

Pavel Cazenove
Université Rennes 2

Sade, pornographe

Une écriture intransitive

Selon l'opinion, un bon écrivain c'est quelqu'un qui a quelque chose à dire et qui le dit bien. Alain Robbe-Grillet — grand sadien s'il en est — a proposé, sous l'apparence d'un paradoxe facétieux mais qui se révèle fort juste, de « définir » l'écrivain comme quelqu'un *qui n'a rien à dire et qui le dit mal*.

Partir du principe qu'un écrivain doit avoir quelque chose à dire, un message profond à faire passer, cela revient à considérer son écriture comme simple acte de communication, alors qu'elle ne peut être qu'une construction, une création.

Quand je me mets à écrire un roman [écrit Robbe-Grillet], je n'ai rien à dire. J'ai à dire, mais ce n'est pas un quelque chose, et, par-dessus le marché, j'ai la conviction que ma

parole en tant qu'écrivain va être une parole créatrice, c'est-à-dire que peut-être, à la fin, j'aurai dit quelque chose, mais au début, simplement, je dois m'exprimer¹.

« Bien écrire », « dire bien les choses », cela renvoie au langage le plus appauvri, celui qu'on réduit à la communication : bien se faire comprendre, être clair, éliminer le doute, l'ambiguïté, le hasard, le paradoxe, autrement dit toute forme inquiétante dans l'énonciation de ce que l'on a à dire. À l'inverse, un écrivain *qui n'a rien à dire et qui le dit mal*, c'est quelqu'un qui ne cherche pas à communiquer un message, mais qui considère la *forme* de son écriture comme le principal *contenu* de son œuvre, là où se logent les pulsions à l'œuvre, là où finalement se situe l'œuvre. « Mal dire », c'est dire, avec un brin de provocation, « dire autrement ». Proust l'exprime à sa manière : « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère² », c'est-à-dire dans une langue qui n'est pas celle avec laquelle nous vivons quotidiennement (celle de la communication qui ne dit que ce qu'elle dit, ni plus ni moins). Or, la confusion est fréquente entre ces deux « langues » chez le grand public qui tend généralement à condamner la non-transparence de l'œuvre à son propos, à son intention, en interprétant cela comme une faiblesse de l'énonciation : quelque chose de « mal dit ».

Selon l'opinion toujours, l'écrivain n'écrit pas seulement pour lui, par jeu, pour exprimer ses émotions, il doit écrire *pour se faire comprendre*, pour communiquer aux autres ces choses qu'il « ressent ». Il y a par conséquent cette idée que le bon style serait précisément l'absence de style, une sorte de degré zéro de l'écriture, une écriture « transparente », la langue même en sa pureté — sa virginité — originelle. Toujours, *le style pervertit*. Cette idée suppose qu'on considère ici en tant qu'œuvre non pas le texte, mais le message qu'il est censé contenir. Roland Barthes opère à ce sujet une distinction fondamentale entre les « écrivains » et ce qu'il appelle les « écrivants ». Ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf, il n'admet pas que son message se

1. Alain Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 288.

2. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 [1954], p. 299.

retourne et se referme sur lui-même. Barthes parle à son propos d'une écriture « transitive », c'est-à-dire d'une écriture qui se pose comme un moyen — témoigner, expliquer, enseigner — alors que

pour l'écrivain, c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, *intransitive* par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer³.

L'écrivain doit choisir le meilleur chemin menant de la dénotation à la connotation, celui dont l'indirect, parfois fort détourné, déforme le moins possible, non pas ce qu'il veut dire, mais ce qu'il veut *faire entendre*.

L'œuvre du désir

Toujours, le style pervertit, disions-nous, le style c'est-à-dire le symptôme dirait Lacan. En effet, le style a au moins deux fois partie liée avec le désir : en bordure du discours, il est l'épaisseur dans laquelle se dérobe ce dont parle l'écrivain; au sein du discours, il est sa « forme ». Le texte — roman, poème, ou autre — n'est pas la parole du désir, mais son œuvre. Selon Jean-François Lyotard,

l'œuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. *Le désir ne parle pas, il violente l'ordre de la parole*. Cette violence est primordiale : l'accomplissement imaginaire du désir consiste en cette transgression⁴.

Ce désir dont il est peut-être question chez tout écrivain s'inscrit dans le « corps » de l'œuvre à la manière dont le symptôme altère le sujet névrosé. Julia Kristeva écrit à ce propos que, pour le père de la psychanalyse, le signifiant *s'incarne* immédiatement :

[C]omme Proust, Freud est un spécialiste de la « transsubstantiation », mais il entend la chair dans la parole associative du patient, tandis que Proust écrit la chair dans

3. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 151-152.

4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 239.

ses métaphores et ses phrases hyperboliques [...]. *Il s'agit de toucher avec le verbe les vibrations du désir*⁵.

Dans ses séminaires sur « Les formations de l'inconscient⁶ », Lacan évoque ce « mal dire » auquel nous avons fait référence, en indiquant qu'étant question de l'inconscient, plutôt que de l'usage du langage, c'est de son « mésusage » dont il faut parler, évoquant à cette occasion le concept esthétique du « maniérisme ». L'idée de base est que le maniérisme obtient ses effets de façon anti-classique, c'est-à-dire qu'il y a une norme — picturale, si l'on replace le concept dans son contexte d'origine — et sur la base de cette norme, le maniérisme produit des écarts, des transgressions. Si l'on transpose cette idée sur le versant linguistique qui nous intéresse, on peut effectivement repérer une norme du langage, un code et des règles. Ce qui fait qu'un écrivain est « classique », c'est qu'il respecte cette norme dans son rapport au langage. Or, la valeur d'un écrivain comme Sade (qui peut d'une certaine façon passer pour classique) se situe dans la *différence*, dans l'écart par rapport à cette norme, par rapport au code : *le sens est dans la déviance*. La valeur — ou la validité — du langage n'est donc plus ici saisie dans son rapport au réel, mais dans son adéquation à lui-même, autrement dit *le langage lui-même se trouve considéré comme « réel »* : « Sade oppose foncièrement le langage au réel, ou plus exactement se place sous la seule instance du "réel de langage"⁷ », écrit Barthes pour qui, on le sait, l'écriture est fondamentalement une intervention exercée par l'écrivain sur le langage en tant que « corps de prescriptions et d'habitudes⁸ » commun à tous les hommes d'un pays et d'une époque.

C'est selon cet angle critique particulier que nous avons choisi d'observer l'œuvre sadienne : question posée à la forme de son écriture, ce qu'on appelle dans le domaine de la littérature le « style » — entendons le « symptôme » — violence exercée par le désir sur le corps

5. Julia Kristeva, *La révolte intime*, Paris, Fayard, 1997, p. 120 [nous soulignons].

6. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre V : Les formations de l'inconscient [1957-1958]*, Paris, Seuil, 1998, 517 p.

7. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 141.

8. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.

de l'œuvre, sur ce langage considéré comme « réel ». Comme le dit clairement Marcel Hénaff, « à être dans le langage, le désir est bien dans son lieu⁹ ». La forme linguistique n'est donc pas seulement la condition de *transmission* de la fantasmatique sadienne, elle est d'abord la condition de sa *réalisation* : écrire, c'est faire entrer le fantasme dans une pratique, c'est le soumettre à une saisie de la réalité. Pour ainsi dire, *écrire c'est déjà commettre*. Cette forme, ce style, il en a été très rarement question en deux siècles de réception¹⁰, l'œuvre sadienne ayant en revanche fait l'objet d'un grand nombre de commentaires envisagés quant à ses contenus, que ce soit d'un point de vue moral, philosophique ou psychanalytique : c'est ce qu'on appelle couramment le « sadisme ». Il y a dans ce choix épistémologique, déjà, un premier problème posé par la littérature à sa traduction, en ce sens qu'il oblige à rejeter la vision instrumentale de la langue comme médium neutre. Un signifié est aisément traduisible tant que son signifiant lui demeure transparent en n'étant qu'un « véhicule » : on peut en changer comme il nous plaît, en passant d'une langue à une autre, sans que cela ne modifie en quoi que ce soit ce signifié qu'il « trans-porte ». En revanche, un signifiant qui a été « violenté » par le désir et qui garde les traces — les stigmates — de cette force en profondeur, dans sa matière, dans son « corps », un tel signifiant est nécessairement inchangeable : on ne peut alors que reproduire ces « stigmates » — ou plus exactement ce qui en est la cause — sur le corps de la langue cible.

Porno-graphie

Cette transgression des valeurs que nous avons évoquée — principe déclaré de l'érotisme — telle qu'elle déteint de l'action représentée sur le langage qui la supporte, Barthes parle à son sujet de « pornographie » dans son sens le plus vrai, c'est-à-dire une écriture de la luxure qui ne

9. Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 79.

10. Pourquoi? Parce que c'est le crime que la société peut pardonner le moins à Sade que celui contre le langage — corps symbolique de l'institution — autrement dit contre la loi (voir *infra*).

consiste pas simplement à retranscrire par écrit une scène voluptueuse, mais à produire par cette écriture — et en elle — cette volupté dans laquelle l'auteur veut nous faire plonger. Parler de pornographie à l'égard de l'œuvre sadienne, et non d'érotisme, marque une volonté de s'écarter des simples contenus à caractère érotique qui jalonnent cette œuvre, ou plus exactement de ne jamais les envisager en dehors de leur prise en charge par le langage, par le texte — ou à l'inverse, la prise en charge de ce texte par l'éros dont il est porteur. Ainsi, cette pornographie telle qu'on entend l'appliquer à l'œuvre de Sade ne concerne pas, comme beaucoup tendent à le penser, une simple intensification de ce qu'on désigne par l'érotisme, intensification dans ce qu'il nous est donné à voir ou à lire des situations d'ordre sexuel (chez Sade, sadisme bien sûr, orgies diverses et complexes, coprophagie et autres paraphilies). Non, la « porno-graphie » telle qu'on la conçoit ici, s'attache à multiplier les liens intimes qui unissent en une seule chair ce qui a trait à l'éros, au sexe, au corps désiré (*porné* : la prostituée¹¹) et ce qui a trait à l'écriture (*graphein* : écrire). La pornographie, c'est l'éros pris dans les mailles de la création (graphique, plastique, littéraire, etc.) ou plus exactement dans ce que chaque art a de spécifique; c'est lorsque l'éros prend les commandes de ce qui, dans un art, lui est irréductible. Toute œuvre pornographique serait donc forcément une œuvre moderniste au sens très précis où l'entend Clement Greenberg, c'est-à-dire que ce désir qui la nourrit, ces pulsions qui l'excitent, s'interdisent de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium (supports, matières, outils, techniques et langages). Cette position de l'artiste « moderniste » signifie entre autres, précise Greenberg, qu'« il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite au monde¹² ». Il s'agit là d'une propriété générique des œuvres pornographiques, notamment des romans sadiens dont l'action

11. Comme le rappelle Georges Bataille, « la prostitution n'est en soi que le fait d'offrir au désir » (*L'érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p. 157). Si d'abord la prostituée reçut des sommes d'argent ou des choses précieuses, ce fut en don : elle employait ces dons aux dépenses somptuaires et aux parures qui la rendaient plus désirable. La loi de cet échange de dons, précise Bataille, n'était pas la transaction mercantile.

