Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISE »

Sade, une poétique du secret

Présentée et soutenue publiquement le 2 juillet 2021 par

David YVON

Sous la direction de Catherine RAMOND

Membres du jury :

Éric BORDAS, Professeur, ENS Lyon.

Stéphanie GENAND, Professeur, Université de Bourgogne.

Marc HERSANT, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Catherine RAMOND, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Martin RUEFF, Professeur, Université de Genève.

Se plonger toutes ces années dans l'univers et dans la pensée de Sade aura été une expérience stimulante autant qu'éprouvante : preuve, s'il en fallait une, de la vitalité d'une révolte qui survivra à cette étude comme elle a survécu à celles qui l'ont précédée.

Aucun exercice, peut-être, n'est plus solitaire que celui de l'écriture ; et c'est pourtant dans cette espèce d'*isolisme* que les signaux du monde extérieur nous parviennent avec le plus d'acuité – gestes amicaux, mots échangés, rencontres impromptues. À tous ceux qui m'ont accompagné dans ce parcours semé d'euphories et de doutes : du fond du cœur, merci.

Ma gratitude va d'abord à ma directrice de thèse, Catherine Ramond, dont la disponibilité, les conseils avisés et les nombreuses relectures m'ont permis d'aller au bout de ce travail.

J'aimerais saluer également tous mes professeurs qui, par leur rigueur et par leur talent, ont su me communiquer le goût de la complexité.

Merci à ma famille, à mes amis, à mes proches pour m'avoir soutenu tout ce temps, pour avoir été là.

Merci à toi, Cyrielle.

« […] transcrivez sur vos tablettes l'espèce d'égarement qui vient de vous enflammer, sans oublier aucune des circonstances qui peuvent en avoir aggravé les détails ; endormez-vous sur cela, relisez vos notes le lendemain, et en recommençant votre opération, ajoutez tout ce que votre imagination, un peu blasée sur une idée qui vous a déjà coûté du foutre, pourra vous suggérer de capable d'en augmenter l'irritation. Formez maintenant un corps de cette idée, et, en la mettant au net, ajoutez-y de nouveau tous les épisodes que vous conseillera votre tête. Commettez ensuite, et vous éprouverez que tel est l'écart qui vous convient le mieux, et que vous exécuterez avec le plus de délices. Mon secret, je le sens, est un peu scélérat, mais il est sûr, et je ne vous le conseillerais pas si je n'en avais éprouvé le succès.»

Sade, *Histoire de Juliette*

Introduction.
« On ne pénètre pas dans les volcans avec une clé »

Sade chiffromaniste

L'image de Sade, telle qu'elle nous est parvenue au terme de plus d'un siècle et demi de censure et d'une longue entreprise de réhabilitation menée tout au long du XXe siècle, offre l'exemple d'une spectaculaire disjonction. Lui qui n'a cessé de se mettre en scène en peintre attentif des passions les plus bizarres et des crimes les plus sordides, revendiquant hautement le droit pour le romancier de peindre « à nu », n'en a pourtant pas moins la réputation d'être un auteur *énigmatique*. La réflexion sur laquelle se referment les aventures de Juliette, qui est à la fois une libertine convaincue et une incarnation ironique de l'optimisme des Lumières, fait figure, on le sait, de mot d'ordre chez les roués de l'œuvre fictionnelle ; quelque scabreuse que soit la morale de cette histoire, il revient au philosophe de n'en rien retrancher, car sa fonction est avant tout d'*éclairer* : « Pourquoi donc craindre de le publier, quand la vérité même arrache les secrets de la nature » ? Une question toute rhétorique qui se mue bientôt en injonction : « à quelque point qu'en frémissent les hommes, la philosophie doit tout dire[1]. » Tout dire. Projet impossible, s'il en est, et que Sade se gardera bien d'interpréter d'une façon trop littérale : « tout dire », ce n'est évidemment pas épuiser le champ du dicible, faire le tour de « tout ce qu'il y aurait à dire » ou de « tout ce qu'il serait possible de dire » ; il s'agit bien davantage de revendiquer le droit de s'emparer de sujets qui n'en sont pas encore et d'étendre ainsi le champ de ce dont il est permis de parler, et ce faisant, de penser. En faisant, par exemple, rentrer la philosophie dans le boudoir, ou encore en érigeant l'examen des passions individuelles au rang de modèles d'une science universelle de l'homme et de la nature, Sade fait de l'écriture le lieu d'une exploration méthodique de ces pans entiers du savoir et de la sensibilité qui échappent aux normes de la représentation.

Sur ces objets, frappés du sceau de l'interdit et de la réprobation morale, le marquis disserte donc passionnément, avec une énergie et une application qui ne suffisent cependant pas à les rendre tout à fait acceptables au lecteur. La « vérité » de Sade a toujours quelque chose d'outré et de provocateur, ce qu'elle recherche, c'est le spectacle plutôt que l'adhésion, l'émotion plutôt que la conviction : l'innocente Justine ne résiste-t-elle pas toujours à l'éloquence « plus mâle » de ses bourreaux ? Toujours éclairée – sur l'identité de ses agresseurs, sur le sort qui lui sera réservé – Justine n'en est guère plus instruite pour autant.

[1] *Histoire de Juliette*, *Œuvres*, t. III, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1998, p. 1261.

Le dévoilement qui informe la fiction sadienne renvoie au monde du théâtre et des scènes parisiennes, à ces espaces de marginalité et d'artificialité où la valeur de ce qui est offert ou non au regard importe moins que le geste qui montre ou qui cache. Qu'il relève de la philosophie ou de l'érotisme, le dévoilement est avant tout chez Sade une scénographie, laquelle procède, selon la belle expression d'Éric Fiat, de l'articulation d'un « désir de voir » et d'un « désir de voile[2] » : le dévoilement *produit* du secret – du voilé – tout en s'offrant de l'élucider, il lui appartient ainsi de mettre en scène les obstacles et les interdictions qui viendront nourrir le désir de transgression du roué. Si le dévoilement n'apprend rien, du moins laisse-t-il *à désirer*, car telle semble bien être la seconde fonction paradoxale de la scène libertine : à rebours de l'imaginaire érotique moderne qui suggère *plutôt que de montrer*, la fiction sadienne suggère *en montrant*. L'ambition assumée d'aller jusqu'au bout du dicible et du montrable, de révéler aux yeux du lecteur ce que l'ignorance des hommes ou leur hypocrisie avait, pour un temps, voué au silence, ne permet pas toujours, loin s'en faut, d'épuiser le mystère d'une révélation qui semble indiquer sans expliquer, circonscrire des « blocs d'abîmes » ou des morceaux de nuit, articuler des fragments d'inconcevable. Ce qui est complaisamment montré dans l'atmosphère moite du cabinet libertin suffit-il à borner notre curiosité, ou bien ne serait-il que l'indice de ce qui manque, l'exhibition d'un « effet négatif[3] » ? On se souvient que les scènes cruelles auxquelles se livrent les moines débauchés du couvent Sainte-Marie-Des-Bois n'offrent, au dire du père Ambroise, que « l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire[4] ». L'échec de l'écriture à rendre compte de ce qui se cache derrière cette « image » fera peser sur l'ensemble d'un récit pourtant *tissu* d'obscénités et de révoltes le soupçon d'un non-dit. « Résistance spectaculaire, commente Annie Le Brun, résistance du spectaculaire, Sade montre que si "la philosophie doit tout dire", il ne suffit pas de tout montrer et qu'en voulant tout montrer, il s'en faut de beaucoup qu'on montre tout[5]. »

En dépit de ses protestations de clarté, et en dépit même du mépris que semble lui inspirer la timidité de ses confrères de plume, « trembleurs » qui n'offrent « que des moitiés d'idées[6] », Sade serait-il donc un auteur « secret » ? Si l'on prête à l'épithète son sens figuré – « Secret, nous informe le *Dictionnaire de l'Académie française*, se dit aussi des personnes qui

[2] Extrait de l'émission « L'écriture libertine : dévoiler sans montrer », diffusée sur France culture le 19 avril 2016.
[3] « Le secret, répétons-le, n'est pas une chose ou un être mis à part, mais l'effet – négatif – d'un jeu de relations et d'interactions. », Louis MARIN, « Logique du secret », *Traverses* n°30-31, mars 1984, p. 63-64.
[4] « Tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire ; et l'impossibilité d'outrager la nature est, selon moi, le plus grand supplice de l'homme. », *La Nouvelle Justine*, *Œuvres*, t. II, p. 625.
[5] Annie LE BRUN, *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center, 1989, p. 15.
[6] *Histoire de Juliette*, p. 591.

savent se taire, et tenir une chose secrète » –, il ne sera guère difficile de trouver dans la vie mouvementée du marquis les traces d'un certain penchant à la dissimulation. On le sait, une part importante de l'œuvre de Sade – la seule qui soit vraiment lue aujourd'hui – a été soit éditée clandestinement soit écartée de toute publication, à l'instar des *120 journées de Sodome*. *Justine ou les malheurs de la vertu*, dont il n'a cessé de démentir la paternité, rencontre lors de sa publication en 1791 un succès de scandale qui vaudra d'ailleurs à son auteur, quelques années plus tard, d'être une nouvelle fois « mis au secret » : non plus en tant que *débauché* mais cette fois-ci en tant qu'*écrivain*.

Les correspondances qu'entretient Sade avec ses familiers durant les longues périodes d'incarcération qui ont jalonné son existence – « Les entractes de ma vie, écrira-t-il, ont été trop longs[7]. » – forment à leur tour le théâtre de nouvelles activités clandestines. Soumis à la censure des « gribouilleurs » qui relisent et n'hésitent pas à caviarder les lettres qui entrent ou qui sortent[8], et ironisant volontiers sur la présence de ces lecteurs importuns[9], il parsème certaines de ses lettres de messages secrets à l'attention de sa femme. Guillaume Patin, dans « Les secrets commerces de Sade[10] », a étudié de près ces messages ; il distingue deux périodes dans la correspondance et deux types de procédés. La première, qui représente les premiers mois d'enfermement à Vincennes, est marquée par le recours au cryptage : le contenu du discours est « chiffré » au moyen d'un code dont la clé est supposée connue du destinataire uniquement. Ainsi par exemple de cette lettre à sa femme datée du 29 avril 1777 : « prenez toutes les dernières lettres du fruit que donnent les quatre arbres plantés en tête de l'allée principale du petit bois du parc et la première de l'état de Bontemps[11]. » L'inconvénient d'une telle méthode tient évidemment au fait que, bien que crypté, le message s'exhibe aux yeux du censeur : le secret se trahit par les efforts mêmes qu'il déploie pour échapper aux regards indiscrets. Si le risque n'est pas grand en ce qui concerne le journal que Sade tiendra des années plus tard à Charenton et dans lequel il retranscrira ses pratiques onanistes au moyen de signes, il est considérable à Vincennes où la circulation des lettres est

[7] « Phrase à placer dans mes mémoires : les entractes de ma vie ont été trop longs. », cité par Jean-Jacques Pauvert dans *Sade vivant*, t. III, Paris, Laffont, 1990, p. 339.

[8] La cible de cette censure tient essentiellement aux détails relatifs à l'instruction de son affaire, comme le précise Renée-Pélagie à son mari dans une lettre en date du 26 juin 1777 : « Sois bien convaincu, mon tendre ami, que je ne te cache rien de tout ce que je sais. Ce n'est que les détails de l'affaire d'Aix dont on ne veut pas que je te parle. » Cité par Guillaume PATIN, « Les secrets commerces de Sade », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009 p. 657.

[9] « Mais que ni toi, ni ceux qui liront cette lettre ne s'effraient », écrit-il à sa femme depuis Vincennes, cité par Anne Coudreuse, « Porc frais de mes pensées...: délire et destination dans les *Lettres à sa femme* et le *Journal de Charenton* du marquis de Sade », *Revue de l'AIRE*, 2006, p. 91-100. (hal-00655176)

[10] Guillaume PATIN, « Les secrets commerces de Sade », p. 655-667.

[11] Cité par Guillaume PATIN, *ibid.*, p. 662.

conditionnée au bon vouloir de l'administration pénitentiaire. C'est vraisemblablement[12] pourquoi, assez rapidement, le couple paraît délaisser dans ses échanges clandestins la méthode cryptographique au profit d'une approche stéganographique[13] : ce sont les « lettres blanches » écrites à l'encre sympathique (au lait ou au citron), lesquelles, invisibles à l'œil nu, révèlent leur contenu lorsqu'elles sont soumises à une forte chaleur. Sade évoque à plusieurs reprises ces « infernales lettres blanches[14] » ; ce sont en tout « trente lettres au lait » que lui enverra sa femme sans cependant lui apprendre, semble-t-il, quoi que ce soit de conséquence, si l'on en croit les plaintes répétées qu'il lui adresse à ce sujet :

> [La vérité que je demande] est courte, elle est brève ; il est inutile de la noyer dans un fatras de rabâchage de l'autre monde. Il faut m'écrire dans une seule ligne : Vous sortirez le ___ du mois de ___ année ___ à ___ heures du matin ou du soir. C'est bien court, comme tu vois, ce que je demande ; et il n'y avait pas besoin de tant tortiller pour me le dire. Cela n'exigeait ni trente lettres blanches, ni… etc. Cela n'exigeait qu'un seul petit billet, que vous auriez fait passer tout aussi facilement que vous l'avez fait vos infernales lettres blanches[15].

De toute évidence, le recours au secret dans cette correspondance revêt une dimension plus ludique que pleinement fonctionnelle[16], et Renée-Pélagie n'a sans doute pas grand-chose à apprendre à son mari qui justifie de recourir à de telles précautions : « C'est moins, remarque Guillaume Patin, la découverte par les gardiens de ces échanges dissimulés que la stérilité de leur contenu qui semble avoir eu raison de cet inutile sceau du secret[17]. » La gratuité du procédé, ou pour mieux dire, la légèreté avec laquelle en use son épouse, ont cependant pour effet d'agacer le marquis, qui souligne dans les réponses qu'il lui fait le

[12] C'est en tout cas l'hypothèse que formule Guillaume Patin à partir des lettres dont nous avons pu retrouver la trace : « Nous proposons donc de considérer que cette lettre constitue le premier essai à Vincennes du prisonnier – trop peu discret et donc manqué – d'engager une correspondance secrète avec sa femme et que, peu de temps après cet échec, il abandonnera sa technique cryptographique au profit d'une méthode stéganographique. », *ibid.*, p. 662.

[13] Tandis que la cryptographie procède par chiffrage de l'énoncé secret, la stéganographie a pour finalité de « cacher » cet énoncé, de le rendre invisible.

[14] Lettre du 22 mars 1779, citée par Guillaume PATIN, « Les secrets commerces de Sade », p. 657.

[15] *Idem.*

[16] Nous reproduisons un extrait de ce qui semble avoir été la première « lettre blanche » de cet échange épistolaire, le passage en question est rédigé à l'encre sympathique et fait suite à un texte écrit à l'encre noire : « Je ne me suis pas servie de ce secret parce que je me ressouvenue que tu disais que l'on ne pouvait la lire, et malgré toutes les précautions du monde, j'ai brûlé et n'ai pu lire que quelques mots. La page à l'adresse était toute effacée, je n'ai pas pu lire. Sers-toi de citron. Tu me marques être à Vincennes, n'est-ce pas ? Le jour de ta sortie sera celui que ton affaire sera finie. Je ne conçois pas pourquoi tu es si inquiet. L'on m'a assuré qu'excepté la liberté, tu étais si bien que l'on pouvait être et que rien ne te manquait. Tu sortiras dès que l'affaire d'Aix sera jugée, sois en sûr, et ne t'avises pas d'attenter à tes jours. […] Crois que je souffre autant que toi de ta situation. J'ai moins d'inquiétude que toi, mais c'est l'agitation et l'inquiétude que tu me marques qui me tourmentent […] Je te répète que tu sortiras aussitôt ton affaire finie. », *ibid.*, p. 659.

[17] Guillaume PATIN, « Les secrets commerces de Sade », p. 661.

caractère dysfonctionnel de leurs échanges clandestins. La complicité de principe qui unit le destinateur du secret au confident achoppe face à l'insignifiance ou à l'opacité de ces messages qui ne lui disent jamais clairement ce qu'il aimerait savoir, et qu'il en vient dès lors à qualifier de « logogryphes », d'« amphibologies[18] », d'« énigmes » ou d'« entortillages[19] ». Si Sade a parfois joué un rôle actif dans la production de ces messages secrets, la position de « déchiffreur » lui est plus naturelle et le pousse à soupçonner partout des énoncés cryptés qui n'en sont pas. Enfermé par lettre de cachet, il s'efforce désespérément de retrouver dans les chiffres qu'on lui annonce l'indice de sa date de libération, au grand dam de son épouse dont les démentis ne sont pas écoutés et qui s'inquiète de la place que prennent ces combinatoires dans l'esprit du marquis. On citera, à titre d'exemple, cette lettre du 7 avril 1782 à l'adresse de Renée-Pélagie :

> Elle est devinée, votre odieuse énigme. Le jour de ma sortie est le 7 février ou 82 ou 84 [...]; le détestable et imbécile jeu de mots est le nom du saint de ce jour, qui se trouve être Saint-Amand, et comme dans février on trouve Fèvre, vous avez lié le nom de ce polisson aux chiffres 5 et 7. Et de là votre jeu de mots, aussi plat que bête, que ma sortie étant au bout de 5 ans (ou 57 mois), le jour de Saint-Amand, 7 février, Lefèvre était votre amant[20].

Ces indices fantasmés, auxquels il donne le nom de « signaux », le poursuivent dans ses correspondances comme dans ses notes personnelles. Le « délire numérologique[21] » qui s'empare de lui, selon l'expression d'Alain Verjat, le plonge dans une frénésie cryptographique qui se retourne souvent contre la marquise, accusée de ne pas lui dévoiler plus clairement une information qu'il recherche obsessionnellement et qu'elle ne peut, avec les meilleures intentions du monde, lui livrer : « L'enfermement à Vincennes, renchérit Anne Coudreuse, est aussi enfermement dans la folie délirante […] Tout dans la vie carcérale devient signe : augmentation ou diminution des promenades, changement de chambre, étrennes, "glace fracassée en mille morceaux[22]"... » Le jeu des signes et des propos à double entente se retourne douloureusement contre lui et participe des tourments qui font le quotidien du prisonnier dont l'échéance de sortie est inconnue ; Sade en est du reste suffisamment

[18] SADE, *Lettres à sa femme*, choix, préface et notes de Marc Buffat, Arles, Actes Sud, 1997, p. 60.
[19] *Ibid.*, p. 239.
[20] *Ibid.*, p. 315.
[21] Alain Verjat, « Le licencieux ès lettres : la correspondance de Sade », *Écrire. Publier. Lire les correspondances (Problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, Actes du colloque international *Les correspondances*, Nantes, octobre 1982. Publications de l'Université de Nantes, 1983, p. 335.
[22] Anne COUDREUSE, « Porc frais de mes pensées...: délire et destination dans les *Lettres à sa femme* et le *Journal de Charenton* du marquis de Sade ». (hal-00655176)

conscient pour accuser ses geôliers d'user volontairement de ces tours énigmatiques pour exciter sa passion des chiffres et tromper ses espérances. Madame de Montreuil, responsable de son incarcération à Vincennes, devient ainsi, sous sa plume, la « chiffromaniste présidente » :

> Vous voyez, ma fille, dira la chiffromaniste présidente, qu'il faut, cette fois-ci comme les autres, arriver à un 37 et pleine de respect pour une réponse aussi bête qu'insolente et plate, vous baisserez humblement le cou et me répondrez que vous avez demandé mais que ça ne se peut pas encore, que mes écrits, etc., et mille autres turpitudes pareilles dont vous avez farci vos lettres depuis que vous m'en écrivez en prison. Mais, exécrables bourreaux qui tourmentez ma vie, vous qui vous arrogez le droit de me vexer sans raison, si vous avez la rage des chiffres et de l'alliance du 37 avec l'air, il n'y a rien de si aisé que de vous contenter ! Laissez-le moi prendre tous les jours 3 heures à 7: voilà le plus beau 37 qui jamais ait été formé ! Enfin cette rage de m'inculquer, non des vertus (oh ! de cela on en est bien loin), mais le chiffre 37, cette rage, dis-je, a été violente, au point que, pour m'en mieux convaincre, votre exécrable mère vient de me faire passer 37 nuits blanches en soudoyant un espion de police qu'on a niché à six pieds de ma tête pour tapager toute la nuit[23].

Comme souvent dans ses correspondances, Sade apostrophe et fait parler ses bourreaux ; les discours qu'il leur prête rappellent ceux des roués de l'œuvre fictionnelle et tendent à dessiner un parallèle inattendu entre l'auteur et ses victimes de papier[24]. Nous verrons d'ailleurs que le recours au cryptage et aux messages énigmatiques joue également un rôle central dans les fantaisies de nombreux libertins, ce qui ne fait que confirmer le caractère vexatoire que l'auteur associe volontiers, dans son œuvre, au « chiffre ».

Auteur « secret », Sade l'est encore, et peut-être davantage, par l'héritage ambigu qu'il a légué à la communauté de ses lecteurs. Le parfum de scandale qui entoure la réputation du « divin marquis » a souvent rendu problématique la distinction entre la vie de l'auteur et celle des roués qui peuplent l'œuvre clandestine : il est d'ailleurs courant de voir se côtoyer, dans les œuvres de fictions qui s'emparent de Sade, le créateur et les créatures qu'il a enfantées[25].

---

[23] SADE, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, avec des lettres de Mme de Sade, de Marie-Dorothée de Rousset et de diverses personnes, recueil inédit publié sur les manuscrits autographes de l'Arsenal par Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Borderie, 1980, p. 203-204.

[24] Jean Paulhan a perçu le premier la possibilité de cette identification dans sa préface aux *Infortunes de la vertu*.

[25] Citons par exemple le film de Jesús Franco, *Eugénie de Sade* (1974), ou encore le *Marquis* de Henri Xhonneux (1989).

Sade devient lui-même un mythe, une fiction, tandis que son nom se mue en substantif : sadisme. Sa vie est passée au crible à la recherche d'indices susceptibles d'expliquer la conduite de ses personnages : c'est une vie romanesque et pleine de retournements, faite de crimes et de passions, de voyages et de silences, d'arrestations et d'évasions. C'est aussi une vie dont certaines circonstances nous demeurent aujourd'hui encore largement inconnues[26], faisant planer le doute sur le degré réel de culpabilité du marquis : « La plus grande énigme contenue dans le dossier biographique de Sade ne sera sans doute jamais résolue. Des informations manquantes à propos du plus grave délit qu'on a pu lui attribuer […][27]. » Dominic Marion fait ici référence aux cadavres que l'on aurait retrouvés dans les jardins du château de La Coste peu avant son emprisonnement à Vincennes. Certains documents inquiètent les biographes, à commencer par cette lettre semi-codée de Madame de Montreuil à Gauffridy datée du 3 juin 1778, dans laquelle Marie-Laure Susini propose de substituer « corps humain » au mot « objet[28] » : « D'après vos anciens avis, je croyais qu'il ne s'agissait que d'un objet ; deux c'est pis encore. Savez-vous précisément quels étaient ces objets, d'où venant, et comment[29] ? » Le 5 juillet, une nouvelle lettre sur le même sujet vient faire suite à celle-ci :

> Malgré toute l'attention possible, il y a quelques objets que je n'ai pas bien compris. Deux objets, sur les papiers intéressants. Je me rappelle bien un, envolé par la fenêtre, et qui fut recueilli par les voisins, lequel a fourni plus d'éclaircissements qu'on en voulait, et des renseignements sur le petit dont vous avez trouvé un petit lambeau détaché, sur lequel on avait écrit, il y a environ un an. Est-ce bien cela ? N'y en a-t-il qu'un de démembré et perdu, et d'où venait-il[30] ?

