



HAL
open science

Les enjeux des lectures esthétisantes de la pornographie sadienne

Camille Pompée

► **To cite this version:**

Camille Pompée. Les enjeux des lectures esthétisantes de la pornographie sadienne. Littératures. 2009. dumas-00450221

HAL Id: dumas-00450221

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00450221>

Submitted on 25 Jan 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et Arts



Les enjeux des lectures esthétisantes de la pornographie sadienne

Mémoire de recherche pour Master 2 Lettres et Arts

spécialité « **Littératures** »

parcours « **Rhétorique, poétiques et idéologies de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle** »

option « **Littérature du XVIII^{ème} siècle** »

Présenté par :
Camille Lise POMPEE

Directeur de recherches :
M. Yves CITTON, professeur

2008/2009

Table des Matières

Introduction	p.3
1. Interprétations et mode de la représentation.....	p.6
2. Mode de l'expression.....	p.21
2A : La peinture des éléments narratifs comme motifs.....	p.24
2B : La peinture des pratiques comme sujets	p.41
3. Vers des lectures esthétisantes de la pornographie sadienne	p.53
3A : L'esthétique effective des images sadiennes.....	p.55
3B : Une illustration esthétisante ?	p.60
Annexes iconographiques	p.65
Bibliographie.....	p.91

Introduction

L'objet de cette recherche tient, dans un premier temps, à l'analyse des processus de lecture de la pornographie sadienne. Souvent associée à des problématiques philosophiques, éthiques, ou encore politiques, la pornographie sadienne a majoritairement été lue d'un point de vue si ce n'est interprétatif, du moins sémantique. Les critiques ont procédé à des lectures sur le mode de la représentation, ou encore à des lectures « réalistes »¹, comme l'explique Michel Gaillard dans un article récemment paru au sujet de Sade.

Il s'agit pour moi de légitimer un autre mode de lecture de l'œuvre, qui consisterait à l'aborder non pas tant comme une matière textuelle porteuse de *sens*, mais comme un objet esthétique porteur d'*images*. Il s'agit de privilégier le mode de l'expression et de la sensation, à celui de la représentation, afin de sortir du rapport à l'objet représenté.

Au sujet des processus de lectures dans le monde occidental « lisant », Brian Stock parle d'un mouvement qui rattache systématiquement, dans la culture occidentale, l'esthétique à l'éthique². L'objet des lectures esthétisantes est précisément d'en finir avec le lien « éthique/esthétique », afin d'appréhender l'artefact *Pornographie Sadienne* sans l'ombre d'une éthique occidentale, et de voir comment fonctionnent, dans la pornographie sadienne, les éléments déclencheurs de choc esthétique.

¹ Michel Gaillard, « Sade, écrivain du 18^èsiècle ? », *Dix Huitième Siècle*, n°41, 2009

² Brian Stock, *Lire, une ascèse ?*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2008

Je m'intéresserai notamment au traitement des éléments visuels, et à leur effet sur l'esthétique « effective » des compositions.

Une étude des principaux axes d'illustration de la pornographie sadienne, parallèle à l'étude des principales interprétations littéraires, en ce qu'elle montre le recours systématique au mode de la représentation, semble enfin montrer que l'esthétique sadienne, si beaucoup ont voulu lui rendre hommage ou la promouvoir, demeure généralement ignorée ou incomprise.

1. Interprétations et mode de la représentation

Depuis la première lecture de l'œuvre de Sade, il y a plus d'un siècle, et à plus forte raison dans tout le XXème siècle, les interprétations et les modes de compréhension de cette œuvre à la fois hybride et complexe (car intégrant des systèmes de pensée et d'expression de la sensation) et que tout le monde s'accorde pour caractériser par un « choc »- ces interprétations ont grandement varié. Elles se sont positionnées dans différentes sphères, et se sont fait le support de différentes problématiques parallèles aux problématiques qui ont pétri la pensée littéraire moderne.

En étudiant conjointement les théories littéraires et esthétiques, on constate qu'un des conflits majeurs qui marque la modernité, et que de nombreux « théoriciens de la réception » reprennent plus ou moins à leur compte, est le conflit qui distingue le mode de la *représentation*, du mode de l'*expression*, aussi bien en littérature qu'en peinture et d'une manière générale dans les arts de l'image. Car si les questions de réception, d'image, de représentation et d'expression sont centrales en littérature depuis les traités antiques fondateurs des genres, elles ne le sont pas moins dans les théories esthétiques, et peuvent représenter un enrichissement notoire dans l'analyse des lectures de Sade, en vue d'une approche différente de cette œuvre incontournable et non moins contestée de la littérature du XVIIIème siècle.

Le présupposé sur lequel je m'appuie, en ce qu'il me semble se vérifier non seulement dans la théorie (ou devrais-je dire dans « les théories », littéraires et esthétiques), et dans la « pratique » (j'entends par là : dans la manière dont l'œuvre de Sade a été reçue et interprétée), ce présupposé revient à affirmer que l'œuvre de Sade a

très majoritairement été interprétée sur le mode de la représentation, souvent également sur le mode de la forme et de l'expression, et qu'en somme aucune des interprétations n'est sorti du cadre du mode de la *sémantique*.

Dans son ouvrage synthétique *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, Roger Pouivet³ revient sur les différentes approches qui se sont succédées dans le fil de la pensée esthétique, en ce que chacune a tenté de donner une définition de ce qui, selon elle, pouvait le mieux restituer le sens de l'art et l'essence des œuvres d'art. Il distingue plus précisément trois modes d'appréhension de l'objet artistique : « la définition de l'œuvre d'art par la représentation, par la forme, et par l'expression »⁴. Je vais m'intéresser d'abord à cette première définition, celle de l'œuvre d'art (et dans le cas qui nous intéresse, de l'œuvre littéraire) par la représentation.

Dans cette définition, « l'œuvre d'art est une représentation imitant la réalité »⁵. Cette définition doit être précisée ici : il ne s'agit pas pour moi d'appliquer cette notion à l'artiste, mais au lecteur. En effet, deux choses découlent de ce présupposé de l'œuvre d'art comme objet imitant la réalité : d'abord il implique que l'artiste ait conscience et ait l'intention d'imiter une réalité qu'il reconnaît comme première, et dont son œuvre ne serait qu'un reflet, un artefact imitatif. Ce présupposé fait écho à de nombreux problèmes de la théorie littéraire, en se forgeant autour du principe de l'« *imitatio* », ou encore plus largement autour du concept d'« *intentio auctoris* », qui ne sont pas ici le sujet de mon étude. Ce n'est pas cet aspect de la définition qui m'intéresse, mais bel et bien le second : celui qui implique que le public, ou dans le cas de Sade, le lecteur ou la critique, se représentent comme sujets vivants d'une réalité dans laquelle l'œuvre d'art

³ Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, Paris : Librairie Philosophique J.VRIN, 2007

⁴ Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, p.37

⁵ Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, p.37

jouerait le rôle d'objet imitant une autre réalité (certes décalée dans le temps car appartenant à une autre sphère historique, mais néanmoins du même ordre : de l'ordre du réel). En somme ce qui m'intéresse dans cette définition, c'est le rapport entre l'œuvre d'art et les motifs qu'elle déploie en vue de créer le choc esthétique, et la compréhension de ses motifs, comme des (supposées) représentations d'une réalité compréhensible comme réalité, et porteuses de sens dans cette réalité qu'elles représentent.

Pour illustrer cette approche de l'œuvre d'art comme expression et imitation d'un sujet premier réel, on peut s'appuyer sur les écrits de Diderot dans le *Salon de 1761*. En effet, dans cette réflexion esthétique, Diderot procède d'une approche à la fois représentative, formelle, et expressive des peintures critiquées. Ca revient à dire qu'il considère les tableaux présentés lors du salon de 1761, comme des objets porteurs de sens, des objets qui représentent des réalités, et que la critique doit de fait porter à la fois sur le sujet représenté, et sur la manière dont il est représenté. Deux axes d'analyse sont exploités : l'axe du vrai (qui témoigne de l'approche représentative au sens strict), et l'axe du beau, de l'intéressant, du génie (qui témoigne des approches formelles et expressives).

La lecture des écrits de Diderot sur les *Salons* et les *Essais sur la peinture* devient particulièrement intéressante mise en parallèle à mon travail sur Sade. En effet, les réflexions de Diderot se construisent autour du même dualisme qui s'opère dans l'appréciation esthétique de Sade.

Diderot construit une interprétation autour d'un « objet-image » (que je compare à l'objet-texte sadien). Il se propose tantôt de théoriser, tantôt de représenter

l'expérience esthétique suggérée par l'objet-image critiqué. Diderot interroge l'expérience esthétique, et ses réflexions qui constituent la base du *Salon de 1761* mettent en exergue le conflit intrinsèque au processus de lecture esthétisante : le conflit de l'image et du texte. Sans s'appliquer directement à Sade, et en ne parlant de littérature qu'en ce qu'elle n'est pas de l'image, Diderot nous éclaire sur le rapport à la représentation au XVIIIème siècle. La littérature (création d'artefacts littéraires) participe de toute réflexion esthétique dès lors que l'on considère la représentation comme un facteur constitutif de l'art. Or malgré le bouleversement de la modernité, le développement de l'art non représentatif, et la crise de la représentation, la critique littéraire continue d'analyser Sade en termes de *sens*, comme Diderot analyse l'œuvre de Boucher en terme de « vrai ». Au sujet de Diderot, Marc Jimenez écrit qu'il « donne un contenu concret au jugement de goût, privilégiant l'imagination, l'enthousiasme, aux définitions abstraites »⁶. Toutefois, il souligne une critique qui lui a été faite, celle de « s'en tenir à une conception encore trop académique de la peinture, de manifester trop d'attachement à la beauté idéale »⁷, et il semblerait qu'on puisse légitimement se demander, tout comme Goethe, si Diderot n'a pas « encore trop concédé à l'imitation de la nature »⁸.

Je reviendrai ici sur les principales lectures de Sade au cours du XXème siècle, afin de montrer comment elles s'inscrivent dans des approches « sémantiques ». Car si aucune interprétation n'a pu prétendre jusqu'alors cerner la totalité de la substance esthétique de l'œuvre de Sade, toutes du moins ont tenté d'en analyser le sens, le contenu, ce qui était « compréhensible », tout en se demandant toujours en quoi et pourquoi ce sens avait une « valeur ».

⁶ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, p.119

⁷ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, p.118

⁸ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, p. 121

J'ai basé mon étude sur les lectures effectuées au long de ma propre recherche, ainsi que sur l'ouvrage de Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, qui se propose de rendre compte des aspects particuliers des différentes lectures de Sade.

L'ouvrage de Laugaa Traut montre les principales dynamiques de lectures opérées successivement ou conjointement dans le temps : on y voit en effet un premier mouvement de lecture « historisante », très répandu, dans la continuité de la grande biographie de Sade établie par Maurice Heine. Viennent ensuite des analyses plus proprement philosophiques ou littéraires, sur lesquelles je reviens ici car ce sont elles qui intéressent mon propos.

En effet, il s'agit pour moi de montrer qu'aucune des lectures proposées jusqu'à présent ne rend pleinement et uniquement compte de la *valeur esthétique de l'œuvre de Sade*, et que toutes s'inscrivent dans des mouvements et des « parti-pris » de lecture explicables et « décortiquables » par leur contexte historique, politique, ou social, sans lien ni fondement réel avec l'objet artistique comme créateur d'expérience esthétique. Il ne s'agit pas pour moi de proposer une lecture parfaitement neutre, isolée de tout ancrage historique et de tout parti-pris, mais d'abord de noter que malgré les déclarations et efforts en ce sens, la plupart des lectures même récentes ne résistent pas à la tentation insurmontable de réduire l'œuvre littéraire de Sade à une définition (certes toujours nouvelle) d'un certain Sad-isme. L'enjeu des lectures esthétisantes serait de s'ouvrir à l'écriture de Sade sans l'inscrire à l'ombre d'aucun -isme, sans la rattacher à une interprétation qui la dépasse, sans qu'elle s'inscrive dans aucun mouvement (de pensée) autre que son propre caractère de producteur d'expérience esthétique.

La démarche qui se retrouve dans quasiment toutes les lectures est la suivante : Sade écrit ce qu'il pense, il est engagé par son texte, il « donne des leçons », au premier

ou au second degré, mais il existe en tant qu'auteur (sensé) derrière le texte, et c'est sa voix qui s'exprime : on cherche donc toujours à reconstituer le message de l'auteur. Si l'on ne peut pas exactement parler d'« invention » de l'auteur, on peut néanmoins dénoncer une certaine « identification », processus de lecture et de compréhension qui même s'il prend des formes variées et parfois insoupçonnées, ne s'éloigne guère du concept d'Auteur de Foucault.

Cette démarche est effectivement la plus tentante : l'idée d'un auteur sensé et « supérieur », qui aurait tout agencé de manière savante et quasi « divine » en vue de transmettre un message. La critique littéraire est marquée par ces différentes lectures. Sade est tantôt X, tantôt Y, mais force est de constater que l'équation ne colle pas, qu'elle pose toujours problème, puisque la question est sans cesse reposée en d'autres termes.

Successivement, plusieurs identifications se sont opérées, en commençant par l'approche rationnelle du Dr Dühren. D'une manière qui se veut scientifique, le Dr Eugen Dühren propose en 1901, l'hypothèse d'une filiation de Sade et son temps. Pour lui, l'œuvre de Sade est une œuvre minoritaire, l'expression d'un esprit rendu malade par les mœurs de son temps. Pour lui, Sade est la victime d'un système immoral voué à l'échec, victime intelligente, puisqu'il notera en parlant de Sade la « dimension du travail intellectuel », la « grande puissance de l'intellect », ou encore la « connaissance étendue de la littérature philosophique et scientifique ». En somme, pour Eugen Dühren (dont l'œuvre *Le Marquis de Sade et son temps, études relatives à l'histoire de la civilisation et des mœurs au XVIIIème siècle*, est d'ailleurs jugée discriminatoire à l'égard de la culture française...), le personnage de Sade est un outil de combat rhétorique idéologique, contre un système auquel Sade appartiendrait en tant que conséquence inéluctable. L'œuvre ou le texte ne sont nullement cités, le caractère

d'œuvre d'art littéraire n'apparaît pas : il s'agit d'une lutte de pouvoir sans lien esthétique avec l'œuvre elle-même.

Klossowski également procède à une lecture de Sade en se basant d'abord sur le présupposé de Sade « malade ». En effet, ses études sur Sade débutent en 1933 avec un article paru dans la *Revue Française de Psychanalyse*, « Eléments d'une étude psychanalytique sur le marquis de Sade ». Cette première approche, fondée sur les principes de la recherche psycho-pathologique, met en relief les notions de haine de la mère, de conflit de l'enfant, et le rapport « sadisme/perversion ». Il s'agit donc ici d'une étude proprement scientifique, nourrie du littéraire, mais destinée à répondre à des questions bien éloignées des questions d'art ou d'esthétique auxquelles mènent les études littéraires.

Klossowski poursuivra par la suite ses recherches sur Sade, en s'attachant davantage au système philosophique de Sade, et dégagera dans *Sade mon prochain*, puis dans *Le Philosophe scélérat* (1967), les trois notions sur lesquelles se fondent selon lui le système philosophique sadien : l'athéisme intégral, la monstruosité, et la transgression. Notons qu'il s'agit toujours là de concepts construits sur une appréhension du monde dans lequel l'individu existerait par ses actes, et de fait, Sade existe pour Klossowski en tant qu'il est celui qui a écrit la transgression : l'analyse n'est donc plus explicitement psychanalytique, mais reste cependant éloignée de la question de l'esthétique propre au texte.

Maurice Blanchot, lui aussi, lit et interprète la pensée sadienne en s'attachant avec soin au système philosophique qui s'y déploie, mais aussi à l'écriture et à l'auteur Sade. Pour lui, l'œuvre de Sade est grande, car c'est un système philosophique unique :

un système présenté à la fois comme extrêmement simple («les déclarations de principe de Sade, ce que l'on peut appeler sa philosophie de base, paraissent la simplicité même »⁹), et complexe, car paradoxal pour la pensée humaine.

En parlant de la manière dont le système sadien conçoit le rapport à l'autre, il écrit que « quand on n'est pas Sade, il y a un problème décisif [...] ; mais quand on s'appelle Sade, il n'y a aucun problème et il y a même impossibilité de voir là un problème »¹⁰.