12. Clement Greenberg, *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 154.

se déroule hors de toute réalité : complication des combinaisons, contorsion des partenaires, dépense des jouisseurs, endurance des victimes... tout dépasse la nature humaine.

On dévaste le monde... on le repeuple d'objets nouveaux, que l'on immole encore; le moyen de tous les crimes est à nous, nous usons de tous; nous centuplons l'horreur¹³.

Telle est l'économie de l'imagination sadienne.

Une œuvre pornographique, idéalement, s'interdit donc de traiter de ce qui ne relève pas de sa seule identité, distincte et irréductible. Partant de ce postulat, un cinéaste-pornographe, ce n'est pas uniquement quelqu'un qui filme des scènes de sexe, c'est un cinéaste qui met ses outils — ses outils cinématographiques (lumière, cadrage, montage, mouvements de caméra) — au service de l'éros qui l'habite. Un photographe-pornographe, ce n'est pas seulement quelqu'un qui photographie des scènes de sexe, c'est un photographe tel que J. Stephen Hicks¹⁴ par exemple, dont les corps de ses modèles (féminins) se voient littéralement offerts à la lumière, caressés, pénétrés par elle, *photographiquement possédés*. Un peintre-pornographe, ce n'est pas forcément quelqu'un qui peint des scènes de sexe, c'est par exemple un peintre pour qui, comme le dit Paul Valéry de Titien, peindre, c'est caresser :

On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, *peindre* fut caresser et joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent¹⁵.

13. Sade, *Œuvres. Tome 3*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998, p. 648. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *III*.

14. Nous avons en projet l'édition d'un livre de photographies consacré à ce « photographe de charme » américain dont l'œuvre se constitue en une superbe manifestation plastique de cette érotique de la lumière.

15. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965 [1938], p. 111.

Qu'en est-il de la littérature et d'un possible écrivain-pornographe? C'est ce qu'il s'agit d'observer au travers de l'œuvre sadienne, à partir notamment des réflexions de Roland Barthes pour qui, ce que produit Sade est une suite de « pornogrammes » :

Le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...]; c'est par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps (« me voilà toute nue, dit Eugénie à ses professeurs : dissertez sur moi autant que vous voudrez »), en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Eros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe¹⁶.

Chez Sade en effet, le véritable *contenu* de son œuvre n'est pas à chercher dans ce qu'il nous raconte — luxures, orgies, supplices — mais dans la *forme*, ici littéraire, qu'il met en place pour exprimer *dans et par* les mots (non plus seulement au travers de leurs référents), cette qualité luxurieuse, orgiaque, libertine. La pornographie sadienne, en réalisant cette rencontre charnelle entre l'éros et l'écriture, provoque des transformations profondes de la langue ainsi placée au contact de la *porné*. Barthes dit clairement de Sade qu'il est un « logothète », c'est-à-dire un fondateur de langue, laquelle n'est évidemment pas une langue de communication — *transitive* — mais une langue nouvelle, certes traversée par la langue naturelle (ou plutôt qui la traverse). Les textes de Sade n'ont pas été dictés par ses seuls fantasmes : on sait qu'ils sont tissés de multiples références culturelles et philosophiques — notamment le sensualisme¹⁷ et le matérialisme¹⁸ — ils sont aussi faits de mots qui ont déjà appartenu à des langages littéraires, culturels

16. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 163.

17. Le sensualisme attribue les pulsions sexuelles à la nature : « toutes nos actions, et surtout celles du libertinage, nous étant inspirées par la nature, il n'en est aucune, de quelque espèce que vous puissiez la supposer, dont nous devons concevoir de la honte » (*III*, p. 83).

18. Sade se serait largement inspiré de Machiavel ainsi que de divers auteurs matérialistes afin d'expliquer l'inexistence de Dieu et l'inutilité de la chasteté, notamment : *Le système de la nature* du baron d'Holbach, *L'Histoire naturelle* de Buffon, les *Voyages autour du monde* de Bougainville et *L'esprit des usages et coutumes* de Demeunier.

et sociaux, et qui sont délibérément employés en tant que tels. En effet, cette langue française que « traverse » le langage sadien est une langue philologiquement très riche : il faut parler du langage de Sade comme d'un langage de connotation au sens où son texte utilise comme signifiants des éléments (mots, expressions, tournures) qui possédaient déjà une signification ailleurs, c'est-à-dire dans cette langue dont son œuvre est tissée (nous allons revenir sur ce point essentiel).

L'homéostasie sadienne (corps / esprit)

Les romans sadiens se composent généralement de deux écritures complémentaires qui se relayent au rythme du désir, la dissertation philosophique et la scène pornographique :

Sacredieu, s'écria-t-elle à la fin, sodomisée par Télème, chatouillée par Volmar, oh, foutre! je décharge. Vous m'avez fait mourir de volupté, asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser : il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se rejeter sur l'autre [...]. Télème, et vous Ducroz soyez près de moi, je veux manier vos vits en parlant; je veux les faire rebander, je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts, se communique à mes discours (*III*, p. 234).

Et une vingtaine de pages plus loin :

Mais, foutre, ils bandent, poursuivit chaleureusement Delbène; ils sont en l'air, ces vits que je palpe en discourant, les voilà durs comme de l'airain, et mon cul les désire; tenez, mes amis, foutez-le ce derrière insatiable (*III*, p. 260).

Une dissertation invite à une action (« je l'ai démontré théoriquement; convainquons-nous maintenant par la pratique » [*III*, p. 416]); l'action oblige à une justification, une explication, un nouveau discours (« je suis morte, je suis brisée... je suis anéantie... Mais expliquez-moi, je vous prie... » [*III*, p. 24]); ce discours enflamme le libertin (« vois comme ton idée met mon vit en courroux... » [*III*, p. 598]); une nouvelle scène s'enclenche, et ainsi de suite, à l'infini. Barthes parle à ce sujet d'« homéostasie » : on entend par là la capacité d'un système à conserver

son équilibre de fonctionnement en dépit de certaines contraintes (ici, notamment, la dépense du foutre). Précisons que ce n'est pas seulement la parole qui est érogène, mais les formes les plus subtiles, les plus cultivées du discours : le raisonnement, « Quoi! dit Nicette, tu ne veux pas que je perde mon foutre, quand mon père raisonne aussi bien?¹⁹ »; le système, « Vous bande monseigneur, dit la Dubois. – Cela est vrai, répondit l'évêque; ces systèmes m'échauffent l'imagination » (*II*, p. 1072); la maxime, « Cœur-de-fer s'échauffait en exposant ses sages maximes » (*II*, p. 445); et, d'une manière générale, la philosophie, « ses caresses devenant plus ardentes, nous allumâmes bientôt le feu des passions, au flambeau de la philosophie » (*III*, p. 226) ou, inversement, « on déclame contre les passions, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien » (*III*, p. 258).

Dans ces deux derniers extraits, on remarque qu'une même métaphore assure le passage de la philosophie à la lubricité, de l'esprit au foutre : celle du feu (allumer, enflammer, échauffer, embraser, électriser, etc.); encore un peu plus loin dans *l'Histoire de Juliette* : « je rappelais, je flattais cette idée, dans ces moments où le physique s'embrase aux voluptés de l'esprit... » (*III*, p. 545). Il transparait, à travers cette thématique du feu, que le discours n'est finalement qu'une jouissance « de tête ». Sade multiplie les subtilités littéraires pour affirmer cette relation intime qui lie les plaisirs du corps à ceux de l'esprit, c'est-à-dire le libertinage même. La première technique dont il use à plusieurs reprises est une forme de zeugma, qui consiste à lier par la syntaxe les deux termes dont il est question sans qu'ils soient compatibles, soit parce que l'un est concret, l'autre abstrait ou métaphorique (c'est le cas du portrait de Juliette : « c'est le cul le plus blanc... et l'âme la plus noire... » [*III*, p. 625]), soit parce qu'un seul des deux termes s'accorde logiquement aux verbes utilisés, comme dans la phrase suivante :

[L]a putain frétille de la plus lubrique manière; Clairwil et moi
nourrissions son extase en la gamahuchant, en la polluant, en

19. Sade, *Œuvres. Tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1995, p. 1092. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *II*.

la baisant, en la caressant de tous nos moyens physiques et moraux (*III*, p. 660).

De même, lorsque Juliette dit « je me suis délicieusement branlée à cette idée²⁰ », la tournure de la phrase invite à se faire comprendre au premier degré — du moins à s’y amuser — à savoir que cette « idée » a une consistance matérielle telle qu’elle permet à Juliette de s’en servir pour obtenir réellement du plaisir et du foutre (à la manière d’un godemiché). On retrouve cette équivalence corps / esprit selon diverses variantes : « voluptueuse créature! comme tu détermine mon foutre, comme tu en presses la décharge, et tes propos, et l’extrême chaleur de ton cul... tout va me faire partir à l’instant » (*III*, p. 88). Sade s’amuse également à intervertir les rapports sémantiques (corps / esprit) entre les différentes classes grammaticales des mots d’une même phrase, que ce soit entre un nom et son adjectif ou entre un verbe et son complément. Par exemple, Barthes remarque que Sade décrit l’éjaculation d’un libertin avec les termes mêmes qu’on applique à l’art de l’orateur, « la décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emportée » (*III*, p. 371); autre part, Sade emploie le verbe « pénétrer » dont il use en abondance relativement à la pénétration sexuelle, mais cette fois il est question d’un objet intellectuel :

Douces et voluptueuses créatures que le libertinage, la paresse, ou l’adversité réduit à la lucrative et délicieuse position de putains, *pénétrez-vous de ces conseils*; vous voyez bien qu’ils ne sont ici les fruits que de la sagesse et de l’expérience; foutez en cul, mes amies, c’est le seul moyen de vous enrichir et de vous amuser (*III*, p. 232 [nous soulignons]).

