plus qu'une « abjecte sécrétion » qui en perturbe la froide immobilité, rarement en effet la *Todestrieb* comme négation de la vie n'aura pu être dite si éloquemment. Que son promoteur soit un psychiatre très freudien ne manque pas d'interpeller, au point qu'on pourrait supposer que Bernanos a sciemment prêté à son personnage dégénéré le vocabulaire relatif à l'au-delà du principe de plaisir qui venait tout juste d'être exporté en France²⁶. Il serait en tout cas loisible

²⁵ Georges Bernanos, « La joie », *op. cit.*, p. 711.

²⁶ L'année 1927 où Bernanos s'attèle à *La joie* est aussi l'année où Samuel Jankélévitch traduit en France le texte introductif de Freud sur la pulsion de mort : *Au-delà du principe de plaisir*. Rien n'empêche d'ailleurs de penser qu'avant même la traduction de l'article qui lui donne le jour (publié initialement par Freud en 1920), la seconde topique et l'hypothèse de son dualisme pulsionnel aient

de s'en tenir à l'exemplarité de ce propos et à l'image en propre qu'il fonde. Cependant on raterait l'essentiel. Il y a plus à tirer de Bernanos que cette seule illustration du noyau glacé de la pulsion de mort. Encore faut-il pour cela repartir du rêve que dessine en creux la déclamation hallucinée de La Pérouse : ce rêve d'un feu si pur que lui seul serait capable de mettre un terme à la dégoûtante prolifération du vivant. Ce feu, qui ne relèverait ni du « chaud » ni du « froid », peut certes nous évoquer celui dont le Méphistophélès de Goethe se réserve la part pour combattre les « milles germes » qu'à chaque instant produit la nature, mais il renvoie surtout, au sein de l'œuvre bernanosienne, à la flamme à laquelle aspire également le maire Arsène de *Monsieur Ouine*, dans l'espoir d'y immoler la cohorte poisseuse de ses impuretés²⁷. Or c'est précisément dans *Monsieur Ouine*, fiction d'un véritable malaise, voire d'un désastre de la civilisation, que Bernanos me semble mener à sa pointe la plus bouleversante (car la plus juste) sa réflexion sur le réel du mal. Souvenons-nous, ici sont en passe de prendre hideusement vie les affects et les passions. Tous s'incarnent en gangrénant les corps et le domaine du sensible, jusqu'à y bourgeonner telles des « tumeurs malignes » (O, 713). Ainsi en va-t-il du nez turgescents et priapiques d'Arsène ou encore du nez de Ouine qui lui survit par-delà la mort, « ainsi qu'une petite bête malfaisante. » (O, 761) Ce sont là les premiers indices d'un délabrement du sens qui atteint à ce point l'ordre de l'univers que ses anciens règnes sont proches de s'entremêler. La vie y prolifère comme une parodie d'elle-même tandis que l'univers de l'intériorité et de l'esprit pénètre irrésistiblement dans celui des sensations et de la chair. On touche ici à ce principe du démoniaque freudien qui, pour Schneider, est un « principe d'ambiguïté, présidant à la circulation des forces antithétiques ». Lequel, dans son ambiguïté même, s'impose comme un authentique principe de lisibilité, parce qu'il suppose que le diable n'est plus considéré comme la simple métaphore permettant de représenter ou de qualifier le problème du mal. Au contraire, un tel principe peut être parfois une manière de relancer l'esprit vacillant devant l'abîme et, semblable à « la cuisine de la sorcière », engager par le biais de la vision et de la mise en forme verbale à un abord absolument inouï de ce problème. C'est grâce

circulé au sein de l'espace psychanalytique français, et qu'ils aient irrigué par conséquent le milieu intellectuel et littéraire avec lequel Bernanos correspondait.

²⁷ Voir à ce sujet Hans Aaraas, « Les deux puretés : esquisse d'infra-structure bernanosienne » dans Monique Gosselin-Noat et Max Milner (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, op. cit., p. 86.

à ce principe qu'on découvre que *Monsieur Ouine* est sans doute le roman le plus diabolique de Bernanos. Son biologisme déchaîné et pervers, sa spiritualité transformée en chair obscène, tout cela nous invite en effet à approcher le caractère le plus désastreux de la pulsion de mort tel que l'a pensé Freud. Comment s'étonner dès lors que le personnage lui donnant son titre en soit l'emblème le plus terrible ? Car Ouine l'est autant en raison de sa chair suintante et proliférante, à l'image de l'univers limoneux qu'est en train de devenir Fenouille, que parce qu'en cette chair même l'immense vide spirituel semble proche d'éteindre la flamme de la vie. Ouine, c'est donc ce « principe d'ambiguïté » fait corps. C'est la métaphysique qui entre en conjonction avec le physique, lorsque l'ambiguïté d'une pensée n'ayant jamais consenti à choisir (entre le *oui* et le *non*, entre le bien et le mal) se redouble d'une ambiguïté de corps dont l'homosexualité aura fourni à l'écrivain la rêverie la plus noire. En l'occurrence, la rêverie d'un masculin féminisé — dans laquelle triompherait la hantise du vieux Devandomme (au nom si parlant à cet égard), qu'un homme, à force de penser, mais de penser comme Ouine *pour rien*, puisse devenir « aussi faible qu'une femme ». Rêverie d'une âme vide corporalisée en un corps se vidant, où l'impénétré se confond avec l'ouverture anale qu'il est infiniment devenu pour lui-même. Ce qui signifiera pour Ouine le basculement en sa propre intériorité, mais presque littéralement, comme s'il était un vivant et réel abîme, disparaissant dans une horrible délectation. La rêverie que porte ainsi *Monsieur Ouine* n'est pas seulement celle d'un néant s'invaginant, d'une pulsion s'en retournant à sa source. C'est également la rêverie d'un néant qui porte et qui gruge la vie, parce qu'il est porté, inséminé et continuellement décuplé par la vie elle-même, à tel point qu'il est impossible de distinguer l'un de l'autre.

Il semble qu'on gagne encore ici à rapprocher Bernanos de Jouhandeau, car en ramenant les coordonnées de la pulsion de mort vers le corps et le sexuel, en l'ouvrant davantage du côté de ce que Lacan nomme *jouissance*, l'œuvre littéraire du second met également en tension la « circulation de forces antithétiques » dont le diable serait fonction. Là encore pourtant, la réflexion s'articule en deux tableaux ou en deux temps, non pas distincts mais solidaires, qu'il nous faut présenter successivement pour la clarté de l'exposé. Plus encore que chez Bernanos, on atteint en tout cas avec Jouhandeau le fond libidinal, sexuel, de l'au-delà du principe de plaisir, qui engage le réel du corps lui-même. Cela, c'est bien entendu d'abord la chair bisexuée

de Godeau en *chi-mère*, tenant du père comme de la mère (dont il porte, on le voit, en partie le nom), qui nous le suggère. Mais c'est surtout le Tirésias des bordels — livré à tous les sexes pour réinventer son propre corps, se métamorphoser en femme tout en restant homme, et faire ainsi tenir en circulation les contraires —, qui confère à cet aspect de notre question toute son envergure. « [L]’alchimie du plaisir²⁸ » de l’androgynat jouhandélien aura en effet porté jusqu’à ses confins le songe d’un naturalisme pervers, où le sexe se découvre *partout* à l’œuvre : dans les replis de l’histoire comme dans les motivations obscures de chaque action, à l’ombre de la pensée comme dans les arrière-fonds de la langue. À ce titre, le propre de l’écriture chez Jouhandeau, ce serait l’affolante (bien que discrète et toujours mesurée) érotisation de la réalité elle-même. Dans cette réalité entièrement sexualisée, elle-même ouverte sur sa propre jouissance, le paradoxe semble tenir à ce que le réel du « rapport sexuel²⁹ », lui, ne se trouve nulle part. Si les confusions de la morale comme du corps, et l’imaginaire libidinal qui les supporte, tendent à juxtaposer ou à faire se chevaucher les opposés, ceux-ci ne s’imbriquent jamais. Le principe est ici seulement d’équivalence, d’analogie ou de fusion, non de mise en rapport. Celui-ci suppose donc qu’il n’y ait ni écart ni reste, le manque s’y annulant magiquement par la coalescence espérée des antagonismes. Cette entreprise jouhandélienne de démenti du réel (de la différence des sexes) se parachève sans doute dans la vision que nous avons *in fine* découverte d’un flamboyant auto-engendrement. Souvenons-nous de la pointe luciférienne de la *père-version* chez Jouhandeau, par quoi le fils éternel espérait « s’enfante[r] comme père » et de la sorte devenir l’égal du « Père des pères ». Car ce que signifie cette ultime vision que nous avons pu reconstruire à partir des textes, c’est le moment où la loi de la génération s’inverse littéralement, quand la vie ne répond et ne se plie désormais qu’à la seule jouissance de qui s’écrit en l’écrivant. C’est là comme une version aggravée du « tout se féconde » qui fait l’horreur du Méphistophélès de Goethe. Chez

²⁸ Marcel Jouhandeau, *Tirésias*, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ Pour Lacan, le paradoxe de la sexualité est qu’il y a des relations sexuelles mais pas « d’accord » (au sens de complétude) entre les êtres parlants qui s’y trouvent impliqués. La sexualité s’établit sur une disharmonie essentielle, qui fait qu’il n’y a ni véritable adéquation, ni reconnaissance fondamentale. Par conséquent, tout ce qui s’évertue à dire un tel « rapport sexuel » « ne se manifeste que de son insuffisance » et rend compte, en dernier lieu, de l’impossible qu’est la dimension du réel. (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, *op. cit.*, p. 59)