Sade s'est défendu, dans sa « grande lettre[31] », des meurtres dont on l'accuse, et tous ses biographes ne feront pas montre, loin s'en faut, de la même sévérité à son encontre[32]. La

[26] « On a fouillé sa vie, publié sa correspondance, recensé sa bibliothèque, édité ses manuscrits ou réédité ses livres, même dans des collections de poches, françaises ou étrangères. Ainsi les voiles qui couvraient sa personnalité se déchirent, et son œuvre devient accessible à un public de plus en plus vaste. Mais nous devons nous résigner à ignorer des éléments qui nous auraient instruits, parce que nous sommes en présence de pièces détachées, en nombre d'ailleurs incomplet. », Roger LACOMBE, *Sade et ses masques*, Paris, Payot, 1974, p. 8-9.
[27] Dominic MARION, *Sade et ses lecteurs. Une historiographie critique (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 54.
[28] Marie-Laure SUSINI, *L'auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004, p. 178.
[29] Lettre citée par Dominic MARION, *ibid.*, p. 54-55.
[30] *Idem.*
[31] Sade s'explique ainsi des ossements retrouvés dans son jardin : « Ils ont été apportés par celle des filles qui se nomme Du Plan ; elle est pleine de vie, on peut l'interroger ; on en a fait la plaisanterie bonne ou mauvaise (je vous la livre) d'en décorer un cabinet ; ils ont été authentiquement employés à cela et déposés dans ce jardin quand la plaisanterie, ou plutôt la platitude, a cessé. Qu'on compte et confronte ce qu'on a trouvé avec l'état que

vie du marquis, tout comme son œuvre, fait débat et constitue aujourd'hui encore un facteur de clivage tout à fait central : la remise en cause croissante du principe d'autonomie de la littérature[33] vis-à-vis du champ social tendrait du reste à conférer à l'évaluation de la responsabilité de Sade dans les crimes qui lui sont reprochés une importance renouvelée, loin d'une conception téléologique qui verrait par exemple dans le mouvement critique impulsé par *Tel Quel*, dans les années 70, une sorte de point de non-retour dans le mouvement de légitimation de l'œuvre sadienne, aujourd'hui publiée « sur papier de bible ». Ces polémiques autour de la vie de Sade ne sont pas nouvelles, et dès le XVIIIe siècle, les ombres qui jalonnent l'existence du marquis alimentent les fantasmes les plus extravagants sur cet homme « loup-garou », contribuant de fait à sa mythification. Au-delà des affaires judiciaires et des frasques de sa vie intime, c'est aussi, et peut-être davantage, sa personnalité qui retient l'attention. Sous la plume de Jules Janin, qui s'émerveille devant l'apparence amène du prisonnier de Charenton, sourd déjà ce mélange de perplexité et de fascination qui accompagnera, tout au long du XXe siècle, l'exploration des affres du « sujet sadien » : « […] à le voir sans l'entendre, on l'eût pris pour l'honorable aïeul de quelque vieille maison qui attend ses petits-enfants pour les embrasser. Voilà l'énigme qui a occupé toutes les intelligences contemporaines, et qu'aucune d'elles n'a pu expliquer[34].» L'effroi du moraliste devant ce « monstre » qu'il ne comprend pas cède place, au plus fort de la période surréaliste, à l'exaltation du mystère sadien. On admire en Sade le poète des abîmes[35] ; il devient, chez Desnos, ce « héros de l'amour et du cœur et de la liberté, héros parfait pour qui la mort n'a que douceur », tandis que l'exploration de La Coste plonge Gilbert Lely, auteur d'une *Vie du marquis de Sade*, dans une longue rêverie sur ce qui, en lui, résiste à l'intelligence : « Nous vîmes le cœur du marquis de Sade. Et nous comprîmes qu'il y avait dans ce cœur quelque chose que tout le monde ignorait et dont nulle preuve ne pouvait établir la mystérieuse existence[36]. » Très tôt, la médecine s'attelle elle aussi à la résolution de l'énigme Sade ; que

---

j'ai, de la main de Du Plan, du nombre et de l'espèce qu'elle apporta de Marseille ; on verra si on en a trouvé un de plus. », *idem.*

[32] Stéphanie Genand, auteure d'une biographie parue en 2018, *Sade,* est sans doute celle qui va le plus loin dans la « réhabilitation » de sa mémoire en l'absolvant de la plupart des chefs d'accusation retenus contre lui ; l'on trouvait déjà dans le *Sade vivant* de Jean-Jacques Pauvert l'expression d'un certain nombre de réserves critiques à l'encontre de la légende noire de l'auteur.

[33] Georges Bataille avait qualifié, dans *La Littérature et le Mal*, l'œuvre sadienne d' « irresponsable », au sens où, en tant qu'objet artistique, elle refuserait *par nature* toute responsabilité à l'égard des discours qu'elle place dans la bouche de ses personnages fictionnels. Cette position est aujourd'hui largement remise en cause, notamment sous l'influence des *gender studies* qui entendent prendre « au sérieux » la violence du texte sadien.

[34] Jules JANIN, « Le marquis de Sade », *Revue de paris*, décembre 1834, t. XII, p. 41.

[35] Cette rhétorique d'un Sade « héraut des forces noires », « bloc d'abîme » au cœur des Lumières, a en partie survécu sous la plume d'Annie Le Brun.

[36] Cité par Marcel HÉNAFF, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 23.

ce soit par le truchement de la phrénologie[37], déjà en vogue de son vivant, ou de la psychanalyse[38] qui se développe à la fin du XIXe siècle : l'exception sadienne devient un trouble, une déformation ou une pathologie que l'on peut désormais nommer, classer, inventorier.

Ces irruptions curieuses dans la vie du marquis constituent, à leur façon, autant de tentatives visant à résoudre les obstacles et les contradictions d'une œuvre résolument marquée du sceau de l'infamie ; on conditionne la cohérence du texte à l'identification d'une clé secrète que l'on imagine trouver dans l'examen du caractère de l'auteur. Le « sadisme de Sade » répond bien sûr à cette volonté de réduire l'originalité d'une écriture à un régime de sensibilité, ou plus directement encore à un ensemble de pratiques sexuelles sublimées par le geste créateur. Plus tortueuse dans ses voies, la grille de lecture que propose Jean Paulhan dans sa préface des *Infortunes de la vertu* n'en obéit pas moins à une logique rigoureusement similaire : « le sadisme enfin n'est sans doute que l'approche et comme la mise à l'essai […] d'une vérité si difficile et mystérieuse qu'étant une fois admise, ce sont nos difficultés de tout à l'heure – et les énigmes mêmes que Sade oppose à Justine – qui tout aussitôt merveilleusement se dissipent et s'éclairent[39]. » Une fois posée cette équivalence entre les motifs secrets d'une personnalité et le mode de signification de l'œuvre, il ne reste plus à Jean Paulhan qu'à livrer enfin au lecteur le mot de l'énigme, la solution du problème : « Justine, c'est lui[40]. » Les approches qui se sont efforcé, à l'inverse, de mettre en évidence les mécanismes de brouillage et d'interférence que mobilise la fiction sadienne, et qui rendent problématique l'assimilation de Sade à telle ou telle voix, nous paraissent autrement plus convaincantes : « Discerner *à partir de quel lieu* la narration sadienne énonce soulève le relief préalable d'un geste dénonciateur de la part de la figure assise au box des accusés », remarque Dominic Marion[41] :

> Que l'écriture s'acharne au marquage du corps victimaire ne suffit pas à faire porter à la narration le point de vue du bourreau. Brouillé par des effets d'ironie, de

[37] La note laissée par Ramon au sujet du crâne de Sade est célèbre : « En en mot, si rien ne me faisait deviner dans Sade se promenant gravement, et je dirai presque patriarcalement, l'auteur de *Justine* et de *Juliette*, l'inspection de sa tête me l'eut fait absoudre de l'inculpation de pareilles œuvres : son crâne était en tous points semblable à celui d'un Père de l'église. », *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XV, éd. Gilbert Lely, Paris, Cercle du livre précieux, 1957, p.43.

[38] L'on doit notamment la première publication des *120 journées de Sodome* au psychiatre berlinois Iwan Bloch qui croit deviner une correspondance entre le tableau des passions proposé par Sade et la typologie des perversions établie par Kraft-Ebbing dans sa *Psychopathologia sexualis*, parue en 1857.

[39] Cité par Marcel HÉNAFF, p. 50.

[40] *Ibid.*, p. 51.

[41] Dominic MARION, p. 31.

> parodie et de satire, le réalisme grotesque de la mise en scène ne produit sa charge critique qu'à travers le prisme d'une réfraction[42].

Nombreux sont les critiques à s'être risqué au jeu des identifications pour aboutir, en fin de compte, à des conclusions variables. Il peut certes être tentant de voir en Justine, l'éternelle victime, une projection de l'auteur séquestré dans sa prison parisienne ; on a d'ailleurs pu constater que les correspondances, lorsqu'elles donnaient la parole aux geôliers, contrefaisaient de manière assez convaincante la parole des bourreaux de l'œuvre fictionnelle. Georges Bataille, dans *La Littérature et le Mal*, avait lui aussi invité à entendre la parole des victimes derrière celle des tyrans, arguant du principe selon laquelle le propre de la domination serait qu'elle ne pourrait s'exprimer sans se contredire ou se dénoncer. À l'opposé du spectre, Maurice Nadeau voyait quant à lui « Sade en plusieurs personnes[43] » dans les rangs des tortionnaires : philosophes, libertins et athées, pourfendeurs de la norme sociale et grands contempteurs de l'institution judiciaire (pensons notamment à Oxtiern), ces anti-héros ont de toute évidence beaucoup en commun avec leur créateur, qui va jusqu'à leur prêter certains traits plus explicitement biographiques. Entre autres exemples, l'affaire de Marseille et des bonbons cantharidés fait retour dans cette remarque d'Olincourt au sujet de Fontanis, « président mystifié », filant ainsi le motif des incuries de la magistrature : « c'est une maladie conséquente à Marseille ou à Aix, qu'un petit mouvement d'entrailles, et depuis que nous avons vu une troupe de coquins, confrères de ce gaillard-là, juger comme *empoisonnées* quelques catins qui avaient la colique, il ne faut pas s'étonner qu'une colique soit une affaire sérieuse chez un magistrat provençal[44]. »

De ces diverses figures, laquelle choisir ? Aucune, si l'on en croit Roger Lacombe qui signe en 1974 un ouvrage intitulé *Sade et ses masques*. L'auteur, nous dit-il, « n'a pas ménagé les pièges à ses commentateurs[45] » en saupoudrant ses fictions d'indices contradictoires, d'aveux faussement autobiographiques et de notes de bas de page qui miment le ton de la confidence sur un mode fictionnel et parfois ironique[46]; il est vrai que dans *La nouvelle Justine* et sa suite, les espaces paratextuels servent plus volontiers de prolongements aux discours des libertins qu'ils ne donnent à entendre la voix de Sade. La parole de l'auteur, nous dit Roger Lacombe, est essentiellement « ondoyante » : « Qu'est-ce que Sade a pris à son

[42] *Idem.*
[43] Cité par Roger LACOMBE, p. 17.
[44] « Le Président mystifié », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, Paris, Pauvert, 1957, p. 167.
[45] Roger LACOMBE, p. 14.
[46] *Ibid.*, p. 14-15.

compte dans les propos de ses libertins ? C'est le risque des lettres, dialogues, romans, etc. de mettre en scène et de faire parler des personnages qui ne sont pas toujours l'auteur lui-même[47]. » Sade lui-même s'est au demeurant défendu à plusieurs reprises d'avoir prêté sa voix à tel ou tel de ses personnages ; dans une note d'*Aline et Valcour*, citée par Roger Lacombe, il précise que la finalité d'un roman épistolaire est d'offrir « dans chaque lettre, la façon de penser de celui qui écrit ou des personnes que voit cet écrivain, et dont il rend les idées. » Il faut, ajoute-t-il, « que le lecteur s'amuse ou s'occupe des différents systèmes présentés et qu'il adopte ceux qui favorisent le mieux ou ses idées ou ses penchants[48]. » Même raisonnement[49] dans le projet d'avertissement pour le *Portefeuille d'un homme de lettres* :

> Il règne un grand travail de philosophie dans chacun de ces divers morceaux, mais comme elle est souvent différente, quelque personnes ont cru que ces morceaux n'étaient pas de la même main. Elles se sont trompées ; l'auteur a été obligé de répandre sur chaque morceau la philosophie propre à ce morceau, et non pas la sienne. […] mais, demandera-t-on peut-être, quand est-il lui ? Est-ce lorsqu'il se modère, ou lorsqu'il brise tous les voiles ? Qu'importe au lecteur : n'est-ce pas répondre au titre que d'avoir, avec différents traits placé différentes opinions[50] ?

Du *Portefeuille d'un homme de lettres*, qui prétend offrir « un peu de tout » au lecteur, aux six spectacles de *La Ruse d'amour* et le refrain sur lequel ils se concluent, « de tout un peu » ; du « magnifique repas » des *120 journées de Sodome*, roman-banquet où chacun est invité à prendre ce qui lui plaît, à la fragmentation inhérente au dispositif épistolaire dans *Aline et Valcour* ; de la composition anthologique des *Historiettes* et des *Crimes de l'amour*, à la prolifération des récits enchâssés dans *Justine* et *Juliette* : Sade a largement privilégié, dans son rapport au texte, des constructions polyphoniques et discontinues, autorisant la mise en scène d'une multitude d'énonciateurs, souvent au détriment de la *lisibilité* de la voix auctoriale. Au reste, la facilité avec laquelle la narration sadienne bascule d'un point de vue moralisateur évidemment artificiel à un point de vue libertin également outré, d'une œuvre à l'autre et parfois même au sein d'un même récit, ne fait qu'accentuer cette impression de *schizophrénie énonciative*. Dans *Sade, une esthétique de la duplicité*, Chiara Gambacorti a

[47] *Ibid.*, p. 15.
[48] *Ibid.*, p. 15-16.
[49] Pour Jean-Jacques Pauvert, qui incorpore dans son *Sade vivant* un chapitre intitulé « Quand est-il lui », rien n'est plus vain que de chercher à baliser une hypothétique « pensée » de Sade, ce qu'il fait entendre dans ses fictions, c'est avant tout une « façon de penser ».
[50] *Lettres et mélanges littéraires*, p. 205.

étudié la manière dont, dans les trois romans historiques de Sade, le contrat de lecture se trouve systématiquement « violé, du fait de la dissimulation, sous le discours moralisateur du narrateur et/ou de l'auteur, d'un discours antithétique qui en subvertit les valeurs[51] » ; la duplicité qu'elle prête à Sade procédant à la fois du « fonctionnement interne » des textes et du « réseau complexe de liens intertextuels que ces ouvrages tissent avec les matériaux historiques et littéraires dont [il] se sert ou auxquels il se réfère[52]. » Cette lecture, intéressante et productive, nous semble tout à fait susceptible d'être étendue à un corpus bien plus large des œuvres du marquis, les narrateurs faussement vertueux et les libertins insuffisamment conséquents ne manquant pas.

Enfin, si nous nous sommes borné jusqu'ici à évoquer l'énigme qu'a représenté, et représente encore pour nombre de lecteurs, la figure de Sade, il va sans dire que le texte lui-même, voué pendant plus d'un siècle à la clandestinité, constitue en soi une espèce d'objet secret. Unanimement condamné par ses contemporains, l'œuvre du prisonnier de Vincennes n'en circule pas moins assez librement tout au long du XIXe siècle, un certain imaginaire de la cruauté essaimant aussi bien dans la publication des *Mystères de Paris* que dans *Les Mémoires du Diable* de Frédéric Soulié, lequel met en scène une lecture de *Justine* : « La première moitié du siècle, note Dominic Marion, semble de fait traversée par une certaine vogue sadienne[53]. » On cherche partout des traces de l'influence secrète de Sade. La popularité du marquis se nourrit de l'interdit qui porte sur son nom et s'accompagne surtout, d'une manière paradoxale, d'une « étonnante absence référentielle » au texte : il faudra attendre la fin du siècle suivant pour que celui-ci soit abordé de front. Figures majeures du premier XIXe siècle, Sainte-Beuve et Janin ont en commun de s'intéresser l'un et l'autre à Sade. Dans un article intitulé « Quelques vérités sur la situation en littérature », publié dans la *Revue des deux mondes* en 1843, Sainte-Beuve écrit :

> Il y a un fonds de Sade masqué, mais non point méconnaissable, dans les inspirations de deux ou trois de nos romanciers […]. J'oserais affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et De Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspirateurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin – pas trop clandestin. En lisant certains de nos romanciers

[51] Chiara GAMBACORTI, *Sade : une esthétique de la duplicité*, Paris, Garnier, 2014, p. 423.
[52] *Idem.*
[53] Dominic MARION, « Sade sous le manteau : l'image du sadisme de Stendhal à Huysmans, entre mythe et figuration », *Le rouge et le noir : le sang et la mort dans le roman d'expression française*, vol. 12, n° 1 hiver 2017, p. 128.

> en vogue, si vous voulez le fond du coffre, l'escalier secret de l'alcôve, ne perdez jamais cette dernière clé[54].

Jules Janin quant à lui évoque Sade en 1834 dans un ouvrage curieux qui mêle récriminations morales contre l'obscénité du texte sadien, considérations biographiques et représentation enlevée des dangers d'une telle lecture à travers le récit pathétique des infortunes du « pauvre Julien » :

> Car, ne vous y trompez pas, le marquis de Sade est partout ; il est dans toutes les bibliothèques, sur un certain rayon mystérieux et caché qu'on découvre toujours ; c'est un de ces livres qui se placent d'ordinaire derrière un saint Jean Chrysostome, ou le *Traité de morale* de Nicole, ou les *Pensées* de Pascal. Demandez à tous les commissaires-priseurs, s'ils font beaucoup d'inventaires après décès où ne se trouve pas le marquis de Sade[55].

Sade est donc partout, mais c'est une présence diffuse dont la visibilité dépend étroitement de la perspicacité d'un petit nombre de lecteurs éclairés, qui savent deviner ce qui se cache au « fond du coffre » ou sur « un certain rayon mystérieux et caché » de la bibliothèque. L'interdit qui pèse sur cette œuvre, en écartant le lecteur ordinaire, crée les conditions d'une réception élitiste : Sade constitue le signe de ralliement d'une certaine marge qui éprouve son originalité et sa cohésion en investissant cette œuvre d'une valeur distinctive. Sade ne s'adresse pas à n'importe qui ; tout le monde ne peut pas lire *Les 120 journées de Sodome*. L'attitude de Maurice Heine, qui préface l'édition de 1961 des *Œuvres complètes* de Sade pilotée par Gilbert Lely, est symptomatique de ce parti pris : le texte sadien, précise-t-il, embrasse « tout le champ de l'intelligence et s'adresse non certes au public, mais aux élites préparées par leur culture à recevoir l'expression de la pensée[56]. » Insensiblement, le secret qui porte sur Sade cesse d'être perçu comme une violence – justifiée ou insupportable, selon les points de vue – pour devenir une « chance », une valeur ajoutée. À leur corps défendant, les censeurs n'auraient-ils pas travaillé pour l'auteur en créant eux-mêmes les conditions d'une solitude si essentielle à la réalisation du projet sadien ? C'est la question que pose notamment Maurice Blanchot :

> Quand on voit les précautions qu'a prises l'histoire pour faire de Sade une prodigieuse énigme, quand on songe à ces vingt-sept années de prison, à cette

[54] SAINTE-BEUVE, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, 1er juillet 1843, t. III, p. 13-14.
[55] Jules JANIN, *op. cit*, p. 21.
[56] Maurice HEINE, « Préface à l'édition de 1931 », *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIII, p. XII.

> existence confinée et interdite, quand cette séquestration n'atteint pas seulement la vie d'un homme, mais sa survie, au point que la mise au secret de son œuvre semble le condamner lui-même, encore vivant, à une prison éternelle, l'on en vient à se demander si les censeurs et les juges qui prétendent murer Sade, ne sont pas au service de Sade lui-même […][57].

Le XXe siècle s'est souvent hasardé dans cette attitude ambiguë consistant à se féliciter du discrédit et de l'invisibilité des œuvres du marquis au nom d'une forme d'orthodoxie herméneutique, comme si la censure pouvait seule préserver Sade de l'inanité de certaines lectures ou de l'emprise de la critique universitaire. « Heureusement, se félicite Annie Le Brun, la malédiction est une publicité qui garantit le secret. Mais vingt ans après qu'exégètes en tous genres ont commencé à se soucier de l'existence de Sade […], on supposerait la malédiction levée et le secret à la portée de chacun. Il n'en est rien : la pensée de Sade résiste, à tous les sens du terme, déjouant explications et interprétations[58]. » Les lignes brûlantes tracées par l'auteur de « l'infâme *Justine* » ne sont pas à mettre entre toutes les mains, elles sont l'affaire du poète bien davantage que de l'intellectuel ; on tend à projeter sur Sade la mise en garde formulée par Dolmancé : « Je ne m'adresse qu'à des génies capables de m'entendre, et ceux-là me liront sans danger[59] » ? C'est d'ailleurs par cette phrase, empruntée à *La Philosophie dans le boudoir*, que se conclut l'introduction d'Apollinaire à l'*Œuvre du marquis de Sade*, anthologie publiée en 1909. Fine analyste de la pensée et de l'œuvre de Sade, Annie Le Brun continue d'incarner cette posture souvent hostile au monde de la recherche, et qui s'articule sur la certitude de l'irréductible étrangeté de l'auteur maudit :

> […] réussir à transformer un monument d'obscurité en un monument de papier. Car c'était grâce à la notion d'écriture qu'on était parvenu à ce beau résultat : vingt années d'analyse textuelle aboutissaient à exclure Sade de lui-même, alors que deux siècles de malédiction n'avaient eu pour effet que de l'exclure de la communauté des autres hommes[60].

Énigme de l'œuvre et mystère de l'être sadien se mêlent donc intimement, et souvent se confondent ; ils participent d'une même stratégie paradoxale de singularisation et de légitimation par les marges, travaillant à situer Sade à la limite du champ littéraire – ni dehors

[57] Maurice BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de minuit, 1949, p. 17.
[58] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1989, p. 15.
[59] *La Philosophie dans le boudoir*, *Œuvres*, t. III, p. 126.
[60] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 11-12.

ni tout à fait dedans, inclus-exclus – ; équilibre précaire que seule vient rendre possible la dialectique du secret.

De la transparence à l'opacité

Nous nous sommes efforcés jusqu'ici de mettre en évidence la centralité, et en même temps, la plurivocité du secret aussi bien dans la construction du mythe attaché au nom de Sade que dans la réception de ses écrits. Or le premier constat qui s'impose à l'issu de ce panorama tient à la rareté des critiques à s'être concrètement intéressé aux manifestations du secret à l'intérieur même du texte. On interroge le secret « autour » de l'œuvre, celui qui prévaut à la constitution et à la diffusion du texte, ou le secret « derrière » l'œuvre, en cherchant à travers elle le sens d'une énigme dont elle se bornerait à n'être que la formulation, mais non pas le secret « dans » l'œuvre, et moins encore le secret « à » l'œuvre : entendons par là, dans une perspective poétique, le secret envisagé comme moteur de l'écriture ou comme mode de structuration du récit. Cette absence est sans doute multifactorielle. On pourra d'abord faire valoir la *distance* avec laquelle le XXe siècle, de manière générale, envisage l'œuvre du marquis : ce siècle qui tout à la fois se passionne pour Sade et pense sa modernité à l'aune de la transgression sadienne, est paradoxalement un siècle qui le lit fort peu. Parler de Sade, dans un contexte où ses écrits demeurent interdits jusqu'au procès Pauvert, à la fin des années 50, c'est *grosso modo* parler de *Justine* et des *120 journées de Sodome*. Au demeurant, parler *de Sade*, ce n'est pas tout à fait la même chose que de parler du *texte sadien*. L'on peut dire avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, et sans rien ôter à l'importance ni même à l'intelligence de ces lectures, que les critiques les plus illustres du XXe siècle ont tendanciellement négligé la *lettre* du texte au profit d'une approche assez décontextualisée, allant parfois jusqu'à mettre un peu de côté la dimension fictionnelle de ce corpus : on plaque volontiers sur Sade le système de ses libertins tandis que la philosophie prend le pas sur les intrigues du boudoir. Si dans les années 60-70, des auteurs comme Foucault ou Barthes tendent à mettre la langue de Sade au premier plan, c'est une vision au fond assez conceptuelle et romanesque qui s'impose ici : les grandes architectures sémiotiques que l'on applique à Sade offrent des perspectives nouvelles et stimulantes, mais restent élusives quant au détail du texte.

La seconde raison de cette évacuation du secret hors des limites de l'œuvre tient sans doute à un parti pris de lecture qui consiste à surdéterminer l'obscénité de verbe sadien, et à postuler, à partir de cette prémisse, que tout procédé de dissimulation, étant par nature contraire au projet de peindre « sans gaze », devrait nécessairement être banni de la pornographie sadienne. Tout se passe alors comme si les ombres qui entouraient le texte devaient en garantir la transparence ; la langue de Sade, préservée par cette gangue d'obscurité, affranchie de toute norme comme de toute contrainte, pourrait ainsi réaliser le projet que ne cesse de revendiquer les libertins de l'œuvre fictionnelle : « tout dire ». L'enjeu de cette étude sera évidemment de montrer qu'il en va tout autrement. De manière un peu schématique, cette idée selon laquelle l'esthétique sadienne serait fondamentalement rétive au secret s'appuie sur deux traditions critiques diamétralement opposées. La première consiste à faire valoir la *transparence* du texte sadien, ou bien en le réduisant à son référent obscène – Sade serait un « pornographe » et non un « littérateur » –, ou bien en évacuant totalement ce référent pour ne conserver qu'un système d'idées – « Tout ce qui est dit est clair[61] », affirmera Blanchot – ou de signes – « Il n'y a pas de secret chez Sade[62] », écrira Foucault. La seconde façon d'envisager le problème consiste, à l'inverse, à partir de l'hypothèse de l'incommensurabilité du texte sadien : de la même manière qu'il n'y a pas *a priori* de place pour le secret dans une œuvre revendiquant le droit de peindre « à nu », celui-ci ne peut non plus subsister dans le contexte d'une écriture qui prétendrait échapper aux contraintes de la communication littéraire et à ses prédicats essentiels (dissimulation, révélation, confidence, etc.), s'abstraire de tout régime de signification et se replier finalement dans une posture de singularité ou de folie. Écartelé entre cette double polarité, la parole sadienne figurerait une parole de l'excès, tour à tour « illisible » ou « trop lisible », une parole essentiellement incompatible avec la logique du secret, laquelle se situerait plutôt du côté de la réticence ou de l'illusion. Nous allons revenir plus en détail sur ces deux « options ».