Dans le système de Sade, la logique est partout, mais même si nous la voyons et la comprenons, elle ne fait pas sens comme le voudraient les démonstrations. En somme, pour Blanchot, le système est admirable car il utilise la logique humaine comme un code, au service de la maladie (« Pour la première fois, la philosophie s'est conçue au grand jour comme le produit d'une maladie, et elle a affirmé effrontément comme pensée logique universelle un système dont la seule caution est la préférence d'un individu aberrant »¹¹)

Blanchot associe le système philosophique de Sade à un système incompréhensible, nécessairement imperméable : pour lui, c'est cette nécessaire incompréhension qui fait de l'œuvre un scandale, c'est de sa structure fermée, autistique, et de sa « pensée folle », que l'œuvre tient son génie. Mais si le système est incompréhensible pour Blanchot, force est de constater que son approche voudrait qu'il le soit : la conclusion que l'on peut tirer, en terme d'approche de l'« artefact pornographie sadienne » est la suivante : la lecture de Blanchot participe pleinement d'une approche sémantique (à la fois représentative et expressive).

Si l'on peut toutefois admettre une portée esthétique (ou du moins « théoriquement esthétique ») à la critique de Blanchot et Klossowski, qui ne se

⁹ Maurice Blanchot, *Sade et Lautréamont*, p.19

¹⁰ Maurice Blanchot, *Sade et Lautréamont*, p.31

¹¹ Maurice Blanchot, *Sade et Lautréamont*, p.47

contentent pas d'aborder Sade sous l'angle d'un système hérétique symptomatique de perversions sévères, le crédit accordé aux valeurs formelles de l'écriture sadienne reste moindre, puisque l'écriture n'y est jamais envisagée comme un objet propre. L'écriture est reconnue, elle existe, on en parle beaucoup chez Blanchot. Mais sa globalité et l'ensemble des effets de son système ne sont pas traités comme un ensemble artistique indépendant. Blanchot comme Klossowski parlent de l'œuvre de Sade en faisant appel à ses qualités intrinsèques, or comme l'écrit Roger Pouivet dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*¹², « une propriété intrinsèque n'est pas nécessairement une propriété essentielle ». En reprenant les termes de Thomas d'Aquin, il explique que « demander quelque chose au sujet d'une chose en termes d'elle-même, ce n'est en rien faire une recherche ; mais pour se poser vraiment une question au sujet de quelque chose, il faut s'interroger sur autre chose »¹³. Roger Pouvet explique qu'« en tant qu'artefacts, les œuvres d'art possèdent leur principe dans autre chose qu'elles-mêmes : un producteur ou plusieurs (cause efficiente), ayant l'intention de réaliser quelque chose (cause formelle), avec certains matériaux (cause matérielle), en vue de quelque chose (cause finale) ». Si cette définition classique ne révolutionne pas notre appréhension du texte comme réalisation d'un auteur conscient en vue de quelque chose, elle insiste néanmoins sur le fait que les qualités formelles intrinsèques de l'écrit doivent être incluses et analysées dans la globalité du processus, dans ce qu'elles ont d'intrinsèques à un tout, davantage comme un produit que comme une simple marque.

Si ces premières lectures de Sade s'attachaient surtout à pénétrer le système philosophique sadien (il s'agissait principalement de comprendre le « pourquoi » du scandale), beaucoup de lectures modernes (XX^{ème} siècle) accordent à Sade un rôle de

¹² Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Librairie philosophique J.Vrin, 2007

¹³ Thomas d'Aquin, *Commentaire de la Métaphysique d'Aristote*, §1664

« précurseur » de la modernité. Cette démarche de lecture, dont les manifestations et les expressions sont diverses et travaillent dans des économies différentes, posent toutefois le même problème : celui du référent. En effet, les études qui consistent à parler de Sade comme d'un « moderne avant l'heure », travaillent comme les précédentes dans une logique de sens, mais en ajoutant à cette dimension de « sens premier », celui de sens « construit » par la lecture. En effet, ces interprétations modernes (toujours sur le mode de l'appréhension de l'artefact « pornographie sadienne » comme représentation et sémantique) construisent leur propre sens, en fonction de la modernité, sans intégrer davantage la valeur sensible de l'expérience esthétique créée par l'œuvre et intrinsèque à celle-ci, à leurs démonstrations.

C'est par exemple le cas de Camus, qui écrit dans *L'Homme révolté* : « Deux siècles à l'avance, sur une échelle réduite, Sade a exalté les sociétés totalitaires au nom de la liberté frénétique que la révolte en réalité ne réclame pas. Avec lui commencent réellement l'histoire et la tragédie contemporaine »¹⁴. Pour Camus, l'œuvre de Sade est un outil porteur d'un message, message nécessairement rattaché à des figures du réel, et qui, en ce sens, peut valoir d'illustration ou de préfiguration de la modernité. Camus s'intéresse donc au monde de Sade en ce qu'il serait un reflet anticipateur du monde moderne, et il faut comprendre « monde moderne réel » : la dimension esthétique du texte, ni son caractère de fiction, ne sont envisagés ici. En somme, il s'agit pour Camus d'utiliser une matière fictionnelle non pour son caractère d'œuvre d'art, mais pour parler de la modernité et de son temps. L'interprétation de Camus procède donc intégralement d'une approche représentative : l'objet texte représente le réel, il parle de choses compréhensibles dans une réalité, de telle manière qu'il est possible de traduire

¹⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard 1951

cette représentation du réel à la modernité. Les motifs qui composent l'artefact *Pornographie Sadienne* ne valent pour Camus qu'en ce qu'ils peuvent être appliqués à la modernité sans perdre le sens qu'il a cru y voir représenté.

Il en va de même lorsque Queneau écrit, « il est incontestable que le monde imaginé par Sade [...] est une préfiguration hallucinante du monde où règnent la Gestapo, ses supplices et ses camps ». Là encore, Queneau se sert de la matière littéraire comme d'un témoignage avant-gardiste, pour parler de ce qui, dans la réalité du XXème siècle, ressemble à la barbarie sadienne. Le sujet n'est pas tant l'œuvre de Sade que le désastre de notre temps.

La lecture de Simone de Beauvoir peut à certains égards se rapprocher des lectures précédemment évoquées, dans la mesure où elle reconduit un discours équivalent, qui consiste à lire dans Sade, un témoignage avant-gardiste de la modernité afin de réfléchir davantage à des questions politiques que littéraires. L'ouvrage de Simone de Beauvoir *Faut-il brûler Sade*¹⁵, amorce en effet une réflexion sur « La pensée de droite, aujourd'hui ». La démarche de Simone de Beauvoir est à la fois biographique et actualisante, puisqu'elle fonde une réflexion politique (moderne), sur les éléments connus de la biographie de Sade.

Les interprétations de Sade par le groupe des Surréalistes sont l'exemple le plus criant de l'aboutissement idéologique de cette tentative de lecture esthétisante.

En effet, s'il est certain que l'esthétique sadienne a opéré sur le groupe surréaliste, dans sa violence, sa puissance, et sa complexité, les éloges faits à l'égard de

¹⁵ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1955

Sade ne sont ni proprement esthétiques, ni proprement sadiens. A propos des interprétations surréalistes, Françoise Laugaa-Traut écrit qu'il s'agit d'une « utilisation du signifiant sadien comme arme dans une lutte idéologique qui vise à faire éclater les structures traditionnelles du littéraire, du pictural, du cinématographique ». En effet, la pluridisciplinarité, et la très grande production artistique des différents membres du groupe surréaliste, permettent certes une remise à l'honneur de l'œuvre de Sade, mais laissent de côté la possibilité d'une réflexion esthétique centrée sur son oeuvre : il s'agit davantage de « tentatives pour articuler une théorie surréaliste du sadisme », que d'une invitation à la relecture de Sade. En somme, le problème du Surréalisme est qu'il se sert de la matière artistique (il y a donc malgré tout reconnaissance de l'expérience esthétique) pour sa propre cause, sa propre idéologie, en mettant en avant la position de prisonnier de Sade, en en faisant une victime à la fois de son temps, de son histoire, et des hommes : en ce sens, Sade devient pour eux un exemple d'esprit libre, novateur, et révolutionnaire, une sorte d'avatar classique de leur fantasme moderne d'artiste libéré. L'interprétation des surréalistes tend à restituer une « intentio autoris » qui illustre l'intention du surréalisme lui-même. Notons à cet égard, que c'est le nom de Sade qui est honoré dans les exercices de typographie du groupe surréaliste : son nom d'auteur, et non une partie de son œuvre, le nom d'un personnage ou d'un lieu de la fiction.

S'il s'agit certes d'interprétations littéraires ou du moins artistiques, on ne peut pas cependant parler de lectures esthétisantes : ces lectures reconnaissent et présupposent la puissance esthétique de l'œuvre, mais sans analyse des effets sensibles propres à l'œuvre de Sade. L'aspect esthétique du travail des surréalistes concerne donc leur œuvre propre : on parlera souvent de l'esthétique surréaliste (qui n'est pas mon propos), toutefois l'utilisation du nom et du personnage de Sade n'intervient pas sur un plan esthétique, mais essentiellement idéologique.

Barthes peut dans une certaine mesure se ranger aux côtés des surréalistes dans sa manière d'appréhender la littérature sadienne. Lui aussi remet à l'honneur l'œuvre de Sade, et reconnaît la puissance esthétique du texte, en lui consacrant un essai *Sade, Fourier, Loyola*¹⁶. Cependant, sa démarche consiste surtout, comme c'était le cas pour les surréalistes, à parler de son propre système (le structuralisme) à travers les textes de Sade. En effet, dans le contexte intellectuel et théorique qui est celui du structuralisme, la critique de Barthes n'a rien de propre à Sade : elle s'applique d'ailleurs à Fourier et Loyola également, en ce qu'ils utilisent l'outil texte d'une manière qui intéresse le structuralisme, et elle sert à articuler une théorie littéraire plus vaste, celle du structuralisme. Ainsi, si les textes sont étudiés, et si leur aspect esthétique est envisagé, c'est en tant que système de langue, comme un bloc stylistique isolé, et non en tant que « cause matérielle » dans le processus général de l'œuvre (pour reprendre la définition de l'œuvre d'art de Pouivet, qui comprenait les causes efficientes, formelles, matérielles et finales).

Si beaucoup de lectures de Sade se sont faites, comme nous l'avons vu, au détriment de l'objet esthétique qu'est l'« *artefact Pornographie Sadienne* », notons que certaines, néanmoins, et principalement celle de Barthes, ont amorcé une réflexion dans le sens de l'esthétique. Toutefois, il ne s'agit toujours pas là de lectures « esthétisantes », car toujours parasitées soit par la sémantique, soit encore par des problématiques bien plus spécifiques, induites par des lectures politiques, ou du moins idéologiques (dans le cas de Barthes, la réflexion esthétique se confond avec son « idéologie » de la stylistique, aspect certes important, mais réducteur dans le cas de Sade). Barthes a certes accordé une dimension esthétique à l'objet texte, mais sa

¹⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Le Seuil, 1971

démarche reste de l'ordre de l'interprétation sémantique. Avec la lecture de Barthes, on accède à un degré d'appréciation esthétique plus proche de ce que j'ai appelé la lecture esthétisante, mais toutefois sans y parvenir. L'objet que traite Barthes reste cette même matière pétrie de sens : s'il l'observe de plus près et s'il s'attarde sur les mots, c'est pour mieux travailler dans une logique qui est sienne, celle du structuralisme. Barthes s'intéresse aux mots, mais ne parvient pas encore à les considérer comme motifs de l'artefact pornographie sadienne.

Toujours du côté de l'idéologie, mais dans un champ encore différent, l'œuvre de Sade acquiert le statut moderne de support d'une réflexion sur le genre (et j'entends par là le « gender », au sens où l'ont pratiqué et le pratiquent encore les membres de la *gender theory*).

Apollinaire est le premier à voir dans les textes de Sade, un discours sur les genres et la division sexuée de la société. Il écrit en effet : « Le Marquis de Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existé, avait sur la femme des idées particulières et la voulait aussi libre que l'homme »¹⁷. L'idée que les textes de Sade pourraient avoir un impact sur la manière d'agir des lecteurs apparaît ici : avec la constitution de cette présumée intention d'auteur (qu'Apollinaire voulait conforme à ses attentes, c'est-à-dire révolutionnaire et égalitaire), il ouvre ici une boîte de Pandore, en accordant un pouvoir spécial au texte de Sade : celui de servir de leçon aux hommes et femmes modernes.

Andrea Dworkin et les féministes américaines des années 1970 s'emparent de l'outil brûlant que représente un auteur français classique dans la lutte de leur temps. L'ouvrage d'Andrea Dworkin, *Pornography, Men Possessing Women*¹⁸, se base sur le

¹⁷ Guillaume Apollinaire, *L'œuvre du Marquis de Sade*, introduction p.17

¹⁸ A.Dworkin, *Pornography, Men possessing women*, New-York : Perigee Book, 1981

postulat que la pornographie serait l'expression de la domination sexuelle masculine, que les hommes exerceraient librement sur les femmes à tous les niveaux de notre société. Selon elle, les hommes auraient sculpté la société de manière à être les seuls détenteurs du pouvoir, sous toutes ses formes. Pour Andrea Dworkin, le système pornographique sadien serait une des expressions les plus évidentes de ce schéma de pensée masculin, et de sa conséquence la plus directe : l'oppression de la femme. Les textes de Sade deviennent donc un outil de lutte contre la domination masculine, et s'ils gagnent une potentialité de leurs effets, ils perdent leur intérêt esthétique.

Ce que Dworkin dénonce alimente les interrogations de Judith Butler¹⁹ en allant dans le même sens : il s'agit de questionner le caractère performatif du discours pornographique. Ces lectures actualisantes, encrées dans la réalité et les problèmes de minorités actuels, sont davantage de l'ordre de la linguistique ou de la sémantique, que de la critique esthétique, et agissent comme une critique socio-culturelle moderne. En effet, elles se fondent sur une conception du langage pornographique non littéraire. Dans ce type d'interprétations, le choc sémantique prend le dessus sur le choc esthétique.

Il apparaît donc que toutes les lectures de Sade, certes riches, variées, et nourries d'axes de réflexion bien différents, rendent compte d'autre chose que de l'esthétique de texte. Les interprétations de Sade sont bien souvent au mieux des interprétations éthiques, politiques, ou encore stylistiques de morceaux de textes, (quand toutefois il y a interprétation esthétique, ce qui bien souvent n'est pas le cas, je pense aux études biographiques qui ignorent parfaitement cet aspect) mais jamais l'artefact *Pornographie Sadienne* n'est appréhendé isolé de sa sémantique : on est toujours davantage du côté de

¹⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, Paris : éditions Amsterdam, 2004

« ce que l'œuvre est » (j'entends par là, ce que le texte *veut dire*, ce qu'il *représente*, comment il fonctionne), et rarement dans « *ce que l'œuvre fait* ».

Nous avons vu que certains avaient accordé de la valeur au sens global de l'œuvre de Sade. On a cherché à identifier, avec les outils de la critique littéraire, ce que voulaient dire les mots et ce qui provoquait le choc. Cette approche sémantique a abouti à des interprétations politiques ou sociales de Sade, et a détourné l'attention du lecteur sur l'auteur (transformé par cette opération en personnage historique ou symbolique).

Devant l'échec des interprétations sémantiques de Sade, en ce qu'aucune n'a reconnu l'essence esthétique de l'artefact *Pornographie sadienne*, je choisis ici de considérer l'œuvre de Sade comme une matière, non plus de sens, mais d'*images*. La démarche vise à remplacer le sens (des mots) par l'expression et la sensation (des images), et à proposer une nouvelle approche de lectures « esthétisantes », dans lesquelles l'artefact *Pornographie sadienne* devient analysable non plus sur le mode de la représentation, mais sur le mode de l'expression. Nous étudierons donc le texte, et les images qu'il propose, en les distinguant des images extérieures au texte (illustrations inspirées du texte), afin de tenter de définir l'esthétique de la pornographie sadienne.