Jouhandeau, ce ne sont plus en effet les forces opposées seulement qui s'adjoignent et donnent naissance à de l'hybride ou du composite, mais c'est l'hybride, l'hermaphrodite, le composite qui s'engendre et se féconde lui-même et comme à l'infini. La libido n'y fonctionne qu'en circuit-fermé, comme s'il s'agissait de s'y replier pour se protéger de l'idée de la mort³⁰. Ébahissante vision d'un *je* dont le jouir serait supposé l'engendrer continuellement, grâce à une flamme paternelle et sexuelle qui l'entretient et le reconduit toujours plus loin. En apparence néanmoins : car la flamme, tant pour Méphistophélès que chez Jouhandeau, suppose une déperdition de la vie dont l'enfer s'est réservé la part. Que cache d'autre en effet le feu jouhandélien, arraché au flanc d'un père défaillant, que ce qui est depuis toujours déjà déchirure, incise ou coupure ? En d'autres termes, une œuvre qui s'élabore au service de la jouissance (du sujet de l'écriture, de l'Autre, des autres que sont ses lecteurs) n'apparaît en dernier lieu s'orienter que vers cette catastrophe primordiale dont la jouissance célèbre les retrouvailles. Tandis que la scène de la *Todestrieb* tourne follement autour d'un trou anal où risque de s'écouler le monde chez Bernanos, elle s'étaye du côté de Jouhandeau à partir d'un envers désastreux. Le corps sexué ne cesse d'y produire du corps sexuel *et* troué, pour jouir de tout ce qui le déchire et le lacère, à l'instar du narrateur de *Chronique d'une passion* qui s'exalte dans l'image du Prêlat mise en pièces par sa femme. Masquer l'abîme d'où son corps s'origine, par la représentation et la mise en forme de cet abîme même, cela ne revenait donc qu'à laisser subsister un écart entre un abîme (représenté) et l'autre (irreprésentable). Faire récit de la maîtrise du *moi* par l'image même d'un *moi* rompu n'aura été qu'une manière de faire retour à cette scène originaire. Comme s'il s'agissait de suivre sans le savoir la trace toujours vive d'une jouissance perdue mais première (le tracé même de la pulsion), où le corps aura surgi abîmé, défiguré dans le réel. Un réel qu'aucun enchantement phallique, aucun calcul pervers, ni aucun prestige de l'écriture ne saurait jamais entièrement recouvrir, puisqu'il s'impose en sa béance d'un poids de vérité indicible.

³⁰ « Il y a aussi la libido, à savoir ce qui, en des instants fugitifs, nous emporte au-delà de cet affrontement [avec la mort] qui nous le fait oublier. » (Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 483) Voir à ce sujet ce qu'en dit Éric Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, op. cit., p. 254.

D'un trou à l'autre, là où jouissance et angoisse se rejoignent en asymptote, l'œuvre littéraire semble être amenée à se refonder. Elle ne cesse de s'édifier *à partir et contre* l'idée de ce trou même, tâchant de maintenir ouvert ce diabolique « principe d'ambiguïté, présidant à la circulation des forces antithétiques », même si c'est au risque de s'y abolir toute entière. Ainsi l'insupportable du réel, l'inouï de la pulsion de mort se repère tant chez Bernanos que chez Jouhandeau à travers une écriture de la chair et de ses limites ; en d'autres termes, une *écriture intérieure* s'inventant à la jonction de l'esprit et du corps, et de l'abîme qui peut s'y ouvrir à l'image d'un point de fascination et d'inquiétude. De la sorte, on comprend que l'ambition de cette thèse a été de s'inscrire de façon critique dans une histoire des représentations de l'intériorité. Car l'intériorité dont il a été question tout au long de ce travail n'est jamais réduite à la seule volition de la pensée, à l'activité mentale prise dans une opération purement abstraite. Elle engage plus largement l'expérience sensible d'où elle tire sa source et ses différentes formes d'expression, soit le corps. Ce nouage entre le somatique et le psychique, qui ne serait fonction que de la parole et de ce qu'elle engendre, ne repose pas toutefois sur une simple postulation théorique. On le retrouve, d'une part, tout au long de cette finale consacrée à la pulsion de mort, à l'égard de laquelle Bernanos et Jouhandeau atteignent un rare degré d'intelligibilité par le recours au motif diabolique. D'autre part, elle irrigue notre analyse de leurs corpus respectifs. En passer par le corps, mais par un corps irréversiblement déchiré, ouvert lui-aussi, et pour cela hanté par l'idée de sa dissolution ou de son éclipse, est par conséquent une nécessité pour qui veut appréhender le problème que ces écrivains nous posent quant à l'intériorité subjective. Cela nous amène d'ailleurs vers un autre aspect de ce travail qui aura gagné, au fil du temps, un rôle stratégique : à savoir la question de l'homosexualité. Une telle question s'impose d'évidence concernant Jouhandeau qui, bien qu'on l'oublie largement, a toute sa place dans l'histoire des écritures modernes de l'homosexualité, à l'instar d'un maillon entre Gide et Genet. Bernanos occupe une place également dans cette histoire, même s'il s'agit d'une place obtenue par la négative, étant donné le rapport répulsif qu'il entretient à l'égard de celle-ci. Figure inversée et qui préside à toutes les inversions, l'homosexuel en ses cauchemardesques déclinaisons bernanosiennes se reconnaît même comme un point de sédimentation imaginaire des hantises découlant de la logique de l'analité. Entre l'affirmation jouhandélie, qui met la littérature au travail pour fonder une règle de vie légitimant son

désir, et l'horreur bernanosienne pour qui l'homosexualité serait la forme la plus absolue et la plus diabolique d'une passivité ravageante, se détaille même ce qui serait l'envers d'une religion du Père dont déjà, avec le cas Haitzmann étudié par Freud, on a pu prendre la mesure de certains de ses bouleversements. Or ce sont ces bouleversements qu'enregistrent et prolongent nos deux écrivains. L'un avec le personnage de monsieur Ouine, dépeint comme une atroce parodie de père, qui finit par louvoyer du côté de la pédophilie ; l'autre avec sa filiation hérétique, pour qui le père n'est rien moins que le support d'un triomphe libidinal, lui permettant de récuser en définitive toute filiation, toute parturition, jusqu'à nourrir le rêve de son auto-engendrement. À bien des égards, ces homosexualités s'inventant en regard d'une perversion sulfureuse et transgressive, qui fait jouer toutes les gammes de la partition infernale, préparent une brève mais décisive construction théorique que portera la seconde moitié du XX^e siècle. De Roland Barthes à Lacan, de Deleuze à Jacques Derrida et Foucault, le monde des lettres françaises ne cesse alors en effet de réfléchir au problème de la morale, de la loi et du désir, jusqu'à hisser au rang de héros conceptuel le pervers, tel qu'a pu le montrer Marty dans son récent *Sexe des modernes*. Or ce héros conceptuel qu'est le pervers se veut être « le pivot d'un système et non le vice individuel d'un sujet convulsif en proie aux pulsions ou à un projet criminel³¹ ». Clef de voûte d'une ambition formelle tâchant de s'extraire du poids de l'histoire et de l'idéologie, le pervers apparaît ainsi à rebours du monde et de ses cadres binaires. Il est l'exception et le tiers-exclu qui permet de réfléchir à d'autres avenues. Or, tous ces théoriciens prennent soin de dissocier leur pervers théorique d'un discours historique sur la perversion comme romantisme du crime et de la transgression. C'est ce que Marty appelle justement des « stéréotypes sataniques³² » auxquels se plièrent notamment des écrivains du siècle précédent, comme Baudelaire. Contrairement aux apparences, les figures jouhandéliennes et bernanosiennes de la perversion ne peuvent être toutefois rangées catégoriquement parmi ces « stéréotypes sataniques ». Le savoir que leurs œuvres portent sur la perversion, que celui-ci soit ou non réfléchi en miroir de la névrose, s'apparente davantage à un trait d'union entre les « stéréotypes sataniques » du XIX^e siècle et la rêverie formelle des structuralistes et

³¹ Éric Marty, *Le sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie. », 2021, p. 252.

³² *Ibid.*, p. 256.

poststructuralistes. Monsieur Ouine et Monsieur Godeau nous disent en effet plus qu'une fascination pour le « sujet convulsif » et pathologique. Ils nous racontent que la perversion est déjà condition d'effets de langage et qu'elle fait du corps le site d'une intense activité spéculative d'invention et d'inversion. Malgré son exceptionnalité encore diabolique, la perversion se reconnaît chez Bernanos et Jouhandeau comme une puissance d'anomie qui neutralise autant les ambitions axiologiques que les lectures dualistes.

Pour finir, nous voudrions donner un dernier mouvement à cette conclusion, lequel concerne autant la postérité de Bernanos et de Jouhandeau que la réception de leurs œuvres par leurs contemporains. On sait que le mitan du siècle voit plusieurs écrivains de premier plan s'attacher à penser le *mal*, en particulier dans ses rapports à littérature. Or que ce soient Sartre, Blanchot ou Bataille, chacun d'eux semble prendre garde alors à ne pas refermer le problème sur le paradigme catholique auquel le diable a servi traditionnellement à donner figure. Rien n'interdit d'ailleurs de penser qu'il en va là, surtout de la part de Bataille et de Sartre, d'une visée stratégique. Ne pas convoquer les écrivains catholiques, qui s'ingénient au même moment à méditer sur les enjeux modernes du mal à partir d'un arrière-plan théologique, et donc à faire de la littérature du mal une littérature peccamineuse, répond vraisemblablement d'un intérêt spécifique. Tout comme, le cas a souvent été évoqué, l'absence de Lautréamont dans les pages de *La littérature et le mal* s'explique sans doute parce qu'il est alors une figure de proue du surréalisme, dont Bataille entend justement se détacher³³. Pourtant, ne peut-on pas dire que le cauchemar catholique de l'intériorité de Bernanos trouve chez Bataille une gravité nouvelle³⁴ ? Ou que la sainteté pervertie de Jouhandeau acquiert une autre portée poétique chez un Genet que Sartre se donne pour objet de sa réflexion philosophique et morale sur le mal dans *Saint Genet* ? Leur vision du mal est-elle d'ailleurs foncièrement périmée ? En dépit des apparences, il apparaît que la littérature française de la deuxième moitié du XX^e siècle en serait, par quelques aspects, l'héritière paradoxale. Même si l'idée du mal se trouve alors largement

³³ Cf. Marina Galletti, « Le chapitre manquant de *La littérature et le mal* : Lautréamont », dans Gilles Ernst et Jean-François Louette (dir.), *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, Cécile Default, 2013, p. 81-94.