Ce conseil touchant aux plaisirs du cul, la connotation sexuelle du verbe « pénétrer » ne peut guère échapper au lecteur. Plus subtil encore, il arrive à Sade de condenser au sein d’un énoncé plusieurs déviations de ce type : « mes leçons pénétrèrent mal dans l’âme étroite de cette prude » (*III*, p. 828). Dans cette superbe phrase, l’identité sémantique générale est intellectuelle, centrée autour des mots « leçon » et « âme »,

20. Cité par Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 265.

mais Sade en pervertit l'unité, de nouveau par le verbe « pénétrer », mais également par l'adjectif « étroite » qui fait d'une prude, aussi bien une pucelle, et de son âme, un cul encore vierge à l'entrée duquel butent les leçons libertines. La proximité des deux propositions (sexuelle et intellectuelle) peut intensifier ce jeu sadien non sans un certain humour : « le duc interrogé dit qu'il ne se souvenait point de cela (quoique cela fût très vrai), qu'il s'était endormi le vit dans le cul de la Duclos, *qu'on pouvait approfondir le fait*²¹ ». Ainsi donc est mise en œuvre, dans l'écriture sadienne, l'assimilation entre l'intellectuel et le sexuel²², qui sont bien les deux pôles de la logique libertine telle que l'exprime énergiquement Clairwil :

Des vits, oui, sacredieu, des vits, voilà mes dieux, mes parents, mes amis, je ne respire que pour ce membre sublime; et quand il n'est ni dans mon con, ni dans mon cul, il se place si bien dans ma tête, qu'en me disséquant un jour on le trouvera dans ma cervelle (*III*, p. 621).

L'écriture comme « passage à l'acte »

Contrairement à la dissertation philosophique qui cherche à enseigner par divers procédés ce qui la porte — il faut « convaincre²³ », entendons par-là « dépucceler » (con-vaincre) l'esprit trop « étroit » (pour cause notamment de vertu et de religion) —, la scène pornographique est un geste paradoxal en ce sens qu'elle n'a rien à transmettre qu'une intransmissible jouissance. Pour cela, Sade choisit toujours le discours

21. Sade, *Œuvres. Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1990, p. 272 [nous soulignons]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *I*.

22. À certains moments, Sade évoque non plus une relation de surenchérissement (plus je raisonne, plus je bande), mais d'équilibre : « on raisonne mal quand on bande bien » (*II*, p. 705); « Mme Dolmène qui dans ce moment-là se trouvait dans une de ces crises où une femme agit infiniment mieux qu'elle ne raisonne... » (Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris, Union générale d'éditions, 1968 [1957], p. 271).

23. Sade use et abuse pour cela de la méthode cartésienne de déduction, de répétitions multiples, d'une exemplification tenant parfois de l'inventaire et largement apocryphe.

contre le référent, il se place toujours du côté de la *sémiosis*, non de la *mimesis*, c'est-à-dire que ce qu'il dit, ce qu'il décrit, est sans cesse déformé par son dire, et c'est donc au niveau de son écriture, non du référent, qu'il nous faut le lire. Sade est entier en son écriture; c'est bien en cela qu'il est un écrivain : par sa manière propre de s'approprier une langue. Cette impossibilité de formuler le fantasme dans le langage institutionnel invite l'écriture sadienne à « violenter » ce langage, à agir sur lui à la manière d'un outrage, à la manière d'un viol, tel que l'explique Pierre Klossowski dans son texte « Le Philosophe scélérat » :

Le langage traditionnel dont Sade use lui-même avec une force prestigieuse, ce langage peut souffrir tout ce qui se conforme à sa structure logique : il se charge de corriger, de censurer, d'exclure, de taire tout ce qui détruirait cette structure : soit le non-sens. Décrire l'aberration, c'est énoncer positivement l'absence d'éléments qui font qu'une chose, un état, un être ne sont pas viables. C'est pourtant une structure logique que Sade accepte et conserve sans discussion : bien plus, il la développe, la systématise, jusqu'à l'outrager. Il l'outrage en ne la conservant que pour en faire une dimension de l'aberration, non parce que *l'aberration y est décrite*, mais parce que *l'acte aberrant y est reproduit*. Reproduire ainsi l'acte aberrant par le langage revient à donner le langage pour possibilité de l'acte; d'où l'irruption du *non-langage* dans le langage²⁴.

Ainsi, le langage n'est-il pas seulement pour Sade un moyen neutre (extérieur) pour communiquer ses fantasmes : il est le support — corps lui-même érotique — sur lequel ses fantasmes viennent à se réaliser. Ce constat donne tout son poids à l'étymologie du concept de « pornographie » [*pornê graphein*], ce que Valérian Lallement énonce clairement dans son texte « Pornographie, écriture prostitutionnelle » :

Elle est une écriture qui devient le lieu d'expérimentation logique de la prostitution : non pas la chose réelle, mais la transposition, dans l'écriture, de la chose réelle. Translation

24. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1967 [1947], p. 51-52.

formelle de l'expérience prostitutionnelle sur le corps des mots, de la phrase et de la langue tout entière²⁵.

En conséquence, la forme de l'écriture sadienne ne peut être considérée comme ce qui reste une fois que le contenu a été enlevé (cessant de fasciner ou de faire peur). La littérature étant avant tout une création, ce que nous livre Sade dans son œuvre, ce sont des moments grandioses d'érotisme, non une réflexion sur celui-ci. Citons de nouveau Barthes :

C'est donc en définitive l'écriture de Sade qui supporte tout Sade. Sa tâche, dont elle triomphe avec un éclat constant, est de contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, la parole et le crime, d'introduire tout à coup dans les conventions du langage social les subversions de la scène érotique, dans le même temps où le « prix » de cette scène est prélevé dans le trésor de la langue²⁶.

Idéalisation et souillure érotiques

Observons la manière dont l'érotique sadienne contamine la rhétorique et comment, réciproquement, la rhétorique contamine cette érotique. Mais d'abord, quelle est donc cette érotique sadienne? Quelle en est la thématique? Georges Bataille se place dans une logique typiquement sadienne dont il pointe une spécificité lorsqu'il écrit, dans son livre consacré au sujet, que « l'essence de l'érotisme est la souillure²⁷ », ajoutant aussitôt que « plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure ». En effet, si la beauté est désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure : la beauté est désirée non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée. Or, il est certain que dans la fantasmagorie masculine, c'est le corps de la femme qui joue le rôle de lieu privilégié pour cette profanation. On remarque à ce propos que, dans ses différents romans, Sade se plaît à

25 Valérien Lallement, « Pornographie, écriture prostitutionnelle », <http://www.le-mort-qui-trompe.fr/article61> (3 octobre 2009).

26. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 36.

27. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 161.

idéaliser d'une façon démesurée les jeunes filles dont il décrit la beauté en des termes qui tendent invariablement à les abstraire. Par exemple, dans *La Nouvelle Justine*, Sade peint le premier portrait de sa vertueuse héroïne en les termes suivants :

Cette jeune fille, à tant de qualités, joignait la beauté de ces belles vierges de Raphael. De grands yeux bruns pleins d'âme et d'intérêt, une peau douce et éblouissante, une taille souple et flexible, des formes arrondies et dessinées par les mains de l'amour même, un organe enchanteur, la bouche charmante, et les plus beaux cheveux du monde; voilà l'esquisse de cette cadette délicieuse, dont les grâces enchanteresses et les traits délicats sont au-dessus de nos pinceaux (*II*, p. 397).

« L'idéal est toujours nettoyé d'un peu de réalité qui ferait tache²⁸ », disait Alain. En effet, les portraits de Sade sont très culturels, renvoyant à la mythologie (« les traits de Minerve elle-même, déguisés sous ceux de l'Amour », « belle comme Hébé » [*III*, p. 1097], « Ces fesses! ah Dieu! c'était le cul de la Vénus adorée des Grecs » [*III*, p. 420]) ou à la peinture mais de façon abstraite et stéréotypée, comme un simple superlatif : « faite à peindre²⁹ », « un vrai modèle d'artiste » (*II*, p. 606), « bientôt un chef-d'œuvre » (*II*, p. 606).

Ô mes amis, que de charmes! ne me soupçonnez ici ni enthousiasme, ni métaphore, mais je n'exagère en vérité pas, lorsque je vous assure qu'Aglaé aurait pu servir seule de modèle à celui qui ne trouva même pas, dans les cent plus belles femmes de Grèce, assez de beautés pour en composer la sublime Vénus que j'avais admirée chez le grand-duc : jamais, non, jamais je n'avais vu de formes si délicieusement arrondies, un aussi voluptueux ensemble et des détails si intéressants; rien d'étroit comme son joli petit con, rien de potelé comme son charmant petit cul, rien de frais, rien de moulé comme sa gorge (*III*, p. 761).

Les adjectifs conventionnels se limitent à quelques indications consacrées par la tradition précieuse et ne donnent qu'une impression

28. Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 1063.

29. Une vingtaine d'occurrences dans son œuvre.

générale de perfection, de féminité et de grâce maximum. Le corps est cet ensemble abstrait sur lequel se détachent quelques détails « intéressants » relevant de l'évidence sexuelle, seules parties du corps concrètement nommées (« peau », « gorge », « con », « cul ») et qui vont devenir les lieux privilégiés pour le déroulement de l'action sadienne. L'emploi chosiste de l'article partitif (« du moelleux », « de l'étroit », « du potelé ») vient encore renforcer ce caractère déjà très abstrait de la description, telle qu'en produit Juliette à l'égard de la fille de Saint-Fond :

Il était impossible de rien voir d'aussi régulièrement beau; la plus sublime gorge, de très jolis détails dans les formes, de la fraîcheur dans la peau, du dégagement dans les masses, de la grâce, du moelleux dans l'attachement des membres, une figure céleste, l'organe le plus flatteur... le plus intéressant, et beaucoup de romanesque dans l'esprit. (*III*, p. 610)

Ces portraits figurent moins la beauté qu'ils ne l'affirment : selon Barthes, « il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit; ces portraits rhétoriques sont donc vides, dans la mesure même où ce sont des portraits d'être³⁰ ». On retrouve cette particularité même dans le choix des noms propres : tandis que les libertins et leurs aides ont des noms réalistes, les victimes se trouvent ornées de prénoms de théâtre ou de mythologie, notamment Zelmire, Palmire, Aurore, Hébé et Hélène.

Mais cette idéalisation sadienne est précisément le pôle à mettre en opposition à la destruction, la souillure, la brutalité masculine (parfois féminine) dont les personnages vont être les victimes, pour ne pas dire les « supports » :

[S]i les figures et les corps doivent ressembler le mieux possible aux archétypes de l'Éros petit bourgeois, ce serait pour permettre de saccager mieux les normes du désirable, pour dresser sur cet horizon mou toute la force du scandale : moral, religieux, sexuel, esthétique³¹.

30. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 26.

31. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *Obliques*, n° 12-13, Paris, Borderie, 1977, p. 59.

Un objet d'une absolue beauté, d'une fragilité et d'une pureté irréprochable, produit une description compensatoire de pillage délibérément violent et obscène :

[N]ous voulons que le gibier fourni soit non seulement d'une excellente race, mais qu'il possède encore toutes les qualités morales et physiques qui peuvent rendre sa défaite intéressante (*III*, p. 404) [...] la beauté, la vertu, l'innocence, la candeur, l'infortune, rien de tout cela ne doit donc servir d'abri à l'objet que nous convoitons; au contraire, la beauté nous excite mieux, l'innocence, la vertu et la candeur embellissent l'objet, l'infortune nous le donne... nous l'assouplit; toutes ces qualités ne doivent donc servir qu'à nous enflammer mieux, et toutes ne doivent être regardées par nous que comme des véhicules à nos passions (*III*, p. 415).

Ainsi, le détail moral s'imisce parmi les détails physiques où il occupe la même fonction : de même que la blancheur d'une peau, la fraîcheur d'une bouche ou l'étroit d'un orifice font de bonnes victimes entre les mains libertines (violences physiques), de même la sensibilité, le romanesque, la religion, la vertu font de bonnes victimes pour leurs discours (violences morales). Chez Sade, en effet, « convaincre » et « dépucceler » sont synonymes, un sujet con-vaincu étant un sujet parfaitement violé et/ou instruit. C'est ce que confirme Gilles Deleuze pour qui rien n'est plus étranger au libertin, dans cette volonté de convaincre, qu'un quelconque projet pédagogique. Il s'agit de tout autre chose : « il s'agit de montrer que le raisonnement est lui-même une violence, qu'il est du côté des violents, avec toute sa rigueur, toute sa sérénité, tout son calme³². »

La psychanalyse s'est intéressée au lien paradoxal qu'entretient la perversion avec une telle idéalisation de l'objet du désir : Lacan affirme à ce propos qu'« on ne parle jamais tant en termes d'amour les plus crus que quand la personne est transformée en une fonction symbolique³³ ».

32. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1967], p. 18.

33. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 179.

Plus loin dans *La Nouvelle Justine*, Sade précise que « la nature semblait n'avoir embelli Justine d'une multitude d'attraits que pour autoriser ces mauvais exemples, en allumant le désir du crime dans tous ceux qui devaient les voir » (*II*, p. 461). L'idéal quelque peu conventionnel de la beauté (notamment des jeunes filles) est donc la condition *sine qua non* de l'outrage et de la souillure. Toujours dans *La Nouvelle Justine*, Sade reprend cette idée à l'occasion du portrait qu'il fait de Mme de Verneuil :

Cette belle femme, déjà nue, convainc ceux d'entre les hommes qui ne la connaissaient pas, qu'il n'existait effectivement pas sur la terre une plus sublime créature. Pas un défaut dans les proportions; et toute la fraîcheur, toutes les grâces de la déesse même de la beauté. Tant de droits à l'indulgence, à l'admiration générale, ne valurent pourtant à la belle-sœur de Gernande qu'un peu plus d'insultes et de mépris de la part de ces libertins et principalement de son frère. Après l'examen le plus complet des beautés de cette femme superbe, les insultes et les mauvais traitements commencèrent (*II*, p. 898-899).

Ou encore, dans *l'Histoire de Juliette*, Sade use avec une efficacité redoutable du moyen typographique des parenthèses pour accoler, à la description de l'objet du désir, l'action qui lui correspond le mieux : « en vérité, Noirceuil, se séparer d'une femme aussi belle (et il la mordait), aussi sensible (et il la pinçait)... je vous le dis, mon ami, c'est un meurtre » (*III*, p. 375).

Si le beau est mis au service de la corruption la plus vile, c'est pour faire accéder la perception libertine à une profanation toujours plus complexe. La volupté la plus violente se jauge à la profanation de la perfection esthétique la plus pure :

[C]es chairs à la fleur d'oranger, nous explique-t-on, sont indispensables pour rehausser l'éclat du crime qui les outrage, comme les effets du langage ordurier ne peuvent s'épanouir dans toute leur puissance que sur ce fond lexical à confiture de lis et de rose³⁴.

34. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *op. cit.*, p. 59.

Le corps idéal de la langue

Si Sade a été très longtemps exclu de notre littérature, c'est peut-être qu'avec lui la pérégrination romanesque ne prend jamais la forme d'une quête (tel le destin de l'individu ou l'Histoire des hommes) mais celle d'une répétition du plaisir :

Insignifiante, soustraite à toute transcendance, dépourvue de terme : elle ne révèle pas, ne transforme pas, ne mûrit pas, n'éduque pas³⁵, ne sublime pas, n'accomplit pas [...]; tout est porté sur l'heure au faîte du savoir, du pouvoir, du jouir; le temps n'arrange ni ne dérange, il répète, ramène, recommence, il n'a d'autre scansion que celle qui alterne la formation et la dépense du sperme³⁶.

Barthes parle à ce propos de « rapsodie » :

raconter, ici, ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis à la dénouer, selon un modèle implicitement organique (naître, vivre, mourir) [...], mais à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles³⁷.

Pour ainsi dire, le texte sadien n'est pas une construction en vue d'une finalité artistique (l'œuvre, le roman, le livre), il est un « espace », celui de l'écriture elle-même, il est conçu comme processus illimité de production de formes et de sens, de débauches et de crimes. L'œuvre finale ne compte pas; ce qui compte, c'est ce corps textuel et la dépense libidinale qui y est produite et répétée à l'infini. C'est peut-être la raison pour laquelle il existe trois versions de *Justine* : de la première à la troisième, Sade ne cesse de multiplier les malheurs de la vertu et d'augmenter les scènes pornographiques. Pour preuve, dans l'édition de la Pléiade à laquelle nous nous référons, la première version (*Les infortunes de la vertu*) occupe 118 pages, la seconde (*Justine ou les*

35. Comme le fait remarquer Marcel Hénaff, les personnages libertins, principalement Juliette, ni ne se repentent, ni ne payent pour leurs crimes. Or, il faut que quelqu'un paye, « et quand l'auteur n'a pas voulu que ce soit son personnage, il est inévitable que ce soit lui. C'est dire que le nom de Sade coûte cher » (Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 11).

36. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 154.

37. *Ibid.*, p. 144.

infortunes de la vertu) occupe 259 pages et la troisième (*La Nouvelle Justine*) occupe 715 pages, sans compter *L'histoire de Juliette* qui occupe à elle seule 1081 pages : « le roman rapsodique (sadien) n'a pas de *sens*, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer³⁸. »

Impossibilité de figurer cet outrage fait au corps érotique? Reste alors à outrager le langage, entendons par-là à faire figurer cet outrage sur le corps de la langue. Cet effort désespéré de Sade pour communiquer ses passions lorsque se refusent à lui les stratagèmes ordinaires de la littérature, c'est bien cela qui constitue l'obscénité de son œuvre, une œuvre pornographique — ou « littérature pornologique » selon l'expression de Deleuze, c'est-à-dire une littérature qui « se propose avant tout de mettre le langage en rapport avec sa propre limite, avec une sorte de "non-langage" (la violence qui ne parle pas, l'érotisme dont on ne parle pas)³⁹ ». Chez Sade, cette « obscénité » consiste en un déplacement (au sens psychanalytique du terme) de la pulsion sadienne — pour ne pas dire sadique — des corps signifiés (les jeunes filles) sur le corps signifiant, en l'occurrence la langue française. Tout se passe en effet, comme si l'objet du texte en dévorait la forme, comme si le texte se faisait corps symptomal pour recueillir les pulsions qu'il aurait du mal à contenir : bref, une sorte de « somatisation littéraire⁴⁰ ». Il résulte de cette économie une certaine homologie entre contenu et contenant, mais dont il faut bien cerner l'étendue :

Dire que le texte mime dans ses propres structures, dans l'ordre du signifiant, ce qu'il énonce du corps dans l'ordre du signifié, c'est supposer beaucoup plus qu'une simple complicité homologique, c'est poser qu'il y a entre les deux plans une contrainte signifiante articulée sur l'opération même de l'écriture comme engendrement anaphorique. Le corps représenté fait retour comme signifiant déplacé dans

38. *Ibid.*

39. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 22.

40. Selon Gilles Deleuze, « la symptomatologie est toujours affaire d'art. Les spécificités cliniques du sadisme et du masochisme ne sont pas séparables des valeurs littéraires propres à Sade et à Masoch » (*ibid.*, p. 13).

la forme qui le représente : il métonymise le texte; *le corps textuel* réalise *le corps signifié*⁴¹.

Si c'est bien l'écriture de Sade qui supporte tout Sade, comme le dit Barthes, c'est qu'en elle l'organisation apparaît comme l'élément le plus important de l'activité érotique, bien plus que la matière charnelle qu'elle a en charge d'organiser. Pour preuve, cette célèbre réplique sadienne : « un moment, dit-elle tout en feu; un instant mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs; on n'en jouit qu'en les fixant » (*III*, p. 183).

Cependant, de même que les corps féminins décrits par Sade possèdent une aura de sublimité et d'idéalité, de même cette langue française dont il use est toute auréolée de délicatesse, de convention, de métaphore et de préciosité. En effet, il apparaît évident, à la lecture de ses romans, que cette langue utilisée par Sade n'est pas tout à fait la nôtre. Aussi faut-il commencer par décrire, d'une façon générale, cette langue française au XVIII^e siècle, puisque c'est à cette période que Sade se trouve rattaché, non seulement par la tradition philologique, mais aussi et surtout par la spécificité de ses textes.

Dès le XVII^e siècle, la société mondaine française se lança dans une surenchère du purisme en évitant systématiquement, dans une exigence d'élégance et de bienséance, tout ce qui est bas et vil : c'est ce qu'on appelle la *préciosité*. Ce mouvement culturel pudique et raffiné à l'extrême repose sur la volonté de se distinguer par la pureté du langage — le « bon ton » — de même que par l'élégance de la tenue et la dignité des mœurs. Un courant littéraire se développe en parallèle, saturé de périphrases hyperboliques, métaphores recherchées et alambiquées, pointes et néologismes afin de désigner le monde de manière pudique. Les mots « bas » sont évités, ainsi que ceux dont les sonorités sont jugées cocasses ou obscènes. Cette méthodique épuration de la langue française aboutit à la création d'un véritable poncif : le *style noble*. C'est la langue fleurie des salons, la langue mondaine, une

41. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 62 [nous soulignons].

langue terriblement figée, codée, où le discoureur finit par accorder plus d'importance à l'art de dire qu'au contenu de son propos.