2. Mode de l'expression :

Pour en finir avec des interprétations sur le mode de la représentation, je fais appel aux concepts de Goodman, pour qui « l'art est une affaire de connaissance, et non pas de représentation »²⁰. En effet, pour Goodman, comme pour de nombreux théoriciens de l'art modernes, « les émotions sont des instruments de connaissance », qui « fonctionnent de manière cognitive »²¹. Ainsi, l'interprétation d'une œuvre d'art a davantage à voir avec la compréhension des symboles qui suscitent l'émotion, qu'avec les choses représentées.

La pornographie sadienne est caractérisée par une esthétique hybride, due à l'alternance de passages philosophiques (dont je ne parlerai pas ici dans la mesure où ils ne sont pas visuels), et de passages qui « font image ». J'ai cherché à comprendre et à analyser, d'un point de vue littéraire, ce qui faisait image chez Sade, en étudiant des passages de description, et des passages d'actions, pour aboutir à un constat sur la nature des images sadiennes.

Une comparaison avec des illustrations (gravures d'époque et premières de couverture modernes des ouvrages de Sade) m'a permis de mieux cerner l'esthétique des compositions. Car force est de constater que si la tradition d'illustration a su reconnaître les propriétés visuelles des images sadiennes, l'esthétique des motifs qui les composent, ainsi que la peinture des pratiques comme sujets, leur a finalement échappé. Mon objectif ici est de montrer comment les images (qu'elles soient d'époque, contemporaines, fidèles ou au contraire interprétatives), se sont nourries de l'œuvre

²⁰ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, p.405

²¹ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, p.405

pour finalement produire leur propre sens, sens qui dépasse celui du texte, ou au contraire qui le réduit en l'amputant de sa principale caractéristique, son esthétique.

Au sujet des images des compositions sadiennes, nous verrons qu'elles sont elles aussi hybrides, composées de deux esthétiques différentes : une esthétique *des motifs* (je montrerai que les personnages et les lieux sadiens ne sont pas les sujets des images, mais les motifs qui les composent), et enfin une esthétique *des sujets* (qui s'avèrent être des pratiques).

2.A. La peinture des éléments narratifs comme motifs

Plus que des personnages psychologiques liés par une intrigue, les héros des romans de Sade sont des « motifs ». J'avais montré dans un premier travail²², comment s'opérait une chosification de la femme dans la narration de Sade. L'auteur, dans sa manière de peindre ses héroïnes féminines, exprime une certaine conception de la femme comme objet. En ne détaillant que les aspects physiques, avec une précision presque médicale, Sade donne à voir des femmes bornées à l'image qu'on en a, bornées à un statut de choses représentées. C'est par exemple le cas lorsque dans *Justine*, les camarades d'infortune de l'héroïne sont décrites : « La quatrième avait vingt-six ans ; elle était faite comme Vénus ; des formes cependant un peu trop prononcées ; une blancheur éblouissante ; la physionomie douce, ouverte et riante, de beaux yeux, la bouche un peu grande, mais admirablement meublée, et de superbes cheveux blonds ».²³ Dans *Les 120 journées de Sodome*, les descriptions de femmes se font dans la même économie : il s'agit toujours de donner au lecteur une idée de la femme comme d'une chose dont les aspects détermineraient l'existence. Dans son étude sur *Les 120 Journées de Sodome*, Emmanuelle Sauvage parlera même de « statut objectif du corps féminin »²⁴. La description des fillettes du sérail, rendant chaque détail physique le plus scrupuleusement (« Sophie, fille d'un gentilhomme du Berry, des traits charmants, quatorze ans »²⁵), et surtout le fait que celle des garçons ne soit pas aussi riche de précisions physiques (« Zélamir, treize ans, fils d'un gentilhomme de Poitou »), montre que dans la narration même, a lieu une chosification de la femme par l'homme. Si la plupart des romans du XVIIIème siècle ne décrivent que très exceptionnellement leurs

²² C.Pompée, « Pornographie sadienne et actualisation féministe », p.16

²³ Sade, *Justine*, p.181

²⁴ E.Sauvage, « L'écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade », p.6

²⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.79

personnages sans passer par des allusions à des stéréotypes, il semble que chez Sade, le stéréotype soit plus que ça. Le stéréotype serait non pas tant la manière, que la *matière* (et je parlerai de *motifs*) propre de la description.

Il semblerait en effet que limiter l'approche à une question de genre soit réductrice : en effet, si les femmes sont représentées par la narration comme des objets, le même phénomène s'observe de la même manière dans le traitement des hommes, des choses, ou des lieux.

Il semblerait en effet, que cette notion de représentation par des « motifs » aille plus loin, pour englober tout ce qui a trait à l'objet du récit : lorsque Sade met en scène des femmes, des hommes, les choses qui les entourent, ou encore les lieux dans lesquels prennent forme les agencements, c'est toujours sur le même plan, sans distinction de valeur, sans autre intérêt que la représentation d'un motif qui fait sens sous le nom de « femme », « homme », ou « lieu ». J'appelle « motifs » les éléments narratifs que les études littéraires analysent sous le nom de personnages, et lieux, et qui sont dans les œuvres de Sade, des éléments irréductibles, détaillés au maximum pour avoir une consistance visuelle telle que le lecteur puisse se les représenter, presque symboliques, interchangeables, et réutilisables. La nature des motifs est complexe, en ce qu'ils sont à la fois nécessaires aux images (car ce sont eux qui les placent dans la sphère de l'irréel), et « décoratifs ». En effet, ils servent d'agrément aux images, dont le sujet (nous y reviendrons), n'est pas tant les motifs en eux-mêmes, que les pratiques qu'ils illustrent.

Les motifs de la pornographie sadienne sont de deux types (on pourrait n'en faire qu'un seul, et ne parler que des « motifs de la pornographie sadienne », qui engloberaient tout, mais dans un souci de précision, je choisis de séparer les deux

ensembles): ce sont soit des motifs d'environnement (ceux là sont moins développés que les seconds, aussi les étudierai-je en premier), soit des motifs de personnages. Je montrerai que ces deux types de motifs sont créés par la combinaison de « sous-motifs », que j'appellerai « traits ». Ces deux types de motifs, s'ils décrivent des sujets différents, travaillent dans la même économie et sur le même mode opératoire : en combinant des adjectifs, des structures grammaticales centrées sur des traits précis à l'excès, qui ancrent les motifs dans la sphère de l'imaginaire et de la frustration.

Toute l'immensité des combinaisons déclinées dans la production littéraire de Sade tient à ces deux types de motifs. Je m'intéresserai principalement dans cette étude, aux éléments narratifs des *120 Journées de Sodome*, en ce qu'ils sont la « matière première » de toutes les images et de toutes les compositions sadiennes. On retrouve en effet, dans *Juliette*, dans *Justine*, ou dans *La Philosophie dans le boudoir*, les mêmes motifs classés et répertoriés avec soin dans le catalogue que sont *Les 120 Journées de Sodome*. Au sujet de la perte du rouleau des *120 Journées* après le pillage de la Bastille, Maurice Heine écrit « En perdant *les 120 Journées de Sodome*, le marquis de Sade égare son chef d'œuvre, et le sait »²⁶. En effet, c'est peut-être parce que tous les motifs dont la pornographie sadienne se sert pour développer les images, et y fixer ensuite la force des mots, y sont rassemblés. La structure inachevée des *120 Journées* se prête bien à ce type d'analyse : en effet, « seules l'Introduction et la Première partie sont développées ; les trois autres parties se présentent à l'état de plan détaillé et annoté »²⁷ : l'étude de l'Introduction, qui livre avec minutie les motifs des personnages et des lieux, nous permet d'observer ce qui se joue dans la peinture de ces motifs : avant même de tisser l'histoire, Sade pose les éléments visuels, il trace les motifs avec les outils que la

²⁶ Gilbert Lély, préface des *120 Journées de Sodome*, éd. 10/18, 1975, p.9

²⁷ Gilbert Lély, préface des *120 Journées de Sodome*, éd. 10/18, 1975, p.7

langue lui propose (termes expressifs et suggestifs), intégrant à ses compositions une esthétique qui se veut à la fois simple, entremêlée, rigoureuse et visuelle.

Motifs d'environnement :

Les descriptions de lieux peuvent être très précises, comme c'est le cas de la peinture du château de Silling des *120 Journées de Sodome*. On peut lire en effet, près de cinq pages, dans lesquelles le château de Durcet, théâtre des infamies des *120 Journées de Sodome*, est décrit. Notons que toute la première partie de la description est vouée à détacher le lieu d'un espace identifiable, de manière à en faire non plus un élément géographique réel, ou réaliste, mais un motif narratif propre au récit : si le château de Silling est certes localisé dans un réel connu (« il fallait pour y parvenir, arriver d'abord à Bâle »²⁸), tout est mis en place pour isoler le motif d'environnement d'une réalité extérieure à la fiction. Ainsi, la « Forêt-Noire »²⁹ est l'élément qui marque la rupture avec le monde réel : si le motif d'environnement sadien doit être précis de manière à être visuellement interprété, il s'agit toutefois d'un élément imaginaire, détaché de l'ancrage géographique réel.

En somme, Sade modèle ses motifs d'environnement comme il modèle les autres motifs de ses compositions : avec un grand souci de précision, des phrases longues et parsemées d'adjectifs, destinées non pas tant à décrire un lieu dans lequel se passeront les actions, qu'à construire un motif imaginaire consistant, un motif propre à la composition. De fait, la démarche narrative consiste à sortir l'élément « lieu » du cadre de la réalité, pour en faire une matière visuelle de l'ordre de l'imaginaire, et le transformer en « motif de lieu ».

²⁸ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.57

²⁹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.58

La transformation qui consiste à convertir des éléments donnés comme réels en motifs (ou « appropriation », car il s'agit d'intégrer au domaine de la composition un élément d'abord donné comme réel) s'opère dans le texte, par le biais de constructions internes au discours, comme les systèmes consécutifs avec propositions compléments : « si tellement insurmontable qu'il n'y avait plus que les oiseaux qui pussent la franchir »³⁰, « de façon que, sans les secours de l'art, [...] il devient impossible de la redescendre »³¹.

Ces systèmes, à la fois rigoureux et logiques, viennent enrichir un champ lexical du danger et de l'emprisonnement dont les termes sont simples, et souvent répétés : on retrouve deux fois le terme « montagne », deux fois « barrière », deux fois « précipice », ou encore deux fois le verbe « communiquer »³², dans la description de l'environnement du château de Silling. Les adjectifs des descriptions sont simples eux aussi, et très nombreux dans le texte : « haute », « difficile », « petite »... Plus loin dans le texte, dans la partie consacrée à l'intérieur du château de Silling, on retrouve de nombreux adjectifs redondants : « petit » (4 occurrences dans la description des pièces du château³³), « excellent » (2 occurrences), « beau » (4 occurrences, au singulier et pluriel des deux genres), « joli » (3 occurrences), ou encore « excellent » (2 fois dans le texte).

Au sujet des adjectifs, il est intéressant de remarquer que ce sont souvent les mêmes que Sade utilise dans la description des motifs de personnages (j'y reviendrai) : il s'agit d'adjectifs appréciatifs ou quantitatifs, simples, destinés à être interprétés spontanément et sans détour. On pourrait parler d'adjectifs « intensifs », dans la mesure où ils marquent une intensité, en touchant davantage l'affect, que le sens de la vue. Le principe est d'une part de donner des adjectifs simples et expressifs « pour eux-mêmes »

³⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.58

³¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.58

³² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.58-59

³³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.59 à 61

(intensifs), mais également expressifs « en dehors d'eux-mêmes ». En effet, au moyen de traits simples, répétés, et entremêlés, Sade crée une esthétique non seulement de l'ordre du visible, mais également de l'ordre du sensible (frustration, hyperbole).

Le fait que le même traitement soit appliqué aux motifs d'environnement comme aux motifs de personnages m'amène à penser que les deux catégories d'éléments, ce que les études littéraires appellent les lieux et les personnages, ont une même fonction.

Les motifs d'environnement, comme les motifs de personnages, servent de matière : ce sont des éléments expressifs nécessaires à la construction sensible et visuelle des images, d'où un traitement similaire et le même mode opératoire dans l'agencement des traits constitutifs des motifs. Les motifs d'environnement ne sont pas de simples décors, à l'intérieur desquels évolueraient des personnages : motifs d'environnement et motifs de personnages sont traités de la même manière, ils sont placés sur un même plan, en ce qu'ils composent tous deux les éléments d'une même image. Le décor n'est donc pas tant un lieu, qu'une esthétique : ce qui sert de décor à l'image sadienne, c'est l'esthétique (à la fois sensible et visuelle) qui émerge de la peinture des motifs d'environnement et de personnages. Le décor des *120 Journées de Sodome*, n'est donc pas tant le château et ses innombrables pièces, que l'esthétique de la redondance, de la prison, de la répétition : la narration se passe dans un enfer propre à chacun, dans ce que l'esprit du lecteur conçoit comme aliénant, en somme, l'esthétique des *120 Journées*, avec ses adjectifs intensifs et ses effets sur l'affect, est elle-même le lieu de l'intrigue.

Cet aspect n'est pas visible dans le traitement esthétique des gravures d'époque qui accompagnaient les œuvres de Sade. En effet, les motifs d'environnement sont traités dans les gravures, comme des décors, sans souci de respect de l'esthétique du

texte. On voit donc se déployer des décors lisses, réguliers, et même épurés³⁴, quand la description des motifs d'environnement dans le texte se veut imbriquée, et redondante. De même, les motifs d'environnement extérieurs ne sont pas travaillés comme ils le sont dans le texte : les gravures³⁵ proposent des décors systématiques, presque symboliques, qui reflètent mal l'esthétique hyperbolique (liée aux adjectifs intensifs) du texte.

Au moyen d'une réflexion sur le voyage dans les œuvres de Sade, Barthes explore le thème du lieu sadien. Il dira que « le lieu sadien est unique : on ne voyage tant que pour s'enfermer »³⁶. S'il est vrai que les lieux sadiens sont autant de prisons mises en place dans l'économie des scènes de pornographie, il me paraît plus intéressant dans le cadre de mon étude de parler d' « isoler ». Les motifs d'environnement sont mis en place pour permettre au lecteur de construire une matière visuelle, et de fait, pour isoler les motifs dans l'imaginaire, imaginaire dans lequel les motifs peuvent s'articuler (sur le même plan), et composer les images.

Motifs de personnages :

La définition des contours des motifs de personnages s'effectue par combinaison de sous-motifs, que j'ai appelés ici « traits » : les traits sont, comme en peinture ou en esquisse, les marques qui contribuent à rendre le dessin visible, ce sont eux qui permettent au motif de prendre forme. Plus concrètement, dans les descriptions de motifs de personnages, les traits sont soit des adjectifs (il serait intéressant de les lister avec précision, ainsi verrait-on qu'ils sont en nombre limité, toujours réutilisés et combinés différemment en fonction des motifs qu'ils décrivent), associés à des parties

³⁴ Obliques, *Sade Illustré*, p.48, p.65

³⁵ Obliques, *Sade Illustré*, p.31, p.33, p.47

³⁶ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.21

du corps, soit encore des âges, des qualités ou des défauts moraux. En somme, pour donner de la matière visuelle aux motifs de personnages mis en place, Sade combine les sous-motifs (traits) en choisissant un ou plusieurs adjectifs, qu'il associe à une ou plusieurs parties du corps, ainsi qu'à une ou plusieurs qualités morales, bien souvent au moyen d'un superlatif et d'une proposition complément. On obtient un schéma « type », quasiment toujours respecté, et à l'issue duquel se crée le motif de personnage.

Aspects physiques :

Force est de constater que Sade ne fait pas un grand cas de la dimension psychologique des personnages qu'il décrit. Dans *Les 120 journées de Sodome* (et cette pratique se vérifie dans l'ensemble des œuvres de Sade), l'importance est accordée aux détails physiques (on peut parler de détails « affectifs »), ou plus exactement à la délimitation des contours des motifs. Barthes distingue deux types de « portraits », les portraits « réalistes », qui « individualisent soigneusement leur modèle », et les « topoi », plus irréalistes, qui s'appliquent aux victimes des libertins. Toutefois, les deux types de « portraits » fonctionnent de la même manière : il s'agit toujours de créer un « motif de personnage », et d'aller aussi loin que possible dans la délimitation de ses contours (dans un champ lexical réel ou irréel).