³⁴ C'est le programme que s'est donnée Lacoste en rapprochant Bataille de Bernanos : cf. Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal*, op. cit.

sécularisée et dédramatisée, la modernité esthétique, comme le souligne Rabaté, reste en effet prise dans une alternative où « le mal apparaît à notre siècle dans une immanence radicale, mais il exige cependant le maintien d'une transcendance introuvable³⁵ ». Et si ses formes et ses modes d'expression ont changé, troquant l'apologie du crime et de la transgression pour l'ennui, le vide et l'apathie, il n'en demeure pas moins que le monde tout de gris d'un *Monsieur Ouine* s'affirme comme l'un des signes avant-coureurs du mal tel que l'envisage la seconde moitié du siècle³⁶. Un signe qui, ainsi que nous avons voulu le démontrer, n'est que la pointe la plus visible, la plus éclatante sans doute d'une économie de la pulsion de mort que les textes de Bernanos et de Jouhandeau portent comme la part la plus insoluble, mais aussi la plus essentielle, de l'énigme du mal, qui ne s'atteint pas autrement qu'au travers de cette « circulation des forces antithétiques » dont le diable est essentiellement pour eux fonction. On pourrait néanmoins encore avancer autre chose quant à la façon dont Bernanos et Jouhandeau donnent un relief particulier aux liens de la littérature et du mal. Il faut pour cela repartir de ce que Bataille introduit dans son livre éponyme, à propos de la culpabilité intrinsèque de toute littérature qui se veut « souveraine³⁷ » : « La littérature n'est pas innocente et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle³⁸. » Or une telle culpabilité renvoie fondamentalement, pour Bataille, au fait qu'une littérature souveraine a pour vocation d'ébranler et de troubler son lecteur, en rebattant les cartes de sa morale, jusqu'à remuer les zones les plus insondables de son désir. C'était, on l'a vu au sujet de Jouhandeau, la voie que son diabolisme avait pu ouvrir au sein du paysage de la littérature du maléfique, pour avoir assimilé la création esthétique à un authentique dispositif de jouissance. Or cette inclinaison perverse, tel qu'il nous amène à la découvrir au sein de ses textes, n'est que l'un des versants d'un agir littéraire qui se donne comme odieux. Tant pour Bernanos que pour Jouhandeau, la fiction est en effet le lieu d'une mise à l'épreuve d'une certaine vision de la transitivité de la littérature, dès lors que l'espace conventionnel de la lecture doit s'ouvrir à une communion angoissée des intériorités ou, à

³⁵ Dominique Rabaté, « L'abîme du mal. Réflexions sur le mal au XX^e siècle », *Modernités*, n° 29, *op. cit.*, p. 302.

³⁶ *Ibid.*, p. 296-300.

³⁷ Georges Bataille, « Avant-propos », *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

l'inverse, se refermer sur le scandale d'un secret dérobé. Inventer une écriture intérieure au présent impose pour nos deux écrivains de produire ce qu'ils conçoivent chacun comme un art vrai. Mais, pour Bernanos, un art vrai est un art susceptible de réveiller les consciences en les inquiétant, en les malmenant, leur inconfort ou leur haine n'étant que l'indice d'une liberté et d'une dignité retrouvées. Pour Jouhandeau, en revanche, un art vrai est un art qui se réserve la part du vrai, en somme c'est un art qui peut toucher, subtiliser même le secret des cœurs et des âmes, à l'insu de ses victimes. D'un côté donc, un geste obstiné d'*exorcisme*, de l'autre un geste de *possession* résolument pernicieux. Dans tous les cas, un geste qui revendique le surnaturel comme sa part la plus inaliénable et qui fait de son *agir odieux* l'une des seules manières qu'a la littérature de se dire « souveraine », comme le pensait également Bataille³⁹. Mais encore faut-il qu'une telle littérature du mal soit une littérature du diable. Pour Bernanos et Jouhandeau, le démon n'est jamais un *mal nécessaire*, mais la *nécessité* d'un bien dire sur *le mal*. C'est uniquement au travers de l'esprit de l'abîme, au travers de la *persona* du mal, qu'il leur apparaît possible de réfléchir à son mystère d'iniquité et, par conséquent, de défendre la vision d'une littérature profondément vraie. Même si cela implique d'écrire depuis le bord de l'abîme, là où l'esprit est constamment menacé de s'involuer en lui-même. *Abyssus abyssum invocat* : l'abîme appelle l'abîme, tout comme l'enfer appelle le réel dont le dernier mot tranche plus qu'il ne s'écrit.

³⁹ De *odieux* : « [E]st emprunté (1376) au latin odiosus, "haïssable" puis, par affaiblissement dans la langue familière, "désagréable, ennuyeux", dérivé de odi, parfait à sens de présent : "je hais". » (Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 6343)

BIBLIOGRAPHIE

1. Georges Bernanos

1.1 Corpus primaire

BERNANOS, Georges, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, éd. P. Gille *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1376 p.

« Sous le soleil de Satan » (1926)

« L'imposture » (1927)

_____, *Œuvres romanesques complètes*, suivi de *Dialogue des carmélites*, vol. 2, éd. M. Gosselin-Noat *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1296 p.

« Monsieur Ouine » (1943-1946)

1.2 Corpus secondaire

BERNANOS, Georges, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, éd. P. Gille *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1376 p.

« Madame Dargent » (1922)

« Une nuit » (1928)

« La joie » (1929)

« Un crime » (1935)

_____, *Œuvres romanesques complètes*, suivi de *Dialogue des carmélites*, vol. 2, éd. M. Gosselin-Noat *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, 1296 p.

« Journal d'un curé de campagne » (1936)

« Nouvelle histoire de Mouchette » (1937)

« Dialogues des Carmélites » (1949)

« Un mauvais rêve » (1950)

_____, *Essais et écrits de combat*, vol. 1, éd. M. Estève, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 1776 p.

- « Une heure avec Georges Bernanos : interview par Frédéric Lefèvre » (1926)
- « Lettre à Frédéric Lefèvre » (1926)
- « Une vision catholique du réel » (1927)
- « Satan et nous » (1927)
- « Sur la jeunesse littéraire » (1928)
- « La grande peur des bien-pensants » (1931)
- « Solitude de l'homme moderne » (1931)
- « Spiritualisme et circonspection » (1932)
- « Journal de la guerre d'Espagne » (1937)
- « Les grands cimetières sous la lune » (1938)
- « Scandale de la vérité » (1939)
- « Nous autres Français » (1939)
- « Les enfants humiliés. Journal 1939-1940 » (1949)

_____, *Essais et écrits de combat*, vol. 2, éd. M. Estève, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 1968 p.

- « Vie de Jésus » (1943)
- « La France contre les robots » (1946)
- « Nos amis les saints » (1947)
- « Le chemin de la Croix-des-Âmes » (1948)
- « La liberté, pour quoi faire ? » (1953)
- « Français, si vous saviez... » (1961)

_____, *Correspondance (1904-1934). Combat pour la vérité*, Paris, Plon, 1971, 568 p.

_____, *Correspondance (1934-1948). Combat pour la liberté*, Paris, Plon, 1971, 794 p.

_____, *Correspondance inédite (1904-1948). Lettres retrouvées*. Paris, Plon, 1983, 515 p.

1.3 Ouvrages et articles consultés

- AARAAS, Hans, *À propos de « Journal d'un curé de campagne ». Essai sur le prêtre et l'écrivain dans l'œuvre romanesque de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1966, 55 p.
- _____, *Littérature et sacerdoce. Essai sur « Journal d'un curé de campagne » de Bernanos*, Dives-sur-Mer (France), Lettres Modernes / Minard, coll. « Situation », 1984, 167 p.
- ANGELIER, François, *Georges Bernanos. La colère et la grâce*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2021, 640 p.
- BALTHASAR, Hans urs von, *Le chrétien Bernanos*, trad. M. de Gandillac, Paris, Seuil, 1956, 572 p.
- BAUDELLE, Yves, avec RULLIER-THEURET, Françoise, *Bernanos, le rayonnement de l'invisible : « Sous le soleil de Satan »*, Paris, CNED/PUF, 2008, 224 p.
- BAUDELLE, Yves, « Bernanos et le "trouble dans le genre" : Ouine ou les ambivalences du monde moderne », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin (1900-1940)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 153-166.
- BEAUMONT, Ernest, « Structure et symboles », *Études bernanosiennes*, n° 9, 1968, p. 5-30.
- _____, « Bernanos et la nouvelle critique », dans Max Milner (dir.), *Georges Bernanos. Actes du colloque tenu à Cerisy-la-Salle en juillet 1969*, Paris, Plon, 1972, p. 417-440.
- BÉGUIN, Albert, *Bernanos par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, 192 p.
- _____, « Histoire d'un roman », dans Georges Bernanos, *M. Ouine*, Paris, Club des Librairies de France, 1955, p. 287-315.
- BERNANOS, Jean-Loup, *Georges Bernanos à la merci des passants*, Paris, Plon, 1986, 550 p.
- BUSH, William, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan » d'après le manuscrit Bodmer : scrupules de Maritain et autocensures de Bernanos*, Paris, Lettres modernes / Minard, coll. « Archives Bernanos », 1988, 167 p.
- DEBLÛE, Henri, *Les romans de Georges Bernanos ou le défi du rêve*, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, 1965, 294 p.
- ESTANG, Luc, *Présence de Bernanos*, précédé de *Dans l'amitié de Léon Bloy*, de Georges Bernanos, Paris, Plon, coll. « Présence », 1947, 318 p.