La première consiste donc à envisager le texte sadien comme un texte *transparent*. Commençons par rappeler que cette lecture est celle qui répond le plus explicitement aux partis pris esthétiques revendiqués à la fois par le romancier et par les libertins de l'œuvre fictionnelle. Sade établit en effet une partition stricte entre les œuvres écrites « sans mot » et celles qui, par déduction, seraient « avec mot[63] ». Dans cette seconde catégorie qui englobe

[61] Maurice BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, p. 19.
[62] Cité par François OST, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 7.
[63] Cette dernière formule, souvent évoquée par la critique, n'est cependant pas de Sade contrairement à l'expression « érotiques sans mot » qui est utilisée à plusieurs reprises dans les cahiers personnels publiés par

les textes clandestins mais aussi un certain nombre de textes officiels condamnant, non sans un certain opportunisme, l'immoralité du voile[64], prédomine l'injonction à ne rien dissimuler. Cette injonction est double, puisqu'elle porte à la fois sur le contenu – « la philosophie doit tout dire » – et sur le mode d'énonciation, en refusant l'usage de figures d'atténuation ou de mise à distance du réel : « Souvenez-vous surtout d'écarter les gazes, de peindre à nu, et d'employer tous les mots techniques[65] », préconise Verneuil à l'attention de son compagnon Gernande, dans *La nouvelle Justine*. La langue de Sade se rêve comme une langue strictement mimétique, une langue *immédiate* au sens où la médiation du discours y serait systématiquement niée et où le signe s'abolirait idéalement derrière la chose, bref, une langue dont tout l'enjeu serait de donner à voir, le plus exactement et le plus directement possible, le référent obscène. Dans une intervention consacrée à « Rousseau juge de Jean-Jacques » réalisée dans le cadre de l'émission *La liberté coupable,* en 1964, Michel Foucault se livre à un parallèle entre l'écriture rousseauiste et l'écriture sadienne, qu'il juge l'une et l'autre habitées par un même « fantasme » de transparence, bien que celui-ci porte sur des objets tout à fait différents ; nous en retranscrivons ici un extrait :

> Que serait après tout un langage qui ne serait que transparence, un langage sans cases sombres ? Ce serait un langage absolu, un langage impossible, en droit et en fait. À la fois une chimère et un scandale, une pure transgression. Or, il est étrange que ce fantasme soit apparu exactement au seuil de la littérature moderne, et que, sous deux formes antithétiques, il ait occupé pratiquement toute la fin du XVIIIe siècle. Avec Rousseau, c'est le fantasme d'un langage entièrement transparent à l'innocence. Avec Sade, c'est le fantasme d'un langage entièrement transparent à ce qui au contraire ne peut pas, ne doit pas être nommé. On peut dire que la chimère d'un langage sans point aveugle, d'un langage sans grille a constitué, depuis le XVIIIe siècle, le projet de toute littérature. Mais au XVIIIe siècle ce projet ne pouvait former que des expériences-limite. Sade n'a pu effacer les grilles du langage, Sade n'a pu constituer un langage sans ombre, un langage entièrement

---

Pauvert et désigne les nouvelles susceptibles de faire l'objet d'une publication « officielle » ; « Les inconvénients de la pitié » et « La cruauté fraternelle », nouvelles destinées à intégrer un projet de recueil intitulé *Le Boccace français*, sont ainsi désignées comme « érotiques sans mot » : « Notes littéraires », *Sade,* t. XI, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1991, p. 37.

[64] On se reportera au chapitre « Rhétoriques du voile », dans la deuxième partie, pour un commentaire plus détaillé sur cette question.

[65] *La Nouvelle Justine*, p. 906.

> lumineux que dans une expérience périlleuse où ce fut sa propre existence, son existence à lui qui fut emprisonnée[66].

Tout en faisant de Rousseau et de Sade – et d'une certaine manière, de Sade à la place de Rousseau –, les pionniers d'une littérature qui, au lendemain de la Révolution française, n'aura de cesse d'interroger les conditions de son rapport au réel, Foucault n'en qualifie pas moins cette transparence de « chimère ». L'immédiateté du rapport au monde par le langage, ou pour le dire autrement, la disparition du langage en lui-même, est le rêve suprême du moraliste et du pornographe, mais c'est un rêve qui reste fondamentalement contradictoire avec la logique même du discours, qui, précise un peu avant Foucault, n' « exprime », au sens propre, rien, mais « découvre et recouvre dans un même mouvement ». En prenant le parti, depuis quelques décennies maintenant, de lire Sade « en toutes lettres », la recherche a beaucoup fait pour tordre le coup à ce mythe de la transparence et mettre l'accent sur la littérarité du texte sadien, sur sa manière propre de « travailler » la langue. On citera, parmi bien d'autres exemples, le livre de Michel Gailliard, *Sade, le langage de l'obscénité*[67], dont l'enjeu, par le truchement d'une approche stylistique des grands textes ésotériques, est précisément de situer l'obscénité de Sade au niveau du discours plutôt que du référent et ainsi de rompre tout à fait avec l'idée reçue d'un auteur « sans style ».

Une seconde façon d'envisager la problématique de la transparence de la langue consiste à réduire le texte à ses effets pragmatiques, à en faire une pure mécanique de plaisir. Le signe ne s'efface plus cette fois-ci derrière le référent – « peindre à nu » devient un moyen et non une fin – mais se dissout dans la fonction perlocutoire de la représentation, en sorte que la qualité de l'œuvre s'éprouve désormais à la hauteur de son pouvoir de suggestion, réel ou fantasmé, sur le lecteur. C'est au fond fournir une interprétation bien littérale de la belle phrase sur laquelle se referme la *Vie du marquis de Sade* de Gilbert Lely : « Tout ce que signe Sade est amour[68]. » Restif de la Bretonne, qui est à la fois un contemporain et un ennemi acharné de Sade, a évoqué à plusieurs reprises l' « effet » produit par les œuvres de ce dernier. Dans *Monsieur Nicolas*, il se met longuement en scène en train de lire un livre pornographique ; cette lecture qui plonge Restif dans une « rage érotique » assimilée à un mouvement de folie, le dépossède de toute distance critique et de tout libre-arbitre, l'incitant à commettre une série de viols. Le titre du livre en question ne nous est pas dévoilé car la scène

[66] Michel FOUCAULT, « Rousseau juge de Jean-Jacques », *Liberté coupable* n°6, France Culture, 29 février-21 mars1964.
[67] Michel GAILLIARD, *Sade, le langage de l'obscénité*, Paris, Champion, 2006.
[68] Gilbert LELY, *Vie du marquis de Sade*, nouvelle éd. revue et très augmentée, Paris, Mercure de France, 1989.

n'a d'autre finalité que de suggérer, au détour d'une aposiopèse, la supériorité érotique de la *Justine* de Sade sur la pornographie ordinaire : « Voilà l'effet des lectures érotiques, conclut le narrateur. Mais je connais un livre encore plus dangereux que ceux que j'ai nommé : c'est Justine : il porte à la cruauté : Danton le lisait pour s'exciter[69]. » Le rapport de Restif au texte sadien est assez ambivalent dans la mesure où, tout en en condamnant la violence, il ne lui en reconnait pas moins une forme de prééminence sur les autres réalisations pornographiques de son temps, au point d'en faire le modèle de son *Anti-Justine*, roman dont le titre, « les délices de l'amour », vient répondre à la cruauté d'une esthétique dominée par le spectacle des « crimes de l'amour » :

> Or de toutes les lectures, la plus entraînante est celle des ouvrages érotiques, surtout lorsqu'ils sont accompagnés de figures expressives.
>
> Blasé sur les femmes depuis longtemps, la *Justine* de Sade me tomba sous la main. Elle me mit en feu ; je voulus jouir, et ce fut avec fureur : je mordis les seins de ma monture ; je lui tordis la chair des bras… Honteux de ces excès, effets de ma lecture, je me fis à moi-même un Erotikon savoureux, mais non cruel, qui m'excita au point de me faire enfiler une bossue bancroche, haute de deux pieds[70].

Le livre érotique aurait pour qualité première de rappeler le lecteur à la présence de ce corps que la pensée classique n'a eu de cesse d'inféoder au spirituel ; la force de percussion du texte pornographique tient à sa capacité à faire primer la sensation sur l'intellection, au prix, une fois encore, d'un évanouissement de la lettre du texte. On trouvera quelques années plus tard, sous la plume de Jules Janin qui met en scène la découverte d'un livre du marquis de Sade par « le petit Julien », la même croyance dans le pouvoir performatif de la fiction sadienne, dont la lecture corrompt à la fois physiquement et psychologiquement le lecteur : « Comme tout entier le pauvre petit Julien succombe sous le souffle empoisonné du marquis de Sade ! comme il retirait en ployant en deux son corps si frêle pour n'être pas touché par cette lueur pestilentielle ! Quels frissons ! quel effroi ! Hélas ! une nuit de cette lecture l'avait vieilli de vingt ans[71]. » Ce n'est plus cette fois-ci la dimension érotique qui prime, l'angle retenu est plus médical : la lecture est accusée de provoquer littéralement accès de folie et crises d'épilepsie : « On ne comprend rien à ce mal si opiniâtre et si subit. Un médecin venu

[69] Cité par Jean Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Alinéa, Paris, 1991, p. 49-51.
[70] Nicolas Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*, Saint-Amant-Montrond, Le Cercle Poche, 2011, p. 9.
[71] La « stratégie d'écriture » à l'œuvre dans le livre érotique est donc « strictement monosémique et hostile à tout effet de brouillage », selon Jean Marie GOULEMOT : *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 155.

de Lyon annonce enfin que l'enfant est épileptique, puis il s'en va. Pauvre Julien [72]! » Pour Jean Marie Goulemot, ce « retour au quotidien, [au] corps du lecteur, travaillé par l'effet du texte et bouleversé par le désir » constitue la caractéristique la plus remarquable du texte pornographique qui doit, pour se faire, « accepter de s'abolir [en tant que littérature] au profit d'un retour aux moiteurs du quotidien[73]. » Il s'empresse toutefois de faire deux précisions. La première est qu'il ne saurait y avoir de littérature purement pornographique au sens où le texte ne produirait qu'un seul et unique « effet » sur le lecteur ; à ce titre, le livre pornographique entendu comme discours purement monosémique est un horizon inatteignable, un « projet impossible[74] ». D'autre part, Goulemot insiste, à rebours de la lecture rétivienne, sur les nombreuses résistances que les récits de Sade opposent à la réalisation de cet objectif, à commencer par l'irruption du discours philosophique dans le sein des orgies, d'où cette conclusion paradoxale : « Rien ne manque ici de l'attirail scriptural du roman érotique. Et pourtant il ne fait aucun doute que le roman sadien n'est pas pornographique[75]. » Si nous serons amenés, par la suite, à discuter cette thèse[76], l'objection que formule Goulemot à l'idée d'un Sade « tout érotique » nous paraît convaincante et participe de la remise en cause d'un certain « fonctionnalisme » de la langue sadienne, laquelle tendrait à s'effacer derrière l'impératif de jouissance qui la meut.

Avec Maurice Blanchot, cette transparence se déplace sur le terrain des idées et devient brusquement suspecte. Déjà dans *La Part du feu*, il se montrait sensible à ce qu'il nomme la « clarté » du discours sadien – « qui écrit plus clairement que lui ? », se demande-t-il – une qualité qui, en l'inscrivant dans son « siècle », semblait devoir le tenir éloigné des « soucis d'une littérature en quête d'obscurité[77]. » Or la modernité de Sade tiendrait justement à sa capacité à interroger les normes de la représentation et les limites du dicible en usant de la langue la plus classique qui soit, des raisonnements en apparence les plus éculés. En prétendant tout dire, l'écriture sadienne œuvrerait rien moins qu'à subvertir la logique même du discours, à brouiller le rapport entre le mot et la chose non pas en dissimulant le référent, mais en exhibant l'artificialité du jeu de la référence, livrant ainsi au lecteur, en lieu et place du réel, l'espace vacant chargé de le signifier. L'empreinte de Mallarmé perce dans la lecture blanchotienne : « il [Sade] lui semble folie de croire qu'en chaque mot une chose soit

[72] *Ibid.*, p. 75.
[73] *Idem.*
[74] *Ibid.*, p. 155.
[75] *Ibid.*, p. 91.
[76] Voir le chapitre « Une jouissance en trompe-l'œil ? », dans la troisième partie.
[77] Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, « La littérature et le droit à la mort », Paris, Gallimard, 1949, p. 324.

parfaitement présente par l'absence qui la détermine et il se met en quête d'un langage où cette absence elle-même soit ressaisie et la compréhension représentée dans son mouvement sans fin[78]. » On comprend que dans ces conditions, la clarté dont il est question apparaît essentiellement chez Blanchot comme une valeur paradoxale : la pensée en apparence bien ordonnée du marquis forme en fait « un labyrinthe de clarté[79] » où le sens se dérobe sans avoir pourtant jamais cessé de s'offrir aux yeux du lecteur. *Lautréamont et Sade*, publié la même année, reprend les termes de cette dialectique du montré et du caché en les appliquant plus spécifiquement aux raisonnements du libertin sadien :

> Il en résulte que tout ce qui est dit est clair, mais semble à la merci de quelque chose qui n'a pas été dit, qu'un peu plus tard ce qui ne s'est pas laissé dire se montre et est ressaisi par la logique, mais à son tour obéit au mouvement d'une force encore cachée et qu'à la fin, tout est mis au jour, tout arrive à l'expression, mais que tout est aussi replongé dans l'obscurité des pensées irréfléchies et des moments non formulables[80].

Maurice Blanchot met en tension la rigueur apparente de la « raison de Sade » et les nombreuses contradictions d'une pensée en excès, dont le mouvement tient davantage à l'expression d'une surenchère perpétuelle qu'à un désir de « système ». La clarté de la dissertation libertine éblouit le lecteur, l'aveugle par un surcroit de lumières ; elle ne l'éclaire pas. En dernière analyse, l'énigme du texte est renvoyée à celle de « l'homme sadique », seul à même, dans son irréductible étrangeté, d'assurer la cohésion d'une pensée qui échappe résolument à la compréhension de « l'homme normal ».

Tout en se situant dans la continuité de cette rhétorique de la transparence, Roland Barthes renverse purement et simplement, dans *Sade, Fourier, Loyola*, l'argument de l'effacement du signe au profit du référent. Les années 60-70 marquent les progrès du structuralisme dans le champ critique, lequel jouera un rôle important dans la légitimation de Sade en déplaçant le curseur sur le texte plutôt que sur la personnalité ou les frasques de la vie de l'auteur : dans ce contexte nouveau, l'intérêt du lecteur « pour les signes de la perversion », remarque Dominic Marion, « le stigmatise moins comme pervers que comme penseur ayant le courage de scruter une énigme dont les multiples solutions ne sont pas parvenues à épuiser le

[78] *Ibid*., p. 321.
[79] *Ibid*., p. 323.
[80] Maurice BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, p. 19.

sens[81]. » Au régime de la *mimesis* qui conditionnait largement les lectures du texte sadien, Barthes oppose un régime de la *semiosis* : la langue de Sade forme un système homogène et cohérent, et il n'est nul besoin de sortir du cadre sémiotique défini par le texte pour le comprendre. Barthes se dit séduit avant tout par la « Juliette de papier », laquelle lui apparaît comme un pur « sujet de discours[82] » délesté du poids incommode de l'incarnation et dénué de tout impératif de vraisemblance. Donnant son congé au réel, qui n'est plus *tapi derrière le texte* mais fait bien plutôt l'objet d'une reconstruction sur un mode fictionnel et littéraire, la langue de Sade, écrit-il, réussit la prouesse « de se maintenir dans la dénotation pure », en sorte que « les mots (sexuels) de Sade sont aussi purs que les mots du dictionnaire[83]. » Cette « langue sans supplément[84] » dont Barthes fait l'archétype de toute création poétique, a pour effet notable de tenir le texte sadien à distance des mystères de « l'homme sadique » ou des ambiguïtés du jeu sexuel. Rien ne travaille *sous* le texte, c'est le texte seul qui travaille ; insensiblement, l'énigme de la langue comme entité *pure* se substitue à la nécessité d'élucider les ombres du sadisme : « la fonction du récit, écrivait-il déjà en 1966, n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique[85]. » On comprend ce faisant que la lecture barthésienne de Sade ait pu avoir tendance à négliger le rôle du secret dans la narration comme dans la scénographie des orgies : « chez Sade, écrit-il, il n'y a aucun secret du corps à quérir, mais seulement une pratique à accomplir ; l'invention, l'émotion, la surprise ne naissent pas d'un secret postulé puis violé mais des efflorescences d'une combinatoire[86] » ; en matérialiste, le marquis « substitue au langage du secret celui de la pratique », si bien que ce qui « met un terme à la scène, ce n'est pas le dévoilement de la vérité (le sexe), c'est la jouissance[87]. » Une jouissance que l'on imagine plus *textuelle* que *sexuelle*. Et si Barthes reconnaît qu'il « existe toujours, dans l'espace sadien, un "secret", où le libertin emmène certaines de ses victimes[88] », c'est pour aussitôt en renier la profondeur et en désamorcer les effets : « ce "secret" est évidemment formel, car ce qui s'y passe, étant de l'ordre du supplice et du crime,

[81] Dominic MARION, *Sade et ses lecteurs*, p. 19.
[82] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 42.
[83] *Ibid.*, p. 138.
[84] *Idem.*
[85] Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981, p. 32.
[86] Roland BARTHES, *Sade, Fourier Loyola*, p. 162.
[87] *Idem.*
[88] *Ibid.*, p. 20.

pratiques très explicites dans le monde sadien, n'a nul besoin d'être caché ; à l'exception du secret religieux de Saint-Fond, le secret sadien n'est que la forme théâtrale de la solitude[89]. »

Il y a, dans le parti pris de lire Sade en poète, en bâtisseur de langue, quelque chose d'éminemment transgressif, pour ne pas dire de tout à fait provocateur dans le contexte du XXe siècle finissant qui continue de résonner du scandale attaché à ce nom ; dans le même temps, parce que cette lecture implique de tenir le texte tout à fait à distance du sexuel, de l'intime, de ce que le monde peut avoir d'obscur et de désordonné, elle a également pu être perçue comme une entrée normalisante et au fond un peu sage dans l'œuvre du marquis. Coulé dans le moule du langage, que reste-t-il du rêve de subversion que Sade n'avait cessé d'incarner jusqu'à présent ? François Ost s'est montré fort critique à l'égard de la lecture de Barthes, qu'il juge démesurément esthétisante, condamnant en elle une posture d'« euphémisation-déréalisation » inspirée des propositions de Blanchot et de Bataille : « N'était l'autorité de Roland Barthes, et, répétons-le, le très grand intérêt de certaines de ses analyses […], nous reparlerions volontiers ici du retour des "précieuses ridicules"[90]. » Tout en reprochant à Barthes de « liquider [l']énigme » du texte sadien en effaçant ce qui fait sa singularité, François Ost va beaucoup plus loin que lui dans l'affirmation de la centralité de la notion de « transparence » dans l'esthétique sadienne ; nous nous permettons de le citer un peu plus longuement :

> Produit paradoxal du siècle des Lumières, Sade fantasme un monde inondé d'une lumière zénithale ; une lumière si droite, si crue, si forte qu'elle ne laisse absolument rien dans l'ombre. Il faut tout dire. Et pour cela tout voir et tout montrer. Ici, point de ce jeu d'ombre et de lumière qui illusionne les sots et les dupes. Tout doit être exhibé sous les projecteurs de la raison, tout doit être mis à nu sous les feux du désir.
>
> Le monde de Sade est un univers sans refoulement, sans inconscient, sans rêve, sans condition, sans limite, sans dette, sans reste : un monde plein et sans fautes ; un monde sans suspens : entièrement et immédiatement réalisé. Sade n'a rien à cacher et ne supporte pas que quelque chose, de l'autre, lui échappe[91].

Une fois n'est pas coutume, la transparence dont il est ici question est aussitôt ressaisie comme une donnée problématique et paradoxale : « cet univers éclairé, qui prétend ne rien

[89] *Idem.*
[90] François OST, *Sade et la loi*, p. 87.
[91] *Ibid.*, p. 7.

laisser dans l'ombre, n'en accuse que plus durement les ténèbres qui l'entourent[92]. » Le biographisme un temps congédié hors du champ des lectures sadiennes fait retour sous la plume de François Ost, en même temps que son héros de toujours, la figure du pervers ; les lumières crues qui illuminent la scène des orgies deviennent l'expression d'une résistance face à l'ombre première et essentielle, celle de la prison, l'écriture répondant à un besoin de sublimer, en la renversant, l'expérience de la privation de liberté et de l'assujettissement, de retourner la violence du corps empêché sur les êtres de fiction auxquels la littérature donne vie : « Ce soleil noir que Sade allume au prix de milliers et de milliers de feuillets est la flamme vacillante du plus sombre des cachots[93]. » De là, conclut François Ost, le manichéisme qui structure l'ensemble des œuvres du marquis, où les contraires ne cohabitent que pour s'entrechoquer dans un jeu de retournements infini[94].

La transparence, on l'a vu, est une notion plurivoque, qui agrège des lectures extrêmement diverses et souvent en contradiction ouverte les unes avec les autres. C'est aussi une notion ambiguë dans une œuvre qui reste malgré tout largement attachée à l'imaginaire du secret. Si les critiques cités ici s'accordent globalement sur le constat qu'il ne saurait y avoir « d'ombre chez Sade[95] », selon le mot de Michel Foucault, l'énigme tend cependant aussitôt à se recomposer hors-texte, ou bien en faisant signe en direction de la singularité du sujet sadien, ou bien en s'articulant à une réflexion plus générale sur les possibles du langage et ses béances. Ceux qui à l'inverse, refusant l'argument de la transparence, voudront voir en Sade un auteur « illisible » finiront à leur tour, en dépit d'un postulat de départ strictement opposé, par juger le secret incompatible avec l'esthétique sadienne et par l'évacuer de leur grille de lecture. Le postulat d'illisibilité repose conventionnement sur une stratégie de disqualification de l'écrivain et de délégitimation de son œuvre. Jules Janin dénonçait déjà, en 1834, la monotonie et les longueurs de la fiction sadienne :

> On allume des chaudières, on dresse des chevalets, on brise des crânes, on dépouille des hommes de leur peau fumante ; on crie, on jure, on blasphème, on se mord, on s'arrache le cœur de la poitrine, et cela pendant douze ou quinze volumes

[92] *Ibid.*, p. 8.
[93] *Idem.*
[94] La fiction sadienne, écrit François Ost, offre le spectacle d'« un jeu permanent de bascule où s'observe le retournement pervers du positif en négatif et *vice versa*. », *ibid.*, p. 11.
[95] Cité par François OST, *ibid.*, p. 7.

> sans fin, et cela à chaque page, à chaque ligne, toujours. Ô quel infatigable scélérat [96]!

Sous la plume du critique, le récit forme un « code entier d'ordures et de vices » ; non seulement Sade ânonne dans son écriture, multipliant à l'infini les variations cruelles de scènes déjà écrites, mais il est lui-même, dans son rapport à l'écriture, dans une forme d'excès qui le pousse à faire « de ces livres obscènes l'obsession de sa vie » quand la plupart des écrivains ne verraient dans la pornographie qu'un passe-temps ou un à-côté. Ce trait joint à l'infamie du contenu semble suffire à faire de cette lecture une épreuve :

> Voilà un nom que tout le monde sait et que personne ne prononce, la main tremble en l'écrivant, et quand on le prononce, les oreilles vous tintent d'un son lugubre. Entrons si vous l'osez dans cette mare de sang et de vices. Il faut un grand courage pour aborder cette biographie, qui pourtant prendra sa place parmi les plus souillées et les plus fangeuses. Prenons donc notre courage à deux mains, vous et moi. Nous accomplirons ensemble cette œuvre de justice : nous allons poser une lampe salutaire au bord de ce précipice infect, afin qu'à l'avenir nul imprudent n'y tombe[97].

Notons qu'un tel reproche ne contredit nullement, dans l'esprit de celui qui le formule, l'efficacité pragmatique que Janin reconnaissait par ailleurs à Sade, dont l'œuvre corrompt *instantanément* le lecteur, et cela dans la mesure même où cette « efficacité » ne relève pas en l'occurrence d'une stratégie d'écriture mais se trouve mise sur le compte du désordre mental de l'auteur. Les éditeurs Gay et Doucé publient en 1881 une anthologie des textes du marquis dont l'avis reprend à son tour, en substance, les critiques habituelles qui lui sont adressées : « Le style, s'empressent-ils de préciser, en est détestable, car si l'auteur était fou, il n'était pas littéraire[98]. » Une folie qui irait jusqu'à menacer l'intelligibilité même du texte, à en croire ces vertueux éditeurs de livres pornographiques : « Cette grande célébrité le fait rechercher dans les bibliothèques, où il a sa place marquée comme originalité; mais ses écrits le rendent presque impossible, car le triste sire n'avait guère d'autre esprit que la monomanie érotico-criminelle[99]. » Loin de disparaître au siècle suivant, ce préjugé d'illisibilité persiste dans une large mesure jusqu'à devenir, chez Bataille, un facteur de distinction ambivalent. La lecture

[96] Jules JANIN, « Le Marquis de Sade », p. 2.
[97] *Ibid.*, p. 32.
[98] « Avis », *Les Crimes de l'amour*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.
[99] *Idem.*

bataillenne est tout à fait symptomatique de ce « sérieux[100] » avec lequel le XXe siècle lit désormais Sade, pour reprendre le mot d'Éric Marty, un sérieux qui s'étend jusque dans les critiques les plus topiques que moralistes et sectateurs des Belles Lettres avaient pu lui adresser jusqu'alors :

> Auparavant, je parlerai de l'évidente monotonie des livres de Sade qui procède du parti de subordonner le jeu littéraire à l'expression d'un événement indicible. Ces livres, il est vrai, ne diffèrent pas moins de ce qui d'habitude est tenu pour littérature qu'une étendue de roches désertes, sans surprises, incolores, ne diffère des paysages variés, des ruisseaux, des lacs et des champs que nous aimons[101].