Les descriptions de personnages sont marquées par la redondance d'adjectifs, dans des propositions juxtaposées, séparées par des virgules ou points virgules, au sein de phrases reconnaissables par leur longueur et leur rythme saccadé. C'est le cas par exemple dans la description de Durcet, dont il est écrit « il est petit, court, gros, fort épais, une figure agréable et fraîche, la peau très blanche, tout le corps, et

principalement les hanches et les fesses, *absolument* comme une femme ; son cul est frais, gras, ferme et potelé, mais *excessivement* ouvert par l'habitude de la sodomie ; son vit est *extraordinairement* petit : à peine a-t-il deux pouces de tour sur quatre de long [...] il a de la gorge comme une femme, une voix douce et agréable »³⁷.

Cette description est caractéristique de la peinture des personnages sadiens : il s'agit d'une phrase très longue, entrecoupée de signes de ponctuation rendant le rythme haché et répétitif. De même, les adjectifs employés résonnent comme autant de répétitions dans le texte. En effet, non seulement les adjectifs utilisés sont d'un registre simple, presque enfantin (« gros » « petit » « grand »...), mais ils sont répétés dans le texte, parfois dans les mêmes phrases (comme c'est ici le cas avec l'adjectif « petit », qui revient deux fois dans la description de Durcet). L'emploi répété d'adjectifs simples crée un effet visuel important. En effet, le choix des adjectifs montre un souci de faciliter l'interprétation, en la rendant spontanée et visuelle: il s'agit de décrire aussi simplement que possible, sans détour linguistique ni variation de vocabulaire, des éléments destinés à être interprétés de manière spontanée par le lecteur, qui peut immédiatement concevoir une amorce d'image (avant que le motif ne soit combiné à un autre). Cette notion de « simplicité » des adjectifs, va de pair avec la surabondance d'adverbes : on peut parler d'une « intensité » des descriptions, créée par la cohabitation d'adjectifs intensifs et d'adverbes redondants, qui agit directement sur l'affect et le ressenti du lecteur.

Un phénomène de répétition inter-descriptions s'opère de fait, qui accentue l'effet visuel, et crée un effet sensible. En effet, les mêmes adjectifs qualificatifs simples sont utilisés pour décrire presque tous les personnages (les mêmes traits se retrouvent dans le dessin de différents motifs de personnages), qu'il s'agisse d'hommes, de

³⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.33

femmes, d'enfants ou de vieillards. L'adjectif « immense » par exemple, revient plus de dix fois dans la simple Introduction. De même, on remarque que dans les descriptions des huit personnages principaux (les quatre scélérats et leurs épouses), les mêmes adjectifs sont utilisés : on compte 11 occurrences de l'adjectif « beau » (décliné au masculin comme au féminin, singulier et pluriel), 17 occurrences de l'adjectif « petit » (également décliné au féminin, singulier et pluriel), et 12 fois l'adjectif « grand »³⁸. Ces répétitions inter-motifs ont pour effet (sensible) de paralyser l'effet visuel dont j'ai parlé ci-dessus. En effet, si l'effet visuel subsiste à la petite échelle des motifs pris un par un, la répétition parvient à brouiller le brouiller dans la grande échelle qu'est la peinture des motifs. Le lecteur sent la présence écrasante de cette immensité de détails impossible à peindre, il appréhende l'esthétique frustrée, répétitive et hyperbolique de la peinture des motifs.

Certaines structures linguistiques sont systématiquement employées, qui viennent accentuer la redondance des adjectifs : on notera ainsi l'usage abondant des procédés de comparaison : outre les simples comparaisons (« couvert de poils comme un satyre »³⁹, « c'était comme deux petites pommes »⁴⁰, « absolument comme une femme »⁴¹...), qui fleurissent dans le texte, on remarque un important emploi de comparatifs : « l'esprit plus souple et plus adroit cependant »⁴², « une recherche plus grande dans les plaisirs »⁴³, « un peu plus de sensualité »⁴⁴, « moins délicieux sans doute »⁴⁵.... Les comparaisons sont souvent de type quantitatives, dans des systèmes intégrés : « plus élevé qu'il n'eût dû être »⁴⁶. Aux systèmes comparatifs, se mêlent des

³⁸ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.25 à 40

³⁹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.29

⁴⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.37

⁴¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.33

⁴² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.26

⁴³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.27

⁴⁴ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.27

⁴⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.35

⁴⁶ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.35

systèmes consécutifs très nombreux : « la peau en était tellement flétrie à force de coups de fouet, qu'on la tortillait autour des doigts »⁴⁷, « dans un tel état de malpropreté qu'on y voyait sans cesse autour un bourrelet de deux pouces d'épaisseur »⁴⁸, « d'un tel attrait qu'on eût dit qu'il était le temple de la pudeur même »⁴⁹, « tant d'attraits que ma plume entreprendrait en vain de les peindre »⁵⁰. Les systèmes consécutifs s'entremêlent dans le texte avec les systèmes comparatifs, rendant les descriptions saccadées, et compensant la pauvreté du vocabulaire, par une virtuosité grammaticale : « perdant toujours si peu que son imagination sans cesse enflammée le rendait aussi fréquemment que son frère susceptible de goûter le plaisir »⁵¹. L'effet visuel est à la fois accentué et détruit par l'effet sensible qui se crée dans un deuxième temps : d'abord le lecteur voit, puis il sent l'impossibilité de voir. L'esthétique opère là encore, en développant la vue, puis en la paralysant.

Plus caractéristique encore : l'emploi de superlatifs, qui soulignent les répétitions d'adjectifs, et rendent les descriptions d'autant plus expressives, que les adjectifs sont redondants et monotones. On n'en citera ici que quelques uns, tant le texte en est riche : ainsi, au sujet des épouses, on voit se dessiner des motifs bien différents, même si les traits sont ressemblants : Adélaïde a « les plus beaux cheveux blonds qu'on puisse voir »⁵², Constance, « les plus beaux cheveux noirs »⁵³, et enfin Julie « les plus beaux cheveux châtain »⁵⁴. Si les formules peuvent sembler maladroites, exagérées, ou lourdes à la lecture, elles n'en demeurent pas moins essentielles à la construction de la consistance des motifs : ce sont des traits qui composent les motifs de personnages, et qui rendent visibles et sensibles les motifs ainsi décrits. Peu importe que l'adjectif

⁴⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.29

⁴⁸ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.29

⁴⁹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.36

⁵⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.35

⁵¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.27

⁵² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.36

⁵³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.35

⁵⁴ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.39

« beau » soit employé ici trois fois, peu importe que les structures comparatives soient toutes les trois centrées sur un superlatif relatif appliqué au même terme « cheveux » : l'essentiel est que les traits ainsi réunis dans les motifs de personnages rendent visibles les motifs ainsi créés, et que le lecteur sente l'écrasante beauté de ces motifs.

Notons enfin, que certains éléments de description, les plus nécessaires à la création d'une matière visuelle, sont privilégiés au détriment de certains autres, presque totalement négligés. L'âge et la taille des personnages par exemple, sont toujours présents dans les descriptions sadiennes : en effet, c'est avec un grand souci de précision que l'âge des motifs de personnages sont indiqués, comme en témoigne notamment la description des jeunes filles du sérail : « La première se nommait Augustine : elle avait quinze ans »⁵⁵, « La troisième se nommait Zelmire : elle avait quinze ans »⁵⁶ « La quatrième se nommait Sophie : elle avait quatorze ans »⁵⁷. Cette description de personnages s'apparente presque au début d'un scénario de cinéma, dans lequel on parlerait de la distribution des rôles en vue d'un casting. Si certains passages des *120 Journées de Sodome* sont effectivement proches du scénario, c'est la plupart du temps à l'inachèvement de l'œuvre que la ressemblance est due (passages d'annotations ou plan des événements des trois dernières parties) : or la description des motifs de personnages n'appartient précisément pas à ces passages d'annotations de l'auteur : il appartient à l'esthétique de la composition (j'entends : l'esthétique littéraire) que de donner les principaux éléments de description du motif, de manière à ce qu'il prenne forme instantanément et visuellement pour le lecteur, et par là-même de scléroser les possibilités visuelles en imposant une force sensible qui est celle de l'esthétique de la peinture des motifs (peinture hyperbolique, redondante, et inquiétante car toujours plus précise et plus vaine).

⁵⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.49

⁵⁶ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.49

⁵⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.49

L'étude des traits physiques des motifs de personnages est donc intéressante, car elle témoigne de la dimension visuelle et sensible de cette peinture de motifs : il s'agit réellement de tracer, à l'aide de traits, les contours principaux des motifs qui composeront les images, en travaillant non seulement sur le visuel, mais sur l'esthétique qui émerge des peintures de motifs. Ce travail sur les motifs et les traits qui les composent m'amène à une conclusion : si l'artefact Pornographie sadienne est effectivement du texte que le lecteur doit appréhender comme tel, le contenu n'est pas tant sémantique (ce que les interprétations sur le mode de la représentation ont pensé et reconduit) que visuel, affectif et esthétique. En somme, dans l'établissement des motifs, Sade n'écrit rien d'autre que « je ne peux pas écrire mieux que cela ». Il donne les principaux éléments visuels, de manière simple, précise et ordonnée, mais les nombreux recours à des systèmes comparatifs centrés sur un superlatif absolu, mis en balance avec un système consécutif, montrent que de fait : il se trouve dans l'incapacité de rendre par les mots, ce qu'il voudrait rendre par l'image. Il livre donc une esthétique marquée par l'hyperbole, la frustration, la précision et la répétition, esthétique qui produit du visuel là où les mots eux-mêmes ne produisaient que du sens. Ainsi, lorsque Barthes écrit « il ne fait pas voir, (et certainement ne le veut pas) »⁵⁸, j'oppose qu'il ne fait certes pas voir, mais que le lecteur voit (ou sent) néanmoins, et que s'il ne fait pas voir de personnages, il fait effectivement et très concrètement percevoir des « motifs de personnages ». Et lorsque Barthes ajoute que « ces portraits rhétoriques sont vides »⁵⁹ (formule qui s'applique, selon lui, aux seules victimes, en ce qu'elles fonctionneraient différemment des libertins), je préciserais que les motifs de victimes comme de scélérats sont vides effectivement, aussi vides que peut l'être un osselet dans une composition de

⁵⁸ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.28

⁵⁹ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.28

Viallat. Claude Viallat compose ses toiles en appliquant la même forme (non identifiable, mais qui se rapproche d'un osselet) de manière sérielle sur des fonds colorés, en variant les supports et les matières. Si la forme qu'applique Viallat est effectivement vide, dans la mesure où le motif n'a pas de sens propre, la composition n'en demeure pas moins visuelle. Il en va de même avec l'application des motifs de personnages dans la composition de pornographie sadienne : ce ne sont pas les motifs seuls, qui sont visibles et visuels, mais l'esthétique que le lecteur appréhende à partir de l'expression des motifs.

Aspects moraux :

Les motifs de personnages sadiens sont décrits également moralement. Qu'on ne s'y trompe pas : loin des personnages de romans du XIX^{ème} siècle, loin encore du romantisme ou du réalisme, les personnages des romans de Sade sont des motifs, qu'il traite comme des objets, comme les libertins utilisent leurs victimes dans le texte final. Ils ne jouent aucun rôle si ce n'est celui de jouer un rôle. Et précisément, c'est là leur unique fonction : ils n'existent pas en dehors de ce à quoi ils vont servir. Les traits relatifs aux qualités et aux défauts des motifs de personnages sadiens servent là encore, à construire la matière visuelle des motifs : quand Sade parle de la vie passée du duc de Blangis⁶⁰, ou des crimes des historiennes⁶¹, ce n'est ni dans un souci d'asseoir une histoire à venir (les éléments n'ont aucun rapport de temporalité ni d'espace avec les aventures des quatre parties qui suivront l'Introduction), ni dans le but de tisser des psychologies de personnages : il s'agit de matérialiser les motifs de personnages, dont le lecteur a déjà pu se faire un bref portrait grâce aux traits relatifs aux caractéristiques physiques. En somme, les qualités et défauts moraux des personnages sont des traits en

⁶⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.21

⁶¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.43 à 45

plus, qui viennent s'ajouter à leur âge, leur taille, la blancheur de leurs fesses et autres traits sadiens.

L'analyse des traits relatifs aux aspects moraux des motifs de personnages s'avère intéressante, en ce qu'elle montre une parfaite égalité dans les motifs de personnages (et en ce point, je contredis Barthes, pour qui un « classement est possible, mais seulement au niveau du discours »⁶²). En effet, on constate que les deux premiers scélérats des *120 Journées de Sodome*, le duc de Blangis et son frère, l'Evêque de..., sont dessinés d'abord par leurs traits moraux, avant d'être décrits physiquement : « Né faux, dur, impérieux, barbare, égoïste... »⁶³, « Même noirceur dans l'âme, même penchant au crime, même mépris pour la religion, même athéisme, même fourberie... »⁶⁴. On pourrait penser qu'ils sont, de fait, plus importants, plus charismatiques, en somme que ce sont les « héros » de l'histoire à venir. Or dans la suite des aventures, dans les quatre parties qui suivent l'Introduction, l'importance de ces deux personnages se relativise : les images créées par combinaison des motifs ne reconduisent pas cette hiérarchie : elles mettent en scène tous les motifs de personnages, sans souci de « héros ». Cette constatation confirme mon hypothèse de départ, qui consistait à dire que les personnages sadiens ne sont pas « classables » : ils ne sont pas tant des personnages que des « motifs de personnages ». Tous jouent un rôle déterminé dans des images créées par combinaison de motifs, sans les contraintes narratives auxquelles sont habituellement soumis les romans, et donc sur un seul plan.

Pour clore cette partie consacrée aux motifs, je terminerai en expliquant pourquoi le choix de ce terme « motifs » m'a paru préférable à celui de « figures ». Nous avons vu que les motifs (motifs d'environnement et motifs de personnages)

⁶² Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.27

⁶³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.21 à 22

⁶⁴ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.26 à 27

avaient une consistance visuelle, créée par la combinaison de traits. Nous avons vu également qu'ils se voulaient isolés du réel. J'ajouterai une autre caractéristique importante à la compréhension du fonctionnement esthétique de la pornographie sadienne : les motifs n'ont de sens que dans la mesure où ils servent aux images. L'esthétique qui se dégage de la peinture des motifs (ce que j'ai appelé l'« effet sensible ») est nécessaire à l'appréhension des images, et de fait, nécessaire à la composition qu'est l'œuvre en elle-même. En somme, ils ne sont pas (comme pourraient éventuellement l'être des « figures ») indépendants. Ce sont certes des éléments d'agrément, qui viennent « décorer » les images, mais cet agrément est conçu comme nécessaire, puisque l'esthétique qui se dégage de leur peinture est déterminante dans l'esthétique générale.

Cette esthétique a échappé à la tradition d'illustration. En effet, les illustrations, à commencer par les gravures d'époque qui accompagnaient *La Nouvelle Justine*, et *L'Histoire de Juliette*, sont très loin de reconduire les peintures de motifs sadiennes. En effet, elles montrent que la tradition d'illustration n'a pas pris en compte la nature des motifs. En comparant le fonctionnement des motifs de la pornographie sadienne (motifs d'environnement et motifs de personnages), à ces illustrations, toutes fidèles soient-elles au niveau du sens, on constate que l'esthétique des images sadiennes se retrouve mutilée dans les illustrations. J'ai montré que les motifs d'environnement étaient assez mal restitués dans les gravures, qui procèdent à une représentation réaliste des éléments, sans souci de l'esthétique du texte. Il en va de même pour les motifs de personnages : en effet, les gravures donnent à voir des êtres de chair et de muscles, des physionomies réalistes, des corps humains. Leurs équivalents sadiens, eux, sont déshumanisés, réduits à l'état de machines, uniquement définis par leurs sens, leurs cris, leurs peines ou leurs

orgasmes. Les images visuelles montrent des états du corps, tandis que Sade peint des affects, qui sont des états de corps en tant que perçus par un esprit (une *mens*, un mental).