- ESTÈVE, Michel, *Bernanos, un triple itinéraire*, Fleury-sur-Orne (France), Minard, 1987, 328 p.
- ESTÈVE, Michel (dir.), « Sources et dimensions de *Sous le soleil de Satan* », *Études bernanosiennes*, n° 12, 1971, 260 p.
- ESTÈVE, Michel (dir.), « *Monsieur Ouine*, l'écriture romanesque et l'univers du mal », *Études bernanosiennes*, n° 23, 2004, 286 p.
- FITCH, Brian T., *Dimensions et structures chez Bernanos. Essai de méthode critique*, Dives-sur-Mer (France), Lettres modernes / Minard, coll. « Situations », 1969, 250 p.
- GAUCHER, Guy, *Le thème de la mort dans les romans de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1955, 139 p.
- GILLE, Pierre et MILNER, Max (dir.), *Bernanos. Continuités et ruptures*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1988, 178 p.
- GILLE, Pierre, *Bernanos et l'angoisse. Étude de l'œuvre romanesque*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, 360 p.
- GOSSELIN-NOAT, Monique et MILNER, Max (dir.), *Bernanos et le monde moderne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, 322 p.
- GOSSELIN-NOAT, Monique et MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère, *Bernanos : « Sous le soleil de Satan »*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours. Lettres XX^e siècle », 2008, 256 p.
- GOSSELIN-NOAT, Monique, *L'écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, vol. 1, Lille, Aux amateurs du livre, 1989, 950 p.
- GREGOR, Paul, « M. Ouine ou la hantise du passé », *Études bernanosiennes*, n° 5, 1964, p. 113-125.
- GUGELOT, Frédéric, *La messe est dite. Le prêtre et la littérature d'inspiration catholique en France au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, 194 p.
- GUISE, René Guise et GILLE, Pierre, « *Sous le soleil de Satan* » : sur un manuscrit de *Bernanos*, Nancy, Annales de l'Est publiées par l'université de Nancy, 1973, 67 p.
- HEEDE, Philippe van den, *Réalisme et vérité en littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg, Academic Press Fribourg, coll. « Studia Friburgensia », 2006, 480 p.
- HERVÉ, Martin, « Donissan en Surin : les voix surnaturelles de Georges Bernanos », *Roman 20-50*, n° 71, 2021, p. 123-141.

- JACQUEMONT, Patrick, JOSSUA, Jean-Pierre et QUELQUEJEU, Bernard, *De qui tenir...*, Paris, Cerf, 1979, 229 p.
- JURT, Joseph, « Bernanos et Brémond », *Études bernanosiennes*, n° 15, 1974, p. 124-130.
- _____, « Les deux plus grands écrivains engagés que je connaisse... : Bernanos et Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 20, n° 94, 1992, p. 187-207.
- KEMP, Simon, « Representing the Mind in the French Catholic Novel », *The Modern Language Review*, vol. 107, n° 2, 2012, p. 408-421.
- LE TOUZÉ, Philippe et MILNER, Max (dir.), *Bernanos et l'interprétation*, Paris, Klincksieck, 1996, 252 p.
- LE TOUZÉ, Philippe, *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision*, Paris, Nizet, 1979, 360 p.
- LABOURET, Denis, « La verve et la foi. Sur la fureur polémique des écrivains croyants (1860-1970) », *Recherches et travaux*, n° 85, 2014, p. 151-164.
- LACOSTE, Sarah, *Ce que la littérature doit au mal. Une étude stylistique du mal chez Georges Bataille et Georges Bernanos*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2014, 405 p.
- LAGADEC-SADOULET, Elisabeth, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1988, 348 p.
- MALRAUX, André, « Préface » à Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1974, p. 9-22.
- MARTY, Éric, « Georges Bernanos : Cahiers de Monsieur Ouine, rassemblés et présentés par Daniel Pézeril », *Esprit*, n° 691, 1991, p. 169-170.
- MIGAUD, Jean-François, « La nuit du faussaire : réflexion sur *Monsieur Ouine* », dans POTTIER, Joël (dir.), *Paradoxes et permanence de la pensée bernanosiennne*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989, p. 107-129.
- MILNER, Max, *Georges Bernanos*, Paris, Séguier, coll. « Biographie », 1989 [1967], 389 p.
- MOUNIER, Emmanuel, « Bernanos. Un surnaturalisme historique », *Carnets de route 3 : Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 [1953], p. 145-178.
- PHILIPPE, Gilles, « Narration expressionniste et rhétorique de la haine : Bernanos après Bloy », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017, s. p. En ligne : <https://journals.openedition.org/rief/1529>

- POULET, Georges, « Le temps d'un éclair », *La nouvelle revue française*, n° 140, août 1946, p. 250-266.
- RENARD, Pierrette, *Bernanos ou L'ombre lumineuse*, Grenoble, ELLUG, 1990, 246 p.
- RIVARD, Yvon, *L'imaginaire et le quotidien. Essai sur les romans de Bernanos*, Fleury-sur-Orne (France), Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1978, 255 p.
- ROBINOT-SERVEAU, Karine, *Les romans de Bernanos. Métamorphoses et transcendance*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 476 p.
- ROUX, Alexandra, *Présences, formes et enjeux du démoniaque dans le roman catholique de l'entre-deux guerre (François Mauriac, Georges Bernanos et Julien Green)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Est, 2014, 1065 p.
- SANTEN, J. P. van, *L'essence du mal dans l'œuvre de Bernanos*, Leyde (Hollande), Presses Universitaires de Leyde, 1975, 234 p.
- THIBAUDET, Albert, « Réflexions sur la littérature. Le roman catholique », *La nouvelle revue française*, n° 153, 1^{er} juin 1926, p. 727-734.
- VALLERY-RADOT, Robert, « Une œuvre, un romancier : Georges Bernanos », *La revue hebdomadaire*, n° 11, 35^e année, 13 mars 1926, p. 211-215.
- _____, « Souvenirs de Georges Bernanos », *Bulletin de la société des amis de Georges Bernanos*, n° 1, 1949, p. 10-30.

2. Marcel Jouhandeau

2.1 Corpus primaire

- JOUHANDEAU, Marcel, *Monsieur Godeau intime*, Paris, Gallimard, 1926, 328 p.
- _____, *Chronique d'une passion*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985 [1944], 238 p.
- _____, *Azaël*, Paris, Gallimard, 1972, 112 p.

2.2 Corpus secondaire

- JOUHANDEAU, Marcel, *Chaminadour : contes, nouvelles et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, 1540 p.

« La jeunesse de Théophile » (1921)

« Ximénès Malinjoude » (1927)