Une écriture subversive

Cette langue noble est un fond essentiel pour Sade, en ce sens qu'elle lui permet de se livrer de façon permanente à un travail de sape sur la valeur des termes. En dévoyant cette langue jadis forgée pour construire un monde sans corps, écrit Michel Gailliard dans son étude stylistique des romans de Sade, celui-ci nous oblige

à briser en nous, lentement et en détail, le rêve d'un verbe pur, presque immatériel, dont l'illusion nous est donnée, depuis quatre siècles, par l'une des plus puissantes conventions langagières sur lesquelles s'édifie la littérature classique⁴².

Barthes parle à ce propos de « subversion » dont l'art ne consiste pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, mais à inventer un discours « paradoxal » (pur de toute *doxa*) : il se demande notamment si « la meilleure des subversions ne consiste pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire⁴³ ». Selon cet auteur, il n'existe aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. Nous usons d'un code de signes quotidiens qui, en retour, nous maintient artificiellement dans la position stable du sujet. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le « vol » : « fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formes méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée⁴⁴ ». Chez Sade, la question n'est donc pas de rejeter la langue noble qui est celle de son époque, mais de lui faire dire ce qui la contredit, ce qui la désavoue, il s'agit pour lui d'inscrire sur le corps de cette langue tous les signifiés interdits qu'elle avait pour fonction de refouler : le sexe, le sang, la merde, le meurtre.

42. Michel Gailliard, *Le langage de l'obscénité*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 212.

43. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 127.

44. *Ibid.*, p. 14.

Nous commençons à voir que les transgressions de langage dont se rend « coupable » la pornographie possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui de ses transgressions morales. En effet,

si la langue est la forme de la loi, si elle est ce par quoi se constitue toute socialité, si elle est ce que cette socialité en retour produit et surveille avec la plus extrême rigueur, l'outrage infligé à la langue devient la possibilité même du crime, sa matrice générale, son modèle pur⁴⁵.

S'il existe un crime sadien, il tient avant tout — et peut-être uniquement — dans ces outrages et ces blessures répétées sur le corps symbolique de l'institution, dans ce viol de la langue française — mais non pas le meurtre, l'auteur cherchant moins à en détruire les structures classiques qu'à les pervertir, c'est-à-dire les subvertir. La parole ne peut être un outil neutre au service d'un contenu révolutionnaire, puisqu'il s'agirait alors de combattre l'institution avec le même outil dont celle-ci a usé pour asseoir son autorité. Pour Sade, le régime de la loi appartient autant au tyrannisé qu'au tyran, lequel ne prospère qu'avec la loi, comme le dit Chigi dans *l'Histoire de Juliette* :

[C]'est l'abus de la loi qui mène au despotisme; le despote est celui qui crée la loi. . qui la fait parler, ou qui s'en sert pour ses intérêts [...]. Ce n'est jamais dans l'anarchie que les tyrans naissent, vous ne les voyez s'élever qu'à l'ombre des lois ou s'autoriser d'elles (*III*, p. 838).

Le tyran parle le langage des lois et n'a d'autre langage que celui-ci. Aussi, les libertins sadiens se trouvent-ils investis d'une « antityranie » comme le dit Deleuze, « parlant comme aucun tyran ne pourra parler, comme aucun tyran n'a jamais parlé, instituant un contre-langage⁴⁶ ». Le texte sadien est donc véritablement un « texte terroriste », ce qui fait dire à Barthes que « la société ne pourra jamais reconnaître une [telle] écriture qui est liée structurellement au crime et au sexe⁴⁷ ». La pornographie, en portant atteinte aux structures de la langue, fait

45. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 94.

46. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 76.

47. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 37.

vaciller les fondements de la loi. Valérian Lallement distingue clairement cette « porno-graphie » du porno autorisé, surtaxé, qui n'est que la reproduction feinte de cette atteinte. Selon cet auteur, il n'y aurait de pornographie qu'« inter-dite » :

La légalisation du porno vise, en intégrant et en contrôlant, à protéger les bonnes mœurs, concession faite à la morale, tandis que la porno-graphie porte atteinte aux structures mêmes de la langue [...]. L'écriture prostitutionnelle est une pornographie inter-dite, qui se dit entre les lignes — c'est-à-dire malgré l'usage de la langue telle que la loi l'autorise. Cette inter-diction a pour conséquence les transformations de la langue elle-même, transformations provoquées par l'inter-diction de la *porné*⁴⁸.

Pour Sade, les conventions de cette langue noble sont essentielles : il ne s'agit surtout pas de les éviter ou de les détruire, mais de les pervertir de l'intérieur. En tant que pornographe, Sade reprend ses droits sur la langue : « par l'éclatement des formes, l'attaque systématique des normes [...] les auteurs affichent leur toute nouvelle liberté⁴⁹ ». Pour le libertin, tout ce qui se présente comme une entrave à la liberté native de l'homme est féroce-ment attaqué au nom de la liberté individuelle : la cible prioritaire, pour Sade, c'est bien le langage. Si l'on en croit Françoise Barguillet, Sade aurait probablement eu moins de problèmes avec ses contemporains s'il avait mis en pratique les perversions qu'il décrit plutôt que de tenter de les propager par leur écriture : « ceux qui bravent le goût — car *il s'agit d'un tabou esthétique plus que moral* : dans la pratique on est assez accommodant! — sont considérés comme obscènes et on ne les estime pas⁵⁰. »

48. Valérian Lallement, *op. cit.*

49. Liette Lavoie, « La "Fouterie" versus les émois grandiloquents », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 112.

50. Françoise Barguillet, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1981], p. 121.

Violence métonymique

Sade bafoue tous les codes de la bienséance en introduisant Éros — ce grand agitateur — dans sa langue. Barthes parle à ce propos d'une « violence métonymique », Marcel Hénaff de « brouillage des codes⁵¹ » : en juxtaposant dans un même syntagme des fragments hétérogènes⁵² appartenant à des sphères de langage ordinairement séparées (Église, beau style, philosophie, pornographie), l'écriture sadienne prononce l'improbable union entre une langue pure et une parole obscène, elle sape les stratégies nombreuses et complexes que s'est façonnées cette langue noble en la saturant d'objets contre lesquels elle s'était érigée. Sade se délecte de tous ces mots abhorrés par son siècle en les réutilisant abondamment, par exemple dans *Juliette*, cette kyrielle du mot « foutre⁵³ » :

Je le branlai, en dirigeant sur le con tout bâillant de Clairwil, les flots écumants qu'il lançait. C'était avec du *foutre* que je tâchais d'éteindre les feux qu'allumait le *foutre*. « Ah! double *foutu* Dieu, dit Clairwil en se relevant, ce bougre-là m'a tuée [...]. Nous te *foutrons* aussi, dit Clairwil en découvrant les fesses du moine, les lui baisant et gamahuchant le trou. « Oui, nous te sodomiserons », poursuit-elle en lui montrant un godemiché; « ta maîtresse va devenir ton amant. *Fous*, mon ami, je vais t'enculer, et tu nous enculeras toutes deux après, si cela t'amuse : tiens, vois ce derrière », dit-elle, en

51. Le brouillage des codes, soit « l'irruption brutale des mots reconnus comme vulgaires sur la scène de la langue classique; irruption d'autant plus violente qu'elle laisse intacte la syntaxe de cette langue » (Marcel Hénaff, *op. cit.*, 12). Selon cet auteur, ce brouillage des codes se lit comme un brouillage des classes, c'est-à-dire l'accueil des gueux dans les salons seigneuriaux. Nous sommes plus enclins à mettre ce procédé sur le compte du pornographe, c'est-à-dire l'accueil obscène de l'indécence dans les voiles de la pudeur.

52. Barthes fait même référence à une « polychromie » du langage sadien : le cruel, l'obscène, le persifleur, le poli, le pointu, le didactique, le comique, le lyrique, le romanesque, etc. « Il se forme ainsi un *texte* qui donne (comme peu de textes le font) la sensation de son étymologie : c'est un tissu damassé, un tapis de phrases, un éclat changeant, une apparence ondée et chatoyante de styles, une moire de langage » (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 139).

53. Comme le rappelle Gérard Zwang, « le terme a longtemps constitué, en français, "la" grossièreté majeure » (*Eloge du con*, Paris, La Musardine, 2001, p. 33-34).

montrant ses fesses au carme; « ne valent-elles pas bien le con que tu viens de *foutre*? Tout est bon pour des putains comme nous; et lorsque nous venons pour être *foutues*, c'est dans toutes les parties de notre corps que nous prétendons l'être. Allons, scélérat, tu bandes; *fous* cette charmante novice qui vient de se confesser à toi : enconne-là, *jean-foutre*, pour sa pénitence; et *fous-là* surtout aussi roide que tu m'as *foutue* [...] (III, p. 586 [nous soulignons]).

Et un peu plus loin :

Les flots de sperme qui m'ont inondé le cul et le con, n'ont fait que m'enflammer; je brûle... Plus l'on *fout*, à mon âge, et plus l'on veut *foutre* : ce n'est que le *foutre* qui apaise l'inflammation causée par le *foutre*; et quand une femme a le tempérament que m'a donné la nature, ce n'est qu'en *foutant* qu'elle peut être heureuse (III, p. 621 [nous soulignons]).

Cette répétition obsessionnelle du terme « foutre » est une source évidente d'excitation chez le libertin, la jouissance chez Sade passant autant par la parole que par les corps. C'est ainsi qu'une grande partie de son écriture relève de la parole — pour ne pas dire de la « décharge » — blasphématoire : « Foutre », « foutredieu », « double foutu dieu » ponctuent les décharges du libertin sur fond de silence; « excepté les mots nécessaires à l'action, les cris de plaisir, et beaucoup de blasphèmes, on eût entendu le vol d'une mouche » (III, p. 569). Marcel Hénaff remarque également que la jouissance sadienne se consume dans les exclamatifs : « Ah! je décharge!... », « Ah! je meurs!... », « Ah! quelles délices!... ». Quand dire c'est jouir, nous avons là, dit-il, une forme remarquable du performatif : « *l'acte s'épuise dans son énoncé* et le temps de l'acte coïncide avec celui de son énonciation⁵⁴ ».