Le principal défaut de ces illustrations (j'entends « défaut » par rapport au but qui est le mien : tâcher de définir et si possible de rendre l'esthétique de la pornographie sadienne), tient au fait qu'elles sont réalistes, et « extérieures » à la sensibilité proprioceptive. Les proportions des corps sont respectées, les sujets et les actions représentés sont traités comme des sujets réels, un souci de vraisemblance est manifestement recherché. Or précisément, nous avons vu que les motifs de la pornographie sadienne avaient pour caractéristiques d'avoir certes une matière visuelle, mais d'être également isolés de la sphère du réel. Les motifs de la pornographie sadienne sont des motifs affectifs valant pour des lieux ou pour des êtres, mais ils ne sont ni des décors ni des personnages. J'ai montré qu'ils étaient des fonctions, destinés à libérer une certaine esthétique propre à la peinture des motifs, et qu'ils étaient traités sur le même plan les uns par rapport aux autres. En somme, les illustreurs de gravures ont procédé comme Diderot devant les tableaux du Salon de 1761, ou encore comme les auteurs de la critique sadienne moderne : en travaillant sur le sens des mots, sur ce qu'ils représentent, et non pas sur la forme des images et de l'expression.

Pour résumer ce que l'étude des motifs nous révèle de l'esthétique des compositions de la pornographie sadienne, nous dirons d'abord que Sade procède dans l'établissement de ses compositions, comme un peintre traçant des motifs à l'aide de traits, précis, répétitifs, expressifs non seulement pour eux-mêmes, mais aussi et surtout dans l'esthétique qui se dégage de cette peinture, une esthétique de l'imaginaire, de la répétition, et de la frustration.

C'est précisément cette esthétique, qui se dégage de la peinture de motifs, que la tradition d'illustration a ignorés. Ces motifs, ajoutés aux sujets des images, sont ce qui crée l'esthétique « effective » des compositions. En effet, réduire l'esthétique de la pornographie sadienne à la description des motifs qui la composent serait oublier la moitié de la matière visuelle, qui tient elle, non pas aux motifs d'environnement ni aux motifs de personnages, mais à des pratiques indépendantes de ces motifs, et qui sont traitées dans les images de la pornographie sadienne, comme des sujets.

2B. La peinture des pratiques comme sujets

Les images sadiennes, si elles sont certes composées de motifs, acquièrent leur consistance visuelle par l'ajout d'autres éléments, qui viennent s'insérer entre les motifs: j'appellerai ces éléments les « sujets ». Nous avons vu comment, à l'aide de motifs qu'il peint, Sade crée une certaine esthétique de l'excès, de la tension, de la frustration et de la répétition. J'ai montré également que les motifs n'avaient de sens que dans la mesure où ils servaient à l'image. Et de fait, dans *Les 120 Journées de Sodome*, les épouses ne sont importantes qu'en ce qu'elles constituent un groupe au sein duquel l'inceste se déploie (« Constance est femme du duc et fille de Durcet », « Adélaïde, femme de Durcet et fille du président », « Julie, femme du président et fille aînée du duc » « Aline, crue fille du duc quoique réellement elle soit fille de l'évêque »⁶⁵). Comprendre : l'esthétique qui se dégage de la peinture des motifs des épouses participe des images d'inceste. Nous verrons ici que Sade procède également à la peinture de sujets (dont l'inceste fait partie), et que ce deuxième type de peinture nécessite la complémentarité de la peinture des motifs. En somme, Sade ne fait la peinture de motifs d'environnement ou de personnages, que pour compléter et enrichir le deuxième type de peinture (la peinture des sujets, qui est mon propos ici) d'une esthétique répétitive, frustrée, hyperbolique.

La description des sérails dans *les 120 journées* témoigne également de la complémentarité des deux peintures. En effet, la description des membres du sérail n'a pas de sens pour elle-même, il ne s'agit pas de présenter des personnages individuels, mais de les situer dans le groupe qui détermine leur utilité dans le roman. Sade écrit

⁶⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.77

d'ailleurs, à propos des huit petites filles choisies pour composer le sérail des jeunes filles : « Je ne m'aviserai pas de peindre ces beautés : elles étaient toutes si également supérieures que mes pinceaux deviendraient nécessairement monotones »⁶⁶. Le même procédé s'observe symétriquement dans la description du sérail des jeunes garçons, au sujet duquel Sade écrit : « Voici les noms qu'on donna à ceux qui restèrent, leur âge, leur naissance, et le précis de leurs aventures, car pour les portraits, j'y renonce : les traits de l'Amour même n'étaient sûrement pas plus délicats et les modèles où l'Albane allait choisir les traits de ses anges divins étaient sûrement bien inférieurs. »⁶⁷

En somme, lorsque Sade modèle les motifs de sa composition, ce n'est que pour « décorer » une deuxième peinture, celle des sujets. Aucun personnage sadien n'est acteur d'actions, si certains ont des noms réalistes et d'autres des noms de théâtre (la distinction sert d'argument à Barthes pour prouver que deux catégories de personnages sadiens interviennent⁶⁸), tous sont seulement les motifs d'images que Sade propose par leur biais. Il en va de même dans le choix des lieux dans lesquels se placent les actions : aucun lieu ne détermine quoi que ce soit, aucun motif de lieu n'a de consistance autre que visuelle. En poussant l'argument à l'extrême, on peut hasarder une hypothèse, qui consisterait à dire que s'il avait pu se passer de personnages et de lieux, Sade l'aurait sans doute fait. Et peut-être l'a-t-il fait à sa manière, puisqu'en dehors des lieux et des personnages stéréotypés qui peuplent ses romans, personnages quasi-morts, en ce qu'ils n'évoluent pas et restent bornés au motif qu'ils représentent, très peu d'innovation intervient.

⁶⁶ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.49

⁶⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.52

⁶⁸ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.28, note 2

Force est donc de constater que si les motifs d'environnement et les motifs de personnages sont toujours présents dans les images sadiennes, s'ils marquent l'esthétique des images et des compositions, ils n'en demeurent pas moins des outils, en somme de simples supports des pratiques, qui elles sont les réels sujets des images. Au sujet des motifs dans les arts décoratifs, Yves Michaud écrit qu'ils « ont opéré un renversement fascinant en faisant passer au centre de l'œuvre ce qui normalement est à ses marges »⁶⁹. En ayant recours à un processus sériel de répétition de motifs redondants, Sade impose des éléments mineurs (dans la mesure où ce ne sont pas les sujets des images) et brouille les limites du sens. En somme, par l'expression, Sade déplace les limites de la représentation. Cette démarche est intéressante, car elle contribue à expliquer l'échec des lectures sur le mode de la représentation.

Le sujet des images sadiennes, n'est jamais tant un lieu ou un personnage qu'une pratique, définie comme les motifs d'environnement ou les motifs de personnages, avec une grande précision et un vocabulaire spécifique. Il s'agit d'une pratique sexuelle précise et bien délimitée, qui, appliquée aux motifs d'environnement et de personnages, produit l'image sadienne. L'étude des *120 Journées de Sodome*, par son inachèvement, facilite l'analyse des sujets. En effet, les trois dernières parties de l'ouvrage sont laissées à l'état de plan, dans lesquels se déploie une liste considérable de pratiques, qui sont les sujets des images (sujets potentiels ici, puisque les images, nées de la combinaison des motifs et des sujets, n'ont pas été mises en place jusqu'au bout).

Au sujet des motifs, j'avais montré que les traits qui les composaient étaient principalement des adjectifs, dont j'avais noté les plus redondants, et nous avons vu

⁶⁹ Yves Michaud, *Beaux Arts Magazine hors série, L'envers du décor*, « Motifs », p.28

qu'il était toujours question de termes simples, expressifs, et suggestifs. J'avais également souligné l'usage de systèmes comparatifs et/ou consécutifs, principalement centrés sur un superlatif absolu. Ces traits n'apparaissent pas dans la composition des sujets. Ce qui apparaît en revanche, c'est l'emploi redondant de verbes, et plus généralement de toutes les formes verbales associées.

On trouve ainsi de nombreux infinitifs, la plupart du temps dans des constructions causatives introduites par « faire » ou « laisser » : « il fait attacher une fille »⁷⁰, « il la fait pisser », « il la fait chier »⁷¹, « il la fait mourir ainsi »⁷²... Ce moyen, très expressif, permet de construire la matière visuelle de l'image, puisqu'en une seule formule, la notion de contrainte (avec le verbe introducteur « faire »), ou de durée (avec « laisser ») s'ajoute à l'action du verbe principal, simple et évocateur.

Notons également la présence très importante de gérondifs dans la peinture des sujets : « en lui branlant le cul »⁷³, « en déchargeant »⁷⁴, « en foutant »⁷⁵, « en pissant et en chiant »⁷⁶... Là encore, la construction visuelle de l'image est facilitée : l'image qui se crée est marquée par la multitude des traits qui composent le sujet. Les sujets, comme les motifs, sont donc composites : ils sont composés de traits (verbes et formes verbales), comme les motifs étaient rendus visibles par des adjectifs redondants.

Au sujet des verbes employés dans la peinture des sujets, le même constat que pour les adjectifs des motifs peut se remarquer : il s'agit d'une liste de verbes limitée, ou du moins réduite, très expressive et peu variée. J'ai tâché d'en répertorier ici les principaux, dans les quatre cent cinquante pratiques qui composent les parties non

⁷⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.363

⁷¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.365

⁷² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.410

⁷³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.366

⁷⁴ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.367

⁷⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.367

⁷⁶ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.368

achevées des *120 Journées de Sodome*, et qui constituent les sujets des images sadiennes. Notons que tous ces verbes, répétés de nombreuses fois dans le texte, sont tous visuels, expressifs, et simples : ils désignent des actions interprétables instantanément. Le verbe le plus fréquemment utilisé est le verbe « fouetter », avec 86 occurrences. Viennent ensuite les verbes « décharger » (77 occurrences dans le texte), « enculer » (74 occurrences), « foutre » (71 fois dans le texte), « branler » (61 occurrences), « chier » (50 fois dans le texte), « mourir » (48 occurrences), « jeter » (42 reprises), « manger » (41 fois) « couper » (38 fois), « tomber » (34 occurrences), « brûler » (31 fois), « dépuceler » (29 fois), « lier » (22 fois) ou encore « attacher » (18 fois).

On remarque que tous ces verbes peuvent se retrouver à la voix active comme à la voix passive : ainsi, dans la même phrase, le verbe « foutre » est ici conjugué d'abord à la voix active, puis à la voix passive, dans une image où les motifs de personnages, s'ils sont certes présents et identifiés, sont seulement les outils nécessaires à la pratique, qui elle, est le sujet de l'image : « Fanny est livrée en con à l'assemblée, mais comme l'évêque et M.Durcet ne foutent pas en con, elle n'est foutue que par Curval et le duc »⁷⁷. Notons que dans ce même passage, 7 occurrences du verbe « foutre » confirment cette hypothèse du sujet de l'image. Ceci m'amène à penser que les sujets des images, ces pratiques, sont indépendantes des motifs : en effet, dans la peinture des sujets, peu importe que le motif de personnage subisse ou soit l'acteur des pratiques (il est d'ailleurs souvent les deux à la suite) : seuls les verbes ont de l'importance, en ce qu'ils sont le sujet des images ainsi créées.

Ainsi, le sujet grammatical des verbes n'a qu'une moindre importance. Le plus souvent dans les parties inachevées des *120 Journées de Sodome*, le sujet grammatical

⁷⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.365

est « il » : « Il se fait tenir par trois filles »⁷⁸, « Il fait mettre six vieilles en demi-cercle »⁷⁹, « Il pétrit la gorge, jusqu'à ce qu'elle soit toute bleue »⁸⁰, « Il fouette alternativement sa femme et sa fille »⁸¹... Les éléments donnés par les historiennes ne permettent pas de restituer l'identité de ces « il » : les motifs de personnages ne sont pas encore définis, il s'agit seulement dans ces parties des sujets des images, parfaitement indépendants des motifs de personnages, puisque les verbes peuvent se conjuguer sans eux. Le sujet grammatical « Il » vaut donc, dans la peinture des sujets, pour un motif de personnage, il tient lieu de motif, en attente de peinture propre.

Outre le recours au pronom personnel « il », qui ne désigne aucun motif de personnage déterminé, on remarque que les verbes utilisés sont souvent des verbes pronominaux autonomes : ils sont soit employés dans des structures simples, de type sujet + verbe + complément, soit encore placés dans des constructions pronominales. Ainsi, nombreuses sont les occurrences du verbe « foutre » ou « branler » dans de telles structures (« il oblige une putain de branler un âne »⁸², « L'homme se branle en face »⁸³, « tous quatre se branlent mutuellement »⁸⁴). Cette diversité des structures, toutes centrées autour du même élément (le verbe) confirme le caractère de sujets des pratiques : ce ne sont pas tant les sujets grammaticaux qui importent, que les verbes, comme en témoigne le caractère fermé, presque autistique, des constructions pronominales, qui centrent l'intérêt sur l'action plutôt que sur les acteurs.

Un procédé similaire, bien que plus évident encore, s'observe lorsque Sade écrit « Il fait chier une fille A et une autre B ; puis il force B à manger l'étron de A et A de

⁷⁸ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.372

⁷⁹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.373

⁸⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.375

⁸¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p. 380

⁸² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p. 389

⁸³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p. 393

⁸⁴ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.395

manger l'étron de B ; ensuite elles chient toutes deux et il mange leurs deux étrons »⁸⁵ : ici, non seulement le sujet grammatical « il » ne désigne aucun motif de personnage, mais les compléments d'objet directs eux-mêmes sont vides : on peut leur substituer une lettre, un signe, n'importe quel « motif ». Le sujet de l'image n'est ni le sujet grammatical « il », ni les compléments A et B, mais bel et bien les verbes « chier » et « manger ».

Tout aussi caractéristique de l'indépendance des sujets par rapport aux motifs de personnages : l'omission du sujet grammatical que Sade opère dans certaines peintures de sujets : puisqu'aucun motif de personnage n'intervient de manière déterminante dans la peinture des sujets, le sujet grammatical des verbes est parfois oublié : « Fout des putains sur l'autel »⁸⁶, « Branle avec le clitoris de la putain »⁸⁷, « Lui fait avaler une forte dose d'émétique »⁸⁸, « Lui donne des fêrules sur les mains »⁸⁹, « La fait courir nue, dans une nuit glacée »⁹⁰ ... En somme, tout montre que dans la peinture des sujets des images, les motifs de personnages n'interviennent pas ou peu.

J'avais parlé, au sujet des motifs, de deux processus de répétition (il s'agissait alors d'adjectifs): une répétition interne aux motifs, et une autre inter-motifs. Notons que le même traitement est appliqué aux sujets, non plus avec des adjectifs, mais avec les verbes qui composent les sujets. On observe de fait, une redondance interne aux sujets : ainsi, pour décrire une seule et même pratique, Sade emploie souvent les mêmes verbes : « une fouette, une suce, l'autre chie ; puis celle qui a chié fouette, celle qui a

⁸⁵ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.368

⁸⁶ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.370

⁸⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.370

⁸⁸ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.375

⁸⁹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.376

⁹⁰ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.376

sucé chie, et celle qui a fouetté suce »⁹¹, « Il veut que le frère chie dans le con de sa sœur, et il mange l'étron, puis il faut que la sœur vienne chier dans la bouche du frère, et il y mange l'étron »⁹² « Il fait chier un homme dans sa bouche, et le mange, pendant qu'un petit garçon le branle, puis l'homme le branle et il fait chier le petit garçon »⁹³. Ces répétitions internes aux sujets ont le même effet visuel que dans la peinture des motifs : le lecteur voit les actions, comprend le déroulement de la pratique, avec des termes simples et expressifs qui font image instantanément. Cet effet visuel, comme dans la peinture des motifs, est toutefois brouillé par l'autre phénomène de répétition, plus large : les répétitions inter-motifs. En effet, la redondance des verbes, si elle rendait le texte expressif à l'échelle d'un sujet, finit par altérer l'effet visuel en lui substituant un effet sensible : le lecteur ne voit plus les pratiques, il les sent : l'esthétique sérielle, presque industrielle à force de répétition, s'impose au lecteur, et agit sur la construction de la matière visuelle de l'image.

Si les sujets et les motifs sont donc similaires dans leur fonctionnement, notons qu'ils sont parfaitement indépendants l'un de l'autre, et que la peinture des sujets se fait en excluant les motifs de son champ d'application. J'ai tâché de le montrer avec les motifs de personnages, et il en va de même avec les motifs d'environnement. Les sujets sont peints sans souci de correspondre à tel ou tel motif d'environnement. La peinture des sujets exclut totalement la question des lieux des images, ce qui m'amène à penser que là encore, les sujets sont imaginés indépendamment des motifs d'environnement qui composent les images. L'image serait de fait, une superposition de deux peintures indépendantes et distinctes : la peinture des motifs d'environnement et de personnages, et, enfin, la peinture des sujets.