_____, *Opales*, Paris, Gallimard, 1928, 222 p.

_____, *Astaroth*, Paris, Gallimard, 1929, 250 p.

_____, *Éloge de l'imprudence*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1931, 73 p.

_____, *L'amateur d'imprudence*, Paris, Gallimard, 1932, 218 p.

_____, *Monsieur Godeau marié*, Paris, Gallimard, 1933, 254 p.

_____, *Veronica*, Paris, Gallimard, 1933, 168 p.

_____, *Algèbre des valeurs morales*, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1969 [1935], 256 p.

_____, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006 [1939], 210 p.

_____, « Témoignage », *La nouvelle revue française*, n° 334, décembre 1941, p. 649-651.

_____, *Essai sur moi-même*, Paris, Gallimard, 1947, 278 p.

_____, *Carnets de Don Juan*, Paris, Arléa, 1988 [1947], 320 p.

_____, *Le voyage secret*, Paris, Arléa, 1988 [1949], 104 p.

_____, *L'imposteur ou Élise iconoclaste*, Paris, Grasset, 1950, 209 p.

_____, *De la grandeur*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1952, 150 p.

_____, *Notes sur la magie et le vol*, Paris, Éditions Les Pas Perdus, 1952, 60 p.

_____, *Tirésias*, Paris, Arléa, 1988 [1954], 96 p.

_____, *Du pur amour*, suivi de trois parties inédites, Paris, Gallimard, 1969 [1955], 567 p.

_____, *Éléments pour une éthique*, Paris, Grasset, 1955, 186 p.

_____, *Carnets de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1957, 368 p.

_____, *Les argonautes*, Paris, Grasset, coll. « Cahier rouge », 1996 [1959], 194 p.

_____, *Je suis le notaire de la vie*, Liège, Éditions Dynamo, coll. « Brimborions », 1965, 15 p.

- _____, *Bon an, mal an. Mémorial VII (1908-1928)*, Paris, Gallimard, 1972, 280 p.
- _____, *Les instantanés de la mémoire. Journaliers II (1959)*, Paris, Gallimard, 1962, 168 p.
- _____, *Littérature confidentielle. Journaliers III (1959)*, Paris, Gallimard, 1963, 144 p.
- _____, *Être inimitable. Journaliers VI (1960)*, Paris, Gallimard, 1964, 300 p.
- _____, *Magnificat. Journaliers XIII (mars-juillet 1963)*, Paris, Gallimard, 1969, 256 p.
- _____, *La possession. Journaliers XIV (août-novembre 1963)*, Paris, Gallimard, 1970, 144 p.
- _____, *Confrontation avec la poussière. Journaliers XV (octobre 1963-février 1964)*, Paris, Gallimard, 1970, 208 p.
- _____, *Orfèvre et sorcier ou Invraisemblable et vrai. Journaliers XXI (26 juillet 1966-20 février 1967)*, Paris, Gallimard, 1975, 288 p.
- _____, *Parousie. Journaliers XXII (février 1967-juillet 1968)*, Paris, Gallimard, 1975, 368 p.
- _____, *La mort d'Élise. Journaliers XXV (octobre 1970-septembre 1971)*, Paris, Gallimard, 1978, 192 p.
- _____, *Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres. Journaliers XXVIII (décembre 1973-Noël 1974)*, Paris, Gallimard, 1983, 208 p.
- _____, *La vie comme une fête : entretiens*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977, 314 p.
- _____, *Journal sous l'Occupation*, suivi de *La courbe de nos angoisses*, Paris, Gallimard, 1980, 400 p.
- _____, *Correspondance avec Marie-Louise Peyrat*, fonds Jouhandeau, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, s. p.
- _____, *Correspondance avec André Gide*, Paris, Marcel Sautier éditeur, 1958, 92 p.
- _____, *Lettres d'une mère à son fils*, Paris, Gallimard, 1971, 608 p.
- JOUHANDEAU, Marcel et PAULHAN, Jean, *Correspondance (1921-1968)*, éd. J. Roussillat, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nrf », 2012, 1152 p.
- JOUHANDEAU, Marcel et LEIRIS, Michel, *Correspondance (1923-1977)*, éd. D. Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nrf », 2021, 288 p.

2.3 Ouvrages et articles consultés

- « Le stigmate de l'infamie », *L'Osservatore Romano*, édition française, 4^e année, n° 19 (177), 8 mai 1953, p. 4-5.
- BACHELOT, Hugues (dir.), *Carnets de Chaminadour*, vol. 2, Guéret (France), Association des amis de Chaminadour, 2007, 154 p.
- BERSANI, Leo, « Excluding Shame », dans David M. Halperin et Valérie Traub (dir.), *Gay Shame*, Chicago, Chicago University Press, 2009, p. 176-177.
- BIARDEAUD, Jean-François *et al.*, *Sur Marcel Jouhandeau : analyses littéraires, témoignages, anecdotes. Actes du colloque centenaire de Marcel Jouhandeau, Guéret, 15-16 octobre 1989*, Limoges, PULIM, 1992, 214 p.
- BLANCHOT, Maurice, « Chaminadour », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 268-276.
- BOUNOURE, Gabriel, « Notes sur Marcel Jouhandeau », *La nouvelle revue française*, n° 158, novembre 1926, p. 626-632.
- CABANIS, José, *Jouhandeau*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idéale », 1959, 240 p.
- CURTIS, Jean-Louis, « Jouhandeau ou l'hérésiarque justifié », *Haute école*, Paris, Julliard, 1950, p. 87-120.
- DUFAY, François, *Le voyage d'automne. Octobre 1941, des écrivains français en Allemagne*, Paris, Plon, 2000, 232 p.
- ERIBON, Didier, *Une morale de minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001, 360 p.
- _____, *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003, 306 p.
- GAULMIER, Jean, *L'univers de Marcel Jouhandeau*, Saint-Genouph (France), Éditions Nizet, 1959, 162 p.
- GILLOIS, André, *Qui êtes-vous ?*, Paris, Gallimard, coll. « L'air du temps », 1953, 384 p.
- HALPERIN, David M., *Que veulent les gays ? Un essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, trad. M. Dupas, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 [2007], 192 p.
- HÉRON, Pierre-Marie, « Les Journaliers de Jouhandeau : l'art de la conversation », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 51, 1999, p. 329-348.
- _____, *Marcel Jouhandeau. L'orgueil de l'homme*, Limoges, PULIM, 2009, 204 p.

- JACOB, Max, *Lettres à Marcel Jouhandeau*, éd. A. S. Kimball, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979, 368 p.
- KOLLIAS, Hector, « Shameless : Jouhandeau and Genet, between Abjection and Sublimation », conférence donnée le 17 mai 2012, séminaire *Literature And Sexuality* du Centre for Modern European Literature de University of Kent. En ligne : <<https://research.kent.ac.uk/modern-european-literature-culture/events/lectures-and-seminars/lectures-and-seminars-2011-12>>
- MADDEN, Ed, « The Anus of Tiresias. Sodomy, Alchemy, Metamorphosis », *French Literature Series*, vol. 34, 2007, p. 113-127.
- MAURIAC, Claude, *Les espaces imaginaires. Le temps immobile*, 2, Paris, Grasset, 1975, 533 p.
- MERLET, Alain, « Dans l'épouvante, le sourire aux lèvres », dans Alain Merlet et Hervé Castanet, *Pourquoi écrire ? Artaud, Genet, Jouhandeau, Klossowski*, Paris, La différence, coll. « Essais », 2010, p. 53-85.
- MEYER, Bernard, *Éros jouhandélien. L'attrait de l'homme dans les premières œuvres de Marcel Jouhandeau*, Paris, L'Harmattan / Université de la Réunion, 1994, 110 p.
- MISSOTTEN, Geert, « L'écriture et la vie dans l'instant : Marcel Jouhandeau et Don Giovanni », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 76, fasc. 3, 1998, p. 745-754.
- NADEAU, Maurice, « Un mangeur d'âmes : Marcel Jouhandeau », *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 163-167.
- RODE, Henri, *Marcel Jouhandeau, son œuvre et ses personnages*, suivi de *Jouhandeau sur le vif*, Paris, Éditions de la Tête de Feuilles, coll. « Approximations », 1972, 236 p.
- ROUSSILLAT, Jacques, *Le diable de Chaminadour*, Paris, Bartillat, 2002, 448 p.
- SANSON-MÉGLIN, Marie, *Ceci est mon corps : lectures du corps dans les « Journaliers » de Marcel Jouhandeau*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III, 1999, 504 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, 696 p.
- TAJANI, Ornella, « Autobiographie d'un pécheur habitué. Sur Marcel Jouhandeau », *Revue italienne d'études françaises*, n° 6, 2016, s. p. En ligne : <<https://journals.openedition.org/rief/1191>>
- TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris (1919-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2000, 692 p.

3. Autres œuvres étudiées

FREUD, Sigmund, « Une névrose diabolique au XVII^e siècle » (1923), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015, p. 265-315.

CAZOTTE, Jacques, *Le diable amoureux*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1979, [1776], 190 p.

4. Autres œuvres littéraires citées

ALIGHIERI, Dante, « L'enfer » (1303-1321), *La divine comédie*, trad. D. Robert, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2021, p. 61-264.

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double » (1935), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 505-593.

BALZAC, Honoré de, « Melmoth réconcilié » (1835), *Œuvres complètes*, vol. 14, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 241-282.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les diaboliques*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1967 [1874], p. 42.

_____, *Les poètes. Les œuvres et les hommes*, t. 11, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, 361 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015 [1857], 384 p.

_____, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Sillage, 2008 [1857], 45 p.

_____, *L'art romantique. Œuvres complètes 3*, Paris, Calmann-Lévy, 1885 [1861], 440 p.

_____, *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 2003 [1862], 252 p.

_____, « Mon cœur mis à nu » (1887), *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 99-135.

_____, *Correspondance*, vol. 2, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1168 p.

BRETON, André, « Conférences d'Haïti, II » (1946), *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 212-232.

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 2, Paris, Garnier, 1910 [1850], 606 p.
- DAUDET, Léon, *L'hérédité. Sur le drame intérieur*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1917, 328 p.
- GIDE, André, *Journal*, vol. 1, éd. É. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1840 p.
- _____, « Dostoïevski » (1923), *Essais critiques*, éd. P. Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 559-655.
- GOETHE, *Faust*, trad. J. Lacoste et J. Rider, Paris, Bartillat, 2009 [1808], 800 p.
- HUGO, Victor, « Les fleurs » (1862-1909), *Œuvres complètes : critique, proses philosophiques des années 60-65*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 553-559.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1884], 412 p.
- JOUVE, Pierre Jean, « Inconscient, spiritualité et catastrophe » (1933), *Œuvres*, vol. 1, éd. J. Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, p. 195-200.
- LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme* (1939), précédé de *L'Afrique fantôme*, éd. D. Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 765-985.
- MALRAUX, André, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, 304 p.
- _____, « L'homme et le fantôme », *L'express*, n° 104, 21 mai 1955, s. p.
- MAUPASSANT, Guy de, « Une femme », *Gil Blas*, 16 août 1882, p. 2-11.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les essais*, éd. A. Micha, Paris, Flammarion, coll. « Le monde de la philosophie », 2002 [1580], p. 1016-1026.
- MONTFAUCON DE VILLARS, Henri de, *Le Comte de Gabalis suivi de La critique de Bérénice*, Paris, Klincksieck, 1963 [1670], 184 p.
- NODIER, Charles, « Le *Petit Pierre* de Spiess. Premier article », *Annales de la Littérature et des Arts*, 16^e livraison, t. 2, 1821, p. 77-83.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. II, éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 1232 p.

- RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 1979 [1535], 320 p.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *Le paysan perversi*, t. 2, Paris, Éditions Norbert Crochet, 2010 [1775], 436 p.
- ROLLINAT, Maurice, *Les névroses*, Paris, Éditions Fasquelle, 1917 [1883], 398 p.
- RONCARD, Pierre, *L'Hymne des Daimons, édition critique et commentaire*, éd. A.-M. Schmidt, Paris, Albin Michel, 1939 [1555-1556], 90 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Profession de foi d'un vicaire savoyard*, éd. B. Bernadi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010 [1762], 224 p.
- SADE, D. A. F. de, *Œuvres*, vol. 2, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 1456 p.
- _____, *Œuvres*, vol. 3, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 1664 p.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Portraits contemporains*, t. 1, Michel Lévy, Paris, 1869 [1833], 523 p.
- SAND, Georges, *Consuelo*, t. 2, Paris, Michel Lévy, 1856 [1843], 366 p.
- VAN RYSSELBERGHE, Maria, *Les cahiers de la Petite Dame (1945-1951)*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la Nrf », 2001 [1973], 319 p.
- VIGNY, Alfred de, « Éloa ou la Sœur des anges » (1824), *Œuvres complètes*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, p. 11-23.
- VOLTAIRE, « Prix de la justice et de l'humanité » (1777), *Œuvres complètes*, t. 30, Paris, Garnier, 1880, p. 533-586.
- _____, *Correspondance. Œuvres complètes*, t. 38, Paris, Garnier, 1882, 558 p.

5. *Le diable : histoire, critique et esthétique*

- ANGES, Jeanne (des), *Autobiographie*, éd. G. Legué et G. Tourette, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 1990 [1886], 352 p.
- ARASSE, Daniel, *Le portrait du diable*, Paris, Arkhê, coll. « Homo historicus », 2021 [2010], 129 p.

- ATLAN, Henri, *Les étincelles du hasard, tome 1 : Connaissance spermatique*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1999, 400 p.
- BECHTEL, Guy, *La sorcière et l'Occident : La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 773 p.
- BLOIS, Jules, *Le satanisme et la magie*, Paris, Léon Chaillet, 1895, 427 p.
- BOULIANE, Claudia, « Le démonisme d'André Gide : le pouvoir de l'induction », dans Bruno Curatolo et Julia Peslier (dir.), *Les écrivains théoriciens de la littérature*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », 2013, p. 269-290.
- BOUREAU, Alain, *Satan hérétique, Histoire de la démonologie (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 2004, 318 p.
- CÉARD, Jean, « Démonologie et démonopathies au temps de Charcot », *Histoire des sciences médicales*, t. XXVIII, n° 4, 1994, p. 337-343.
- CERTEAU, Michel de, « Une mutation culturelle et religieuse : les magistrats devant les sorciers au XVII^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 55, n° 155, 1969, p. 300-319.
- _____, « Ce que Freud fait à l'histoire. Une névrose démoniaque au XVII^e siècle » (1970), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2016 [2002], p. 339-364.
- _____, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2005 [1970], 478 p.
- _____, *La fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1982], 420 p.
- _____, « L'institution de la pourriture : Luder » (1978), *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2016 [1987], p. 255-277.
- _____, « Le regard : Nicolas de Cues », *La fable mystique, II, XVI^e-XVII^e siècle*, éd. L. Giard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2013, p. 51-121.
- CHARCOT, Jean-Martin et RICHER, Paul, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984 [1887], 220 p.
- CITATI, Pietro, *Le mal absolu. Au cœur du roman du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenqueur », 2009, 554 p.
- CLAIR, André, « Le mythe de Faust et le concept kierkegaardien de démoniaque », *Revue philosophique de Louvain*, t. 77, n° 33, 1979, p. 24-50.

- CLARK, Stuart, *Thinking with Demons : The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 850 p.
- CLOSSON, Marianne, KAPITANIAK, Pierre et LAVOCAT, Françoise (dir.), *Fictions du diable. Démonologie et littérature depuis saint Augustin à Léo Taxil*, Genève, Droz, 2007, 342 p.
- CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, Genève, Droz, 2000, 544 p.
- COHN, Norman, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge. Fantômes et réalités*, Paris, Payot, 1982, 320 p.
- DÉCOTE, Georges, *L'itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792). De la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève, Droz, 1984, 634 p.
- DELUMEAU, Jean, *La peur en occident. Une cité assiégée (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978, 486 p.
- _____, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, 741 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 2014 [1982], 456 p.
- DRAÏ, Raphaël, *Jésus. Lecture de l'Évangile selon Luc I : Jusqu'à Jérusalem*, Paris, Hermann, 2014, 270 p.
- DUPRAS, Élyse, *Diabls et saints. Rôles des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006, 465 p.
- ELIADE, Mircea, « Méphistophélès et l'androgynisme ou le mystère de la totalité », *Méphistophélès et l'androgynisme*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1962, p. 95-154.
- FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage mayennais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1977], 432 p.
- FEBVRE, Lucien, « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale ? », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 3^e année, n° 1, 1948, p. 9-15.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. Senonevero, Paris, Entremonde, 2014, 459 p.
- FLASCH, Kurt, *Le diable dans la pensée européenne*, trad. I. Atucha, Paris, Vrin, coll. « Varia », 2019, 384 p.

- FOUCAULT, Michel, « Les déviations religieuses et le savoir médical » (1968), *Dits et écrits, I (1954-1975)*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 652-663.
- FRAPPIER, Jean, « Châtiments infernaux et peur du diable. D'après quelques textes du XIII^e et XIV^e siècle », *Cahier de l'association internationale des études françaises*, n° 3-5, 1953, p. 87-96.
- GAVIANO, Marie-Pierre, KLANICZAY, Gábor et KRISTOF, Ildikó, « Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56^e année, n° 4-5, 2001, p. 947-980.
- GINZBURG, Carlo, « Sorcellerie et piété populaire. Notes sur un procès, Modène, 1519 », *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Lagrasse, Verdier, 2012 [1989], p. 23-55.
- _____, *Le sabbat des sorcières*, trad. M. Aymard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992, 464 p.
- GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, 297 p.
- HATEM, Jad, CAILLOT, Joseph et CASSEGRAIN, Guillaume, *Les Tentations du Christ*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 119 p.
- HERVÉ, Martin, « Désirer désobéir : tentation et sédition dans *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte », *Dix-Huitième siècle*, n° 53, 2021, p. 445-460.
- INSTITORIS, Heinrich et SPRENGER, Jacob, *Le marteau des sorcières*, trad. A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2017 [1486], 542 p.
- HOUDARD, Sophie, *Les sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, Paris, Cerf, 1992, 233 p.
- _____, *Les invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Belles lettres, coll. « Histoire », 2008, 412 p.
- JACQUES-LEFÈVRE, Nicole et PRÉAUD, Maxime (dir.), *Le sabbat des sorcières en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, 437 p.
- KAPITANIAK, Pierre, « Du progrès et de la promotion des démons : démonologie et philosophie naturelle dans l'épistémé européenne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Études Épistémé*, n° 7, 2005, p. 53-63.
- KELLY, Henry Ansgar, *Satan. Une biographie*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Seuil, 2010, 384 p.

- KIERKEGAARD, Søren, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse et Traité du désespoir*, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, 512 p.
- LAGRÉE, Michel, « Le démoniaque et l'histoire », dans Claude Castiau (dir.), *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1992, p. 13-29.
- LUTHER, Martin, *Commentaire de l'Épître aux Galates. Œuvres*, t. 15, Genève, Labor et Fides, 1972 [1531], 322 p.
- MAGNY, Claude-Edmonde, « La part du diable dans la littérature contemporaine », dans Henri-Irénée Marrou *et al.*, *Satan. Études carmélitaines*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948, p. 573-606.
- MANDROU, Robert, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris, Plon, 1968, 583 p.
- MARTIN, Christophe, « Possession. Au sujet de *La religieuse* », dans Christophe Martin (dir.), « Raconter d'autres partages ». *Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signe », 2017, p. 207-224.
- MILNER, Max (dir.), *Entretiens sur l'homme et le diable*, Paris / Le Havre, Éditions Moutons, 1975, 359 p.
- MILNER, Max, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, José Corti, 2007 [1960], 960 p.
- MUCHEMBLED, Robert, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1991 [1979], 320 p.
- _____, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [2000], 416 p.
- O'REILLY, Robert F., « Cazotte's "Le Diable amoureux" and the structure of romance », *Symposium*, vol. 31, n°3, 1977, p. 231-242.
- PECK, Louis F., « *The Monk* and *Le Diable amoureux* », *Modern Language Notes*, vol. 68, n° 6, 1953, p. 406-408.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1977], 504 p.
- PRUDENCE, *Apotheosis – Hamartigenia*, trad. Lavarenne, Paris, Belles lettres, coll. « Série latine », 1961, 154 p.

- RACAULT, Jean-Michel, « Le paradoxe de Cazotte ou le diable tenté », dans Roger Marchal et François Moureau (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 339-353.
- REICHLER, Claude, *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, 240 p.
- RICOEUR, Paul, « La symbolique du mal », *Philosophie de la volonté, II : Finitude et culpabilité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2009, [1960], p. 201-565.
- _____, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, 512 p.
- ROOS, Keith L., *The Devil in Sixteenth-Century German Literature : The Teufelsbücher*, Berne, Peter Lang, 1972, 132 p.
- RUFF, Marcel, *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Slatkine Reprints, 2011 [1955], 492 p.
- RUIZ, Luc, « Dans l'interstice d'une ligne de points... l'art de la suspension dans *Le Diable amoureux* », *Études romanesques*, vol. 7, 2002, p. 127-137.
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Mephistopheles : The Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, 333 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Œuvres*, t. 3, éd. L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 1472 p.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le cloître des ombres*, suivi de *Le livre des révélations* de Richalm de Schöntal, trad. collab. G. Besson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2021, 480 p.
- SCHUEREWEGEN, Franc, « Pragmatique et fantastique dans *Le diable amoureux* de Cazotte », *Littérature*, n° 60, 1985, p. 56-72.
- SEMPÈRE, Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, 611 p.
- _____, « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1767) », *Dix-huitième siècle*, n° 42, 2010, p. 655-671.
- SICHÈRE, Bernard, *Histoires du mal*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1995, 286 p.
- SURIN, Jean-Joseph, *Écrits autobiographiques*, éd. A. Paschoud, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Atopia », 2016 [1990], 448 p.