Et il ajoute un peu plus loin : « Seule l'énumération interminable, ennuyeuse, avait la vertu d'étendre devant lui le vide, le désert, auquel aspirait sa rage (et que ses livres étendent encore devant ceux qui les ouvrent)[102]. » L'écriture sadienne apparaît comme une écriture obsessionnelle, compulsive, régie par un principe d'accumulation plutôt que de composition, si bien que « personne, conclut-il, à moins de rester sourd n'achève *Les 120 journées* que malade[103]. » Contrairement à Barthes, qui conditionnait la transparence (et la « pureté ») du texte sadien à sa clôture sur lui-même, à son rejet du référent innommable, Bataille postule à l'inverse une forme d'unité consubstantielle du mot et du scandale qu'il recouvre ; l'écriture n'est plus une échappatoire, elle est au contraire un espace d'enfermement et de ressassement du pulsionnel : « Les possibilités et le danger du langage ne l'ont pas touché ; il ne pouvait songer à l'œuvre détachée de l'objet qu'elle peignait : car son objet le *possédait* – au sens où le diable emploie le mot[104]. » L'illisibilité dont parle ici Bataille ne tient donc pas seulement aux qualités esthétiques du texte mais s'étend également au statut qu'il réserve à un lecteur qu'il ne s'agit plus de séduire ou d'intéresser : la langue de Sade « désavoue la relation de celui qui parle avec ceux auxquels il s'adresse[105] », en sorte que la « méconnaissance de l'ensemble des hommes, et leur écœurement, peuvent seuls être le digne effet des idées de Sade[106]. » Ce fantasme d'un livre sans lecteur accompagne l'histoire de la réception du texte sadien, on le retrouvera notamment sous la plume de Michel Foucault :

---

[100] Éric MARTY, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011.
[101] Georges BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 87.
[102] *Ibid.*, p. 88.
[103] *Ibid.*, p. 92.
[104] *Ibid.*, p. 86.
[105] Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 200.
[106] *Ibid.*, p. 201.

> L'objet exact du sadisme, ce n'est pas l'autre, ni son corps, ni sa souveraineté : c'est tout ce qui a pu être dit. Plus loin et encore en retrait, c'est le cercle muet ou le langage se déploie : à tout le monde des lecteurs captifs, Sade, le captif, retire la possibilité même de lire. Si bien qu'à la question de savoir à qui s'adresserait (et s'adresse encore de nos jours) l'œuvre de Sade, il n'y a qu'une réponse : personne[107].

Pour en revenir à Bataille, si le texte se dérobe, ce n'est pas parce qu'il entend cacher quoi que ce soit au lecteur, mais parce qu'il ignore la possibilité même de cette lecture ; en aucun cas « l'homme normal » ne saurait appréhender l'« énigme » que constitue pour lui l'« irréductible solitude » du sujet sadien, une solitude qui s'exprime notamment dans l'écriture par le refus du destinataire : « Entendons-nous ; rien ne serait plus vain que de prendre Sade, *à la lettre*, au sérieux. Par quelque côté qu'on l'aborde, il s'est à l'avance dérobé[108]. » À bien des égards, Annie Le Brun s'inscrit dans la continuité de cette interprétation, jusque dans le vocabulaire qu'elle mobilise : lire Sade implique de faire l'expérience de la « solitude » et de s'y confronter, la solitude d'une pensée qui se dérobe, refuse de se laisser assigner des bornes, mais aussi la solitude du corps désirant qui informe l'écriture sadienne. Si elle se distingue pourtant de l'auteur de *La Littérature et le mal*, c'est d'abord par son rapport au texte : Bataille, qui se méfiait de la « lettre », faisait de celui-ci le support d'une réflexion plus générale sur l'homme sadique et sur les contradictions du geste créateur ; Dominic Marion souligne à ce sujet avec justesse que la « réflexion de Bataille se resserre moins autour de la lecture du texte de Sade que de ses *usages* possibles[109]. » Annie Le Brun prétend à l'inverse, selon le mot d'Arthur Rimbaud, lire Sade « littéralement et dans tous les sens », ce qui la conduit logiquement à ramener le texte au centre de sa réflexion critique. Cette attention au détail de l'œuvre l'amène également à s'inscrire en faux contre l'idée d'un Sade monotone : « Arguer, comme certains aujourd'hui, de la monotonie d'une œuvre interminable n'est qu'un signe de plus de l'ignorance à prétention culturelle. Qui lit Sade, et non ses exégètes, ne peut en sortir indemne[110]. » Les résistances que l'œuvre oppose au lecteur ne sont pas dans ses répétitions ou dans ses longueurs, mais dans la violence froide qui l'habite : on ne ressort pas « indemne » de cette lecture.

[107] Michel FOUCAULT, « Le Langage à l'infini », *Dits et écrits, 1945-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 257.
[108] Georges BATAILLE, *La littérature et le mal*, p. 83.
[109] Dominic MARION, *Sade et ses lecteurs*, p. 203.
[110] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 21.

Une fois encore, un reproche tout à fait conventionnel fait retour sous la plume de l'un des défenseurs de Sade et voit soudainement sa signification s'inverser, au point de se changer en élément de légitimation. Ici, c'est l'argument de l'efficacité pragmatique de la scène sadienne qui, chez Janin, risquait de briser la personnalité du lecteur, et qui soudain transposé sous la plume d'Annie Le Brun devient le signe le plus certain de la valeur de cette œuvre, de son caractère d'exception. Le scandale provoqué par Sade tiendrait ainsi à sa façon de « dévoil[er] les êtres et les choses dans leur absolue nudité[111] » tout en « refus[ant], de tout son être, la traditionnelle allégeance de l'organique au spirituel[112]. » Comme c'était déjà le cas chez Maurice Blanchot, la clarté du texte sadien apparaît, sous la plume d'Annie Le Brun, comme une clarté paradoxale dans la mesure où elle superpose sur l'évidence des scènes et des discours émaillant le récit l'énigme des puissances diffuses qui sous-tendent l'écriture : « il a été cherché à faire apparaître les forces qui le portent vers le monde théâtral et l'en détournent pour l'emporter vers le secret de son théâtre intérieur[113]. » Cependant, tandis que pour Maurice Blanchot cette tension interroge le statut de l'œuvre sadienne, elle devient chez Annie Le Brun, de manière beaucoup plus tranchée, un indice de rupture vis-à-vis du champ littéraire, de là cette « négligence » si décisive – l'oubli des *120 journées de Sodome* – que la critique reproche à son devancier :

> Ne pourrait-on pas retourner toutes ces questions à Maurice Blanchot, tant son silence sur Les *120 journées de Sodome* ne laisse pas d'être préoccupant, à partir du moment où il a posé l'énigme de Sade en ces termes ? […]
>
> Bien étrange négligence, en vérité, qui permet d'abord d'occulter le fait capital que *Les 120 journées* échappent complètement à ce « monde si relatif de la littérature » auquel Maurice Blanchot semble d'autant plus croire qu'il peut y inclure et y enclore, à ses yeux, les histoires de *Justine* et de *Juliette*. Étrange négligence ou élégante façon de faire en sorte que tout rentre dans l'ordre, dans l'ordre littéraire s'entend[114] ?

En fin de compte, le postulat de l'illisibilité du texte sadien, comme celui de sa transparence totale, aboutissent l'un et l'autre à une remise en cause, plus ou moins radicale, de la littérarité de ce texte, conformément à ce que revendiquait Maurice Heine au début du siècle : « Sade n'a jamais été et ne sera sans doute jamais un auteur comme un autre. Même

[111] Annie LE BRUN, *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, p. 13.
[112] *Ibid.*, p. 14.
[113] *Ibid.*, p. 13.
[114] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 28.

réintégré dans le royaume de la Littérature, il continue de se tenir en son extrême bord, en ces marches frontalières où pointe la menace d'une étrangeté inassimilable et d'une violence secrète que même l'artifice de la fiction ne réussit pas à désamorcer[115]. » Quel que soit le côté vers lequel elle penche, celui de l'évidence qui *va sans dire* ou de l'opacité qui interroge, qu'elle dise trop clairement ou avec trop de confusion, la lettre du texte reste toujours déceptive, réalisant par là même les conditions d'une réception de l'œuvre comme énigme dont la réponse se situerait nécessairement au-delà de ses propres limites : dans l'intimité de l'homme sadique, dans le jeu des forces obscures du désir, dans l'ombre tremblée du corps absent. On comprend ce faisant l'importance que revêt le motif du secret dans le discours critique sur Sade, où il remplit schématiquement une double fonction. Fonction discriminante : il vient tracer une ligne de fracture nette entre l' « homme sadique » et l' « homme normal », mais aussi entre le texte sadien et le reste du champ littéraire ; ce faisant, il sert un discours de singularisation susceptible d'être mobilisé aussi bien pour disqualifier que pour légitimer la lecture de cette œuvre. Fonction mythifiante : il introduit dans la banalité du réel le soupçon du non-dit et le spectre de l'étrangeté, un souffle poétique sous l'influence duquel la figure de Sade, tantôt angélique, tantôt monstrueuse, oppose toujours une résistance aux lumières de la raison et aux raisons du discours scientifique.

Il est troublant, mais non illogique à cet égard, que le repérage des stratégies d'offuscation et de dissimulation à l'intérieur même du texte n'ait pas davantage retenu l'attention des critiques, pourtant prompts à souligner l'impossibilité pour le lecteur de percer l'énigme du « système sadien ». Le secret se tient obstinément aux marges du discours, aux limites du phénomène littéraire. L'une des raisons de ce spectaculaire oubli tient sans doute aux conditions mêmes de la lecture : lire Sade, durant l'essentiel du XXe siècle, revenait à lire *Justine* et *Les 120 journées de Sodome* ; au travail de la censure éditoriale s'ajoutant la volonté d'écarter du corpus sadien les œuvres jugées les moins « dignes » de lui. Nous avons déjà mentionné ce phénomène : le prisonnier de Vincennes est sans doute plus discuté que lu durant toute cette période, aussi l'un des apports les plus essentiels de la critique actuelle procède-t-il précisément de sa volonté de revenir au *texte* et aux modèles qui l'innervent, de lire Sade « en toutes lettres[116] ». Une autre raison serait peut-être à chercher dans le procès

[115] Cité par Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, p. 5 ; voir encore : « Il n'y a pas, il ne saurait y avoir de récupération littéraire de Sade parce que Sade touche quelque chose qui se situe bien au-delà de cette impuissance à agir dont la littérature, pour une part, témoigne. », *ibid.*, p. 30.

[116] Il s'agit du titre retenu dans le collectif « Sade en toutes lettres » consacré à l'étude d'*Aline et Valcour*, et dont l'une des ambitions assumées était justement de contester l'image fantasmée du « bloc d'abîme » niché « au

qu'à travers Sade on a parfois voulu intenter à la « Littérature » : force est de constater que le secret pointe plutôt en direction du romanesque, dont il est un thème conventionnel, et d'un certain rapport ludique au lecteur-déchiffreur qui contredit nécessairement le mythe du livre solitaire. Le secret serait-il, en tout état de cause, un indice de la « littérarité » du texte sadien ? Nous laissons pour le moment cette question en suspens.

Toujours est-il qu'au nom du préjugé selon lequel le « génie » de Sade le conduirait irrésistiblement, voire maladivement, à « tout dire », ses lecteurs ont largement eu tendance à sous-déterminer à la fois la manière dont la fiction sadienne thématise le secret et le rôle, pourtant central, qu'il occupe dans la structuration du récit et dans l'organisation de la scène libertine. L'impératif de dévoilement qui impulse l'écriture est presque toujours appréhendé du point de vue de son résultat *: la transparence* ; quand bien même cette transparence serait d'un faible intérêt – les arguments des libertins se suivent et se ressemblent, les corps sont tous les mêmes. De ce postulat découle presque immanquablement la mise en avant de la « monotonie » de l'écriture sadienne. Mais le dévoilement est aussi, et peut-être avant tout, un processus : un effort vers, une tension entre. Si le voile n'a d'autre finalité que d'être arraché, et l'interdit transgressé, cela ne signifie pas pour autant que voiles et interdits n'ont pas leur place chez Sade, ils sont au contraire ce par quoi l'œuvre *opère*, l'écriture s'anime et la fiction se met en branle. La prolifération des secrets dans l'espace diégétique ne contredit nullement le désir de transparence qui habite le libertin : elle l'informe.

Il serait sans doute un peu cavalier de faire de Sade un écrivain du non-dit, de la suggestion ou du mystère sacré – encore que tous ces phénomènes soient relativement communs dans notre corpus –, il est cependant bien un écrivain du *secret,* au sens où la dialectisation du montré et du caché, du licite et de la transgression, constitue l'un des principaux moteurs de l'écriture. Il nous reste maintenant à dire un mot de ce que nous entendons ici par « secret ».

---

cœur des Lumières » (Annie Le Brun) : Michel DELON et Catrinoa SETH (éds.), *Sade en toutes lettres*, Paris, Desjonquères, 2004.

Autour du « secret »

Du secret, on retiendra d'abord la *plasticité* ; il s'agit une notion polysémique et protéiforme dont le large ambitus est susceptible d'intéresser des champs disciplinaires aussi divers que l'histoire, la philosophie, la morale, la psychanalyse, les sciences politiques, et bien sûr, la littérature[117]. Relèvent ainsi du secret, pêle-mêle, l'escalier dérobé permettant de rejoindre discrètement la chambre de l'amant ou la trappe secrète par laquelle on accède à des lieux de débauche plus obscurs ; les tourments intérieurs du héros vertueux mais aussi les passions indicibles du roué ; le « joli secret » de Juliette et le sourire de l'empoisonneuse. « Tout peut être secret, rappelle Arnaud Lévy, même rien[118]. » Cette richesse dit sans doute quelque chose de l'éclectisme de Sade : de la diversité de ses goûts et de ses modèles autant que du plaisir manifeste qu'il prend à mêler ces différents objets, à les confondre. *L'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* fait entendre les remous de l'histoire à travers les intrigues du boudoir ; la métaphore du voile est le signe banal d'une curiosité qui portera presque indifféremment sur le secret du corps ou sur les énigmes de la nature. Le secret n'est pas un objet à proprement parler sadien, au sens où il rendrait compte de l'irréductible singularité du pervers sadique ; il s'inscrit au contraire dans une longue tradition politique et morale qui, à l'âge classique, fait volontiers du secret une valeur aristocratique, un privilège du prince. Parler de secret, dans ces conditions, c'est moins parler de *son* secret, sur le mode de la confidence ou de l'énigme, que performer – et de fait, recomposer, réarranger – une espèce de lieu commun dans la langue du singulier.

Les dictionnaires du XVIIIe siècle se montrent particulièrement diserts sur le secret et lui consacrent souvent plusieurs entrées, signe de l'importance que celui-ci peut revêtir dans l'horizon intellectuel de l'homme des Lumières. Parce qu'il formule un interdit susceptible d'être respecté ou transgressé, le secret, nous informe l'*Encyclopédie*, a d'abord une valeur morale :

> SECRET, s. m. (Morale.) c'est toute chose que nous avons confiée à quelqu'un, ou qu'on nous a confiée dans l'intention de n'être pas révélée, soit directement, soit indirectement. Les Romains firent une divinité du secret, sous le nom de Tacita ;

[117] « Les contours imprécis de cette notion permettent de l'envisager sous des angles multiples et les études aujourd'hui prolifèrent : le secret semble bien être dans l'air du temps, d'un temps où le droit au secret paraît pourtant de plus en plus menacé. », Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003, p. 11.
[118] Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Du Secret, Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 120.

> les Pythagoriciens une vertu, & nous en faisons un devoir, dont l'observation constitue une branche importante de la probité.

Profondément lié au champ des relations interpersonnelles, le secret recoupe un ensemble de valeurs sociales au rang desquelles se trouvent la confiance, la discrétion, la prudence ; on insiste beaucoup notamment sur la nécessité de « garder » le secret : « Secret se dit aussi des personnes qui savent se taire, et tenir une chose secrète », nous informe le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762). Les nombreux verbes d'action qui encadrent la circulation de ce secret permettent de dessiner en creux les contours d'une éthique de la dissimulation qui tend largement à se confondre, chez Sade, avec l'éthique des roués : pour en rester au seul exemple de l'*Histoire de Juliette*, où les interactions entre libertins occupent une large place, le secret pourra être « confié » ou « divulgué », « trahi » ou « conservé », « arraché » ou « étouffé », « vendu » ou « enterré », etc. Phénomène social par excellence, le secret peut également renvoyer à la possibilité d'un repli hors du monde et désigner l'espace privé, le lieu de l'intimité ; dans une entrée commune, l'*Encyclopédie* en fait d'ailleurs un synonyme de « privé » et de « particulier » : « PRIVÉ, PARTICULIER, SECRET, adj. (Gramm.) en ce sens il s'oppose à public ; & l'on dit après s'être livré aux affaires de l'état, il s'est retiré, & il jouit des douceurs d'une vie privée. » C'est évidemment un item extrêmement représenté dans les intrigues libertines, qui multiplient à l'envi « boudoirs », « garde-robes » et autres « cabinets secrets », n'hésitant pas à coloniser pour les besoins de la scène un certain nombre d'espaces reclus appartenant à d'autres univers génériques : la chapelle, la forteresse, le cachot, etc.

Un second grand ensemble sémantique interroge le rapport qu'entretient l'homme avec certains savoirs interdits ou susceptibles de lui présenter une résistance. Employé dans le domaine de l'art, le secret, note le *Dictionnaire de l'Académie française*, peut signaler la difficulté ou le raffinement d'une compétence ou d'un savoir-faire : « On appelle figurément secret, toutes sortes de moyens, d'inventions, d'adresses pour venir à bout de quelque chose, pour y réussir ». L'édition Pauvert du théâtre de Sade reproduit d'ailleurs, dans *L'Homme dangereux*, la rature du mot « moyen », que l'auteur a remplacé par « secret », vraisemblablement dans le seul but de supprimer une répétition : « Éloigné d'elle et réduit pour tout dire / Au seul *moyen* de quelquefois écrire, / Par ce *secret* vous nourrirez vos feux. » On notera que le raffinement dont il est ici question a pour conséquence immédiate d'introduire une distinction entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, et ce faisant, de produire de la hiérarchie : « On appelle secret, dans les sciences, dans les arts, un moyen

connu de peu de personnes pour faire de certaines choses, pour produire de certains effets. » Souvent proches de la ruse ou du stratagème, de tels secrets font florès dans l'œuvre dramatique de Sade où ils sont associés, très conventionnellement, aux manigances de ces valets et servantes que l'auteur emprunte au modèle illustre de la comédie moliéresque ; transposés dans l'œuvre romanesque, ils prennent cependant aussitôt une teinte plus sombre : ce sont les tromperies et les pièges dont use le roué pour s'emparer de sa victime ou pour l'induire en erreur.

Le secret peut également figurer, par les obstacles qu'il oppose à la compréhension, un rapport au savoir plus mystique, qui repose sur la croyance ou la sensibilité davantage que sur la raison. Comme le précise l'*Encyclopédie*, on retrouve souvent cette acception dans le lexique religieux pour désigner les mystères du culte : « SCIENCE SECRÈTE, (Hist. de l'Egl.) c'est selon Clément d'Alexandrie, la doctrine particulière qui ne devait être communiquée qu'aux parfaits, trop sublime & trop excellente pour le vulgaire, parce qu'elle est au-dessus de lui. » Les multiples « pressentiments secrets » qui alertent Justine relèvent évidemment de cette catégorie, bien que pour l'essentiel ces secrets seront plutôt mobilisés sous un angle critique dans le cadre de la dissertation libertine, ou détournés à des fins érotiques : ce sont les « secrets de Cythère », ou encore les « plaisirs secrets de la chapelle ». Dans un sens assez proche, le *Dictionnaire de l'Académie française* fait état de l'importance du « secret » dans le vocabulaire des sciences occultes : « On appelle sciences secrètes, de prétendues connaissances que quelques gens se vantent d'avoir, principalement sur l'Alchimie, sur la Magie, et sur la Nécromancie. » Et parce qu'elles refusent de se soumettre à la sanction de l'examen critique, ces connaissances secrètes seront volontiers associées à une forme de mystification ; le mépris de l'encyclopédiste contre les préjugés perce dans l'entrée « SECRET (médecine) », signée du chevalier de Jaucourt, lequel s'efforce de tracer une ligne de fracture nette entre la connaissance positive et l'astuce du charlatan :

> Nous ne présumons pas, malgré la force invincible de toutes ces raisons, de voir jamais passer le règne des secrets en Médecine. Il est doux de tout espérer d'une maladie mortelle ; la mort surprend sans s'être fait craindre ; on la sent plutôt qu'on n'a songé à s'y résoudre : notre ignorance, notre faiblesse, notre goût pour le merveilleux, l'amour de la vie qu'on nous promet, dont l'opération est active, dont le bien touche par le sentiment ; la séduction facile de l'imagination occupée de ce seul objet ; le penchant naturel pour ce qui flatte nos désirs ; l'espérance dont on nous berce ; l'abandon même des gens de l'art, qui cèdent sans regret aux instances

> du malade ; tout cela, dis-je, doit triompher des principes les plus évidents, des raisonnements les plus solides ; & il faudrait être bien peu philosophe, pour s'en étonner.

Bien que les libertins sadiens se revendiquent ostensiblement du combat des Lumières contre l'obscurantisme, n'hésitant pas à leur tour à pourfendre les marques de la superstition, on rencontrera tout de même, dans leurs rangs, quelques figures plus fantaisistes, à l'instar d'Almani, alchimiste, et de la sorcière Durand : l'un et l'autre n'hésitant pas au demeurant à se désigner du nom de « philosophe ». Cette contradiction nous paraît symptomatique de l'ambivalence du statut associé à la connaissance secrète, tout à la fois objet de discrédit et de fascination, en même temps qu'elle trahit un certain penchant de l'auteur pour le merveilleux, qui essaime dans les grands récits clandestins.

Une analyse lexicométrique des textes de Sade les plus commentés[119] montre que, dans le vaste champ lexical de la dissimulation et du non-dit, « secret » est de loin le mot le plus utilisé, suivi de « mystère », tandis qu' « énigme » est pratiquement absent de notre corpus. On compte par exemple, dans l'*Histoire de Juliette*, 116 occurrences de « secret[120] » – toutes variations morphologiques confondues – pour 53 de « mystère » et 2 seulement d' « énigme ». Dans les dictionnaires de l'âge classique, « secret » et « mystère » se confondent partiellement, une tendance qui se vérifie dans l'œuvre de Sade : « Mystère, précise le *Dictionnaire de l'Académie française*, se dit aussi figurément du secret dans les affaires d'importance. », et un peu plus loin : « On appelle Mystères de la nature, ses opérations secrètes. On dit faire mystère d'une chose, pour dire, la tenir secrète. » Même son de cloche dans l'*Encyclopédi*e : « MYSTÈRE, s. m. (Théologie.) chose cachée & secrète. » Cette adéquation ne fonctionne cependant que dans un sens, du mystère vers le secret ; dans le sens inverse, « secret » n'est jamais proposé comme synonyme de « mystère », sans doute en raison du sémantisme plus étroit de ce dernier. Si « tout peut être secret », le mystère apparait avant tout comme l'expression d'une limite cognitive, laquelle n'a pas spécialement vocation à s'inscrire dans le jeu des rapports sociaux ; la « chose cachée ou secrète » sera, dans le cas du mystère, jugée « impossible ou difficile à comprendre » sans avoir nécessairement pour autant fait l'objet d'une intention délibérée de l'interdire ou de la dissimuler. « Est

[119] Le corpus, réalisé sur TXM, réunit les trois *Justine*, l'*Histoire de Juliette*, *La Philosophie dans le boudoir*, *Aline et Valcour*, *Les Crimes de l'amour* et *Les 120 journées de Sodome*.

[120] En guise de comparaison, c'est beaucoup moins que « nature » et « cul », les deux substantifs les plus utilisés dans l'*Histoire de Juliette*, lesquels s'envolent respectivement à 686 et 658 occurrences ; c'est plus en revanche qu'un certain nombre de mots pourtant très « sadiens » : horreurs, supplice, volupté, désirs, luxure ou encore lubricité.

mystérieuse, dès lors, ou énigmatique, note Arielle Meyer, toute chose incomprise, ignorée, toute chose dont on ne sait rien ou peu, toute chose difficile à expliquer ou à connaître, toute chose qui dépasse l'entendement humain[121]. »

Cette polarité entre secret et mystère, sur laquelle nous reviendrons plus en détail par la suite[122], est fondamentale dans la mesure où elle distingue deux esthétiques fort différentes dans leurs réalisations comme dans leurs fins. Le secret, conformément à son étymologie – *secretus*, venant lui-même de *se-cernere* : distinguer, séparer, et par extension, cacher –, renvoie moins aux domaines de l'indicible ou de l'incommensurable qu'il ne rend compte d'un geste d'arrachement, de mise à l'écart. Alors que le mystère met en jeu la capacité de l'homme à s'emparer d'un savoir qui lui échappe ontologiquement, un savoir qui ne lui est pas à proprement parler *interdit*, mais *inaccessible*, le secret apparaît plutôt comme le produit d'une tractation et il ne saurait exister hors de l'intention de son possesseur de le garder à part soi ou d'en contrôler soigneusement la diffusion : le secret, note Françoise Gevrey, « est toujours à notre portée puisque, contrairement au mystère, il exige que nous participions à son élaboration et à sa diffusion[123]. » Schématiquement, on pourrait dire enfin que le mystère met l'homme en défaut en le confrontant à ce qui lui est essentiellement étranger, quand le secret l'engage au contraire dans un rapport de force avec ses semblables, dont il sortira grandi ou diminué en raison de son habileté à en maîtriser le cours. Dans un souci de clarté, nous nous efforcerons de distinguer autant que possible ces deux acceptions ; il faut pourtant bien reconnaître qu'elles se trouvent souvent mêlée, aussi bien sous la plume de Sade que dans la littérature critique. Louis Marin[124] et Marc Le Bot signalent l'un et l'autre le clivage tout en continuant néanmoins d'agréger ces deux sens dans le mot « secret » :

> Le nom du secret dit qu'on ne peut pas dire. Il parle du secret sans le dire. Ou bien ce nom recouvre des noms comme le nom de la mort qui, lui aussi, parle d'un indicible. Mais l'indicible, ici et là, n'est pas le même. Cela fait distinctement deux secrets dont les mouvements de pensée qui les soutiennent, sont de sens inverses.