⁹¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.372

⁹² Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.368

⁹³ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, p.367

Cette conclusion (que je pousserai plus loin en travaillant sur l'esthétique conjointe des deux peintures, ce que j'appellerai l'« esthétique effective » des images sadiennes), est intéressante, comparée aux parti-pris d'illustration qui se sont exprimés à travers la tradition des gravures d'époque, puis des premières de couvertures modernes. Je montrerai ici que les illustrations, si elles ont certes su noter l'aspect visuel des peintures de sujets, ne traitent précisément pas les pratiques comme des sujets, ou dénaturent l'essence des sujets (exprimée par les verbes).

Certaines gravures ne traitent pas le sujet de l'image sadienne comme sujet. En effet, la plupart des gravures tentent de restituer la narrativité du texte, en représentant les pratiques comme « anecdotiques » d'un contexte. Ainsi, la pratique passe parfois au second plan, comme en témoigne la disposition des personnages sur les compositions : parfois décentrés⁹⁴, les personnages sont acteurs d'une pratique, qui devient un élément narratif plus qu'un sujet esthétique central. De même, nombreuses gravures représentent les pratiques dans leur continuité narrative. On accorde alors de l'importance aux mouvements des personnages, à leur posture dans l'environnement qui les entoure, et enfin aux éléments représentés au second plan, qui illustrent un moment narratif plus qu'une pratique⁹⁵. Ainsi, ces gravures traitent les pratiques comme anecdotiques, sans tenir compte ni de la nature des pratiques (sujets des images), ni de l'esthétique qui se dégage de leur peinture dans le texte (esthétique industrielle, sérielle, répétitive, massive).

Notons qu'enfin, si la plupart des gravures représentent toutefois la pratique comme centrale, aucune ne tient compte ni de la sémantique, ni de l'esthétique de la peinture des sujets, et aucune ne cherche à les restituer. Toutes cherchent au contraire,

⁹⁴ Obliques, *Sade Illustré*, p.49, p. 87, p.113

⁹⁵ Obliques, *Sade Illustré*, p.30, p.34, p.45, p.115

au mieux à rendre compte de la précision des scénarios mis en place, quand ce n'est pas simplement à convertir une image insoutenable (l'image du texte) en image érotique. Dès leur parution (dans l'illégalité et l'anonymat), les romans de Sade sont accompagnés de gravures et d'illustrations, dont on sait de source sûre qu'elles ne sont pas de sa main. Il faut donc penser qu'elles ont été librement illustrées, sans le consentement de l'auteur, sans doute à la demande des éditeurs, pour assurer la promotion de ces œuvres insolites, qui auraient connu un moindre succès sans le piquant des gravures qui les illustraient. En effet, les auteurs de l'ouvrage sur lequel j'ai basé mon étude rend compte à cet égard, de l'intention des illustrateurs, et de la raison d'être des gravures d'époque. On apprend effectivement que « ces illustrations avaient à l'époque la vocation éminente d'assurer à l'ouvrage une bonne carrière commerciale »⁹⁶

Et de fait, ce qui frappe à la vue de ces gravures, est leur caractère hautement érotique. L'esthétique des gravures se veut proche de celles qui illustraient les romans libertins du XVIIIème siècle, sans différence de traitement comme s'il s'agissait là d'un même sujet. On remarque par exemple une grande similitude avec les gravures qui accompagnaient l'édition de 1748 de *L'histoire de Dom B***, Portier des Chartreux*, de Gervaise de Latouche⁹⁷. Les gravures qui accompagnaient l'édition de 1780 de *Thérèse Philosophe*, de Boyer D'Argens⁹⁸ sont également à rapprocher de celles qui nous intéressent. Jean-Pierre Dubost explique notamment, au sujet des gravures libertines, que ces images sont marquées par des motifs iconographiques récurrents, communs à toutes les gravures de l'époque et du genre. Ainsi, on retrouve dans les compositions le même type de décors : « bosquets de l'idylle antique », ou encore

⁹⁶ Obliques, *Sade Illustré*, p.9

⁹⁷ *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*, p. 497, p.499, p.500

⁹⁸ *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*, p. 974, p.975

« boudoir de l'intrigue amoureuse ».⁹⁹ Ainsi, les précisions scéniques représentées sur les gravures qui accompagnaient les œuvres de Sade ne sont peut-être pas tant la marque d'un souci de représentation fidèle, que celle d'une volonté d'inscrire les gravures dans un mouvement propre à l'époque et au genre, qu'était la gravure libertine. En ce sens, il convient de considérer ces illustrations davantage comme des supports de communication, très codifiés et par le biais desquels était assurée la promotion de l'ouvrage, que comme des illustrations de la pornographie sadienne.

En effet, les principaux éléments dont j'ai parlé, au sujet de la peinture des motifs et des sujets, sont absents des gravures, d'un point de vue aussi bien sémantique qu'esthétique. D'un point de vue sémantique, les gravures représentent des scènes dans lesquelles la douleur est seulement suggérée, mais jamais représentée avec l'intensité exprimée dans le texte. Aucune place n'est accordée à l'humiliation, à la honte, aux larmes (comprendre : à l'*affect*), puisque les personnages sont toujours représentés dans une même expression, avec un léger sourire, davantage de l'ordre du libertinage amoureux que des tortures sadiennes. Si nous avons remarqué une omniprésence de certaines pratiques dans la peinture des sujets (50 occurrences du verbe « chier » dans les trois dernières parties des *120 Journées de Sodome*), notons que dans les gravures, aucune scène de coprophagie n'est représentée. En somme, les illustrateurs procèdent d'une épuration sémantique, qui va de pair avec une épuration esthétique.

Les motifs de personnages et d'environnement, et les pratiques représentées, sont donnés à voir comme réguliers, homogènes et équilibrés. L'esthétique des gravures est davantage de l'ordre de l'imitation de Boucher, Chardin, ou Fragonard, que de l'écrasante redondance des adjectifs et verbes sadiens. De même, la frustration et la

⁹⁹ Jean Pierre Dubost, « Notice sur les gravures libertines », *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*, p. LXXX

complexité qui émanent des structures imbriquées de superlatifs et systèmes consécutifs n'est en aucune manière suggérée dans les gravures.

Force est de constater que ces gravures ne sont faites ni pour révolter, ni pour pousser à réfléchir au fonctionnement du monde, aux luttes de pouvoir ou à l'injustice, mais bel et bien pour bander de telle sorte que l'on n'ait qu'une envie : posséder ledit ouvrage pour sa propre masturbation. Les illustrations opèrent donc comme la plupart des œuvres pornographiques, dans une économie personnelle, vendeuse, une économie de marketing pour oser un anachronisme qui illustre mon propos, puisqu'il s'agit plus de montrer du sexe que de représenter par l'image ce qui se joue dans le texte.

En somme *les gravures d'époque qui accompagnaient les œuvres ne sont pas*, n'en déplaît aux auteurs de l'opuscule *Obliques*, ou encore aux illustrateurs anonymes qui ont exercé leur art avec précision et talent, *de l'ordre de la Pornographie sadienne*. Il s'agit effectivement d'illustrations pornographiques de passages, eux-mêmes pornographiques, de Sade. Cependant, deux niveaux de pornographie sont ici à distinguer, et il est important de noter que les gravures n'appartiennent pas à la pornographie sadienne en ce qu'elles ne rendent ni le sens ni l'esthétique qui la caractérisent.

3. Vers des lectures esthétisantes de la pornographie sadienne :

Le constat d'une différence majeure entre l'esthétique de la pornographie sadienne, que j'appellerai ici l'« esthétique effective », qui apparaît torturée, frustrée, répétitive, sérielle, écrasante et industrielle, et les diverses interprétations (littéraires comme esthétiques) de ces textes, m'amène à une étude, et à un constat, dans la tradition d'illustration qui accompagne les œuvres de Sade : quand l'illustration pourrait s'avérer un excellent moyen de cerner et de reconduire explicitement l'esthétique de la pornographie sadienne, elle échoue précisément là où ont échoué les études littéraires. On pourrait alors s'interroger, dans une démarche proche de celle de Benjamin¹⁰⁰, ce qu'il en advient de l'esthétique d'une œuvre d'art à l'ère de son illustrabilité technique.

J'ai montré que la plupart des interprétations littéraires ne s'étaient pas détachées d'une dynamique de lecture sur le mode de la représentation. C'est encore ce même mode que l'on retrouve dans les expressions graphiques des illustrations. En effet, la perpétuité de certains motifs pornographiques, qui semblent plus proches de référents visuels postérieurs au texte, que des référents textuels qu'ils prétendent représenter, montre que l'illustration, comme la critique littéraire, a procédé à des interprétations non pas esthétisantes, comme on aurait pu s'y attendre, mais « réalistes » de la pornographie sadienne.

Toutefois, si la tradition d'illustration ne nous dit pas grand-chose de plus de l'esthétique de la pornographie sadienne que les études littéraires ne l'ont fait, je

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*

m'attacherai à montrer qu'une nouvelle voie est peut-être en train de s'ouvrir, avec le parti-pris d'illustration d'une édition spécifique, 10/18. Nouvelle voie qui facilitera peut-être, dans la réception du grand public, des lectures esthétisantes de cette pornographie sadienne, trop souvent mécomprise, en travaillant sur le même mode qu'elle : le mode de l'expression.

3. A. L'esthétique effective des images sadiennes :

Le premier pas vers des lectures esthétisantes est, pour reprendre ce qui a été dit, d'appréhender l'esthétique qui émane de la pornographie sadienne, non pas tant au niveau de ce que représente le texte (si tant est qu'on puisse échapper au sens dans l'appréhension d'un texte), mais au niveau de la nature du choc ressenti à la lecture.

Avant de définir une esthétique « effective » (j'entends par là : qui agit effectivement sur nos sens, au sens où Rancière l'entend lorsqu'il parle de « puissance effective du ça-a-été »¹⁰¹) de la pornographie sadienne, je distinguerai ici deux degrés dans la réception des images : la sémantique des motifs et sujets, et l'esthétique qui se dégage (d'une part de chaque peinture, et enfin de la superposition des deux types de peintures).

Rancière distingue trois caractéristiques des images¹⁰² : la première, qu'il nomme « ressemblance », ou encore « imitation », est la qualité qui permet à l'image d'être reconnue et interprétée par le public. La seconde, l'« écart », ou encore « dissemblance », est ce qui équivaut à la parole (ou pour Barthes : le « discours ») : en somme, la dissemblance, dans la pornographie sadienne, ce sont les traits qui composent les motifs et les sujets, ce sont les caractéristiques formelles (et ici textuelles), qui placent une image connue dans une sphère inconnue. L'analyse de la dissemblance est précisément l'étape qui manque aux lectures et interprétations sur le mode de la représentation. La troisième caractéristique dont parle Rancière, est enfin l'« archi-ressemblance », ou encore « silence » : c'est ce que j'ai appelé l'effet sensible, ou encore le choc esthétique. Il s'agit de l'instantanéité de la perception, de l'immédiateté

¹⁰¹ J.Rancière, *Le destin des images*, p.18

¹⁰² J. Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, p.16,17

du « punctum »¹⁰³, non exprimée et non exprimable par des mots : en somme, il s'agit de la caractéristique qu'ont les images de devenir un bloc d' « autre chose » au moment où elles sont appréhendées.

Le premier degré de réception (qui équivaut à la « ressemblance » chez Rancière) tient à ce que le motif est : il s'agit de l'effet visuel créé par ce que représentent les mots, d'où l'importance sadienne de bien délimiter les contours des motifs constitutifs des tableaux. Je n'y reviendrai pas ici, dans la mesure où j'ai montré que l'aspect visuel des motifs et des sujets était certes important dans le processus de réception, mais brouillé par une esthétique de la redondance, de l'excès et de la frustration, effets sensibles acquis précisément au second degré de réception. En somme dans la pornographie sadienne, comme dans les images dont parle Rancière (en citant Barthes¹⁰⁴), le « studium » (ce qui correspond aux choses représentées, ou aux renseignements intelligibles apportés par l'image), s'oppose au « punctum » (ce que Barthes appelle « l'effet pathique immédiat »).

Le second degré de réception (et c'est celui qui m'intéresse plus particulièrement, dans la mesure où j'ai choisi de m'éloigner du mode de la représentation), est celui qui consiste à interpréter les motifs, non pas en tant que ce qu'ils sont ou ce qu'ils représentent, mais en tant que ce qu'ils créent au niveau de l'imaginaire et de la réception. Il s'agit donc de s'intéresser non pas au « studium » comme ont pu le faire les précédentes interprétations littéraires, ni à la « dissemblance » dont parle Rancière (que j'ai déjà traitée en parlant des motifs et sujets), mais à l'archi-ressemblance. Il s'agit donc de traiter la pornographie sadienne comme une image, ou plutôt comme des images.

¹⁰³ J. Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, p.18

¹⁰⁴ J. Rancière, *Le destin des images*, p.18

Barthes parle en effet d'une « pratique de l'image »¹⁰⁵ dans l'écriture sadienne, et explique la démarche qui consiste à « théâtraliser »¹⁰⁶ les parties d'une langue qui serait comme une « consistance »¹⁰⁷ : pour lui, l'écriture sadienne revient à inventer une « langue nouvelle », dans laquelle les parties de langage seraient isolées, et fonctionneraient les unes par rapport aux autres dans une logique propre à ce langage, logique qui déterminerait l'esthétique du texte. En ce sens, agencer les parties du langage de manière à créer de l'imaginaire porteur de sens, c'est théâtraliser. C'est faire exister les motifs non pas pour eux-mêmes, mais pour les images et les effets qu'ils créent dans leur relation les uns aux autres, sans que la compréhension ne se fonde sur les sens premiers des mots. En ce sens, la lecture de Barthes ouvre vers une possibilité de lecture esthétisante. . En effet, toute la narration sadienne repose sur un système dans lequel les agencements de motifs et de sujets créent une succession d'images, toutes composées de deux esthétiques superposées, aux caractéristiques parfois similaires, parfois distinctes. J'en appelle ici à la définition de Rancière de l'œuvre d'art : pour lui, ce qui se joue dans la réception d'une œuvre d'art (de quelque nature qu'elle soit), est une perpétuelle modification de notre sensible (ce qu'il appelle le « partage du sensible »¹⁰⁸) par les effets de l'œuvre en question sur notre imaginaire. Dans le cas de Sade, l'œuvre travaille notre imaginaire et génère des images qui valent pour de nouvelles expériences, et déterminent de nouvelles limites de notre « partage du sensible ». Les actions racontées ou mises en scènes sont des tableaux qui créent un choc dès lors que les images prennent une consistance. Qu'il s'agisse d'actions directes (comme les crimes des quatre scélérats des *120 journées de Sodome*, qui violentent les épouses, les membres de leurs différents sérails, et plus généralement toute l'assemblée

¹⁰⁵ R.Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.7

¹⁰⁶ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.10.

¹⁰⁷ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p.11

¹⁰⁸ J.Rancière, *Le partage du sensible*,

enfermée au château de Silling), ou d'actions indirectes (ce qui a trait aux récits des historiennes dans ces mêmes *120 Journées de Sodome*, rapporté par leurs soins dans des séances de rhétorique où la parole recrée les motifs qui constituent des images pour l'auditoire, savante mise en abyme du processus plus large qui se met en place dans le rapport texte/lecteur). En somme, ce qui s'opère chez Sade, c'est la transformation d'une « consistance » texte, pour reprendre la terminologie de Barthes, en « consistance image ».

L'étude des motifs et des sujets de la pornographie sadienne, et surtout le phénomène de superposition de ces deux peintures (on pourrait parler de « calques »), nous permet d'aller plus loin dans l'appréciation esthétique des compositions.