La passion du nombre

Un autre élément déterminant de ce plaisir « érographique » est l'usage obsessionnel et typiquement sadien du chiffrage, que ce soit pour mesurer les organes aux proportions priapiques, évaluer la quantité

54. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 82 [nous soulignons].

de corps occupés, faire le compte des actes ou dresser les bilans des opérations. Lorsqu'il décrit un « anchois de dix-huit pouces de long sur seize de circonférence⁵⁵ » (*III*, p. 704) ou un « clitoris long de trois pouces⁵⁶ » (*II*, p. 826), Sade va bien sûr à l'encontre — à l'inverse — de la ruse métaphorique qui permet de désigner les organes sexuels d'une manière détournée⁵⁷ : il mesure là où on ne mesure pas, là où le code du discours de la jouissance appelle la pudeur, l'allusion, le détour rhétorique. Parfois, le crime vient se loger habilement entre deux nombres dont la confrontation parvient à exprimer à elle seule la valeur de l'outrage : par exemple, l'âge d'une victime et les dimensions de l'outil de son supplice : « le déchirement est affreux; Laurette n'a pas encore dix ans, et mon membre postiche a huit pouces de tour sur douze de long⁵⁸ » (*III*, p. 262).

La partie des carmes à laquelle sont conviées Clairwil et Juliette est l'occasion, pour cette dernière, d'une énumération frénétique des multiples performances sexuelles auxquelles les deux libertines se livrent au sein du couvent, sur deux pages et se terminant ainsi : « Clairwil, de cette manière, fut encore foutue quinze coups en bouche, dix en con, et trente-neuf en cul; et moi quarante-six en cul, huit en bouche et dix en con. Deux cents coups chacune au total » (*III*, p. 618). Non encore pleinement satisfait de ce décompte, Sade se permet d'ajouter une note de bas de page dans laquelle il rajoute, non sans humour :

De manière que ces deux honnêtes créatures⁵⁹, sans compter la bouche, qui ne produit pas une sensation assez marquée,

55. C'est-à-dire environ 45 sur 40 cm!

56. C'est-à-dire environ 8 cm! Le libertin Verneuil s'en étonne lui-même : « eh quoi! madame, quelque chose repousse ce mouchoir; je n'ai cru déguiser qu'un con, je découvre un vit. Foutre! quel clitoris... Retirez, retirez ce voile » (*I*, p. 894).

57. S'il arrive que le sexe féminin soit très classiquement appelé « temple », « autel », « sanctuaire », ou l'anus « bouton de rose », « asile du mystère », « antre étroit des plaisirs de Gomorrhe », c'est alors l'action libertine qui va s'occuper d'en bafouer la joliesse toute conventionnelle.

58. C'est-à-dire environ 20 sur 30 cm!

59. Sade s'amuse à inverser subversivement les qualificatifs : tandis que les libertines dépravées sont d'« honnêtes créatures », l'épouse vertueuse (Angélique) est une « double putain » (*III*, p. 1177).

pour être comptée, avaient été foutues jusque-là, Clairwil cent quatre-vingt-cinq coups, et Juliette cent quatre-vingt-douze; cela tant en con qu'en cul. Nous avons cru devoir établir cette addition, pour éviter la peine aux femmes, qui sans cela, n'auraient pas manqué de s'interrompre ici pour la faire. (*III*, p. 618)

Sade porte cette obsession du nombre au niveau du plaisir libidinal comme il en ressort de cette exclamation de Dolmancé au moment où il se fait sodomiser par son valet : « Ah! sacredieu, quelle massue! je n'en reçus jamais de pareil... combien reste-t-il de pouces au-dehors, Eugénie? – À peine deux. – J'en ai donc onze dans le cul... quelles délices... » (*III*, p. 87-88). Comme l'énonce Delbène, « rien n'amuse, rien n'échauffe la tête comme le grand nombre » (*III*, p. 253).

La merde comme matérialité pure

Au comble de cette « violence métonymique », on retrouve naturellement le domaine de l'excrémentiel. La merde constitue pour Sade la plus efficace des armes pour salir à la fois la beauté idéale de ses jeunes victimes et la noblesse de sa langue — la plus efficace en ce sens qu'elle ouvre le langage à un tabou encore plus fort que le sexe et le sang, lesquels ne cessent d'appeler l'éloquence du désirable et du sublime. Aucune sublimation de l'excrémentiel n'est en effet repérable dans la langue noble; au contraire, la thématique de la merde nourrit profusément le langage obscène, celui des gros mots et des injures, c'est-à-dire le langage du corps s'exprimant sans médiation — ou des plus minimes.

J'aime tout cela; il faut péter, chier, vomir, quand on est soûl; il faut décharger; tout cela soulage [...]; la putain, inondée de ses vomissements par ici, nage maintenant par là dans la merde qu'elle vient de faire (*II*, p. 866).

La merde, matière transformée par le corps, est de ce fait érotisée. Au travers d'elle, c'est le corps qui parle et qui tente, par ce moyen, d'imposer sa présence matérielle, d'abord aux corps désincarnés des victimes : il faut faire chier ces beautés trop idéales pour leur faire dire leur corporéité, ou bien les souiller de merde pour rehausser d'un éclat

organique leur « peau douce et éblouissante » (*II*, p. 397), « plus blanche que les lys » (*I*, p. 33); imposer ensuite cette matérialité au « corps » tout aussi désincarné de la langue noble (langue sans corps s'il en est) : soit en désignant l'excrémentiel de manière pudique via une métaphore, « donne-moi le fruit précieux de cet arbre adoré de mon cœur », laquelle est aussitôt reformulée sans détour, « oh! oui, oui, chiez toutes deux, et j'assure à jamais le prix de la beauté à qui m'aura servi plus tôt » (*II*, p. 700); soit en rehaussant le vocabulaire de l'excrémentiel, notamment par des attributs divins : « elle chie. Accoutumée à ce saint devoir, elle n'a garde d'y manquer » (*II*, p. 694), « il chia; je dus faire un dieu de son étron même » (*III*, p. 386). Dans cette logique du contraste entre l'abject et le noble, Sade se plaît à lier des épithètes de grâce, de candeur ou de chasteté à l'objet excrémentiel par excellence, l'étron : « il faut chier, et rendre à la fois dans ma bouche, et l'étron divin de votre cul, et le foutre dont je viens de l'arroser » (*III*, p. 325), « le libertin, en un instant est au fond du cul de la pucelle, il en refoule l'étron virginal; il est prêt à l'arroser de foutre » (*III*, p. 264), « la belle merde, s'écriait-il, ah! monsieur, le superbe étron... vous chiez délicieusement » (*II*, p. 947).

Le langage de la vertu au service de la parole du vice

Le second stratagème que construit Sade pour « outrager » et « pervertir » cette langue de la vertu consiste, d'une manière bien plus complexe, à parer les objets de vice et de luxure des attributs de l'élégance et de la bienséance. Sade revendique clairement ce stratagème qu'il fait passer sous le (faux) couvert de la bienséance : « disons comment cela se passa et si nous le pouvons, instruisons-en avec toute la décence et toute la retenue qu'exige une pareille matière déjà très licencieuse par elle-même⁶⁰ ». En effet, dans les scènes pornographiques qui jalonnent ses écrits, l'obscénité diégétique se voit constamment prolongée par un contraste stylistique eu égard à un contexte qui reste toujours conforme au « bon goût » des conventions morales et littéraires dont l'auteur

60. Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, op. cit., p. 270.

libertin se joue avec grand art. L'effet obscène résulte de cette collusion scandaleuse entre la forme syntaxique (et même rhétorique) précieuse et le signifié de la luxure. Barthes relève à ce propos différentes techniques littéraires dont le but original consiste à désigner le monde de manière pudique, mais qui se retrouve aussitôt perverti sous la plume sadienne qui les affecte à des obscénités. Les plus grands styles pompeux, ostensiblement usés, conventionnels, codés par des siècles de littérature bien-pensante, sont cités à comparaître côte à côte avec le pornographique, toutes les ressources du langage mondain étant mises au service de la débauche la plus explicite. Ainsi en va-t-il de la maxime, « ce n'est pas la vertu qui les lie, c'est le foutre » (*III*, p. 182); l'apostrophe lyrique, « Ô mes compagnes, foutez, vous êtes nées pour foutre » (*III*, p. 255); l'éloge de la vertu, « je dois rendre, à la fermeté de son caractère, la justice de dire qu'il ne déchargea pas une seule fois » (*III*, p. 644); la métaphore poétique, « obligé de donner l'essor à un membre qu'il ne pouvait plus contenir dans sa culotte, il nous fit naître, en le laissant s'élaner dans l'air, l'idée de ces jeunes arbustes dégagés du lien qui courbe un instant leur cime vers le sol » (*III*, p. 292); la litote, « m'ayant placée sur un sofa dans l'attitude propice à ses exécrables plaisirs, me faisant contenir par Antonin et Clément... Raphaël, Italien, moine et dépravé, se satisfait outrageusement, sans me faire cesser d'être vierge » (*II*, p. 61); la périphrase et autres circonlocutions font aussi partie des techniques les plus prisées chez Sade, mais dont l'usage, on s'en doute, ne répond aucunement à un souci de dissimulation, de pudeur, étant donné que les moments où rien n'est voilé abondent. Lorsqu'une périphrase est directement adressée à la victime, cela demande parfois à être explicité. Ainsi dans *La Nouvelle Justine* :

« [...] Allons, sacredieu [...], allons, faites-nous promptement voir si le reste de vos charmes répond à ceux que la nature a placés avec tant de profusion sur votre physionomie ». Et, comme cette belle fille se troublait, comme elle rougissait et qu'elle cherchait à fuir, Sévérino la saisissant à travers le corps : « Comprends donc, petite garce, lui dit-il avec impudence, que tu n'es plus maîtresse ici, et que ton seul lot est la soumission; allons, nue [...]. » (*II*, p. 699)

On voit dans cet exemple comment les mots énergiques (« allons, nue ») constituent une sorte de langage marqué sur un fond de langue convenu et précieux. C'est le trait le plus évident de l'idiolecte sadien que ce contraste entre deux registres de langue, grossier et élevé. Ce contraste peut également opérer entre l'énoncé et le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire entre un registre de langue et un personnage. Dans *Les 120 journées de Sodome*, par exemple, Sade écrit :

[Augustine] s'avança fièrement, et dit qu'on savait bien qu'elle avait couché, suivant sa coutume, chez M. le duc, et qu'avant de s'endormir il l'avait fait venir dans son lit, où il lui avait sucé le trou du cul pendant qu'elle lui branlait le vit avec la bouche (*I*, p. 272).