[121] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 14.
[122] Voir le « Chapitre liminaire » de la deuxième partie.
[123] Françoise Gevrey, « Introduction », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporain*, p. 4.
[124] En élargissant les bornes de son sujet au « secret "ontologique" de Bonaparte », qui recèlerait déjà le devenir de Napoléon, on en associant ce secret à des figures suprahumaines telles que « Dieu, la nature, l'histoire, le hasard », il semble que Louis Marin nous parle ici de « mystère » plutôt que de « secret », au sens où nous l'entendons dans cette étude ; voir : Louis MARIN, « Logique du secret », p. 60.

> L'un est caché, l'autre est énigmatique. L'un se dévoile, l'autre non. L'un vient du rien, l'autre y va[125].

Le mystère, quand il n'est pas employé comme un simple décalque du « secret », désigne principalement trois types d'occurrences chez Sade : les « mystères de la religion », « les mystères de Vénus » – ou de « Cythère » – et les « mystères de la Nature ». À chaque fois, il s'agit de marquer une limite dans le champ de l'intelligible, et partant, d'opposer une connaissance positive, celle du philosophe, du scientifique, à une connaissance marquée par l'expérience sensible ou sensuelle, la croyance, la religiosité. Dans les deux premiers cas, la référence au mystère sera systématiquement traitée sur le mode de l'ironie, il s'agit de se moquer de l'arbitraire des dogmes et de l'hypocrisie de ceux qui concourent à les imposer ; le dernier cas en revanche est plus ambivalent, à l'image du rapport complexe que le libertin entretient avec la Nature : un rapport qui oscille entre admiration et détestation, entre tentative d'imitation et effort d'assujettissement.

Si les mystères sont partie intégrante du paysage de la fiction sadienne, ils restent cependant cantonnés à des épisodes bien précis – dissertations libertines, envolées lyriques ou scénographies érotiques empruntant aux codes de la liturgie chrétienne –, et ne permettent nullement d'articuler une lecture globale, que ce soit à l'échelle du récit ou de « l'œuvre » sadienne. C'est pourquoi, nous le répétons, ce n'est pas une poétique du *mystère* que nous traçons ici, mais du *secret*. L'enjeu central de la fiction sadienne est moins sans doute d'abolir la *possibilité* du savoir que de mettre en scène, pour mieux les subvertir, les obstacles qui s'opposent à sa diffusion : geste théâtral s'il en est qui fournit simultanément à l'écriture un *contenu* et *une manière de raconter*. Arielle Meyer avait déjà mis l'accent sur cette particularité des secrets diégétiques : « Thème et structure se conjuguent ici dans la mesure où la présence dans le récit d'un personnage ayant un secret se répercute immanquablement sur la narration : comment raconter l'histoire d'un tel personnage, telle est bien la question qui se pose[126]. » À la notable exception des phénomènes qui relèvent explicitement du registre du mystère, chez Sade l'essentiel de ce qui est caché a vocation à être dévoilé, si bien qu'au terme de la lecture le récit laissera toujours assez peu à deviner au lecteur. C'est encore, on le voit, une toute autre manière d'envisager l'injonction à « tout dire » formulée par Juliette : il ne s'agit plus en l'occurrence de repousser les bornes du dicible, mais de ne rien laisser en suspens, de répondre à toutes les questions formulées par l'intrigue, de faire en sorte que,

[125] Marc LE BOT, « Le Vide des mots », *Traverses* n°30-31, mars 1984, p. 3.
[126] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 20.

d'une manière ou d'une autre, tous les fils un temps disjoints finissent par se recouper. Le secret n'implique pas en effet le *silence* mais le *retard*, et les savoirs qu'il dissimule ont vocation à être exhibés en leur temps. Sans cesse trompée, toujours abusée par ses bourreaux, la victime n'en sera pas moins instruite de tout ce qu'il y avait à savoir une fois le piège refermé sur elle. Il en va de même du lecteur qui n'est maintenu dans l'ignorance qu'aussi longtemps que celle-ci est jugée utile au développement de l'intrigue et à la réussite de la scène de révélation : on se souvient, par exemple, que *Les 120 journées de Sodome* sont entièrement construites autour d'un principe de gradation des vices, qui oblige le narrateur à passer sous silence les passions survenues trop tôt par rapport au récit des historiennes. Parce qu'il se situe toujours au confluent d'un cacher et d'un voir, d'un dit et d'un non-dit, le secret constitue, y compris dans une œuvre aussi radicale que *Les 120 journées,* un puissant outil de narrativité.

Sur le plan thématique, la prolifération des secrets dans l'espace diégétique doit beaucoup, sans doute, à la manière dont le texte sadien entend articuler le désir de nuire à la pulsion sexuelle : « Les deux contenus majeurs des secrets littéraires sont bien le criminel ou le sexuel, lorsqu'ils ne s'associent pas[127]. »

Du côté du « criminel », on rappellera que le secret constitue un attribut topique du libertin ; la transformation du petit-maître en roué[128], dans le sillage des œuvres de Crébillon et de Laclos, entraîne en effet une dévaluation croissante de la « ruse » libertine, qui de plus en plus clairement se voit assimilée, entre les mains du roué, à la « tromperie » ou à la « mystification ». Le secret ne constitue pas seulement la condition de possibilité du crime – il faut bien sûr savoir s'entourer d'ombre pour échapper à la sanction des lois –, il en est aussi le principal instrument. Il est intéressant à cet égard de noter que la violence souvent associée à l'univers de Sade reste, pour l'essentiel, une violence *verbale,* une violence qui passe par le langage. Le libertin sadien est un anti-héros, un être profondément lâche et pusillanime, dont la constitution elle-même, à quelques exceptions près[129], n'a pas de quoi en imposer aux victimes. Aussi l'usage de la violence est-il strictement réservé au cadre des orgies, dont le bon déroulement doit plus à l'invraisemblable passivité des « sujets voluptueux » qu'à la force des bourreaux. La plupart du temps, c'est en trichant avec les mots que le libertin

[127] *Ibid.*, p. 17.
[128] Voir : Philippe LAROCH, *Petits-maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Laval, 1979.
[129] On pense bien sûr au Minski de l'*Histoire de Juliette,* ou au duc de Blangis, dans *Les 120 journées de Sodome*, dont la force n'a cependant d'égal que la lâcheté (« un enfant résolu eût effrayé ce colosse »).

tourmente sa proie, et il dispose pour cela de toutes les ressources de la dissimulation et du secret, dont il sait faire un usage virtuose. Georg Simmel, qui envisageait la circulation du secret comme la manifestation d'un rapport de force dont la finalité est d'« opprimer le moins malin[130] », n'hésitait pas à faire du secret « l'expression sociologique du mal moral[131] » :

> Si le secret n'est pas directement lié au mal, le mal est lié directement au secret. Car l'immoralité se cache, pour des raisons évidentes – même lorsque l'acte immoral n'encourt pas de châtiment social, comme certains délits sexuels. Sans même parler du rejet social primaire, l'isolement intérieur est un effet réel et important de l'immoralité en tant que telle, à côté de toutes les prétendues imbrications de l'éthique et du social […][132].

Pour ce qui est du sexuel, le secret possède toujours chez Sade une valeur éminemment érotique et s'intègre volontiers à la scénographie des orgies. On se souvient de Juliette, embrassant Sainte-Elme alors qu'elle vient juste, sans que cette dernière ne le sache, de provoquer sa perte : « […] elle me remercie, me rend mes baisers au double… Mon con se mouille en la trahissant… Elle était morte le lendemain[133]. » En conditionnant le plaisir sexuel à l'expression d'une transgression, Sade ne pouvait qu'accorder une place centrale au secret, lequel a fondamentalement besoin pour exister d'exhiber l'interdit portant sur son énonciation, au risque de se dissoudre dans la banalité du dire. Nous nous garderons, dans le cadre de cette étude, de faire quelque supposition que ce soit sur la psyché du marquis de Sade, et nous nous bornerons ici à signaler l'intérêt marqué de la psychanalyse, qu'elle soit d'inspiration freudienne ou lacanienne, pour cette question du rapport entre désir et transgression[134].

Au-delà de ces deux « contenus », qui participent étroitement de l'*ethos* du héros libertin, de nombreux fils thématiques viennent s'inscrire plus ou moins directement, avec plus ou moins d'importance, dans le vaste champ lexical de la dissimulation. Secrets des

---

[130] Georg SIMMEL, *Secret et sociétés secrètes*, Circé, 2009, p. 41.
[131] *Ibid.*, p. 17.
[132] *Idem.*
[133] *Histoire de Juliette*, p. 389.
[134] « Mais le fait que la femme reste longtemps à l'écart de la sexualité et que la sensualité s'attarde dans le domaine des fantasmes a pour elle une autre conséquence importante. Souvent elle ne peut plus, ensuite, défaire le lien qui attache l'activité sensuelle à l'interdit, et elle s'avère psychiquement impuissante, c'est-à-dire frigide, quand cette activité lui devient enfin permise. De là, chez beaucoup de femmes, l'effort pour préserver encore pendant un certain temps le secret, même dans le cas de relations autorisées, et chez d'autres femmes, la capacité d'avoir des sensations normales dès qu'est rétablies, dans une liaison amoureuse secrète, la condition de l'interdit. », Sigmund FREUD, « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », in *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 62.

origines ou des identités, secrets du cœur, secrets d'État, ou encore secrets de la Nature… Certaines de ces manifestations sont topiques, au point de parfois apparaître comme une espèce de « tic » d'écriture : le motif secret est ici exploité, selon l'expression d'Amandine Lefèvre, « jusqu'à épuisement du sens[135] ». Les escaliers dérobés, les portes secrètes ou les secrets amoureux constituent avant tout des indices du romanesque, des indices que Sade se plaît à l'occasion à détourner, et se faisant, à revitaliser : le cabinet secret ou le boudoir luxueux dans lesquels s'enferment le libertin se changent volontiers en « torturoir », tandis que le sinistre cachot ou le souterrain oublié présentent tout le confort nécessaire au bon déroulement des orgies. D'autres, en revanche, constituent des expressions beaucoup plus originales et relèvent de problématiques tout à fait propres au monde sadien : c'est le cas, bien sûr, de l' « isolisme », qui érige la solitude et l'enfermement en système, ou encore de l'analyse des « manies » libertines, variation *sadique* de l'intérêt que suscite chez le moraliste l'étude des secrets recoins du cœur humain.

On l'aura deviné, à travers ce panorama qui n'a évidemment aucune prétention à l'exhaustivité, la très grande variété des expressions littéraires du secret vient compliquer l'élaboration d'un objet d'étude cohérent, susceptible d'articuler des phénomènes qui peuvent se situer sur des plans très divers – thématique, narratologie, rhétorique ou encore pragmatique. Cette hétérogénéité expose mécaniquement à la tentation de dresser des *inventaires*, au risque de n'appliquer au texte qu'une grille de lecture molle et peu engageante. Pierre Brunel, dans un ouvrage intitulé *L'Imaginaire du secret*, s'est montré sensible à cette difficulté : « Le risque, convient-il, pour qui s'intéresse à ce sujet, est de se perdre très vite dans un maquis de textes et, s'il écrit, de ne composer qu'une rhapsodie du secret[136]. » Un risque auquel Pierre Brunel s'efforce de répondre en concentrant ses analyses sur un corpus restreint et en multipliant les parallèles à l'intérieur de celui-ci, dans le but d'éviter le double écueil du « saupoudrage » et de la « juxtaposition ». L'exposé du plan de son étude, en quatrième de couverture, laisse cependant entendre qu'il n'est probablement pas si facile d'échapper aux sirènes de la forme rhapsodique : « Nul esprit de système, dans tout cela, nulle grammaire de l'imaginaire, mais un libre déploiement à partir de visages d'hommes, de figures mythiques et même de simples lettres de l'alphabet, immobiles ou dansantes, d'apparents cryptogrammes qui peuvent aussi constituer des clefs[137]. » Le « Que sais-je » de

[135] Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, thèse de doctorat de l'Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012, p. 37.
[136] Pierre BRUNEL, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 242.
[137] *Idem.*

Yves-Henri Bonello consacré au *Secret* assume quant à lui pleinement le caractère décousu de sa démarche analytique, renonçant à parler *du secret* pour n'évoquer que des « situations de secret[138] » réparties thématiquement : « secrets d'État », « secrets d'être » et « secrets d'avoir ». Ce parti pris repose sur le postulat d'une opacité ontologique du secret qui l'empêcherait, en tant que tel, de s'inscrire dans le cadre d'une réflexion critique : « [Le secret] échappe à toutes les formes de la phénoménalité. On ne peut faire la vérité à son sujet parce qu'il est hors d'atteinte et ne répondant pas, ne peut donner lieu à procès[139]. » Le jugement de Yves-Henri Bonello est une espèce de fin de non-recevoir : du secret, il n'y aurait rien à dire, puisque le secret est *lui-même* un secret ; il nous paraît surtout relever d'une confusion assez courante entre la méthode analytique et son objet[140].

Autrement plus stimulantes, selon nous, sont les approches qui ne renoncent pas d'entrée de jeu à appréhender la notion de « secret », fût-ce pour en proposer une définition temporaire et sujette à débat. Une manière de contourner la difficulté que représente la grande hétérogénéité des objets relevant de la catégorie du secret, consiste à envisager ce dernier comme un processus plutôt que comme un contenu, ce qui revient à mettre l'accent sur « le fonctionnement du secret », ou sur ses conditions d'existence, plutôt que sur ses réalisations. Comme l'a rappelé Françoise Gevrey, la polysémie même du mot « secret » semble nous y autoriser, puisqu'il désigne, dans la langue courante, « à la fois le processus dynamique qui permet d'entrevoir et le résultat qui est deviné[141]. » Pierre Boutang est le premier, en 1973, à s'atteler à ce projet de formalisation. Dans son *Ontologie du secret*, le philosophe dresse une « table » des différents verbes qui participent de la vie du secret : celui-ci étant assimilé à une « parole » circulant entre les différents actants, l'accent est explicitement mis sur les actions qui permettent de le performer dans le champ social (dire / taire, trahir / garder, etc.). Cette typologie s'articule notamment autour de trois critères derrière lesquels viennent se ranger trois par trois l'ensemble des prédicats : la quantité (c'est-à-dire le nombre d'actants concernés par le secret), la qualité (l'intensité de l'interdit conditionnant le « degré » de diffusion du secret) et la relation (la manière dont le secret informe le rapport entre les actants).

---

[138] Yves-Henri BONELLO, *Le Secret*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 3.
[139] *Idem.*
[140] Arielle Meyer avait déjà été amenée à formuler cette critique sur le livre de Bonello : « Cette approche multiforme semble calquer la porosité de sa démarche sur l'évanescence de la notion : l'objet de l'étude en ressort dépourvu de toute cohérence. », *Le Spectacle du secret*, p. 12.
[141] Françoise GEVREY, « Introduction », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 3 ; voir encore la remarque d'Arielle Meyer : « Car le terme est à ce point polysémique qu'il désigne à la fois ce que nous avons commencé à entrevoir comme un processus dynamique et le résultat de ce processus. », *Le Spectacle du secret*, p. 28.

La table du secret de Pierre Boutang inspire András Zempleni qui en reprend assez fidèlement les principaux axes tout en les complétant dans deux articles : « La chaîne du secret », en 1976, puis « Secret et sujétion », en 1984. La typologie de Boutang se complexifie jusqu'à former une authentique structure actantielle du secret impliquant désormais un destinateur (le maître du secret), un dépositaire (le confident) et un destinataire (celui à qui le secret est précisément refusé) autour des actes linguistiques précédemment définis dans l'*Ontologie du secret*. L'objectif avoué est d'aboutir à une définition générique du secret comme système de rapports, qui ne dépende plus de ses réalisations concrètes, de ses manifestations contingentes pour se définir en tant que tel. En optant pour une approche structurale de son objet d'étude et en assimilant le secret à un langage, Zempleni aboutit finalement à un schéma qui n'est pas sans rappeler les modèles actantiels de Greimas[142] ou de Todorov ; chez ce dernier par exemple les « agents », tour à tour sujets ou objets de l'action, interagissent au moyen de « prédicats », lesquels répondent eux-mêmes à des « règles de dérivation[143] ». La tentation du récit unique, qui se fait jour aussi bien dans l'analyse structurale du récit que dans la « Logique du secret » de Louis Marin constitue une autre marque de ce rapprochement :

> De là à penser que tout scénario construit pour décrire la logique opératoire du secret, les relations et les interactions qu'elle produit, renvoie, dans sa généralité même, à cette histoire singulière, il n'y a qu'un pas ; ainsi tout modèle fictif théorique du secret reposerait, en dernière analyse, sur ce récit unique qui serait donc, à ce titre fondamental et principiel, un récit originaire, origine de tous les récits possibles (de secret), un récit singulier-général, un récit-modèle dont tout modèle du secret reproduirait la structure et répéterait la dynamique pour ensuite générer la classe des récits singuliers de secrets et naturellement, parmi eux, le récit-modèle de l'ensemble, celui d'Œdipe[144].

Aboubakr Chraïbi a fait, dans « Narrer le secret », la démonstration de la perméabilité de cette structure à l'analyse du récit littéraire en appliquant une grille de lecture assez similaire à un corpus composé de divers contes orientaux. Cherchant à rendre compte de la « dynamique interne » du secret, il propose à son tour un modèle actantiel dans lequel il distingue un destinateur, qu'il nomme « dissimulateur », et un « antidestinataire », voué à être tenu à l'écart du secret : le rapport que ces deux figures fonctionnelles entretiennent avec le

[142]Algirdas Julien GREIMAS, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications* n°8, 1966, p. 28-59.
[143]Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », *L'Analyse structurale du récit*, p. 141.
[144] Louis MARIN, « Logique du secret », p. 66.

secret est au demeurant modulé par la présence d'un « informateur », qui « matérialise le risque de dévoilement[145] ». La seule présence de ces différentes entités au sein de la diégèse suffit, écrit-il, à « déclencher le récit[146] », rendant tout à fait secondaire la question du contenu effectif du secret. Cet article a le mérite de souligner la profonde intrication entre thème et structure narrative dans des œuvres où l'ignorance est simultanément un motif et un moteur du récit. Il est à noter toutefois qu'en évacuant purement et simplement la figure du lecteur du modèle qu'il propose, Chraibi ne dit rien des enjeux pragmatiques liés à la rétention d'une information susceptible d'intéresser aussi bien le destinataire du texte littéraire que le personnage. Système à double détente, le secret thématisé conditionne non seulement le développement du récit mais aussi sa réception, en superposant sur la connaissance qu'ont les personnages de l'objet dissimulé, la perception que s'en fait le lecteur, lequel peut à son tour, comme l'a rappelé Françoise Gevrey, être inclus ou exclu de la confidence, avoir un temps d'avance ou de retard sur eux :

> Il n'en reste pas moins vrai qu'il ne saurait y avoir de goût pour une histoire réelle ou fictive sans l'impression qu'on y dévoile un secret à l'auditeur ou au lecteur par la superposition de plusieurs formes de secret, celui que rencontrent les personnages dans la diégèse, celui qu'entretient le narrateur, et au-delà celui que l'auteur cache au lecteur. On ne saurait traiter du secret sans s'affronter à l'énigme que constitue tout texte, de fiction notamment, pour le lecteur qui sait pourtant ce que les personnages ignorent[147].

Pour finir sur ce point, nous ne pouvons pas faire autrement que de signaler l'ouvrage d'Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, qui a joué un grand rôle dans la définition du socle méthodologique sur lequel s'appuie la présente étude. La réflexion d'Arielle Meyer s'inscrit dans la continuité directe des travaux de Louis Marin et d'András Zempleni ; il s'agit pour elle d'articuler la question du fonctionnement du secret à celle de ses modes de représentation dans le champ littéraire. Elle montre ainsi que les expressions romanesques ou dramatiques du secret réalisent les conditions d'une mise en abyme qui associe étroitement la dynamique du secret à celle de l'œuvre. À partir du cas jugé exemplaire du théâtre de Marivaux, Arielle Meyer élabore une grille de lecture qu'elle projette dans un second temps sur les romans de Gautier, de Barbey d'Aurevilly, de Stendhal et de Zola. L'enjeu de cette démarche est de

[145] Aboubakr CHRAÏBI, « Narrer le secret », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 2001, p. 399.
[146] *Idem.*
[147] Françoise GEVREY, « Introduction », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 1.

mettre en évidence le caractère essentiellement « théâtral » du secret, lequel, contrairement à ce que suggère l'étymologie, implique moins une *séparation* qu'une *confusion* entre ce qui est caché et ce qui est montré : en d'autres termes, dissimuler impliquerait formellement que quelque chose soit *exhibé* en lieu et place de l'objet secret. Dans la mesure même où « l'existence littéraire d'un secret suppose, d'une façon ou d'une autre, de lever le voile[148] » – sans quoi le lecteur ne saurait pas qu'il a à faire à un secret ! –, Arielle Meyer formule en effet l'hypothèse selon laquelle il y aurait toujours, dans le secret, une composante « spectaculaire » : thématiser un secret oblige ou bien à montrer que l'on cache – c'est justement ce qu'elle appelle le *théâtral* – ou bien à afficher « la présence du secret sans pour autant en dévoiler le contenu[149] » – c'est l'*ostentatoire*. Dans un article relativement récent consacré à « La dramaturgie du secret dans l'œuvre de Robert Challe », Éric Francalanza revendique lui aussi cette théâtralité du secret qu'il attribue notamment à l'irruption d'un « tiers regard » au sein du dispositif, tout en interrogeant, comme le faisait Arielle Meyer, ses modalités de transposition dans l'univers romanesque :

> Composante de l'intrigue, le secret induit donc tout ensemble une bifurcation de la diégèse et un tiers regard qui lui confère son sens dramatique. Il y a bien une théâtralité inhérente au secret qui inscrirait certains épisodes romanesques dans une dramaturgie de la révélation. Partageant des procédés analogues de développement du récit, le roman et le théâtre connaissent ainsi ces moments fondamentaux qui permettent à l'intrigue de se renou(vel)er ou de prendre tout simplement une direction inattendue. Qu'on l'expose ou qu'on le dévoile, le secret et sa révélation dramatisent l'action[150].

Cette perspective semble particulièrement adaptée à l'analyse de l'œuvre de Sade, dont la passion pour le théâtre est aujourd'hui bien connue. De ses premières expériences dramatiques au collège Louis Le Grand, le marquis semble avoir conservé « son goût pour la machinerie théâtrale, la somptuosité des décors, la virtuosité dans la manipulation de l'illusion[151] » : soit autant de traits qui caractériseront aussi bien ses productions théâtrales que romanesques. Non seulement, en effet, théâtre et roman s'entremêlent du point de vue du temps de l'écriture – *Tancrède* est contemporain de la rédaction des *120 journées de Sodome,*

[148] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 16.
[149] *Idem.*
[150] Éric FRANCALANZA, « La dramaturgie du secret dans l'œuvre de Robert Challe », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 363.
[151] Sylvie DANGEVILLE, *Le Théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Champion, 1999.

et *La Fête de l'amitié* des *Journées de Florbelle* – mais ils s'influencent mutuellement, voire s'interpénètrent : « Ernestine, nouvelle suédoise » est ainsi mise en scène l'année suivante sous le titre d' *Oxtiern*, tandis que les scènes se multiplient dans l'œuvre romanesque, à Silling aussi bien que dans les luxueux locaux de la Société des Amis du Crime[152]. Le goût du théâtre n'abandonne jamais Sade, car il figure un espace où se télescopent, et ce faisant s'explicitent, les contradictions de sa propre esthétique : le naturel y côtoie l'artifice, l'allégeance à la règle se complique des signes discrets de la subversion, le désir d'éclairer se fait brusquement art de feindre. Pour Annie Le Brun, le théâtre est aussi, plus obscurément, un lieu de rencontre avec le monde par lequel s'éprouve l'irréductible singularité du sujet sadien : « le fait d'écrire des pièces, s'imbrique chez lui dans un ensemble de conduites qui toutes ramènent vers la scène comme point de rencontre entre le réel et l'imaginaire, l'unique et le nombre, le spectaculaire et le secret[153]. » Le motif traditionnel du *theatrum mundi*, qui s'applique à la fois aux ruses des héros de comédie et aux turpitudes des grands débauchés, rend compte d'une forme d'hégémonie du théâtral dans un monde dominé par le mensonge et l'hypocrisie, un monde où les forces conjuguées de la raison et de la vertu sont en permanence *débordées* par le travail souterrain des passions. Enfin, parce qu'il est la langue de l'illusion et du faux semblant, le théâtre apparaît fondamentalement chez Sade comme le véhicule naturel du secret.