Au sujet de l'art décoratif, Joëlle Pijaudier-Cabot et Catherine Delvigne, commissaires de l'exposition « L'envers du décor », présentée au musée d'Art moderne de Lille Métropole en octobre 1998, parlent du principe de la répétition de motifs dans les compositions modernes, et écrivent que « l'artiste fait appel à un mode de reproduction mathématique ou encore industriel »¹⁰⁹. Si la peinture décorative du XX^{ème} siècle peut sembler éloignée des considérations littéraires qui nous occupent, l'analyse de l'approche systématique qui consiste à représenter des motifs répétés, générateurs d'une esthétique propre à créer un effet sensible, peut contribuer à éclairer notre lecture de Sade. En effet, il semblerait que ce qui importe dans l'esthétique sadienne n'est pas tant l'ordre ou le sens des mots qui composent les motifs pornographiques, mais la répétition de ces motifs simples dans une composition dont l'esthétique appréhendée par le lecteur dépend de l'enchevêtrement de ces motifs. L'esthétique de la pornographie sadienne n'est pas celle d'un Viallat, dont j'ai déjà

¹⁰⁹ Joëlle Pijaudier-Cabot et Catherine Delvigne, « Deux fois, trois fois... », *Beaux-Arts Magazine*, hors série « L'envers du décor », p.27, Paris, 1999

parlé, mais leurs démarches sont comparables. En effet, les compositions sadiennes (à l'exception de *l'Histoire d'Isabelle de Bavière*, qui se veut en marge de l'esthétique habituelle de Sade) se caractérisent par ce même procédé de fragmentation narrative : il s'agit d'une répétition de motifs pornographiques simples et quasi-identiques, agencés de manière à composer une forme esthétique cohérente, qui interroge ce rapport à la répétition, tout en se voulant créatrice d'effets sensibles, et reconnaissable comme appartenant à l'esthétique sadienne.

L'image sadienne serait donc composite, marquée de deux esthétiques simultanées : celle, redondante et répétitive, des motifs d'environnement et de personnages : ces motifs génèrent une esthétique teintée de frustration, car hyperbolique, minutieuse et non moins monstrueuse, de l'ordre de l'irréel. Les motifs de personnages sont isolés de la sphère de la réalité, comme autant de monstres aux grands (ou petits) yeux, aux grands (ou petits) vits, toujours définis en termes simples et visuels. Les motifs d'environnement consolident cette esthétique de l'irréel maniaque : détails et adjectifs sont autant de traits qui composent ces peintures de motifs, autant de gros-plans sur la minutie d'un travail de description impossible, tant le détail obsède.

La peinture des sujets, elle, propose une esthétique plus massive, car moins maniérée : ce ne sont plus les détails qui comptent, mais les gestes : fouetter, enculer, autant de pratiques intelligibles du studium qui se mêlent au punctum, pour créer une archi-ressemblance de l'ordre de l'industriel, du sériel. Les sujets sont finis, achevés, et connus. Ils sont répétés, encore et encore dans le texte, créant une redondance monstrueuse, car parfaitement indépendante des motifs qui l'accompagnent.

3.A : Une illustration esthétisante ?

Force est de constater que si les critiques littéraires modernes ont souvent procédé à des lectures non esthétisantes de la pornographie sadienne (ce que Gaillard appelle les lectures « réalistes »¹¹⁰), le même phénomène s'observe parallèlement dans les interprétations esthétiques de Sade. L'esthétique de la pornographie sadienne, que j'ai tâché de définir par une étude du fonctionnement des motifs et des sujets, n'est pas mieux prise en compte par les interprétations esthétiques que littéraires. J'ai montré que les gravures ne procédaient pas d'une lecture esthétisante, mais avaient, au contraire, reconduit des interprétations qui ne sont nullement de l'ordre d'une lecture esthétisante (vers laquelle j'essaye de tendre), mais encore inspirées du mode de la représentation. Il est intéressant de noter que ces gravures, de par leur nature et leur fonction (promotion des ouvrages) ont contribué à la perpétuité d'une esthétique « supposée sadienne », c'est-à-dire en réalité banalement « érotique ». Les premières de couverture modernes ne renvoient en effet pas tant au référent textuel dont elles se nourrissent, qu'aux référents visuels qui lui ont succédé. On constate, dans le choix des premières de couverture, un mouvement d'illustration largement répandu, surtout dans les éditions accessibles et bon marché, donnant à voir des figures féminines aux airs suggestifs, soit par leur posture, soit par le traitement esthétique des images.¹¹¹ En somme, c'est davantage aux gravures, et aux interprétations qui sont nées de ces travaux, que l'on doit nos illustrations modernes, qu'au texte de Sade lui-même. On retrouve en effet, les mêmes caractéristiques et les mêmes partis-pris d'illustration, dans les images modernes et dans les gravures d'époque. Paradoxalement, les illustrations modernes se font moins explicites que les gravures d'époque, en montrant seulement des personnages enlacés,

¹¹⁰ Michel Gaillard, « Sade est-il un écrivain du XVIIIème siècle ? », Montpellier, 2009

¹¹¹ Annexes 13 à 17

des membres féminins dénudés¹¹², des baisers frivoles et une certaine légèreté¹¹³ propre aux romans libertins. Si les représentations sont moins osées, le parti-pris d'illustration véhiculé est toutefois le même que celui adopté par les auteurs des gravures : il s'agit de représenter un certain érotisme : réaliste, romantique, gazé...autant de termes qui s'appliquent si peu à l'esthétique de la pornographie sadienne, mais qui contribuent toutefois à la vendre. En somme, ces images, non seulement n'expriment pas l'esthétique du texte (alors que les outils dont elles disposent permettraient de le faire), mais contribuent à la dénaturer en brouillant les pistes de la réception.

Afin d'éviter de parasiter le sens d'une œuvre par le sens d'une image, certains éditeurs ont adopté un parti-pris plus sobre, bien que tout aussi discutable (notons qu'il n'est pas encore question dans ce choix d'esthétique : il s'agit de préserver le statut ontologique d'un auteur, ou encore le sens de son œuvre, plus que l'esthétique qui s'y déploie) : celui d'illustrer l'œuvre par son auteur. Ainsi, la prestigieuse collection de la Pléiade choisit d'insérer un portrait de Sade à la couverture de l'ouvrage qu'elle lui consacre¹¹⁴. On peut mettre en parallèle de cette volonté d'illustration, la démarche interprétative qui vise à placer toujours derrière ses textes un auteur, qui a souvent fait figure, dans les interprétations littéraires, comme je l'ai montré, de « messenger » de divers messages.

D'autres maisons d'éditions, ont opté pour des images « ouvertes » : celles-ci restent référentielles, mais cherchent à représenter plus qu'elles ne représentent effectivement. Certaines connotent la folie¹¹⁵, d'autres encore le génie incompris d'un homme et le lourd travail réalisé¹¹⁶, d'autres interrogent le rapport à la femme¹¹⁷...

¹¹² *La Philosophie dans le boudoir*, collection Lectures Amoureuses, La Musardine, annexe 13

¹¹³ *Philosophy in the Boudoir*, Pinguin.Londres annexe 14

¹¹⁴ Annexe 12

¹¹⁵ Annexe 18

¹¹⁶ Annexe 19

¹¹⁷ Annexe 20, 21

Autant de parti-pris d'illustration parallèles aux interprétations philosophiques, sociales ou encore politiques de Sade, mais qui ne reflètent en rien l'esthétique du texte.

D'autres enfin fournissent des images abstraites, symboliques, mais destinées toujours à être interprétées sur le mode de la représentation, sans souci d'incarner ni de respecter l'esthétique sadienne : ainsi, lorsque Le Livre de Poche publie *Ernestine*¹¹⁸, avec pour première de couverture la photographie d'une amande entrouverte, le choix est fait pour « ce qu'elle représente » (symbole d'érotisme, fruit défendu, etc...), non pas pour « comment elle le représente » : en effet, les couleurs fraîches, l'esthétique actuelle de l'image, le support moderne, son sujet unique, et le traitement lisse qui est appliqué, tout contredit l'esthétique du texte sadien. On ne retrouve ni la redondance, ni la répétition de motifs, ni même l'esthétique écrasante de l'inéluctable issue des sujets. De même, la première de couverture de *La Philosophie dans le boudoir* de Garnier Flammarion¹¹⁹ restitue bien mal l'esthétique du texte : le collage de personnages issus des gravures d'époque sur un fond de velours violet, s'ouvrant vers un ciel bleu comme seule issue d'une composition fermée, semble fonctionner là encore sur le mode de la représentation plus que sur celui de l'expression.

Au terme de cette étude, on constate que la tradition d'illustration n'a pas su, mieux que les études littéraires fournir de lectures esthétisantes de Sade. Malgré la modernité et le bouleversement de l'abstraction, les illustrations se bornent à représenter quelque chose, qui, même s'il ne s'agit pas de la sémantique du texte, tend à la substituer.

Toutefois, un exemple parmi les premières de couvertures étudiées a attiré mon attention, en ce que son approche me semble se distinguer des approches les plus

¹¹⁸ Annexe 23

¹¹⁹ Annexe 24

répandues, qui consistent à illustrer avec réalisme les motifs de personnages des compositions. En effet, la maison d'édition 10/18 se démarque par un choix de premières de couverture innovantes, en ce qu'elles seraient les premières à procéder d'une lecture esthétisante de la pornographie sadienne. A travers une métaphore filée sur les différents ouvrages de Sade, métaphore qui illustre non plus une figure féminine, ou un quelconque référent textuel, mais du matériel électrique, 10/18 propose une ouverture sur des interprétations possibles, en respectant une certaine esthétique du texte. On retrouve en effet dans ces images le côté industriel, mécanique, de l'esthétique des sujets sadiens. Le traitement est cru, comme la langue de Sade : les images sont froides, la lumière directe. Les sujets représentés sont simples et sans ornement : de même qu'on trouvait des adjectifs et des verbes simples dans la narration de Sade, on a affaire ici à des objets non équivoques de la vie quotidienne, simples eux-aussi, et non moins expressifs. La redondance des motifs et des sujets, si caractéristique de l'esthétique sadienne, s'exprime par la répétition de la même métaphore sur toutes les premières de couverture des œuvres de Sade : ainsi, on retrouve les « motifs » sadiens, représentés tantôt par la prise mâle noire, allongée à l'horizontale, sur la couverture des *120 Journées de Sodome*¹²⁰, la prise femelle blanche, centrée sur la couverture du premier tome de *La Nouvelle Justine*¹²¹, la prise mâle noire à l'oblique sur la couverture du second tome de *La Nouvelle Justine*¹²², ou encore la prise mâle cachée mais néanmoins visible sur la couverture de *La Philosophie dans le boudoir*¹²³. En somme, si les images peuvent être comprises sur le mode de la représentation (on trouvera ainsi un rapport sémantique entre le référent textuel et l'image : peut-être l'électricité symbolise-t-elle la torture, dans un XXI^{ème} siècle où le lecteur connaît les

¹²⁰ Annexe 25

¹²¹ Annexe 26

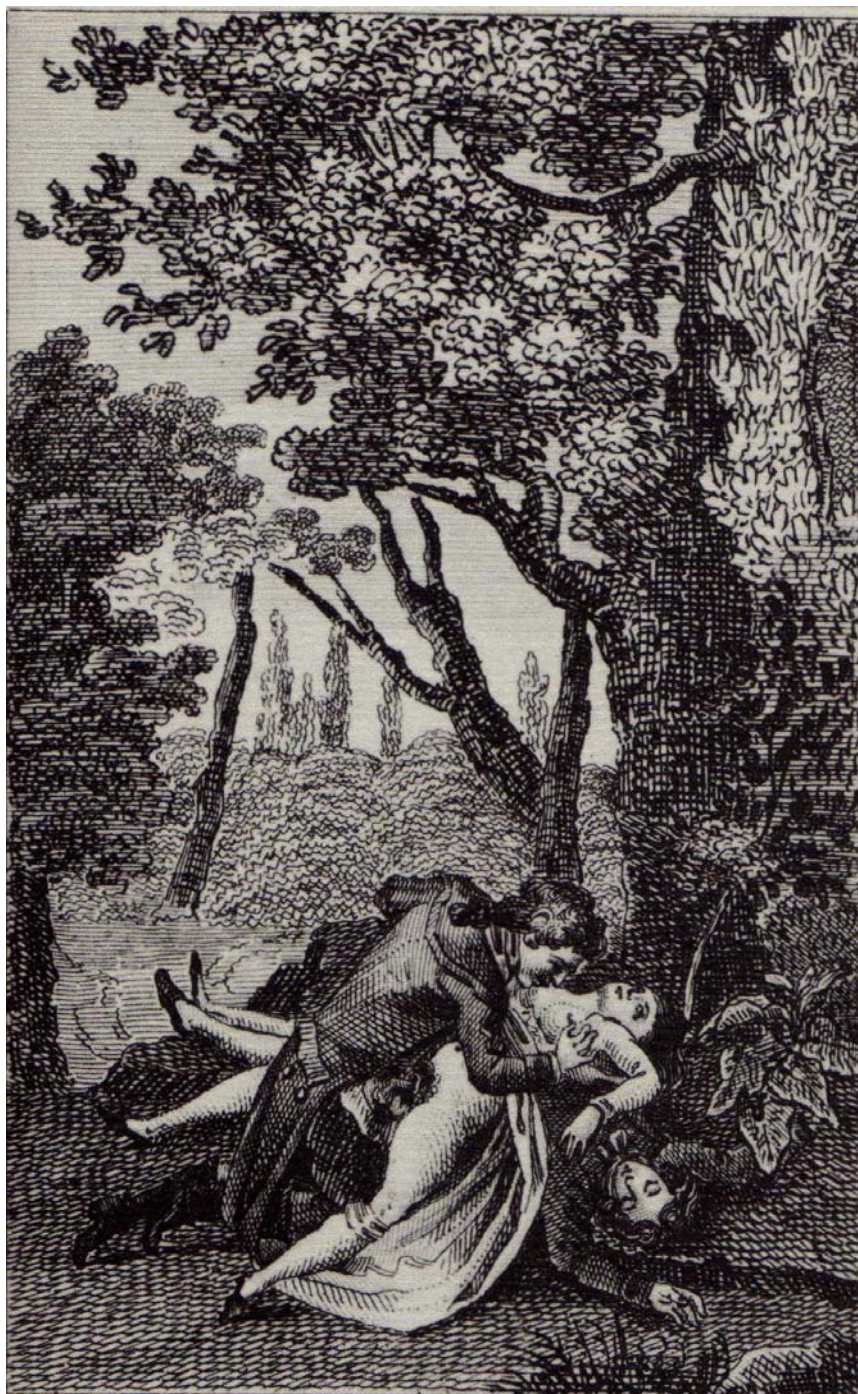
¹²² Annexe 27

¹²³ Annexe 28

tortures de guerre en Irak, en Afghanistan... très véhiculées par les médias), si elles peuvent certes se comprendre pour ce qu'elles représentent, elles peuvent aussi valoir(et de manière bien moins suggestive) pour des incarnations esthétiques de l'esthétique sadienne. En somme, le parti-pris d'illustration de la maison d'édition 10/18 serait un premier pas, non seulement vers des illustrations esthétisantes, mais pourquoi pas vers des lectures esthétisantes ?