- TEYSSÈDRE, Bernard, *Le diable et l'enfer au temps de Jésus*, Paris, Albin Michel, 1985, 368 p.
- VERCIANI, Laura, *Le moi et ses diables. Autobiographie spirituelle et récit de possession au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, 207 p.
- VERSINI, Laurent, « Les rendez-vous de Montesquieu avec le diable », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n° 4, 2012, p. 943-948.
- VEYCRUYSSÉ, Jean-Marc, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer dans *Is* 14 et *Ez* 28) », *Revue des sciences religieuses*, t. 75, n° 2, 2001, p. 147-174.
- VILLENEUVE, Johanne, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, 448 p.
- WIESEL, Élie et EISENBERG, Josy, *Job ou Dieu dans la tempête*, Paris, Fayard / Verdier, 1986, 406 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Victor Hugo, poète de Satan*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1946], 338 p.

6. Études littéraires (autres)

- ARNOULD-BLOOMFIELD, Elisabeth, « Marcel Proust et la comédie de *L'impossible* », *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2009, p. 189-212.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 474 p.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1957], 224 p.
- BÉGUIN, Albert, « Les romantiques allemands et l'inconscient », *Cahiers du Sud*, numéro spécial (*Les romantiques allemands*), mai-juin 1937, p. 94-102.
- BÉNICHOU, Paul, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, 560 p.
- BOMPAIRE, François, *L'espace politique de la littérature. Lire André Gide après #Metoo*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque gidienne », 2021, p. 126.
- BORDAS, Éric, « Style gay ? », *Littérature*, vol. 3, n° 147, 2007, p. 115-129.

- CABANIS, José, *Dieu et la NRF (1909-1949)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, 324 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 466 p.
- CHARDIN, Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1983, 342 p.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, 288 p.
- CLAIR, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2003, 224 p.
- CLICHE, Anne Élane, *Comédies. L'Autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, 167 p.
- _____, *Dire le livre : portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, 244 p.
- _____, « "L'enchantement de la violence". Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, 2016, p. 47-73.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.
- COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005, 480 p.
- CRÉPET, Charles, « Documents sur le procès des *Fleurs du mal* », *Charles Baudelaire*, Paris, Léon Vanier, 1906, p. 227-234.
- DEBRAY, Régis, *L'honneur des funambules. Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, L'échoppe, 2003, 46 p.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2004 [2000], 347 p.
- FABRE, Daniel, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 25, 1999, p. 1-13.
- FABRE, Jean, « Sade et le roman noir », dans Jean Deprun et al., *Le marquis de Sade. Actes du colloque d'Aix-en-Provence des 19 et 20 février 1966*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 253-278.
- FOGLIA, Aurélie, « L'invention de l'intériorité », *Romantisme*, vol. 2, n° 168, 2015, p. 51-60.

- FOUCAULT, Michel, *La bibliothèque fantastique. À propos de « La tentation de saint Antoine » de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La lettre volée, 1995 [1967], 30 p.
- GALLETTI, Marina, « Le chapitre manquant de *La littérature et le mal : Lautréamont* », dans Gilles Ernst et Jean-François Louette (dir.), *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, Cécile Defaut, 2013, p. 81-94.
- GLAUDES, Pierre et RABATÉ, Dominique (dir.), « Puissances du mal », *Modernités*, n° 29, 2009, 480 p.
- GLINOER, Anthony, *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littératures », 1999, 288 p.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996, 159 p.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, 170 p.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Pasolini, une improvisation : d'une sainteté*, Bordeaux, William Blake & Co, 1995, 16 p.
- LEPETIT, Patrick, *Le surréalisme : parcours souterrain*, Paris, Dervy, 2012, 331 p.
- MARTY, Éric, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, 448 p.
- _____, *Le sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie. », 2021, 512 p.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 238 p.
- MASSIS, Henri, *Jugements, II : André Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel, Julien Benda, les chapelles littéraires*, Paris, Plon, 1924, 292 p.
- MIERNOWSKI, Jan, *La beauté de la haine. Essais de misologie littéraire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, 280 p.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003, 448 p.
- POIRIER, Jacques, « Le roman de l'inconscient national », dans Sylvie Triaire et Marie Blaise (dir.), « *L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite* » : *littérature, psychologie, psychanalyse (actes du colloque de Montpellier, 3 et 4 juin 2010)*, Fabula, 2012, s. p. En ligne : <<https://www.fabula.org/colloques/document1659.php>>

_____, *Les lettres françaises et la psychanalyse (1900-1945)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2020, 238 p.

RABATÉ, Dominique, « Le secret et la modernité », *Modernités*, n° 14 (*Dire le secret*, dir. D. Rabaté), 2001, p. 9-32.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 541 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1970 [1948], 384 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990, 128 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976 [1970], 192 p.

VADÉ, Yves, *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1990, 492 p.

VERNIÈRE, Paul, *Lumières ou clair-obscur ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 335 p.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam et ZUPAN, Metka (dir.), *Le mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan/Éditions David, 1998, 432 p.

7. Psychanalyse

ALLEN, David Frank, « Schizophrenia 1677 ? La controverse », *Critique de la raison psychiatrique : éléments pour une histoire raisonnée de la schizophrénie*, Paris, Éditions In Press, 2015, p. 107-133.

ANDRÉ, Serge, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, 431 p.

ASSOUN, Paul-Laurent, *La métapsychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000, 180 p.

_____, *Le démon de midi*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser / rêver », 2008, 144 p.

BEIRNAERT, Louis, *Aux frontières de l'acte analytique. La Bible, saint Ignace, Freud et Lacan*, Paris, Seuil, 1987, 245 p.

- BOURLEZ, Fabrice, *Queer psychanalyse : clinique mineure et déconstruction du genre*, Paris, Hermann, 2018, 316 p.
- CASTANET, Didier, « Entre éthique et jouissance : le réel en question », *L'en-je lacanien*, n° 24, 2015, p. 73-83.
- CASTANET, Hervé, *La perversion*, 2^e éd., Paris, Anthropos / Économica, 2012, 416 p.
- CASTEL, Pierre-Henri, *La querelle de l'hystérie. La formation d'un discours psychopathologique en France (1881-1913)*, Paris, PUF, coll. « Collège international de philosophie », 1998, 349 p.
- _____, *Âmes scrupuleuses, vies d'angoisse, tristes obsédés. Obsession et contrainte intérieure de l'Antiquité à Freud*, Paris, Ithaque, 2017 [2012], 554 p.
- _____, *La fin des coupables. Obsessions et contrainte intérieure de la psychanalyse aux neurosciences*, suivi de *Le cas Paramord*, Paris, Ithaque, 2012, 560 p.
- _____, *Pervers. Analyse d'un concept*, suivi de *Sade à Rome*, Paris, Ithaque, 2014, 144 p.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel (France), Champ Vallon, 2006 [1984], 318 p.
- DESMAZIÈRES, Agnès, *L'inconscient au paradis. Comment les catholiques ont reçu la psychanalyse (1920-1965)*, Paris, Payot, 2011, 270 p.
- DIDIER-WEILL, Alain, « Saint Paul et la persécution », *Qu'est-ce que le surmoi ? Recherche clinique et théorique*, suivi de *Pierre et Paul, la dernière nuit*, Toulouse, Éditions Érès, coll. « Point hors ligne », 2016, p. 125-170.
- DOR, Joël, Joël, *Structure et perversions*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987, 286 p.
- FREUD, Sigmund, « Charcot » (1893), *Premiers textes (1886-1893). Œuvres complètes — Psychanalyse*, vol. I, trad. et dir. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 67-75.
- _____, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. M. Géraud, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2012 [1905], 240 p.
- _____, *Névrose, psychose et perversion*, dir. trad. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2014 [1973], 320 p.
- _____, *Totem et tabou*, trad. D. Tassel, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2010 [1913], 320 p.

- _____, *Métapsychologie*, trad. P. Koepfel, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2012 [1915], 336 p.
- _____, *Cinq psychanalyses*, trad. P. Cotet et F. Robert, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014, 672 p.
- _____, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015, p. 209-263.
- _____, *Essais de psychanalyse*, trad. P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2005, 320 p.
- _____, *Ma vie et la psychanalyse*, trad. M. Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées Nrf », 1949 [1925], 244 p.
- _____, « La question de l'analyse profane » (1926), *Œuvres complètes – Psychanalyse XVIII (1926-1930)*, trad. J. Altounian et al., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1994, p. 1-92.
- _____, « Le fétichisme » (1927), *La vie sexuelle*, trad. D. Berger et J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 133-138.
- _____, *Malaise dans la civilisation*, trad. B. Lortholary, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2010 [1930], 192 p.
- _____, *Résultats, idées, problèmes (1921-1938)*, t. II, trad. et dir. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1998, 304 p.
- _____, *La naissance de la psychanalyse*, trad. A. Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1956], 432 p.
- _____, *Correspondance, 1873-1939*, trad. A. Berman, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1966, 552 p.
- FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie*, trad. A. Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 [1895], 254 p.
- FREUD, Sigmund et ZWEIG, Stefan, *Correspondance*, trad. G. Hauer et D. Plassard, Paris, Rivages, 1995, 154 p.
- GRANOFF, Wladimir, *La pensée et le féminin*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1976, 472 p.