Axes problématiques et méthode

On l'aura compris, cette étude entend revenir sur l'idée, selon nous largement fantasmée, d'une « transparence » du texte sadien ; une idée qui, en dépit des déguisements et des ruses du libertin, mais aussi des contorsions et des silences de la narration, n'a pas manqué de faire son chemin, y compris sous la plume de quelques-uns des plus illustres lecteurs de Sade. Il est vrai que cet impératif de transparence, qui s'étend à Silling jusqu'aux détails les plus intimes, et donc les plus « intéressants » du récit des historiennes, constitue une revendication récurrente des roués de l'œuvre fictionnelle. On le retrouve du reste dans

[152] Catherine Ramond propose de voir dans ces textes dramatiques « une matrice de l'œuvre sadienne au même titre que le conte avec lequel il entretient de nombreuses affinités. », « *Mimesis* dramatique, *mimesis* romanesque chez Sade : une œuvre à deux faces ? », *Fabula / Les colloques, Sade en jeu*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5865.php, page consultée le 09 mai 2021.
[153] Annie LE BRUN, « Un théâtre dressé sur notre abîme », *Le Magazine littéraire*, janvier 1991, p. 35-36.

les arts poétiques sadiens, où romancier et dramaturge s'entendent, avec une bonne foi un peu suspecte sans doute, sur la nécessité de ne rien cacher, dénonçant au passage l'immoralité de ces auteurs « dangereux » qui ne donnent à voir le vice que « couleur de rose ». Si le caractère duplice, voire franchement ironique de ces déclarations d'intention suffirait en soi à poser la question du « sérieux » avec lequel elles doivent être reçues, c'est surtout la prolifération des marques du secret qui semble contredire le plus nettement le parti pris de lecture qui nous est proposé par Sade. On peinera à trouver quelque récit que ce soit dont l'intrigue ne tourne pas autour d'un acte de tromperie ou de dissimulation, tandis que la crudité dont ne cesse de se revendiquer le pornographe n'a pas franchement de quoi faire rougir le lecteur de Mirabeau ou de Nerciat. Il ne s'agit bien évidemment pas de contester la violence du texte sadien, mais tout au plus de souligner que cette violence n'a probablement pas grand-chose à voir avec le mythe d'une transparence tout à fait contradictoire dans son principe au fonctionnement même du texte littéraire, et dont Foucault, qui en était lui-même le contempteur, a voulu attribuer la paternité à Rousseau et à Sade.

Cette transparence, quoique fictive, n'en a pas moins largement contribué à informer la réception de l'œuvre du marquis, quitte à nourrir des lectures diamétralement opposées. Le dénuement supposé de la langue de Sade et sa prétention à « tout dire » ont ainsi pu apparaître comme la preuve de sa fonction étroitement mimétique, et témoigner dès lors en faveur de son identification au régime de la pornographie, quitte à négliger les effets de brouillage et les marques de distanciation ironique qui l'accompagnent. À l'inverse, Roland Barthes ou Marcel Hénaff ont pu voir dans le refus du secret le signe d'un abandon de l'érotisme, lequel nécessiterait, pour faire son effet, de préserver tout de même quelque voile : mais le risque cette fois-ci est de manquer le soin apporté par Sade à la scénographie des orgies et de négliger la part du corps dans son écriture. La question de la transparence s'est fréquemment posée, en outre, dans le cadre d'une réflexion sur la « littérarité » du texte sadien, que ce soit pour le disqualifier en lui déniant, au nom de sa crudité, toute valeur artistique, ou au contraire pour en affirmer l'irréductible singularité et en faire l'emblème d'une certaine modernité.

En nous inscrivant en faux contre cette lecture d'un Sade transparent, notre objectif n'est certainement pas de retourner purement et simplement le stéréotype afin de défendre l'idée d'une œuvre essentiellement opaque, dont la vérité se trouverait quelque part au-delà de notre appréhension ; on ne saurait davantage proposer au lecteur de lui livrer la « clé » d'une écriture dont le sens se révèrerait soudainement à la lumière d'une information nouvelle ou

d'un motif qui aurait été mystérieusement négligé[154]. L'enjeu, moins ambitieux sans doute, sera de revenir à la lettre du texte afin de rendre compte de la manière dont le secret se manifeste « dans » l'œuvre, met en tension les codes de la représentation et vient finalement s'imbriquer au projet de dévoilement qui structure le développement du récit. Un « dévoilement » qui, comme le signale la dérivation morphologique, ne saurait s'actualiser dans l'espace du langage sans produire, en amont, une résistance, un obstacle – bref, un *voilé*. Les aspects biographiques du secret au même titre que les réflexions gravitant autour des énigmes du sujet sadique, seront donc écartés au profit d'une analyse de ses modes de textualisation. Le secret nous intéressera ici à un double niveau : comme contenu et comme forme du texte littéraire.

Le secret est d'abord un « contenu », un motif récurrent de l'univers sadien. Il s'agira de mettre en relief à la fois la richesse et la cohérence des réseaux thématiques qui s'organisent autour du geste de dissimulation : que ces derniers relèvent du domaine de l'intimité érotique ou psychologique, des interactions sociales ou des connaissances frappées du sceau de l'interdit et du mystère. L'enjeu sera de resituer ces expressions dans leur contexte, de repérer les emprunts du texte sadien aux traditions qu'il convoque ou parodie, mais aussi de le confronter à d'autres champs du savoir : bien au-delà du pré carré de la littérature, le secret intéresse, au XVIIIe siècle, de nombreuses disciplines telles que la morale, l'histoire ou la philosophie, dont Sade n'hésite pas à reprendre les problématiques et les arguments à travers la bouche de ses personnages. L'intérêt sera également de voir comment chaque œuvre, en fonction de son statut éditorial et de ses caractéristiques génériques propres, s'empare de ces discours et se les approprie : si certains thèmes circulent facilement entre l'œuvre officielle et l'œuvre clandestine, ou entre roman et théâtre – c'est le cas par exemple des secrets incestueux qui viennent brouiller le rapport à l'identité –, d'autres se montrent plus rétifs à de tels transferts. C'est au fond à un usage souple de la critique thématique que nous prétendons ici, qui refuse « l'hypothèse formaliste d'une clôture du texte littéraire[155] », pour reprendre les mots de Michel Collot, mais ne perd jamais de vue la question de l'unité et de la cohérence de l'œuvre pour autant.

D'autre part, la prolifération des secrets dans la diégèse ne doit pas faire oublier que le secret n'est pas seulement un motif de l'écriture sadienne, il est aussi une manière de dire et

[154] « On ne pénètre pas dans les volcans avec une clé. », nous met en garde Annie LE BRUN, *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, p. 13.
[155] Michel COLLOT, « Le thème selon la critique thématique », *Communications, Variations sur le thème*, n°47, 1988, p. 79-91.

d'écrire, un mode d'organisation de la matière fictionnelle qui sollicite en permanence la présence du lecteur-décrypteur. Le récit *à énigme* articule un triple niveau de secret : secret du personnage, secret du narrateur, secret de l'auteur. Les approches structurales que nous avons convoquées précédemment ont le mérite, en mettant l'accent sur le « fonctionnement » du secret plutôt que sur la diversité – et donc l'hétérogénéité – de ses réalisations, de dégager des matrices conceptuelles d'autant plus facilement transposables à l'analyse narratologique et à la sémiotique textuelle qu'elles procèdent des mêmes postulats méthodologiques de départ et s'adossent à une même référence au modèle linguistique. Elles tendent notamment à dégager deux composantes-clé de la dynamique du secret. C'est d'abord, sur un axe syntagmatique, la dialectisation du caché et du montré ; le secret ne présuppose pas, contrairement au mystère, la négation de la possibilité du savoir mais son actualisation sur le mode de l'interdiction : « Le secret manifeste cette dynamique contradictoire dans laquelle l'aspiration à l'aveu et à la transparence entre en tension avec le désir de cacher. Qu'on le garde, qu'on le confie ou qu'on le trahisse, il s'agit toujours de maintenir, de déplacer ou bien de lever une séparation[156]. » Le secret implique d'autre part, sur un axe paradigmatique cette fois-ci, une co-présence de la dissimulation et du dévoilement qui emprunte aux codes du théâtre, puisqu'il s'agit toujours finalement de montrer *que l'on cache* ou de montrer *ce que l'on cache* : « Il y aura toujours, au moins dans le discours du secret, dans sa fiction, un moment d'ostension voire d'ostentation du semblable, de l'identique, une parade de l'indifférence – le montrer, pour dissimuler le différent du même revient toujours, en quelque façon, à indiquer la différence de cette similarité[157]. » Il s'agira ainsi de se demander dans quelle mesure la dynamique interne du secret informe l'écriture sadienne en mobilisant pour ce faire les outils de la poétique[158] : au balisage thématique du secret répondra une analyse des dispositifs narratifs, rhétoriques et énonciatifs qui lui donnent forme et sens dans l'espace textuel.

Au sein de la vaste littérature critique qui s'est intéressée au sujet, la réflexion sur les enjeux poétiques du secret a surtout concerné les œuvres des XIXe et XXe siècles. C'est le cas

[156] *Le Secret*, études rassemblées par Bernadette Bertrandias, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 5.
[157] Louis MARIN, « Logique du secret », p. 62.
[158] Sur la notion de « poétique », nous nous en remettons à la définition de Gérard Genette dans *Figures III* : « Il apparaît en même temps que son statut d'œuvre n'épuise pas la réalité, ni même la "littérarité" du texte littéraire, et, qui plus est, que le fait de l'œuvre (l'immanence) présuppose un grand nombre de données transcendantes à elle, qui relèvent de la linguistique, de la stylistique, de la sémiologie, de l'analyse des discours, de la logique narrative, de la thématique des genres et des époques, etc. Ces données, la critique est dans l'inconfortable situation de ne pouvoir, *en tant que telle*, ni s'en passer ni les maîtriser. Il lui faut donc bien admettre la nécessité, de plein exercice, d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires – disons une *poétique*. », Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.

du livre d'Arielle Meyer, dont il a déjà été question, qui passe fort vite de la dramaturgie marivaudienne à l'étude des romanciers du siècle suivant ; on mentionnera également deux collectifs : *Dire le secret,*[159] sous la direction de Dominique Rabaté, et *Le Secret : motif et moteur de la littérature*[160], dont les études ont été réunies par Chantal Zabus. Par comparaison, la littérature de l'âge classique a été, jusqu'à une date récente, un peu laissée de côté, d'où l'intérêt de la thèse d'Amandine Lefèvre qui pose de front la question du rapport entre secret et roman dans une perspective à la fois éditoriale et poétique : *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*[161]. La publication en 2015 des actes du colloque *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*[162] a elle aussi largement contribué à corriger ce manque en soulignant l'importance du secret dans la culture des écrivains classiques, ainsi que les transformations profondes qu'il connaît au siècle des Lumières. L'œuvre de Sade, à peu de choses près absente dans les deux ouvrages que nous venons de citer, s'inscrit pourtant parfaitement dans certaines de ces mutations, à commencer par l'inversion de la valeur axiologique du secret qui associe progressivement au complot et à la tromperie un ensemble de gestes et de pratiques qui sont plutôt connotées positivement au XVIIe siècle, où elles relèvent d'un *ethos* aristocratique et mondain[163]. Elle se distingue à l'inverse sur d'autres aspects, en résistant notamment à une certaine tendance à la mise en scène de l'intimité psychologique des personnages : Sade privilégie dans ses œuvres romanesques le modèle du conte voltairien, qui laisse peu de place à la vraisemblance et à la complexité du héros, et détourne les codes du récit de feintise de sa finalité première en mettant l'accent sur l'artificialité des voix qu'il convoque[164].

Pour ce qui regarde le corpus, nous avons choisi de ne rien retrancher et d'envisager l'œuvre de Sade dans sa totalité, de manière à faire émerger, s'il se peut, une lecture d'ensemble susceptible de dépasser le clivage entre une production officielle jugée normative et artificielle, et une production clandestine qui seule serait digne du nom de Sade. Cette

[159] *Dire le secret*, dir. Dominique Rabaté, *Modernités* n°14, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.
[160] *Le Secret : motif et moteur de la littérature*, Chantal Zabus (dir.), Louvain-la-Neuve, coll. « Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie », série 7, 1999.
[161] Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, thèse de doctorat de l'Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012.
[162] *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier (dir.), Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015.
[163] Voir, par exemple, l'article de Béatrice Guion : « Le secret chez les moralistes du Grand Siècle », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 39-54.
[164] On pourra se référer à l'article de Catherine Ramond : « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », *La Représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'âge classique*, dir. M. Hersant et C. Ramond, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 295-310.

œuvre, diverse et contradictoire par certains aspects, il est de coutume de ne la lire que par fragments. En 1881, les éditeurs Gay et Doucé publiaient un « specimen » des écrits du marquis, avec l'étrange projet de décourager le lecteur de l'envie d'en apprendre davantage sur ses autres productions : « En publiant ici une Nouvelle tirée des Crimes de l'Amour, le pamphlet contre Villeterque, l'Étude sur les romans, et la Notice sur Sade et ses écrits, les bibliophiles ont l'avantage d'avoir un spécimen des ouvrages de cet érotomane, et ils peuvent ainsi se dispenser d'acquérir ses autres œuvres. » Gilbert Lely n'avait quant à lui pas de mots assez durs pour qualifier le théâtre de Sade, qu'il jugeait d'une « inconsciente médiocrité[165] », au point de l'exclure de son édition des *Œuvres complètes du marquis de Sade*. Et si les raisons de ne pas offrir « tout Sade » à lire au lecteur varient d'une époque à l'autre, la tendance « anthologique » continuerait implacablement de se vérifier, n'était le formidable travail d'éditeur de Pauvert, dans les deux éditions successives consacrées à Sade dans la prestigieuse bibliothèque de la Pléiade[166]. Du côté de la critique, l'œuvre officielle fait l'objet d'une attention accrue depuis une vingtaine d'années maintenant ; les parallèles se multiplient avec « les grands textes » ésotériques sans pour autant que cette transversalité ne se vérifie nécessairement dans le choix des corpus étudiés ou dans des ouvrages de synthèse consacrés à Sade[167]. C'est donc à la jonction entre les deux « œuvres » que nous travaillons ici, à une échelle certes bien modeste, une jonction que vient pleinement justifier de notre point de vue la permanence du motif du secret dans l'écriture sadienne ainsi que la théâtralité inhérente à ses manifestations dans l'œuvre romanesque.

Sans prétendre à l'exhaustivité – la dimension pragmatique du secret est ainsi un peu sous-représentée par rapport à d'autres aspects –, nous nous sommes efforcés dans le plan de cette étude d'articuler autant que possible contenu et forme, approche thématique et approche dynamique du secret. Nous en sommes arrivés à distinguer trois grands axes qui correspondent à trois « modalités » du secret – intimité, sociabilité, savoir – dans lesquels se rejoue sur l'ensemble de notre corpus, quoique sous des formes diverses, ce même mouvement caractéristique de mise en tension du licite et de l'illicite, du dire et du taire, qui informe la fiction sadienne :

---

[165] Le théâtre est « un domaine où l'on ne cesse de s'étonner que l'auteur d'*Aline et Valcour* et de *Justine*, dont les moindres billets témoignent à l'envi de la main géniale qui les a tracés, ait pu se montrer constamment d'une aussi inconsciente médiocrité. », Gilbert LELY, *Vie du marquis de Sade*, p. 394.

[166] À ce jour, la seule édition « complète » des œuvres complètes de Sade est celle de Pauvert.

[167] Mentionnons le colloque *Sade en toutes lettres* consacré à *Aline et Valcour* ; le livre de Chiara Gambacorti, *Sade, une esthétique de la duplicité*, sur les romans historiques ; et pour ce qui est du théâtre, les ouvrages de Thomas Wynn, *Sade's Theatre : Pleasure, Vision, Masochism*, et de Sylvie Dangeville, *Le Théâtre change et représente*.

- La première partie, « Territoires du secret », interrogera la physionomie et la disposition des lieux secrets, lieux de replis ou de réclusion, au sein de l'espace sadien. Dans un contexte où les paysages du roman tendent à se « resserrer[168] » sur des héros dont l'intimité s'exhibe, Sade semble prendre un malin plaisir à renchérir sur la clôture en faisant de cette solitude un exil et de l'isolement heureux un enfermement. Prisons et boudoirs abondent dans une œuvre où les parcours des personnages sont plus que jamais vectorisés par la fracture entre espace public et espace privé, et répondent à la double nécessité de fuir le monde ou de le réintégrer. Empruntant à la fois aux décors du roman noir et à ceux du roman galant, les lieux secrets chez Sade sont aussi des lieux *à secrets*, dont les transformations brusques et les reconfigurations soudaines miment le geste du parodiste, entre réécritures et détournements.

- La seconde partie, « Secrets commerces », se concentrera sur les aspects interactionnels du secret en passant en revue les différentes actions, ou « prédicats », que le récit est susceptible de nouer autour du secret, ainsi que les systèmes de rapport qu'il suppose. En adossant la structure communicationnelle du secret au modèle actantiel du récit, il s'agit de mettre l'accent sur la manière dont la circulation du secret dans l'espace diégétique conditionne le développement du récit et l'enchaînement des péripéties. Le secret, en outre, agrège autour de lui un ensemble de pratiques et de valeurs qui lui assurent un rôle distinctif dans les échanges entre les personnages : les ruses du valet de comédie exploitent l'ignorance et la fatuité du personnage ridicule, tandis que, dans l'œuvre romanesque, la rouerie du débauché a vocation à triompher invariablement de l'innocence de la victime. Ce partage, qui correspond à des impératifs éthiques et narratifs, permet de mettre en valeur, à rebours, des profils plus ambigus : les ruses d'Adélaïde ou de Léonore détonnent ainsi avec les codes du type romanesque qu'elles sont censées incarner, introduisant une forme de flottement dans la narration. Enfin, si le secret permet de discriminer ou de mettre à l'écart celui qui n'est pas admis dans la confidence, il est aussi un puissant moteur de sociabilité, comme en témoignent les nombreuses sociétés secrètes, libertines ou vertueuses, qui jalonnent l'œuvre de Sade.

- La troisième partie, « La philosophie doit tout dire », s'intéressera aux secrets sous l'angle des savoirs qu'ils mobilisent, dans une œuvre qui affiche clairement, quoiqu'avec un degré de duplicité variable, sa vocation à transmettre un enseignement : que ce soit par le

[168] « Le lieu de l'intimité, qui se resserre au fil des textes et des années, trouve un accomplissement dans les représentations spatiales de Sade, qui écrit après Laclos, et qui intériorise le lieu jusqu'à son exclusion de la société, en en faisant un endroit à part, coupé du monde où l'exclusion volontaire préfigure tous les excès qui vont s'y accomplir. », Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, p. 118.

truchement des philosophes à qui elle donne volontiers la parole, ou en revendiquant, souvent dès le titre, la finalité exemplaire du récit – de la dénonciation des « infortunes de la vertu » à celle des « effets du libertinage ». Le secret s'exprime ici de deux manières. Il est d'abord un contenu philosophique : l'un des principaux enjeux de fiction sadienne consiste précisément à faire rentrer dans le champ de la philosophie un ensemble de savoirs et de savoir-faire qui en sont traditionnellement exclus : c'est le cas, bien sûr, de l'intimité érotique et des leçons de choses que dispensent les « instituteurs immoraux ». On ajoutera à cette catégorie des « savoirs secrets » un certain nombre de connaissances marquées du sceau de l'incommunicabilité – les « mystères du christianisme », les « secrets de la Nature » – ou de l'interdiction, à l'exemple des dissertations matérialistes et athées qui émaillent les échanges des libertins, ou encore des pamphlets politiques qui circulent dans l'*Histoire de Juliette* ou dans *La Philosophie dans le boudoir*. Mais le secret, comme le relevait justement Amandine Lefèvre, figure également un mode d'appréhension du savoir et une méthode d'apprentissage à part entière : « Le secret donne du sens, même s'il se construit sur un savoir retranché, et tous les moyens déployés par les personnages pour le dissimuler, le préserver ou le mettre au jour, ont pour facteur commun d'activer une recherche et une réflexion[169]. » L'injonction au dévoilement qui résulte de la confrontation au secret diégétique constitue en effet un moteur du récit autant qu'un moteur de la réflexion philosophique. Projet total dans lequel se fait jour la « façon de penser » de l'auteur ; il porte en lui les valeurs du libertinage sadien – audace, énergie, transgression –, ses outils conceptuels lui permettant de « lever les voiles » du préjugé et de la superstition – des outils inspirés du rationalisme cartésien et de l'épistémologie expérimentale des Lumières –, et permet d'inscrire la réflexion philosophique dans le cadre choisi d'un entre soi privilégié, d'inspiration aristocratique ou révolutionnaire – c'est le fameux « Sors, Augustin », qui précède la lecture du pamphlet dans *La Philosophie dans le boudoir*.

[169] Amandine LEFÈVRE, *ibid.*, p. 405.

Première partie.
Territoires du secret

Introduction

> *« Et ce n'est pas un hasard si le sadisme […] est né de l'internement et dans l'internement, si toute l'œuvre de Sade est commandée par des images de la forteresse, du souterrain, de la cellule, de l'île inaccessible qui forment ainsi comme le lieu naturel de la déraison*[170]*. »*

Des prisons réelles aux prisons rêvées, d'un château l'autre, le spectre de l'incarcération n'a cessé de hanter la vie et l'œuvre du « divin marquis ». Pour celui qui a été mis à l'écart sous tous les régimes, de la monarchie absolue à la république, enfant maudit d'un siècle et d'une pensée dont il constitue pourtant un remarquable reflet, ces vingt-sept années d'incarcération forment, on l'imagine aisément, un entracte bien « long[171] ». La cellule est tout à la fois, chez Sade, le lieu de l'écriture – mais d'une écriture sous surveillance, placée sous le regard plus ou moins diligent des « gribouilleurs » – et un motif obsessionnel de l'œuvre romanesque : les héroïnes vertueuses du roman sadien n'auront en effet de cesse de tomber dans tous les pièges que leur tendent l'intempérance et le libertinage des hommes. On se gardera pourtant de n'imputer cette prolifération des lieux de réclusion dans l'œuvre fictionnelle qu'aux « accidents » d'une existence marquée par les scandales et la clandestinité. Le XVIIIe siècle, après tout, n'est-il pas autant le siècle de la conversation que celui de l'intime ? L'idéal de la sociabilité mondaine y côtoie la tentation de la solitude et du retour à soi : identité mouvante, s'il en est, que celles des Lumières, qui ne se révèle peut-être que dans l'énoncé et la mise en débat de ses propres contradictions. Tout au long de la période qui nous intéresse, le roman se fera le conducteur attentif de ce désir – aussi bien sincère que fantasmé – de repli hors du monde, en s'insinuant dans les espaces clos du boudoir et de la cellule ou, à l'inverse, en portant ses regards curieux vers des paysages lointains et utopiques. Bientôt, l'écart séparant le monde du lieu intime s'exacerbe ; la tendance, si on en croit Amandine Lefèvre, est au rétrécissement et à l'érotisation d'un espace romanesque qui trouvera dans la fureur du confinement sadien son point d'achèvement – ou de rupture :

---

[170] Jean-Jacques BROCHIER « La Circularité de l'espace sadien », *La Marquis de Sade*, Centre aixois d'étude et de recherche sur le XVIIIe siècle, Paris, A. Colin, 1968, p.172.

[171] Cité par Jean-Jacques PAUVERT, *Sade vivant*, t. III, p. 339 (« phrase à placer dans mes mémoires : les entractes de ma vie ont été trop longs »).

> Le secret est d'abord, étymologiquement, une réalité spatiale, un lieu séparé. Au cours du siècle, les représentations du secret se font plus intimes et parfois plus érotiques. Le lieu de l'intimité, qui se resserre au fil des textes et des années, trouve un accomplissement dans les représentations spatiales de Sade, qui écrit après Laclos, et qui intériorise le lieu jusqu'à son exclusion de la société, en en faisant un endroit à part, coupé du monde où l'exclusion volontaire préfigure tous les excès qui vont s'y accomplir[172].

Écrivain singulier, unique, voire monstrueux aux yeux de ses contemporains, comme de nombre de ses lecteurs plus modernes, il semblerait que l'égotisme de Sade et son goût pour les espaces clos doivent tout de même quelque chose à ce qu'on appellera, faute de mieux, le « goût de l'époque ». Dans le grand débat qui oppose les avantages et les charmes de la vie en société à la perspective d'un abandon heureux du monde à ses propres problèmes, il est sans doute plus proche du sensible Rousseau que du sémillant Diderot : à ceci près que chez lui, et la réserve n'est pas anodine, la solitude profite bien davantage au crime qu'à la vertu. Dans le monde renversé auquel rêve Sade, durant ses longues périodes d'incarcération, c'est au scélérat que revient le pouvoir de séquestrer l'homme de bien ; cet enfermement, qui tient du dispositif de défense autant que de la mise en scène érotique, protège le méchant des poursuites du monde extérieur tout en livrant sans recours à ses appétits dévoyés les *objets* assez malchanceux pour avoir suscité un temps son désir. La recherche d'une intimité sensible et érotique à laquelle se livrent volontiers les romanciers français du XVIIIe siècle rencontre chez Sade un degré de formalisme et de subversion qui le rendent soudain méconnaissable. Du lieu *intime*, situé en marge – et donc à portée – de l'espace social, au lieu *secret*, qui s'exile désormais « au bout de l'univers[173] » ou s'ensevelit « dans les entrailles de la terre[174] », quelque chose change radicalement dans la manière dont le héros clandestin envisage son rapport au monde en général, et à l'espace social en particulier, justifiant, à nos yeux, de consacrer ce premier chapitre à l'examen des territoires secrets du roman sadien.

[172] Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, p. 118.
[173] *Histoire de Juliette*, p. 701.
[174] *Ibid.*, p. 874.