Il est invraisemblable qu'Augustine, âgée de quinze ans et fille de baron (donc pourvue d'un certain langage) s'exprime avec tant de trivialité et la périphrase était dans ce cas précis attendue. Mais Sade se plaît à mettre dans la bouche d'une jeune fille noble des termes orduriers pour créer un effet de contraste entre le référent (la noblesse d'Augustine) et la bassesse du mot. Dans *La philosophie dans le boudoir*, les instituteurs d'Eugénie incitent la jeune fille à les imiter : « jure donc, petite putain, jure donc » (*III*, p. 59); ou encore, dans *l'Histoire de Juliette*, Sade écrit à propos des jeunes filles invitées par Mme Delbène, que « rien n'était plus plaisant comme le contraste de leur modestie, de leur retenue dans le monde, et de leur énergique indécence dans ces assemblées luxurieuses » (*III*, p. 197). Que ce soit eu égard à la noblesse d'une naissance, à l'innocence de la jeunesse, à sa candeur, sa virginité, à la perfection d'une beauté physique, à la vertu morale ou au beau style, la valeur érotique sadienne se loge avec art dans un tel jeu de contraste : « Oh foutre, s'écrivit-il, que j'aime la vertu près du vice! » (*II*, p. 700).

Si l'on poursuit cette liste des techniques littéraires précieuses détournées de leur cadre mondain par Sade pour magnifier l'obscénité, on rencontre l'hyperbole : inflation de la parole qui s'affiche comme une forme de style détachée de tout souci de réalisme. Sade, en effet, n'espère nullement faire croire en des organes aussi monstrueux ou des performances aussi fabuleuses : « je déchargeai six fois sous ses doigts savants, ou plutôt ce ne fut qu'une seule éjaculation qui se prolongea

pendant deux grandes heures » (*III*, p. 1183); « la tribade n'était pas une minute sans répandre des torrents de foutre » (*III*, p. 200); « une rivière abondante de foutre » (*I*, p. 251); « dix fois de suite la friponne se pâma dans mes bras, je crus qu'elle se distillerait en foutre » (*III*, p. 226). De nombreux termes emphatiques comme les adverbes « absolument », « extraordinairement », « infiniment » et des épithètes maniérés tels que « admirable », « céleste », « délicieux » se voient attribués à des détails pornographiques : « vit majestueux », « membre sublime », « sexe adorable », « charmant pucelage », « organe enchanteur », « seins de rose et d'albâtre », « superbe fessier », « joli petit cul », « trou délicat et mignon », etc. Ces formulations énoncent l'élocution — et donc la jouissance — libertine sur le mode de l'oxymore, le substantif et l'épithète associé provenant de deux champs esthétiques opposés : le pornographique et le précieux.

Plus ludique encore, Sade se plaît à salir ce que la société exhorte à respecter et à vénérer lorsqu'il juxtapose, dans un même syntagme, la débauche et les fonctions officielles de l'État ou de l'Église : « sodomiser son institutrice » (*III*, p. 201), « caresser le fessier ministériel » (*III*, p. 396), « travailler d'importance le cul pontifical » (*III*, p. 297), « l'érection du serviteur de Dieu » (*III*, p. 586), « le saint dard du serviteur du Christ » (*III*, p. 587). Non moins plaisant est l'usage par Sade d'une conjugaison sophistiquée, preuve d'une haute culture et d'un respect des codes et des règles — en l'occurrence celle des concordances de temps — mais qui se retrouve pervertie, étant mise au service d'une description de la luxure. On retrouve plusieurs occurrences notamment de l'imparfait du subjonctif : « je voudrais qu'avant tout, vous baisassiez le cul de mon Lubin » (*III*, p. 276), « il a voulu que son Dieu foutît également » (*III*, p. 29), « elle voulut que j'enculasse cette pauvre victime » (*III*, p. 971), « il exigea que je chiasse sur son Saint-Esprit » (*III*, p. 386). C'est par la création de néologismes que l'on peut achever ce répertoire des plaisirs littéraires. Barthes remarque à ce propos qu'il y a une analogie de situation entre le mot cru et le mot nouveau : « le néologisme est une obscénité et le mot sexuel, s'il est direct, est

toujours reçu comme s'il n'avait jamais été lu⁶¹. » Parmi ces néologismes, citons la succession abrupte des débauches de Noireuil : « Quelle jouissance pour moi! J'étais couvert de malédictions, d'imprécations, *je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais* » (III, p. 411 [l'auteur souligne]); mais aussi, « il change de poste, et c'est ma compagne qu'il *gommorrhise*, en examinant et baisant mon derrière » (III, p. 670 [nous soulignons]); « il *emmerdifia* ce joli petit con vierge » (I, p. 210 [nous soulignons]); « il se *manualisait* pendant la cérémonie » (I, p. 213 [nous soulignons]) (langage très soutenu); « il faut *dévirginer* cette pucelle » (III, p. 658) (latinisme rare). Enfin, une utilisation massive du personnel mythologique qui, chez les précieux, répondait à un souci décoratif, à une préoccupation esthétique, est sollicitée chez Sade pour magnifier les scènes de luxure. Ainsi dans *Juliette* :

La débauche elle-même est encensée; on élève des temples à Priape; Vénus est adorée d'abord comme la déesse de la propagation, ensuite comme celle des luxures les plus dépravées, son cul seul reçoit de l'encens, et celle qui ne devait être que l'idole de la progéniture, devient bientôt la déesse des plus grands outrages que puisse faire l'homme à la génération (III, p. 341).

Espace de l'écriture, espace orgiaque

Le langage obscène permet de représenter l'irreprésentable, de faire naître une jouissance du corps au-delà des codes, des classes et des convenances incarnés dans le langage de l'époque :

à violer les canons esthétiques de ses lecteurs, à faire éclater un langage si bien enrubanné [Sade], se sent gagné par une jouissance aussi aiguë que ses libertins lorsqu'ils bafouent les principes vertueux de leurs victimes, en leur présence⁶².

Cette analogie entre l'éros et son écriture, entre la construction d'une scène érotique et la construction de la phrase qui la prend en charge

61. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 138.

62. Françoise Barguillet, *op. cit.*, p. 123.

est essentielle chez Sade et constitue le fond de notre propos, ce qu'on qualifie, à la suite de Barthes, d'écriture pornographique :

Pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...], la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps [...] en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe⁶³.

Écrire, pour Sade, c'est organiser directement l'éros, non sa représentation, la jouissance émergeant de l'ordre des figures bien plus que de leur réalisation, ce qui confirme cette idée du langage comme « réel » et sa fonction érotique. De cette « porno-graphie », de cette structure érotique du texte sadien, donnons deux aperçus, deux configurations auxquelles il est d'ailleurs possible de donner des noms de rhétorique : la symétrie c'est-à-dire le chiasme, et la saturation qui peut prendre chez Sade deux tournures, parataxique (style coupé) ou hypotaxique (style lié). Commençons par la structure symétrique avec cette phrase : « rendez-lui, avec votre jolie langue, les mêmes soins que vous venez d'en obtenir » (*III*, p. 25). La figure de style dont Sade use ici, le chiasme, reproduit syntaxiquement ce dont il est question érotiquement, à savoir une symétrie dans la position lubrique des corps. « Chiasme » vient du grec *khiasmós*, « disposition en croix », provenant de la lettre grecque *khi* (« X ») : ce croisement rhétorique fusionne avec la symétrie érotique qu'il énonce, en une même figure à la fois stylistique et sexuelle. La langue et ses jeux de symétrie deviennent ainsi une condition du plaisir qui ne peut exister sans cette complaisance totale de la phrase, sans cette intelligence complice de la syntaxe : « la symétrie rhétorique, le raccourci élégant, le balancement exact, la solidarité de l'actif et du passif, en un mot tout l'art du discours figure diagrammatiquement l'art même de la volupté⁶⁴ ».

La saturation du corps érotique, c'est-à-dire l'occupation simultanée des différents chefs-lieux du plaisir (bouche, con, cul, etc.), est une

63. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 163.

64. *Ibid.*, p. 164.

obsession typiquement sadienne telle qu'on la retrouve exprimée explicitement en plusieurs endroits de ses romans :

[N]ous reçûmes à la fois huit hommes; nous avions un vit sous chaque aisselle, un dans chaque main, un dans les tétons, un dans la bouche, le septième en con, le huitième en cul. Ici plus de gonds; il fallait que tous déchargeassent, afin que nous nous trouvassions arrosées de foutre sur toutes les parties de nos corps, et que de toutes parts, on le vit bouillonner sur nous (*III*, p. 616-618);

ou bien « j'eus encore de terribles assauts à soutenir : pas un sexe qui ne me passa entre les mains, pas une partie de mon corps qui ne fût souillée » (*III*, p. 574). Or, à un second niveau, celui de l'écriture, c'est-à-dire la mise en syntagme des mots, la saturation sadienne concerne les prédicats de l'action : il s'agit d'un pur plaisir de langage consistant soit à accumuler des prédicats différents sur un même sujet, soit à permuter un même prédicat entre sujets différents. Accumuler des prédicats différents sur un même sujet, c'est le plaisir de l'itération ou de la gradation : « le coquin, foutant, foutu, regardant foutre, me lance, au fond des entrailles, un clystère dont j'étais loin de deviner l'emploi » (*III*, p. 301), « plus de trois cents personnes étaient déjà réunies et nues : on enconnaît, on se branlait, on se fouettait, on se gamahuchait, on se sodomisait, on déchargeait » (*III*, p. 560) (l'utilisation qu'il est fait ici du pronom impersonnel « on » indique qu'il importe peu de savoir qui fait quoi, seul l'usage du verbe est essentiel pour sa valeur érogène); plaisir également de la condensation, obsession typiquement libertine (« Sacredieu, dit le scélérat exalté, ne pourrais-je pas trouver un moyen de les enculer d'un seul coup toutes trois? » [*III*, p. 1177]) que l'on retrouve dans sa prise en charge par le texte : « me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépuclée que d'aujourd'hui... » (*III*, p. 171), « me voilà satisfait, dit-il, dès que tout est en train, je suis foutu, j'encule une pucelle, je fais sodomiser ma femme, il ne manque plus rien à mes fougueux plaisirs » (*III*, p. 300), « pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il encule sa fille mariée avec une hostie » (*I*, p. 330). Ce dernier exemple constituant la vingtième passion de troisième classe répertoriée par Sade dans *Les 120 journées de Sodome* est analysé par Barthes comme

un crime de langage, c'est-à-dire que seuls les mots qui forment la phrase sadienne fondent le crime :

Imaginons (s'il est possible) une société sans langage. Voici qu'un homme y copule avec une femme, *a tergo* et en mêlant à son action un peu de pâte de blé⁶⁵. À ce niveau il n'y a aucune perversion. C'est seulement par l'adjonction progressive de quelques noms que le crime va *prendre* peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression⁶⁶.

À partir d'un réel a-sensé, Sade débouche par le langage sur un condensé de luxure. Ce plaisir, tout formel puisqu'il n'est en somme qu'une idée mathématique (addition de plusieurs fonctions sur une même victime), est un pur plaisir de langage, celui qui consiste à déplier un acte criminel en vocables différents, en un réseau de liens nominatifs — donc combinatoires — dont Sade se joue. On retrouve également cette condensation dans l'usage d'« épithètes liés » qui procure aux organes (nature) une connotation délictueuse (culture), tels « mes entrailles incestueuses » (*III*, p. 600) ou « l'anus conjugal » (*II*, p. 873).