- GREEN, André, « L'analité primaire dans la relation anale », dans Bernard Brusset (dir.), *La névrose obsessionnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Monographies de psychanalyse », 1996, p. 61-86.
- _____, « L'analité primaire : relations avec l'organisation obsessionnelle », *La pensée clinique*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 113-145.
- HASSOUN, Jacques, *L'obscur objet de la haine*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse », 1997, 144 p.
- HERVÉ, Martin, « Cazotte avec Lacan ou le désir en creux », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 35, 2020, p. 125-139.
- IMBERT, Cécile, « Du bon usage du diable... », *Unbévüe*, n°4, 1993, p. 106-113.
- JONES, Ernst, *Le cauchemar*, trad. A. Stronck-Robert, Paris, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1973 [1911], 306 p.
- KOFMAN, Sarah, « Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*) », *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1973, p. 135-180.
- KOK, Nathalie, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain, Peeters / Vrin, 2000, 326 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983 [1980], 256 p.
- LACAN, Jacques, *Discours aux catholiques*, suivi de *Triomphe de la religion*, Paris, Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan », 2005 [1960], 112 p.
- _____, « Kant avec Sade » (1963), *Écrits II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014 [1966], p. 243-269.
- _____, « Commentaire », *Lettres de l'école freudienne de Paris*, n° 7, mars 1970, p. 84.
- _____, *Le séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1978, 384 p.
- _____, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1981, 362 p.
- _____, *Le séminaire, Livre IV, La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, 512 p.

- _____, *Le séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, 528 p.
- _____, *Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation (1958-1959)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2013, 624 p.
- _____, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2019 [1986], 544 p.
- _____, *Le séminaire, Livre VIII, Le transfert (1960-1961)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, 480 p.
- _____, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, 400 p.
- _____, *Le séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006, 430 p.
- _____, *Le séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1991, 256 p.
- _____, *Le séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2016 [1975], 192 p.
- _____, *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, 622 p.
- _____, « Le phénomène lacanien (1974) », éd. J.-A. Miller, *Essaim*, vol. 2, n° 35, 2015, p. 143-158.
- LACHAUD, Denise, *L'enfer du devoir. Le discours de l'obsessionnel*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2000 [1995], 329 p.
- LACOSTE, Patrick, *La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses*, Paris, Ramsay, coll. « Psychanalyse », 1987, 263 p.
- _____, « L'observation. Freud et la scénographie clinique », *Revue internationale de philosophie*, vol. 43, n° 171, avril 1989, p. 480-505.
- LAMBOTTE, Marie-Claude, « La mélancolie, névrose ou psychose ? La déception essentielle », *Psychanalyse*, vol. 3, n° 16, 2009, p. 5-18.
- LUSSIER, Alexis, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique*, n° 8, 2020, 23 p. En ligne : <<http://revuecygnenoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>>

- MANNONI, Octave, « Je sais bien, mais quand même... », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 9-33.
- MELMAN, Charles, *La névrose obsessionnelle, I : Le signifiant, la lettre*, Toulouse, Ères, 2015, 328 p.
- MILLER, Jacques-Alain, « L'économie de la jouissance », *La cause freudienne*, vol. 1, n° 77, 2011, p. 135-174.
- MOSCONI, Muriel, *Le diable amoureux » ou les voies perverses du désir*, s. d., s. p. En ligne : http://www.edupsi.com/timone/Diable_amoureux.shtml.htm
- NEAU, Françoise, « Introduction. Figures freudiennes de la cruauté », dans Françoise Neau (dir.), *Cruautés*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2014, p. 11-24.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (dir.), *Le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folios essais », 2002 [1988], 448 p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand et LAPLANCHE, Jean, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 [1967], 523 p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, 312 p.
- RENOUX, Christian, « Freud et l'affaire Haitzmann », *Psychoanalytische Perspectieven*, vol. 20, n° 2, 2002, p. 309-325.
- _____, « Christoph Haitzmann (†1700) entre démons familiaux et ange gardien », dans Jean-Patrice Boudet, Philippe Faure et Christian Renoux (dir.), *De Socrate à Tintin. Anges gardiens et démons familiaux de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2011, p. 167-189.
- REY-FLAUD, Henri, *L'éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1996, 329 p.
- RÓHEIM, Géza, *Psychanalyse et anthropologie*, trad. M. Moscovici, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1967, 608 p.
- ROSOLATO, Guy, « Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme », dans Piera Aulagnier-Spairani et al., *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981 [1967], p. 7-40.
- SCHNEIDER, Monique, *De l'exorcisme à la psychanalyse : le féminin expurgé*, Paris, Retz, 1979, 190 p.

- _____, « À l'origine de la psychanalyse, l'étranger », *Filigrane*, n° 5, 1996, p. 8-17.
- _____, « Freud, lecteur et interprète de Goethe », *Revue germanique internationale*, n° 12, 1999, p. 243-256.
- SIBONY, Daniel, *La haine du désir*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Choix essais », 1994 [1978], 364 p.
- URTUBEY, Luisa de, *Freud et le diable*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1983, 208 p.
- VANDENDRIESSCHE, Gaston, *Parapraxis in the Haizmann Case of Sigmund Freud*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1965, 192 p.
- _____, « Ambivalence et anti-ambivalence dans le cas Haizmann de Freud : Le choix impossible d'un psychotique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 42, n° 3, 1978, p. 1081-1088.
- ZADWASKI, Paul, « Jouissance ou indifférence ? La cruauté, de Montaigne à Arendt », dans Michel Gad Wolkowicz (dir.), *Figures de la cruauté. Entre civilisation et barbarie*, Paris, In Press Éditions, 2016, p. 175-176.
- ZAFIROPOULOS, Markos, « Le diable amoureux et la théorie du fantasme *Che vuoi ?* », *Les mythologiques de Lacan. La prison de verre du fantasme : Œdipe roi, le diable amoureux, Hamlet*, Toulouse, Érès, coll. « Point hors ligne », 2017, p. 63-78.
- ZALTMAN, Nathalie, *L'esprit du mal*, Paris, Olivier, coll. « Penser / rêver », 2007, 112 p.
- ŽIŽEK, Slavoj, *La marionnette et le nain. Le christianisme entre perversion et subversion*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006, 242 p.

8. Bibliographie complémentaire

- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 258-266.
- BERNHEIM, Hippolyte, *L'hystérie. Définition et conception — Pathogénie, traitement*, Paris, Octave Doin Éditeur, 1913, 436 p.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Figures du pensable, 6 : Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, 320 p.
- COLLECTIF, *La Bible : traduction œcuménique*, Paris, Société biblique française / Éditions du Cerf, 2010, 2082 p.

- CORBIN, Alain, « Qu'est-ce qu'une histoire de la cruauté ? », dans Frédéric Chauvaud, André Rauch et Myriam Tsikounas (dir.), *Le sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2016, p. 13-16.
- D'HONDT, Jacques, « La ruse de la raison », *Laval théologique et philosophique*, vol. 51, n° 2, 1995, p. 293-310.
- DEBONO, Emmanuel, « Les années 1930 en France : le temps d'une radicalisation antisémite », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 1, n° 198, 2013, p. 99-116.
- DELAURENTI, Béatrice, *La puissance des mots — « Virtus verborum ». Débats doctrinaux sur le pouvoir des incantations au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2007, 579 p.
- DELEUZE, Gilles, *Le froid et le cruel. Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1967, 276 p.
- ELIAS, Norbert, *La dynamique de l'Occident*, trad. P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1994 [1975], 336 p.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, 212 p.
- _____, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015 [1976], 224 p.
- _____, « Les techniques de soi » (1988), *Dits et écrits, 2 (1976-1988)*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1602-1632.
- _____, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Hautes études », 2001, 560 p.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 [1985], 480 p.
- GUEDJ, Jérémie, « La figure du juif efféminé. Genre, homophobie et antisémitisme dans la France des années 1930 à travers les discours d'extrême droite », dans Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, coll. « Mémoire / Histoire », 2007, p. 220-235.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1989 [1935], 456 p.
- JANET, Pierre, *L'amour et la haine*, éd. M. Miron Epstein, Paris, Norbert Maloine, 1932, 305 p.

- KOLNAI, Aurel, « La haine » (1935), *Les sentiments hostiles*, trad. O. Cossé, Belval (France), Éditions Circé, 2015, p. 141-194.
- KOSOFKY SEDGEWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, trad. M. Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 260 p.
- LE BRUN, Jacques, *Le pur amour, de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2002, 448 p.
- LASCAUT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, 470 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, 364 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, 88 p.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle éd., Paris, Le Robert, 2010, 11393 p.
- RODIER, Yann, *Les raisons de la haine. Histoire d'une passion dans la France du premier XVII^e siècle*, Ceyzérieu (France), Champ vallon, coll. « Époques », 2019, 496 p.
- SCHEFER, Jean Louis, *L'invention du corps chrétien : saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire*, Paris, Galilée, 1975, 320 p.
- SCHÖTTLER, Peter, « Scientisme. Sur l'histoire d'un concept difficile », *Revue de synthèse*, t. 134, 6^e série, n^o 1, 2013, p. 89-113.
- VIGARELLO, Georges, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2014, 324 p.
- WORMS, Frédéric, « Le moment 1900 en philosophie : l'esprit », *La philosophie en France au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 21-199.