Chapitre I
Paradigmes

Les parenthèses descriptives consacrées à la découverte des séjours voluptueux du libertin occupent une place importante dans l'œuvre romanesque[175]. Il faut rappeler que le décor constitue volontiers, dans la fiction pornographique classique, un adjuvant de la scène érotique : la *dispositio* des meubles et objets qui entourent les acteurs commande l'*actio* libertine, en sorte que l'aperçu de la chambre ou du cabinet a pour ainsi dire toujours valeur de « préliminaires[176] ». L'examen du lieu secret ajoute à cette fonction de « mise en branle » du décor l'énoncé d'une interdiction : précisément délimité par les murs qui en circonscrivent l'accès, le secret ne figure dans l'espace diégétique que pour inciter à transgresser l'interdit qui préside à son existence ; son rôle est ainsi d'exciter à la fois le désir du personnage et la curiosité du lecteur. La tension qui résulte de cette injonction contradictoire, il reviendra naturellement au romancier de la résoudre par un « tableau », fort attendu du lecteur, dont l'énergie et la précision dépendront du degré de vertu (ou d'obscénité) dont se revendique l'instance en charge du récit. En dépit du caractère conventionnel de ces descriptions, les lieux du secret sont loin de former, sous la plume du marquis, un ensemble homogène : forteresses « antiques » et cabinets luxueux, infâmes souterrains ou pavillons charmants témoignent à l'envi de la diversité des genres et des traditions dans lesquelles puise l'imaginaire sadien. Cette variété suggère au reste une forme d'ambivalence inhérente à la représentation du lieu écarté, qui oscille entre caractérisation euphorique et dysphorique, se revendiquant tour à tour de l'intimité affriolante du roman galant ou de la solitude glacée du roman « sombre ».

Sans prétendre nécessairement dresser ici un catalogue exhaustif de ces enclaves qui jalonnent les territoires de la fiction sadienne, nous nous efforcerons néanmoins d'en relever les principales caractéristiques et de préciser la portée des emprunts que fait Sade aux codes et aux usages romanesques de son temps. Pour la clarté de la démonstration, nous serons amenés

[175] « Sade est un bâtisseur infatigable d'édifices imaginaires. […] châteaux, bâtisses et palais sont décrits avec une minutie qui permet d'en dessiner plans et coupes, d'en visualiser la disposition des pièces, d'identifier leurs fonctions diégétiques et narratives. », Mladen KOZUL, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, Louvain, Peeters, 2005, p. 12.

[176] Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Objets sadiques, objet sadien », *Études françaises*, XXXII, 2, été 1996, p. 53-64.

à distinguer, comme relevant de deux expressions symétriquement opposées, ce que Sade n’a eu de cesse de vouloir mêler : les lieux de débauche et les lieux d’horreur.

Section 1. Lieux de débauche

Avide de dévoiler les corps et de mettre au jour l'intimité des sujets, la fiction sadienne imagine volontiers les lieux du secret comme des lieux de plaisir.

Il est vrai que la débauche, surtout lorsqu'elle est « outrée », peut occasionnellement s'accommoder de l'espace public. « Allons courir les rues », lance la Durand à sa complice, « allons nous souiller de libertinage[177] ». C'est encore à un « crime de rue » que Juliette exhorte Saint-Fond pour éveiller ses appétits lubriques, proposition que ce dernier se gardera bien de refuser : « Oui, je le sens, l'esclandre… la rue… le grand chemin… les lois punissent tout cela plus sévèrement ; et cela dédommage[178] ». Le crime exécuté au vu et au su de tous « dédommage » en effet, c'est-à-dire qu'il présente un attrait supplémentaire pour celui qui ne jouit qu'en offensant les lois qui régissent l'ordre social. À ce plaisir de la provocation s'ajoute celui de l'encanaillement : en quittant les espaces de l'entre soi aristocratique, le libertin « déchoit », il se mêle au bas peuple ; la rue et la maison close sont les lieux par excellence de cette régression.

Ces exemples n'en restent pas moins fort rares chez Sade, et quel que soit le degré d'impunité dont bénéficient ses héros, ceux-ci n'en gardent pas moins une préférence marquée pour les espaces confinés : loin du monde et du bruit. « Il est des choses, confie Dolmancé, qui demandent absolument des voiles[179] ». L'ombre est plus naturelle au libertin que la pleine lumière, non seulement parce qu'il peut s'y cacher – ne faut-il pas être « seul et dans l'ombre » pour se livrer à de certaines « turpitudes[180] » ? – mais encore parce qu'une solidarité implicite les unit l'un à l'autre. L'ombre est couramment l'image ou la manifestation métonymique des forfaits qui se commettent en son sein, quand elle n'est pas purement et simplement un acteur de la scène érotique. On en jouit :

> Bon, et point de lumières dans les allées. – Aucunes ; l'obscurité convient au crime, et vous en jouirez dans toute son horreur […][181].

Ou l'on jouit grâce à elle :

---

[177] *Histoire de Juliette*, p. 1124.
[178] *Ibid.*, p. 445.
[179] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 162.
[180] *Idem.*
[181] *Histoire de Juliette*, p. 392.

> Que j'aime à foutre ainsi dans l'obscurité, disait-il, les voiles de la nuit font les aiguillons du crime, on ne les commet jamais aussi bien que dans l'ombre[182].

Aussi ne s'étonnera-t-on pas de l'importance que revêtent la solitude et le secret dans l'organisation de telles parties fines. Là où la lumière ne passe pas, les regards indiscrets ne sont plus à craindre. Cette circonstance est absolument essentielle au libertin qui ne conçoit son bonheur que dans l'éloignement, aussi bien géographique que symbolique, vis-à-vis de la société. Le local qui jouxte le salon des historiennes, à Silling, est « extrêmement sourd et secret[183] », on accède « secrètement » au boudoir de Madame de Saint-Ange, dans *La Philosophie dans le boudoir*[184], et c'est encore dans un « cabinet secret[185] » que Saint-Fond conduit Juliette pour la soumettre à ses passions. L'enjeu ici, nous le disions, n'est pas uniquement de se protéger du monde extérieur en laissant le public à l'écart[186], mais de circonscrire un espace tout entier dédié aux plaisirs du libertinage, un espace qui se définit pratiquement par sa vocation à laisser libre court aux désirs que la société réprouve. Si les orgies « de rue » auxquelles se livrent Juliette et la Durand, déguisées en courtisanes, tendent finalement à banaliser l'acte sexuel en lui permettant de s'exprimer librement dans l'espace public – sans que cela ne paraisse surprendre ou incommoder personne ! – les orgies privées ne manquent pas au contraire de signaler au lecteur le poids de l'interdit qui porte sur elles. « Les bienséances rendent scabreux les lieux clos situés dans les habitations[187] », remarque Henri Lafon. En matière d'architecture, tout écart est érotique : l'espace qui se dérobe à la sanction du collectif prend aussitôt les teintes de la luxure et du libertinage.

Pour concevoir les décors de ses orgies criminelles, Sade a largement puisé dans l'imaginaire romanesque de son époque : cabinets, boudoirs, chambres et pavillons sont partout. Dans *L'Invention du boudoir*, Michel Delon a rappelé ce que la fortune littéraire du cabinet devait aux transformations sociales profondes que traverse l'Europe de la Contre-Réforme : le compartimentage de l'espace domestique et la spécialisation des pièces qui le constituent venant rendre compte d'un rapport nouveau à l'intime[188]. Dans ce contexte, le

---

[182] *Ibid.*, p. 393.
[183] *Les 120 journées de Sodome*, *Œuvres*, t. I, p. 56.
[184] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 14.
[185] *Histoire de Juliette*, p. 386.
[186] « Jamais les voiles que j'étends sur tout ceci ne seront déchirés. Ce n'est pas que j'aie la moindre chose à craindre ; ceci tient aux États du grand-duc de Toscane : on y connaît toute l'irrégularité de ma conduite, et l'argent que je sème me met à l'abri de tout. », *ibid.*, p. 704.
[187] Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 297, 1992, p. 61.
[188] « À l'espace de vie traditionnel qui mêlait les fonctions et les personnes, l'Europe de la Contre-Réforme, soucieuse de séparer les corps et les rangs, a progressivement substitué un espace cloisonné, une série de pièces

boudoir « apparaît au début du XVIIIe siècle comme une variante du cabinet. Par son nom, il insiste sur la distance à l'égard de la collectivité, l'écart par rapport au monde, mais ajoute rapidement l'idée d'un luxueux recoin d'amour[189] ». Chez Sade, le mot de « cabinet » se prête à un sémantisme plus large que son homologue libertin, dans la mesure où il peut désigner aussi bien le « cabinet d'aisance » attenant à la chambre (ou « cabinet secret ») que le lieu même des orgies ; la plupart du temps néanmoins tous ces mots – cabinet, pavillon, boudoir – sont utilisés dans la narration comme de parfaits synonymes les uns des autres. La diversité du lexique n'implique pas nécessairement une variation dans la configuration de l'espace ou une utilisation différente de ce dernier, elle tendrait plutôt à signaler le lieu exclu, celui *duquel* on se retranche. Le cabinet est en retrait par rapport à la chambre ou au boudoir, qui sont eux-mêmes des espaces séparés du reste de l'habitation ; le pavillon enfin, planté dans un coin du jardin, offre un abri à ceux qui voudraient se soustraire – fût-ce temporairement – aux scènes « générales » :

> Après un souper aussi abondant que voluptueux, qui nous avait été servi par cinq filles charmantes, dans un cabinet de roses et de jasmins, environné de cascades dont l'agréable murmure et la douce fraîcheur réunissaient tous les charmes de la nature à tous les attraits de l'art, la princesse, éclairée par ses nymphes, m'entraîna dans un petit pavillon solitaire situé sous des peupliers qui l'ombrageaient[190].

Quand la description du cabinet n'est pas directement utile au déroulement de la scène érotique, comme c'est le cas lorsque le récit fait intervenir un dispositif singulier par lequel s'exprimera la « manie d'habitude » du libertin[191], Sade se montre généralement assez avare en détails. Les boudoirs de Ferdinand sont « garnis de tout ce qui sert au service de la luxure[192] » ; on pénètre avec Justine dans « un cabinet délicieusement orné de tout ce que la lubricité peut inventer de plus luxurieux[193] ». La magnificence supposée de ces cabinets n'a d'égal que la désinvolture et l'imprécision avec lesquelles le narrateur se propose de nous en rendre compte : superlatifs et pronoms indéfinis font obstacle à la représentation des lieux. Aussi s'agit-il moins de situer les personnages dans un décor précis, identifiable, que de

---

spécialisées. Épris d'autonomie, l'individu éprouve alors le besoin de séparer dans ses appartements ce qui est ouvert aux visiteurs, ce qui reste réservé aux intimes et ce qui relève de la solitude personnelle. », DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, 1999, p. 23.

[189] *Ibid.*, p. 24.

[190] *Histoire de Juliette,* p. 770.

[191] On peut penser à la « machine à violer » qui trône au centre du boudoir de Gernande, ou encore aux « cordons » qui pendent à côté du lit de Minski, lui permettant de diriger sans effort les supplices de ses victimes.

[192] *Histoire de Juliette,* p. 1088.

[193] *La Nouvelle Justine*, p. 720.

signaler le caractère scandaleux de la scène à venir. « Un boudoir s'ouvre à Ferdinand[194] », nul besoin d'en apprendre davantage. La mention du cabinet ou du boudoir fonctionne *a minima* comme embrayeur de la séquence libertine : elle annonce ce qui ne pourra manquer de se produire dans ces séjours de perditions, et se faisant, assure la transition entre récit et tableau érotique.

Pour le reste, la description de ces espaces clandestins varie peu d'un récit à l'autre et reprend pour l'essentiel les éléments topiques du boudoir romanesque. Le luxe et le raffinement en sont les premières qualités : le boudoir « doit être fou, économiquement déraisonnable[195] » selon l'expression de Michel Delon, ce n'est ainsi qu'il peut séduire. Saint-Fond attire Juliette dans un cabinet « où le faste le plus opulent se joignait au goût le plus recherché[196] », tandis que celui de Madame Dolcour est meublé « avec autant de goût que de magnificence ». Mais les boudoirs de la Duvergier sont encore ceux qui illustrent le mieux l'importance de l'argent dans la conception de ces espaces dédiés au plaisir :

> La maison de Mme Duvergier était délicieuse. Située entre cour et jardin, et ayant deux issues opposées, les rendez-vous s'y donnaient avec un mystère qu'on n'eût pas obtenu de toute autre position ; ses meubles étaient magnifiques, ses boudoirs aussi voluptueux que décorés ; son cuisinier fort bon, ses vins délicieux et ses filles charmantes. Tant d'agréments devaient s'acheter fort cher. Rien en effet ne l'était autant que les parties de ce local divin, où les plus simples tête-à-tête ne se payaient pas moins de dix louis[197].

Lieu discret par nature, puisqu'il dérobe les passions du libertin aux yeux du public, le boudoir est en même temps un lieu d'ostentation. Le décor luxueux qui entoure les orgies rappelle en permanence aux acteurs – et au lecteur par la même occasion – la supériorité économique et culturelle du maître de maison[198]. Posséder un boudoir aussi richement aménagé que celui de Madame Duvergier est un privilège des classes dominantes. Il faut être aristocrate, bourgeois, magistrat ou membres du haut clergé pour pouvoir se permettre ce genre de « folie » : on se souvient que ce sont les quatre catégories qui forment la société des Amis de Silling, dans *Les 120 journées de Sodome*. Le boudoir vérifie le caractère

[194] *Histoire de Juliette*, p. 1107.
[195] Michel DELON, *L'Invention du boudoir*, p. 35.
[196] *Histoire de Juliette*, p. 386.
[197] *Histoire de Juliette*, p. 274.
[198] « Lorsqu'il y a déplacement, c'est-à-dire passade dans un décor nouveau, ou bien rencontre d'un inconnu, les accessoires de la représentation sociale, principalement les intérieurs et les costumes, servent à situer d'emblée le personnage dans une hiérarchie : ce sont les indices d'un état de fortune. », LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 35.

profondément inégalitaire du jeu amoureux, tel du moins que le conçoivent les grands héros de l'œuvre clandestine, toujours attentifs à faire valoir leur supériorité sur le malheureux. « Jouir avilit » disait le président Faust de Pauwels ; jouir, c'est avilir, répond le libertin sadien. En inscrivant dans l'espace la disproportion des fortunes, le boudoir fait de l'injustice sociale un moteur de l'action érotique :

> – Ici, me dit Saint-Fond, vous ne serez plus qu'une putain ; hors de là, l'une des plus grandes dames de France.
>
> – Partout, partout votre esclave, monseigneur ; partout votre admiratrice et l'âme de vos plus délicats plaisirs[199].

C'est souvent par son ameublement que le boudoir témoigne de l'opulence de son propriétaire, c'est également à travers lui qu'il s'identifie comme lieu de débauche : à Sainte-Marie-des-Bois, Raphael possède par exemple « une cellule charmante, meublée par la volupté et le goût[200] ». Opposant à la verticalité de la forteresse sadienne l'horizontalité des corps alanguis, il multiplie les occasions de s'étendre, de s'allonger. Au centre du boudoir de l'évêque de Grenoble se trouve un « sopha de satin noir[201] », celui de Noirceuil est muni d'un « canapé[202] » et les chambres de Silling de « très beaux lits à la turque, en damas à trois couleurs[203] ». Lorsque les commodités de tels meubles viennent à manquer, il reste la possibilité de se précipiter « sur les coussins qui jonchent [l]e boudoir[204] » ou de se coucher « sur les piles de carreaux qui couvr[ent] le sol[205] ».

Les miroirs sont un autre élément caractéristique du mobilier romanesque que l'on retrouve fréquemment chez Sade. Dans le cabinet d'Olympe, « des glaces, multipliées à l'infini, achevaient de rendre ce petit local l'un des plus jolis temples que Vénus eût en Italie[206] ». On ne s'appesantira pas sur les propriétés érotiques de pareils objets, qui démultiplient les plaisirs en variant les images de l'objet amoureux ; bornons-nous ici à remarquer que l'usage de surfaces réfléchissantes participe d'une double dynamique de fragmentation du corps et de prolifération des figures voluptueuses que Sade emprunte à l'imaginaire pornographique de son temps :

---

[199] *Histoire de Juliette*, p. 386.
[200] *Les Infortunes de la vertu*, Œuvres, t. II, p. 73.
[201] *La Nouvelle Justine*, p. 73.
[202] *Histoire de Juliette*, p. 372.
[203] *Les 120 journées de Sodome*, p. 57.
[204] *Histoire de Juliette*, p. 772.
[205] *Idem*, p. 774.
[206] *Histoire de Juliette*, p. 770-771.

Eugénie.

O Dieu! la délicieuse niche! Mais pourquoi toutes ces glaces?

Mme de Saint-Ange.

C'est pour que, répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissances aux yeux de ceux qui les goûtent sur cette ottomane. Aucune des parties de l'un ou l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen : il faut que tout soit en vue; ce sont autant de groupes rassemblés autour de ceux que l'amour enchaîne, autant d'imitateurs de leurs plaisirs, autant de tableaux délicieux, dont leur lubricité s'enivre et qui servent bientôt à la compléter elle-même[207].

Miroirs et surfaces réfléchissantes contribuent à faire du boudoir un espace dense et homogène, par opposition au monde extérieur qui paraît bien vide en comparaison. Il est le lieu par excellence de la concentration du désir, ce qui n'est pas toujours sans danger pour les « objets voluptueux » soumis aux caprices des libertins : « concentrées sur un point unique », les passions de ce dernier ne ressemblent-elles pas « aux rayons de l'astre réunis par le ver ardent[208] » ? À la saturation des corps, qu'il s'agit toujours de rendre pleinement fonctionnels en mobilisant chaque membre, en exploitant toutes les anfractuosités, répond celle d'un décor tout entier voué à « focaliser » – au sens le plus littéral du terme – l'énergie érotique[209].

Le boudoir est enfin un lieu « pratique », doté de tous les agréments utiles au libertinage. Les sommes faramineuses engagées dans sa réalisation ont pour but de favoriser les passions de ses occupants en réduisant autant que possible la distance qui sépare l'énoncé du désir de sa réalisation[210]. Les boudoirs de Silling offrent donc « tout ce que peut désirer la lubricité la plus sensuelle, et même avec recherche[211] ». Cette caractéristique aboutit à deux conséquences apparemment contradictoires. La première, c'est que le boudoir apparaît généralement comme un lieu où l'activité ne cesse jamais. Décors et objets de lubricité y jouent un rôle incitatif[212] : les facilités qu'ils apportent au développement des orgies rendent finalement possible l'utopie d'un mouvement perpétuel du désir ; la scène érotique se développe sans temps morts ni interruptions, les corps sont toujours disponibles et les fouteurs

[207] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 20.
[208] *Histoire de Juliette*, p. 43.
[209] « Le corps architectural et le corps érogène organisent un espace fictionnel qu'ils circonscrivent et saturent à la fois. », Mladen KOZUL, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, p. 27.
[210] « Le libertin sadien est un homme de confort et de fonctionnalité. », ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Objets sadiques, objet sadien », p. 54.
[211] *Les 120 journées de Sodome*, p. 57.
[212] « De tous les objets ayant une influence sur les personnages, ceux qui constituent le décor du plaisir ont l'efficacité la plus affirmée. », LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 198.

infatigables. En disposant dans leurs « cabinets secrets » les portraits des êtres qu'ils prétendent sacrifier à leurs plaisirs, les moines débauchés de l'abbaye Saint-Nicolas-d'Assena imaginent un système « à flux tendu » qui leur permet de ne jamais manquer de victimes dans leurs lits ou de plats à leur table :

> Les portraits de ce que leurs richesses y rassemblent à grands frais sont placés en miniature dans un cabinet secret de leur appartement ; et ils font venir à l'instant chez eux l'objet convoité par leur vit : de manière qu'il n'est guère de moment dans la journée où vous ne les trouviez se livrant tour à tour, soit à la plus excellente chère, soit aux divins objets qui meublent avec profusion leur sérail[213].

Dans le même temps, cet assujettissement de l'espace aux désirs du débauché tend à faire du boudoir un lieu de « mollesse » et de relâchement. Juliette et la comtesse de Donis s'enfoncent « dans une niche moelleuse que l'art et l'opulence paraissaient avoir préparée pour les plus savantes recherches de la luxure[214] ». Le boudoir de Clairwil surtout ne manque pas de faire contraste avec l'activité continuelle qui caractérise les retraites de Silling ou de Sainte-Marie-des-Bois ; l'incitation au plaisir se colore ici d'une forme de langueur, de délicatesse paresseuse :

> Nous étions l'une et l'autre dans une niche de glace, mollement étendues sur des carreaux dont le duvet moelleux soutenait nos reins vacillants ; un jour très doux semblait appeler l'amour et favoriser ses plaisirs[215].

Chez Sade, et dans l'imaginaire genré de son époque, cette mollesse est plutôt un trait féminin : elle imprègne les lieux du « saphotisme » (les boudoirs de Clairwill, d'Olympe, de la comtesse de Donis ou encore de Catherine II), ou signale chez le jouisseur masculin une part de féminité qui justifie alors ses penchants homosexuels. Architecturalement, c'est dans la courbe et l'arrondi du rococo qu'elle trouve à s'exprimer : Justine prend soin de nous avertir que les angles de chacune des niches qui remplissent le cabinet de l'évêque de Grenoble sont « cintrés[216] » ; le pavillon d'Olympe, quant à lui, est « une salle ronde » autour de laquelle s'étire « un canapé circulaire[217] ».

---

[213] *La Nouvelle Justine*, p. 764.
[214] *Histoire de Juliette*, p. 756.
[215] *Histoire de Juliette*, p. 420.
[216] *La Nouvelle Justine*, p. 1056.
[217] *Histoire de Juliette*, p. 770.

En facilitant les différentes opérations de la scène érotique, le boudoir peut donc aussi bien inciter à l'action qu'à l'économie ; il sert l'industrie du jouisseur, enflammé par ses passions, comme la paresse du libertin raffiné ou blasé. « Voilà où nous conduisent le luxe, la mollesse, et l'oubli de tous les devoirs sociaux[218] », feint de déplorer Madame Delmonse, en confiant à Justine certaine particularité de sa toilette intime. C'est que le désœuvrement et l'inaction du maître des lieux sont aussi des signes de la tyrannie qu'il exerce sur son personnel, tyrannie qui s'exprime entre autres dans la façon dont il occupe l'espace et s'y meut. Minski dirige les orgies sans quitter son lit, en tirant simplement sur les cordons placés à son chevet : geste minimal, et pourtant terriblement efficace, d'un libertinage qui se complaît dans des jouissances immobiles : « J'aime à m'endormir dans l'idée de pouvoir commettre seize meurtres à la fois, au plus léger de mes désirs[219]. » Dans la logique fantasmatique du récit sadien, la mollesse n'est pas l'ennemie de la frénésie libertine, elle n'en est que la forme atténuée, ou le préliminaire ; son débouché naturel n'est ni la contemplation érotique ni l'inconscience délicieuse du sommeil, mais l'acte charnel dans ce qu'il a de plus cru et de plus explicite. On ne pénètre dans les lieux clos de la sociabilité aristocratique que pour y commettre des « saletés » et des « horreurs ». Il semble du reste que rien ne plaise tant à Sade que ces jeux de renversement par lesquels, d'une page à l'autre, l'espace élégant et raffiné du boudoir se change brusquement en « foutoir[220] ».

Dans les grandes lignes, les lieux de débauche, chez Sade, sont donc conformes aux codes et aux attendus de la littérature érotique de son temps. Les décors du roman galant en particulier, caractérisés par le luxe et l'abondance qu'ils mettent à la disposition des personnages, sont le modèle évident du boudoir sadien, qui associe comme eux la jouissance à un impératif de discrétion. Le secret favorise l'entreprise amoureuse, non seulement parce qu'il la dérobe aux yeux des importuns, mais encore parce qu'il justifie l'invention d'espaces « hors-normes », profondément marqués du sceau du romanesque et de la fantaisie libertine, où les passions les plus singulières sont libres de s'exprimer dans toute leur violence. Cette fidélité de surface à une tradition déjà un peu éculée au moment où il prend la plume ne doit cependant pas nous aveugler quant à la nature profonde de cet emprunt, qui trahit moins une filiation qu'il ne rend compte d'un détournement. Lorsque Sade prend la peine de décrire plus

[218] *La Nouvelle Justine,* p. 420.
[219] *Histoire de Juliette,* p. 711.
[220] En cela, il semble que Sade ne fasse qu'exploiter une tension qui est constitutive du boudoir, nous renvoyons à nouveau au livre de Michel Delon : « Il [le boudoir] sertit le désir de toute une culture, enchâsse le plaisir physique des circonvolutions d'un décor et des circonstances d'un style. L'équilibre est instable, qui risque toujours de faire tomber la scène dans la préciosité désincarnée ou dans la grivoiserie », *L'Invention du boudoir*, p. 16.

en détail les lieux où se déroulent ses orgies, ou pour le dire autrement, lorsque le boudoir n'est pas mentionné comme simple métonymie de ce qu'il renferme, force est de constater que la physionomie de ces pièces détonnent avec les cabinets auxquels nous a habitué le roman galant – sans pour autant cesser d'y référer tout à fait par leur architecture ou leur ameublement. Le lieu sadien est essentiellement un lieu mêlé, un lieu qui joue sur les contrastes et les dissonances pour mieux prendre la victime, et le lecteur avec elle, au piège de son apparente innocuité. Prenons par exemple la description des appartements du pape Braschi, dans l'*Histoire de Juliette* :

> Sa Sainteté, me conduisant par la main, m'introduit dans d'immenses appartements, jusqu'en un cabinet solitaire, où le luxe et la mollesse, sous les brunes couleurs de la religion et de la modestie, offraient néanmoins à la luxure tout ce qui pouvait le mieux flatter ses penchants. Là, tout se mêlait indistinctement. Près d'une Thérèse en extase se voyait Messaline enculée, et sous l'image de Christ, était une Léda[221].