Cette saturation sadienne peut également s'opérer par une permutation d'un même prédicat entre sujets différents, « on jouit de son ami, on jouit avec son ami, on jouit pour son ami, les voluptés s'augmentent les unes par les autres » (*III*, p. 610), ou s'établir dans une composition qui se complexifie et varie : « quinze filles passent, trois par trois; une fouette, une le suce, l'autre chie; puis celle qui a chié fouette, celle qui a sucé chie, et celle qui a fouetté suce. Il les passe

65. Dans l'*Histoire de Juliette*, Clairwil veut faire des horreurs sur « ce misérable symbole de l'infâme religion chrétienne », mais Juliette n'en saisit pas l'intérêt et considère cela comme des enfantillages : « la profanation du petit morceau de pâte rond, qui forme la ridicule idole des chrétiens, ne saurait pas plus en être un [acte de libertinage], que la rupture ou la brûlure d'un chiffon de papier. — D'accord, reprit Clairwil, mais aucune sorte d'idée n'est attachée à ce morceau de papier, et les trois quarts de l'Europe en attachent de très religieuses à cette hostie... à ce crucifix, et voilà d'où vient que j'aime à les profaner; je fronde l'opinion publique, cela m'amuse; je foule aux pieds les préjugés de mon enfance, je les anéantis, cela m'échauffe la tête » (*III*, p. 582-583).

66. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 161.

ainsi toutes les quinze... » (*I*, p. 319), « les deux fouteurs, changeant lestement d'autel, substituent l'inceste à la sodomie, et deviennent, par cette inconstance lubrique, l'un le mari de sa sœur, l'autre l'amant de son beau-frère » (*II*, p. 439). Tous ces exemples fonctionnent d'une manière parataxique, c'est-à-dire que la saturation y prend forme sur le mode de la juxtaposition, aucun mot de liaison ne venant expliciter les liens qui unissent les différents vocables. On parle à ce propos de « style coupé » dont il est possible de rapprocher le rythme rapide et vif — dans une homologie érotique — à celui du « limage » sexuel. Mais à d'autres moments, cette saturation sadienne peut prendre une forme hypotaxique qui se caractérise par une abondance inhabituelle des liens de subordination au sein d'une même phrase qui, de ce fait, se prolonge et se complexifie outrancièrement : on parle à ce propos de style « enchâssé » ou « en escalier ».

Contenant d'une main la tête de la victime, il lui glisse en disant cela sa langue dans la bouche, et la presse tellement, qu'il lui est impossible de ne pas sentir le vit du moine polluer sa motte; mais l'Italien, comme effrayé de cette infidélité à son culte de choix, se replace aussitôt par-derrière, appuie enfin le baiser le plus ardent... le plus chaud sur ces fesses enluminées des vigoureuses claques dont il les a meurtries, les écarte, darde sa langue au trou mignon, savoure la volupté sous tous les aspects, se gorge de lubricité ténébreuses, toujours branlé par son giton, qui ne l'a pas quitté depuis le commencement de cet acte scandaleux, et qui est au moment de le faire décharger, lorsque s'apercevant que, sans manquer à ses confrères, il lui devient impossible d'aller plus avant, il dit à Justine de se relever... de le suivre, et que le reste de la pénitence s'achèvera dans l'intérieur... (*II*, p. 598)

On remarque que la phrase ne s'achève pas vraiment, les points de suspension redoublant ce qu'il en est de la scène érotique, celle-ci devant se suspendre momentanément pour aller se poursuivre en un autre lieu. Le problème est bien ici celui d'une saturation phrastique, en quoi Barthes propose de parler d'une « érotographie » sadienne, la structure de la jouissance ne se distinguant pas de celle du langage :

[L]a phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers (sujet-verbe-

complément) d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants; certes cette saturation est utopique, car rien ne permet (structuralement) de terminer une phrase : on peut toujours lui ajouter un complément, qui ne sera jamais, en droit, le dernier⁶⁷.

L'hypotaxe sadienne consiste à dépasser la simple juxtaposition des mots qui constituent la phrase, pour tendre vers une sensation lubrique⁶⁸ du fluide, du lié, du filé, de l'arrondi... ce qu'on appelle en musique le *legato* et qui consiste à jouer les notes d'une façon liée. Or, comme le dit Barthes, ce dernier état érotique de la phrase, c'est de « nager » : dans les matières corporelles (sperme, sang, excréments, vomissures), les délices, le sentiment profond de luxure... C'est ce qu'accomplit l'inondation du corps sadien :

Les trois tribades placées sur l'autel déchargent comme des gueuses, pendant que les parois du godemiché que j'enfonce dans Laurette évanouie, se mouille de mon sperme, que Ducroz m'en remplit l'anus, et que Télème mêle le sien aux pleurs de la victime, en lui déchargeant sur le visage (*III*, p. 263).

Traduire Sade

Cette analyse de l'écriture sadienne montre, plus qu'il ne faut, sa valeur « plastique ». Dans son livre questionnant la notion d'« arts plastiques », Dominique Chateau indique que le premier auteur français à utiliser le concept « plastique » d'une manière à la fois claire et distincte est l'historien Hippolyte Taine, l'adjectif désignant désormais « une propriété générale des arts de la forme, au sein de la classe des arts d'imitation⁶⁹ ». Cependant, ne nous y trompons pas, comme l'écrit synthétiquement Bernard Teyssède, « tout art est *Plastique*, la poésie et

67. *Ibid.*, p. 133.

68. « Lubrique » vient du latin *lubricus* qui signifie « glissant ».

69. Dominique Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 111.

la musique non moins que la peinture⁷⁰ ». La forme, cette attention portée au travail de la forme, en termes littéraires, cela relève du domaine de la littérature c'est-à-dire des propriétés spécifiquement littéraires d'une œuvre écrite. Si Sade peut être qualifié de plasticien ou du moins son écriture de « plastique », c'est que tout son enjeu consiste à mettre en évidence « l'intimité de l'être du texte ». La langue française est pour lui une matière « plastique », ce terme faisant à l'origine référence à une catégorie particulière de matériaux — notamment l'argile et la cire — suffisamment mous pour être pétris et suffisamment compacts pour revêtir des formes permanentes. La métaphore est importante à prendre en considération : c'est avec ses mains que Sade « pétrit » la langue française de la même manière que le libertin « s'amuse à pétrir fortement les parties charnues du corps de sa victime » (*II*, p. 238). Sartre, dans *L'être et le néant*, explique clairement ce qui constitue cet acte sadique par excellence :

Le sadique vise à détruire la grâce pour constituer *réellement* une autre synthèse de l'autre : il veut faire paraître la chair d'Autrui [...]. Le sadique vise donc à faire paraître la chair brusquement et par contrainte, c'est-à-dire par le concours non de sa propre chair, mais de son corps comme instrument. Il vise à faire prendre à l'autre des attitudes et des positions telles que son corps paraisse sous l'aspect de l'obscène [...] : le sadique *manie* le corps de l'autre⁷¹.

Nous avons vu que ce corps que Sade « manipule », celui de la langue française, était déjà extrêmement connoté, appartenant à une époque, à un pays et même à une classe sociale particulière. On peut sans peine conclure à une forme de secondarité ou du moins d'une prise de distance suffisante à Sade pour constituer cette langue en objet : Sade n'écrit pas simplement « en » français (la langue n'est pas en lui, ni lui en elle), mais « avec » cette langue française, ou mieux « sur » elle, sur son corps qu'il caresse, griffe, fouette, souille. Or, la première question que l'on est en devoir de se poser quant à une possible traduction des

70. Cité par Chateau, *Ibid.*, p. 201.

71. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 442-443.

romans sadiens, c'est de savoir si la langue cible aura toutes les qualités (délicatesse, pudeur, rareté, etc.) exigées par cette écriture libertine — et quelles exigences! Rappelons-en quelques-unes :

- « fond lexical à confiture de lis et de rose⁷² » selon l'expression de Robbe-Grillet pour qui ce grand style pompeux consacré par la tradition précieuse et codé par des siècles de littérature bien-pensante est « irremplaçable »;
- à l'inverse, une réserve tout aussi importante de termes obscènes et orduriers pour exprimer le sexe, la merde, les blasphèmes (or, pour qu'il y ait blasphème, il faut que la langue s'inscrive dans une société de religion);
- une conjugaison sophistiquée telle celle que nous offre l'imparfait du subjonctif;
- une affinité avec la culture mythologique gréco-romaine.

Posons-nous la question de savoir si l'outrage sadien sur la langue française est transposable, par exemple, sur une langue traditionnelle d'Afrique qui ne comprend pas dans son histoire une période équivalente à celle des préciosités. Ainsi faut-il revoir le couple saussurien du signe — signifiant / signifié — en y adjoignant un « référent-monde » auquel renvoie non seulement le signifié (exemple du blasphème / religion) mais également le signifiant. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : transposer l'outrage sadien, du corps de la langue d'origine (le français du XVIII^e siècle) sur celui de la langue cible — un outrage qui est d'une applicabilité totale puisque intervenant sur l'intégralité du signe linguistique :

- outrage du signifié (vertu) par le signifié (vice) : ce sont toutes les scènes de débauches où la victime vertueuse — Justine la première — est outragée par les libertins;
- outrage du signifié (vertu) par le signifiant (vice), lorsqu'on oblige une victime vertueuse à jurer et blasphémer;

72. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *op. cit.*, p. 59.

- outrage du signifiant (vertu) par le signifié (vice), lorsqu'une tournure précieuse, raffinée, pudique... prend en charge un référent obscène (sexe, sang, merde...);
- outrage du signifiant (vertu) par le signifiant (vice), lorsque le beau style est appelé à comparaître au côté du langage grossier, ce que Barthes appelle la « violence métonymique ».

Le problème de la traduction étant essentiellement celui du signifiant, seul le premier de ces quatre outrages (signifié / signifié) pourra demeurer inchangé dans le texte traduit; quant aux trois autres, ils sont voués à une refonte complète : il ne s'agit pas pour le traducteur de transcrire les outrages déjà commis pas Sade par / sur le signifiant, il s'agit de les reproduire, entendons par-là de les produire à nouveau sur le corps de sa langue. Traduire Sade, c'est à proprement parler « commettre » à nouveau ce crime sadien. Reproduire cet outrage sur le corps de la langue cible, que cela suppose-t-il? Clairement, que le traducteur se fasse à son tour pornographe.