Annexes iconographiques

Gravures d'époque



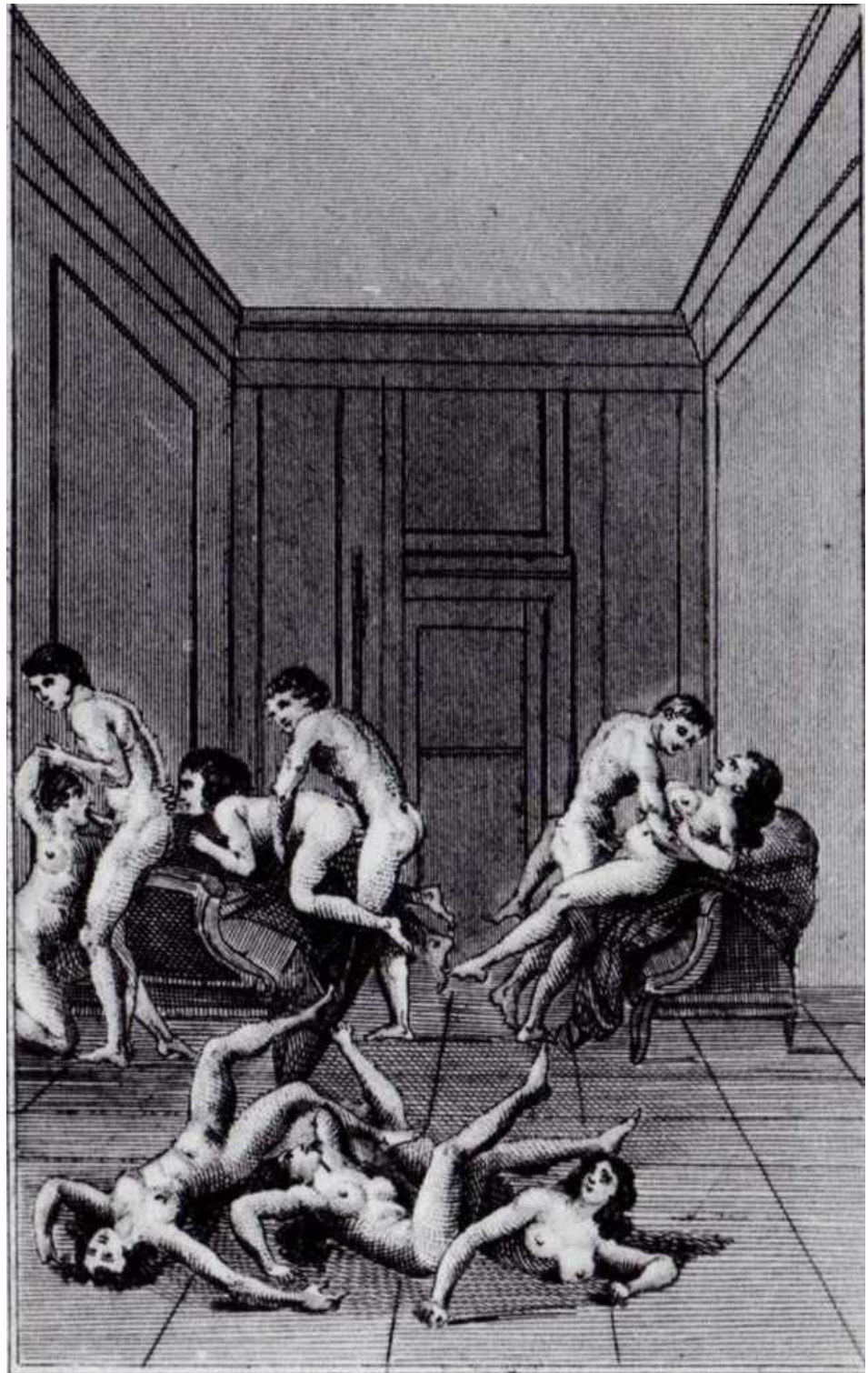
Annexe 1



Annexe 2



Annexe 3



Annexe 4



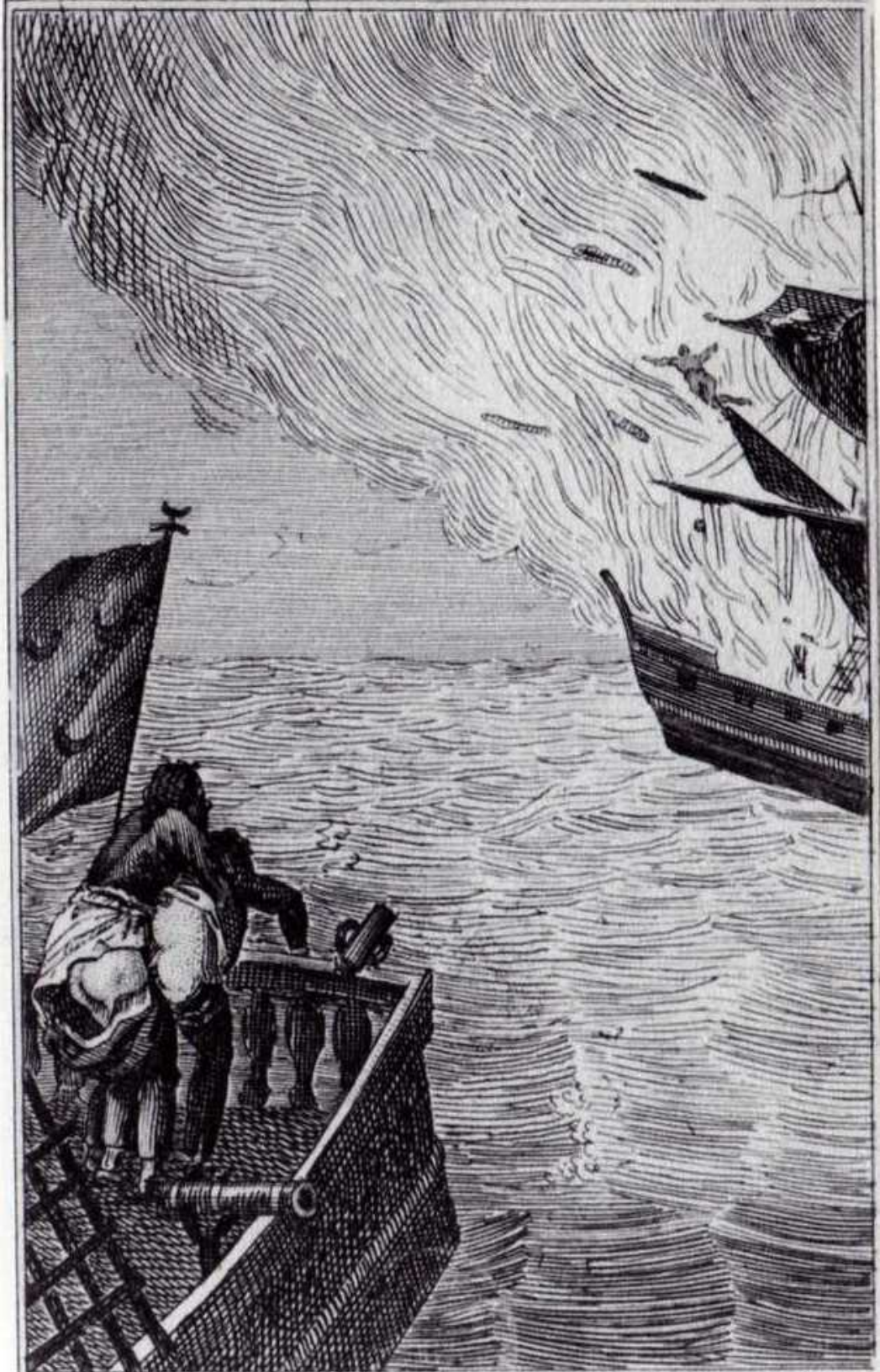
Annexe 5



Annexe 6



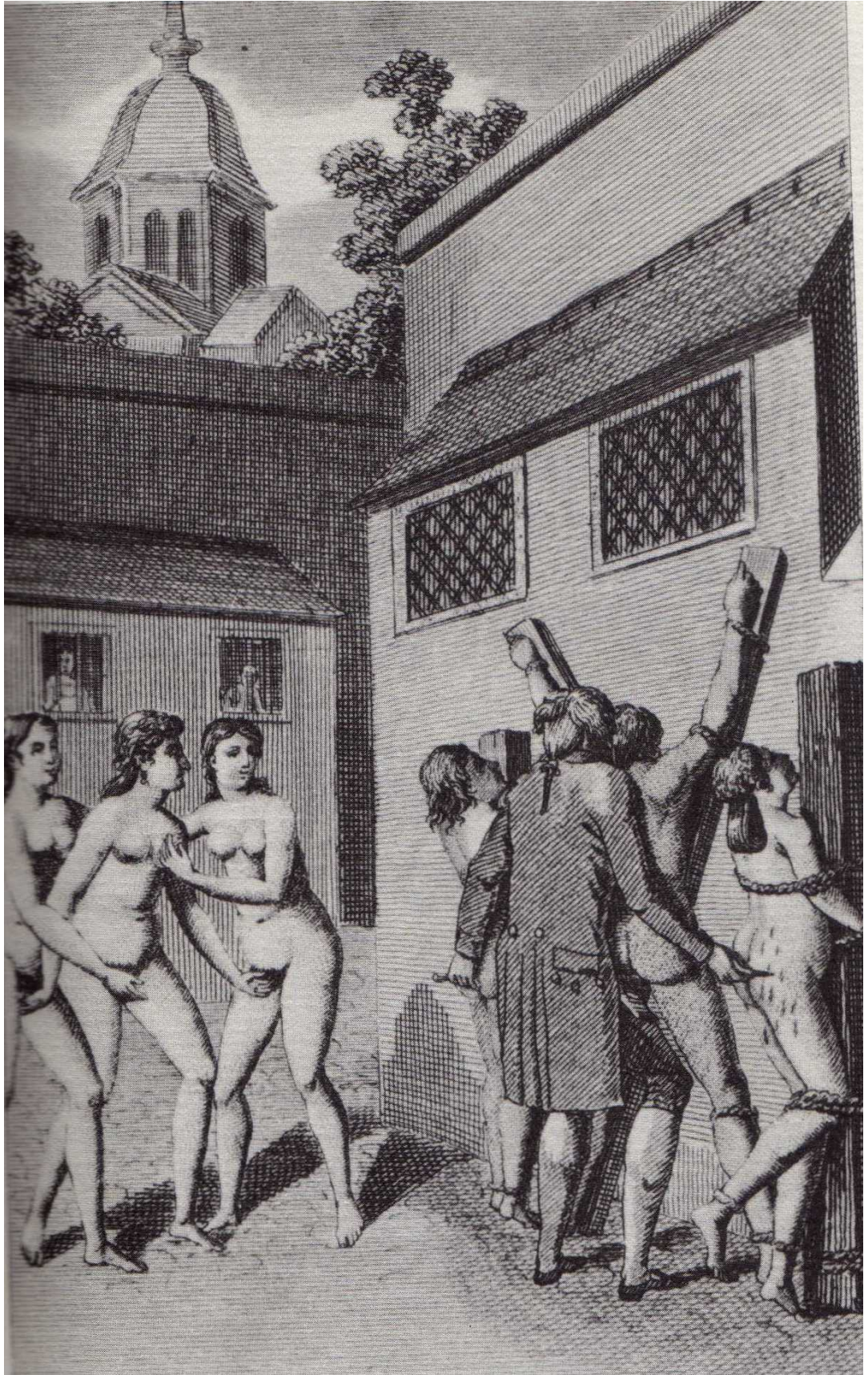
Annexe 7



Annexe 8



Annexe 9



Annexe 10



Annexe 11

Premières de couverture

Sade, *Œuvres, tome II*, Paris, La Pléiade

Annexe 12

Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, La musardine, collection Lectures
amoureuses

Annexe 13

Sade, *Philosophy in the boudoir*, Londres, Pinguin

Annexe 14

Sade, *Justine*, livre de poche

Annexe 15

Sade, *Les crimes de l'amour*, Livre de poche

Annexe 16

Sade, *Les infortunes de la vertu*, Libro

Annexe 17

Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, collection Folio classique

Annexe 18

Sade, *Les Crimes de l'amour*, éditions du Sagittaire, Paris, 1950

Annexe 19

Sade, *Les infortunes de la vertu*, Garnier Flammarion

Annexe 20

Sade, *La Filosofia en del tocador*

Egon Sciele, *Nu allongé aux jambes écartées*, 1914

Annexe 21



Annexe 22

Sade, *Ernestine*, Gallimard, collection folio

Annexe 23

Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Garnier Flammarion

Annexe 24

Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, Paris, 10/18

Annexe 25

Sade, *La nouvelle Justine*, tome 1 et 2, 10/18

Annexe 26

Annexe 27

Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, 10/18

Annexe 28

Œuvres de Claude Viallat

Le rideau jaune, 1992

Annexe 29

Sans titre n°20, 2006

Annexe 30

Bibliographie

Œuvres littéraires :

-SADE, Donatien Alphonse François de, *Les 120 journées de Sodome*. Paris : 10/18, 1975.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Justine, ou les Malheurs de la Vertu*. Paris : Librairie Générale Française, 1973.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *La Philosophie dans le boudoir*. Paris : Gallimard, 1976.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *La Philosophie dans le boudoir*, dans *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 1998 (La Pléiade, III)

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Aline et Valcour*. Paris : Librairie Générale Française, 1994.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Les crimes de l'amour*. Paris : Editions Gallimard, 1987.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Dialogue entre un prêtre et un moribond* [en ligne]. Le marquis de Sade, 2007 [réf . du 2-06-2009]. Disponible sur le World Wide Web : <http://www.sade-ecrivain.com/dialogue.html>

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*. Paris : Editions Gallimard, 1953.

-SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Histoire de Juliette*, dans *Œuvres*. Paris : Editions Gallimard, 1998 (La Pléiade, III)

Études critiques :

a) Sade et le XVIIIème siècle :

-**ALEXANDRIAN**, *Histoire de la littérature érotique*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2008.

-**BARTHES, Roland**. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.

-**BEAUVOIR, Simone de**, *Faut-il brûler Sade ?*. Paris : Editions Gallimard, 1955.

-**BLANCHOT Maurice**, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Editions de minuit, 1963.

-**BUTLER, Judith**, *Le Pouvoir des mots*. Paris : Editions Amsterdam, 2004.

-**BROCHIER, Jean-Jacques**. *Sade*. Paris : Editions Universitaires, 1966.

-**CARTER, Angela**. *La Femme sadienne*. traduction Françoise Cartano. Paris : H.Veyrier, 1979.

-**Centre Aixois d'études et de recherches sur le XVIIIème siècle**. *Le Marquis de Sade*. Paris : Armand Colin, 1968.

-**DIDIER, Béatrice**. *Sade, Une écriture du désir*. Paris : Denoël/Gonthier, 1976.

-**DWORKIN, Andrea**. *Pornography, Men possessing women*. New-York : Perigee Book, 1981.

-**KLOSSOWSKI, Jean-Pierre**. *Sade, mon prochain*. Paris : Seuil, 2002.

-**LAUGAA-TRAUT, Françoise**. *Lectures de Sade*. Paris : Armand Colin, 1973.

-**LABORDE, Alice M.** *Sade Romancier*. Neuchâtel : La Baconnière, 1974.

-**OBLIQUES**, *Sade Illustré*, numéro spécial hors série. Editions Borderie, 1977.

-SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Editions du Seuil, 1968

-THOMAS, Chantal. *Sade*. Paris : Seuil, 1994.

-WALD-LASOWSKI, Patrick (éd.). *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*. Paris : Gallimard, 2000. (La Pléiade, I)

-WARMAN, Caroline. *From materialism to pornography*. Oxford : Voltaire Foundation, 2002.

b) Réception de l'objet artistique :

-AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours ; la construction de l'ethos*. Paris : Delachaux et Niestlé, 1999.

-BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*. Paris : Editions Gallimard, 2000 (Folio essais).

-COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998 (« Points »).

-DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris : Editions du Seuil, 2002.

-DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotypie et lecture*, Bruxelles : Margada, 1994.

-ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*, Paris : Grasset, 1992.

-FISH, Stanley. « Comment reconnaître un poème quand on en voit un ? ». Cambridge MA : Harvard University Press, 1980. (*Is There a Text in This Class ?* pp.325 sqq, traduction Yves Citton)

- GADAMER, Hans Georg.** *Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique.* Paris : Seuil, 1976/1996.
- GENETTE, Gérard.** *Fiction et diction.* Paris : Editions du Seuil, 2004.
- HAVELANGE, Carl.** *De l'œil et du monde, Une histoire du regard au seuil de la modernité.* Paris : Fayard, 1998.
- JIMENEZ, Marc.** *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Editions Gallimard, 1997
- L'envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XXème siècle,* Beaux arts Magazine, 1998.
- MARCUS, Greil.** *Lipstick Traces, Une histoire secrète du XXème siècle.* Paris : Allia, 1998.
- PASOLINI, Pier Paolo.** *Salo ou les 120 Journées de Sodome.* Alberto Grimaldi, 1975.
- POUIVET, Roger.** *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris : Librairie philosophique J.VRIN, 2007
- RANCIERE, Jacques.** *La parole muette.* Paris : Hachette Littératures, 1998.
- RANCIERE, Jacques,** *Le destin des images,* La Fabrique
- RANCIERE, Jacques.** *Le Partage du sensible, Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique, 2000.
- STEINER, George.** *Ceux qui brûlent les livres.* Paris, Editions de l'Herne, 2008
- STOCK, Brian.** *Lire, une ascèse ?* Grenoble : Editions Jérôme Million, 2008.