À première vue, l'endroit où Braschi conduit Juliette est conforme à l'image traditionnelle du boudoir : le « cabinet solitaire » se détache des « immenses appartements » où le pape est en représentation, fournissant un abri discret où « le luxe et la mollesse » viendront favoriser les plaisirs des acteurs. Mais Sade insiste aussitôt sur ce qui détonne dans ce décor : le lieu de débauche ne se laisse reconnaître que « sous les brunes couleurs de la religion ». Déguisé en ce qu'il n'est pas, et ne saurait être, le boudoir perce sous l'oratoire. Ce travestissement est constitutif de la personnalité du maître des lieux, menteur professionnel qui cherche encore à en imposer à Juliette sur sa vertu présumée à l'endroit même où il s'apprête à jouir d'elle : « Dans ce lieu, lui glisse-t-il, j'oublie les distances, et, souriant au vice quand il est aussi aimable que vous, je lui permets de s'asseoir auprès de la vertu[222]. » Comme pour rendre compte de cette duplicité, la description multiplie ironiquement les effets de contraste : le luxe s'oppose à la simplicité idéale de l'homme de foi, Thérèse fait pendant à Messaline et Léda au Christ. Tout se mêle « indistinctement », une indistinction qui interroge et invite au déchiffrage[223]. Juliette, qui n'est pas dupe, ne manque pas de dévoiler les véritables intentions du pape en le renvoyant à sa condition de débauché :

[221] *Histoire de Juliette*, p. 853.
[222] *Idem*.
[223] « Ce qui s'offre au déchiffrement est avant tout du domaine de l'écart, parce que le romanesque aime l'écart et l'anormal », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 245.

> Fantôme orgueilleux, répondis-je à ce vieux despote, l'habitude où tu es de tromper les hommes fait que tu cherches à te tromper toi-même. Où diable vas-tu chercher la vertu, quand tu ne me fais venir ici que pour te souiller de vices[224] ?

Plus cyniquement, ce qui semble se révéler ici, c'est une forme de continuité entre la ferveur religieuse et la pulsion libertine : l'ambivalence qui accompagne l'extase de Sainte-Thérèse, touchée par la Grâce – ou par les flèches de l'amour – se trouve ici explicitée par la superposition des images sacrées et profanes, chrétiennes et païennes. Cette dualité fait de l'espace du secret un espace « à secrets ». Le cabinet de Braschi vaut autant pour ce qu'il est réellement que pour ce qu'il prétend être : en son sein, l'hypocrisie du clergé éclate dans les voiles mêmes dont il use pour déguiser ses passions. La multiplication parodique des références contradictoires aboutit à un effet de brouillage, même s'il faut bien dire en l'occurrence que le sens est moins suspendu qu'il n'est violenté : car si aucun doute ne subsiste quant à l'incontinence du pape Braschi, retourner ainsi les signes de la piété en signes du libertinage témoigne bien d'une violence faite à la grammaire même du roman classique. En faisant rentrer le christianisme dans le boudoir, il semble qu'il importe moins à Sade de situer ses personnages dans un énième décor d'orgie que de suggérer le pouvoir corrupteur du désir, sa vocation à rendre les signes de la vertu ambigus – et à faire de cette ambiguïté même l'occasion d'un jeu, une nouvelle circonstance de plaisir.

Loin d'être un cas isolé, le boudoir-palimpseste de Braschi, qui déguise et renferme les passions du pape, fournit le modèle-type des cabinets que fréquentent les héros du roman sadien. Non seulement ces espaces se dérobent au public, mais ils préservent encore une part de mystère pour celui qui vient à les découvrir. Juliette et sa troupe ne peuvent que s'étonner de ce que la retraite isolée de Minski abrite en fait une telle population, comme on s'étonne, en découvrant les abords du château de Gernande, de l'ampleur de son personnel : autant de traits par lesquels le lieu de débauche se dissout dans l'abandon d'un décor champêtre. La surprise qui découle nécessairement de tels dispositifs constitue un acteur essentiel de la scène érotique. Le boudoir déjoue les attentes et invite le libertin à jouir de ce travestissement ; en suggérant que ce qui s'exhibe est trompeur, il enjoint à aller voir au-delà des apparences – entreprise à la fois ludique et érotique :

> Une superbe collation était servie sans ordre dans une grande corbeille de fleurs qui paraissait jetée au milieu d'un vaste oranger couvert de fruits ; je voulus manger un

[224] *Histoire de Juliette,* p. 853.

> de ces fruits, ils étaient de glace. Tout le reste surprenait également, tout était marqué au coin du goût le plus délicat et de la plus élégante somptuosité[225].

Lieu profondément artificiel, qui substitue à la nature le produit de l'industrie, le boudoir est encore un lieu d'artifices. Entre toutes les nouvelles qui composent *Les Crimes de l'amour*, « La Double épreuve » est certainement celle qui témoigne le mieux de l'inventivité libertine de Sade et de son sens de la dramatisation. Les fêtes que multiplient Ceilcour pour séduire et éprouver tout à la fois le cœur de ses compagnes associent le divertissement galant à un art de l'illusion. Tout ce qui se donne à voir est faux – à commencer par les sentiments de la comtesse de Nelmours. Les tableaux s'arrangent, se transforment ; bientôt sous l'emprise totale du maître de cérémonie, les invitées perdent, comme par magie, la capacité à se situer dans l'espace :

> Et, en prononçant ces mots, elle se laissait ramener par Ceilcour, qui, dans l'obscurité, la conduisit insensiblement vers un cabinet de jasmins, où il la pria de se reposer sur un banc qu'elle crut de gazon il se plaça près d'elle. Une espèce de dais, que la comtesse ne distingua point, les enveloppa tous deux aussitôt, de manière que notre héroïne ne voit plus ni où elle est, ni le cabinet dans lequel elle s'imagine être entrée. – Encore de la magie ! dit-elle. – Blâmez-vous celle qui nous unit aussi intimement, celle qui nous cache aux yeux de l'univers, comme si nous fussions les seuls êtres qui habitassent le monde[226] ?
>
> Les chevaux s'élancent, et notre héroïne, qui se croyait sur un lit de verdure, au fond d'un cabinet de jasmins, se trouve en peu d'heures à Paris, dans une voiture magnifique qui lui appartient[227].

Il n'est pas rare toutefois que ce goût (à peu près) inoffensif de la prestidigitation cède le pas à celui de la mystification ; les trompe-l'œil se changent alors en pièges[228]. Suivant Madame Delmonse dans sa « retraite », c'est un « boudoir élégant » que trouve Justine, tandis que sa chambre à coucher, « absolument retranchée » derrière ce boudoir, se révèle être « une espèce de forteresse ». L'évolution du décor ne manque pas de mettre au jour la duplicité de

[225] *Histoire de Juliette*, p. 779-780.
[226] « La Double épreuve », *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* précédées d'une *Idée sur les romans*, éd. établie et annotée par Éric Le Grandic et présentée par Michel Delon, Paris, Zulma, 1995, p. 127.
[227] *Ibid.*, p. 130.
[228] Il se pourrait du reste que l'essence même du boudoir soit de piéger celui qui y rentre, le boudoir visant avant tout, comme l'a remarqué Henri Lafon, à réduire la distance qui sépare les amants. Les meubles qu'il renferme sont les « repères qui marquent les progrès de la proximité, de l'intimité, du rétrécissement même de cet espace » : *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 260. Sade explicite ici ce qui n'est que suggéré ailleurs.

Delmonse, dont la conversion aux yeux de l'héroïne n'était qu'une « comédie[229] ». Loin d'être anodine, la surprise du personnage vertueux, qui découvre que l'endroit dans lequel il se trouve n'est pas celui auquel il s'attendait, suffit généralement à l'identifier comme victime de la scène libidineuse qui se prépare à son insu. On pourra se référer à l'épisode de l'enlèvement d'Henriette, dans *Les Crimes de l'amour* :

> Henriette, sans s'inquiéter, ne doutant pas de la fidélité des gens publics dont elle croit se servir, se place dans la chaise qu'on lui offre, enveloppée d'une mante ; elle ordonne qu'on la mène à l'hôtel de Pologne, et, ne connaissant pas les rues, aucun soupçon durant le trajet ne vient la troubler une minute. Elle arrive où l'attend Granwel. Les porteurs, bien instruits, pénètrent dans l'allée de la maison de la Schmit, et n'arrêtent qu'à la porte d'une salle basse. On ouvre…
>
> Quelle est la surprise d'Henriette, quand elle se voit dans une maison inconnue[230] !

Temporairement rassurée par les mensonges de Gramson, elle ne peut cependant plus douter de « l'horreur de sa situation » en pénétrant dans le « salon charmant[231] » où celui-ci se prépare à abuser d'elle.

Henriette finit par échapper à ses ravisseurs grâce à son esprit et à son courage, mais les héroïnes des romans clandestins de Sade ne sont pas toujours aussi chanceuses, loin s'en faut. Comme nous en avertit l'introduction de *La Nouvelle Justine*, la « candeur » de la protagoniste la destine « à tomber dans bien des pièges », des pièges qui s'avèreront autrement plus dangereux pour sa vertu et pour son intégrité physique. C'est l'occasion de rappeler que le boudoir sadien est aussi, selon le mot de Restif de la Bretonne, un « torturoir » ; un même secret entoure les plaisirs de Cythère et les crimes de l'amour, l'un et l'autre ne pouvant exister qu'en se soustrayant aux regards de la collectivité. Cette solidarité structurelle justifie l'introduction d'éléments hétérogènes dans les cabinets élégants de la galanterie aristocratique, par lesquels les passions cruelles des bourreaux se révèlent soudain aux yeux des victimes.

> Le moelleux du boudoir contraste avec les pressoirs et autres forteresses qui ont marqué le prisonnier. Sade, le boudeur forcé, l'homme pressé, pressuré, se venge

[229] *La Nouvelle Justine*, p. 419.
[230] « Miss Henriette Stralson », *Les Crimes de l'amour*, p. 150.
[231] *Ibid.*, p. 151

> en imaginant le décor douillet des raisonnements les plus brutaux et des gestes les moins amènes[232].

Qu'il se venge ou non, Sade veille scrupuleusement à souligner tous les contrastes : il revêt le criminel des oripeaux d'une culture humaniste et multiplie les signes de son appartenance à l'élite sociale. Ces contradictions témoignent sans doute moins de la complexité psychologique du libertin que de son goût pour la tromperie ; la tension qui se joue ici n'est pas *intérieure*, elle est externe : inscrite dans l'espace, elle oppose l'apparat aux intentions cachées, ce qui se voit à ce qui ne se voit pas. Ainsi, écarts et télescopages ont avant tout, chez Sade, une valeur dramatique. Sous les yeux de la victime mystifiée, le théâtre change et représente : le boudoir se métamorphose au fil du récit. Tout l'enjeu de la scène est précisément d'observer comment on « passe » d'un décor à l'autre, du lieu de plaisir au lieu d'horreur. De manière un peu schématique, on pourrait discerner trois modalités de recomposition de l'espace.

Premièrement, la juxtaposition. Les indices du crime côtoient ceux de la débauche, ils se donnent à voir « en même temps », appartiennent à un même ensemble ambigu qui emprunte à la fois aux univers du roman galant et du roman noir. Il y a confusion entre l'acte érotique et l'acte criminel. Cette confusion est généralement soulignée dans la description par le recours à la séquence énumérative ou au rythme binaire. La cruauté apparaît alors comme l'adjuvant nécessaire d'un plaisir « sadique » :

> Douze cabinets entourent de même cette salle [la salle des soupers] : six servent de boudoir aux moines ; c'est là qu'ils s'enferment lorsqu'ils veulent isoler leurs plaisirs… les soustraire aux yeux de la société… Ces pièces, ornées par les mains du luxe et de la volupté, renferment tout ce qui peut servir aux supplices[233].

Vient ensuite la focalisation. Dans le cabinet délicieux des amours raffinées s'est glissé ce que Roland Barthes appellerait « un point de corruption[234] » ; il s'agit d'un détail ou d'un recoin dont la seule existence suffit à bouleverser la physionomie des lieux et la tonalité de l'épisode. Le narrateur, pour ménager l'effet de surprise, attendra le dernier moment avant de nous apprendre l'existence de cet élément, obligeant victimes et lecteurs à « relire » la scène à rebours :

---

[232] Michel DELON, *L'Invention du boudoir*, p. 16.
[233] *La Nouvelle Justine*, p. 639.
[234] Roland BARTHES, « Le Petit point du nez », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 33.

> Elle me reçut au soin d'un boudoir magique, dans lequel l'air le plus chaud faisait à la fois éclore les fleurs de toutes les saisons, agréablement réparties dans les banquettes d'acajou qui régnaient tout autour de ce délicieux cabinet. Des canapés à la turque, environnée de glaces qui se voyaient au-dessus, invitaient, par leur mollesse, aux plus voluptueuses jouissances. *Un réduit plus lugubre se voyait au-delà ; on y apercevait quatre beaux garçons de vingt ans, que des fers contenaient aux passions effrénées de Catherine*[235].

Enfin, la transformation. Boudoir et torturoir n'entrent plus dans un rapport de coprésence mais de consécutivité ; au sens propre, on « tombe » de l'un à l'autre : « une trappe préparée s'ouvre » et la victime choit. Le mot de « transformation » renvoie moins ici à la dynamique narrative de l'épisode qu'au travail du monteur : l'image sombre du cachot se superpose à celle, plus avenante, du cabinet de luxure. La scène finale des *120 journées de Sodome* fournit l'exemple archétypal d'un dispositif récurrent dans ce récit. L'accès aux souterrains dans lequel les derniers – et donc les pires – sévices seront infligés aux victimes ne se fait que par une croisée située à l'intérieur du « salon de plaisir » du marquis d'Enfer :

> L'appartement où se passe sa volupté est un grand salon fort simple, mais rembourré et matelassé de partout ; une grande croisée est la seule ouverture qu'on voie à cette chambre; elle donne sur un vaste souterrain à vingt pieds au-dessous du sol du salon où il se tient, et, sous la croisée, sont des matelas qui reçoivent les filles à mesure qu'il les jette dans ce caveau, à la description duquel nous reviendrons tout à l'heure[236].

Tout en continuant de se référer aux décors luxueux du roman galant, le boudoir sadien s'en distingue donc essentiellement par la confusion qu'il entretient volontiers entre lieux de plaisirs et lieux d'effroi. Un même goût du secret unit le libertin et le criminel, aussi les espaces dans lesquels ces derniers évoluent ne manquent-ils pas de se rencontrer. La tendance est au noircissement d'un libertinage couleur de rose. Les chambres ressemblent à des « forteresses[237] », les cabinets se referment, s'isolent du monde extérieur : « Quant à tes cris, je t'en préviens, ils seraient inutiles ; on égorgerait un bœuf dans ce cabinet, que ses beuglements ne seraient pas entendus[238]. » Le demi-jour qui, dans l'imaginaire érotique classique, « a le pouvoir suggestif de l'allusion, le charme évocateur de la gaze[239] » laisse

[235] *Histoire de Juliette,* p. 974. Nous soulignons.
[236] *Les 120 journées de Sodome*, p. 377.
[237] *La Nouvelle Justine*, p. 421.
[238] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 169.
[239] Michel DELON, *L'Invention du boudoir*, p. 47.

place à la lumière crue des chandeliers ou à « l'obscurité des tombeaux[240] ». Ces caractéristiques font signe en direction des paysages du roman noir, dont nous allons maintenant dire un mot.

[240] « Florville et Courval », *Les Crimes de l'amour*, p. 254.

Section 2. Lieux d'horreur

Nous l'avons vu, le crime, comme le libertinage, se nourrit du secret ; transgresser les lois qui régissent l'ordre social implique nécessairement, chez Sade, de « quitter le monde », de multiplier autant que faire se peut les obstacles qui séparent le libertin de la communauté de ses semblables. Le héros sadien aime à s'enfermer, à s'enterrer pour commettre ses forfaits. Voici comment Juliette décrit le « délicieux séjour » vers lequel l'a conduit sa recherche effrénée du plus grand Mal :

> Quel délicieux séjour pour le genre de voluptés que nous chérissons ; on serait là comme au bout de la terre ; un voile impénétrable déguiserait à tous les yeux la secrète horreur qu'on y voudrait commettre, et rien n'aiguise l'imagination, rien ne l'enflamme comme le silence et le mystère[241].

Le silence et le mystère servent les vues du criminel comme ils secondent les projets du débauché. L'isolement dont il est ici question constitue une donnée réelle autant que fantasmatique : il protège celui qui se soustrait au régime général tout en lui permettant de jouir de l'idée de sa propre impunité. Unis dans leur projet d'échapper au monde extérieur, les lieux de débauche et d'horreur s'inscrivent néanmoins dans des espaces distincts et convoquent des imaginaires qui ne se recoupent pas nécessairement.

Bien que retranché, à l'écart du public, le boudoir n'en reste pas moins un espace *autorisé*. Tant architecturalement que fonctionnellement, il a sa place au sein du domicile dont la configuration rend possible (et donc admet) l'acte de s'isoler – de bouder. C'est un lieu de sociabilité restreinte : seuls les intimes sont invités à y pénétrer, ce qui ne veut pas dire qu'il abolit tout à fait les codes de la mondanité pour autant. Le faste qu'il affiche aux yeux des privilégiés qui sont invités à le découvrir de l'intérieur ne manque pas de rappeler à tous la position qu'occupe le maître de maison dans la hiérarchie sociale. Il en va tout autrement du lieu d'horreur dont le principal attribut – être effrayant – paraît difficilement compatible avec l'élaboration d'un projet architectural rationnel ; pour le dire plus simplement, la société n'admet pas d'espaces voués à faire le Mal. Ces espaces, il revient donc au romancier de les inventer. La fortune du genre romanesque tout au long du XVIIIe siècle et la diversité des formes qu'il revêt alors accompagne et semble favoriser le développement d'un imaginaire

[241] *Histoire de Juliette,* p. 1042.

« noir » qui se cristallisera, au tournant des Lumières, dans la vogue du roman dit « à l'anglaise ». Jacques Berchtold[242] a montré le lien étroit qui unit, aux XVIIe et XVIIIe siècles, le thème de la prison au genre romanesque :

> Nous voudrions montrer l'étroite solidarité qui existe entre, d'une part, cet objet d'inquiétude et cet accident de l'existence, et, d'autre part, une forme littéraire en quête incessante d'identité, le roman moderne, tel qu'il émerge et, à travers de nombreux tâtonnements, s'impose progressivement, aux 17e et 18e siècles[243].

On serait tenté d'étendre cette thèse à l'ensemble des lieux d'horreur. Lieux impossibles, au sens où ils ne sont pas informés par un cadre légal ou une nécessité pratique, les lieux de malfaisance appartiennent en propre au roman, dont ils partagent à la fois la fantaisie, l'extravagance (voire l'invraisemblance) et le caractère de secondarité : ils sont, comme lui, marqués du sceau de l'« infamie ». Les cabinets de plaisir se ressemblent tous parce qu'ils poursuivent tous le même but : amener les acteurs de la scène érotique à la jouissance. Le lieu d'horreur quant à lui ne possède pas de fonction « *a priori* », il n'est pas déterminé socialement, ce qui implique du récit qu'il justifie en permanence l'intérêt que trouvent les personnages à s'y mouvoir. Le motif de la tour hantée, qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Sade[244], constitue l'exemple par excellence d'un lieu fonctionnellement inutile – au sens où les personnages n'ont rien à y faire – qui se voit investi *a posteriori* d'une valeur symbolique de mise à l'épreuve. Rodrigue, comme le président mystifié, mais sur un tout autre registre, doivent se confronter aux périls qu'offre la tour pour démontrer leur témérité :

> – Avez-vous un peu de courage, président ? demande le marquis.
>
> – Moi, c'est selon, dit Fontanis, le courage est une vertu de peu de mise dans notre ministère[245].

Cette indétermination qui caractérise le lieu d'horreur tendrait à expliquer la diversité des formes qu'il est susceptible d'investir. De la tour enchantée dont il vient d'être question à la forteresse gothique, de la prison au repère de brigands, du caveau aux souterrains de l'Inquisition : le *locus terribilis* rencontre chez Sade de nombreuses déclinaisons et convoque

---

[242] Jacques BERCHTOLD, *Les Prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècles). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman l'affranchi » à « Jacques le fataliste »*, Droz, 2000, p. 12.
[243] *Idem*.
[244] *La Tour enchantée* dans *L'Union des arts*, « Rodrigue, ou la tour enchantée » dans *Les Crimes de l'amour*, « Le Président mystifié » qui fait partie des contes et fabliaux de Sade.
[245] « Le Président mystifié », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 172.

de ce fait un personnel romanesque varié. On y retrouvera les clercs, financiers et autres aristocrates que nous avions déjà croisés, mais à ceux-là se joindront, pêle-mêle, des voleurs, des assassins, des aventuriers, des aubergistes, des filles de joie, des faux-monnayeurs, des mendiants, etc… Sans prétendre nécessairement dresser ici une typologie exacte de ces espaces, on remarquera cependant que l'imaginaire horrifique sadien se déploie essentiellement sur deux axes : l'axe de la légalité et l'axe du lointain.

Le premier est donc celui de la légalité. Le roman sadien met volontiers en scène le repère du hors-la-loi, de celui qui fuit ou refuse l'autorité juridique. L'itinérance malheureuse de Justine la conduit plusieurs fois à partager la solitude de criminels endurcis, au moment de son évasion avec la Dubois, ou encore lorsqu'elle découvre le repère des faux-monnayeurs dirigés par Roland :

> – Qu'avez-vous, Justine ? demanda-t-il assez doucement, tout en s'acheminant vers son habitation ; vous n'êtes point hors de France, cette maison est sur les frontières du Dauphiné ; elle dépend de Grenoble.
>
> – Soit, monsieur... mais, comment vous est-il venu dans l'esprit de vous fixer dans un tel coupe-gorge ?
>
> – C'est que ceux qui l'habitent ne sont pas des gens très honnêtes, dit Roland ; il serait possible que vous ne fussiez pas fort édifiée de leurs occupations.
>
> – Ah ! monsieur, vous me faites frémir ! où me menez-vous donc ?
>
> – Je te mène servir des faux-monnayeurs, dont je suis le chef, dit Roland en saisissant le bras de Justine, et lui faisant traverser de force un petit pont qui s'abaissa et se releva tout de suite après[246].

À l'inverse, il n'est pas rare que les institutions qui servent à la sanction des lois se voient détournées de leur fonction première, devenant à leur tour des lieux d'horreur. Prisons, salles de torture ou d'interrogatoire sont légion dans l'œuvre clandestine : en ramenant l'exercice du droit à sa nature secrètement pulsionnelle, Sade ne rate jamais une occasion de dénoncer l'hypocrisie et la violence cachée d'un appareil juridique avec lequel il a eu personnellement maille à partir. Condamnée à la prison puis à la peine capitale suite à son aventure à Villefranche, c'est en vain que Justine prétend fléchir ses juges en se soumettant à

[246] *La Nouvelle Justine*, p. 1009.

leurs caprices, tandis que les « tribunaux secrets » auxquels se trouve entre autres confrontée Juliette, ne punissent que ceux dont la timidité leur a fait manquer l'occasion d'un crime.

Le second axe est celui du lointain ; le lieu d'horreur revendique une forme d'extériorité vis-à-vis de la société. Cet éloignement peut être géographique et devenir ainsi synonyme d'exotisme, de dépaysement : les voyages entrepris par les héros picaresques de Sade sont autant d'occasions de découvrir de nouvelles façons de faire et de penser le Mal. Lorsque ces épisodes reçoivent un certain développement, ils aboutissent naturellement à la création de véritables contre-utopies, sociétés laïques ou conventuelles, dont le royaume de Butua, dans *Aline et Valcour*, constitue l'un des modèles les plus achevés. L'éloignement peut également être temporel : le changement de décor implique ici un changement d'époque. La description du château de Gange, qui occupe une place importante dans l'économie du roman, confronte le lecteur à tous les éléments caractéristiques de l'architecture gothique ; le domaine patrimonial des Gange est une espèce de forteresse médiévale égarée dans la France des Lumières, raison pour laquelle son abord ne manque pas de surprendre la jeune héroïne lorsqu'elle celle-ci le découvre pour la première fois :

> Tous les vassaux du marquis sont sous les armes ; les présents d'usage sont offerts. On parvient aux pieds des tours ; la marquise les mesure de l'œil ; elle se trouble : - Ces abords ont quelque chose d'effrayant, mon ami, dit-elle à son époux. - C'était le goût de nos ancêtres, nous les abattrons si tu veux[247].

Et plus loin :

> Encore un peu d'effroi dans la douce Euphrasie, lorsqu'elle entendit l'écho retentir sous les pas de ceux qui s'avançaient sous ces voûtes antiques, lorsqu'elle vit ces portes épaisses rouler avec fracas sur leurs gonds à demi rouillés[248].

La référence au Moyen-Âge n'est bien évidemment pas innocente, puisqu'elle charrie à sa suite tout un imaginaire de despotisme seigneurial et de violence qui « annonce » les crimes qui se commettront bientôt dans ce lieu sinistre. Euphrasie, sensible comme toutes les victimes du roman sadien aux signes de son malheur, ne pourra s'empêcher d'éprouver « un peu d'effroi » devant un tel spectacle.

[247] *La Marquise de Gange*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XI, éd. établie par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1986-1991, p. 184.
[248] *Ibid.*, p. 185.

En dépit de la diversité des lieux qu'investit l'horreur sadienne, et que ces regroupements thématiques ne prétendent pas déguiser, on retiendra un certain nombre de caractéristiques communes qui confèrent malgré tout à cet ensemble une forme de cohérence. Jean-Jacques Brochier, dans son article consacré à « La Circularité de l'espace sadien », a mis en évidence la régularité avec laquelle Sade s'efforce de tenir le lieu de l'action à l'écart du reste du monde. L'horreur n'est possible qu'à cette condition, elle se nourrit du silence des lois et de l'impossibilité dans laquelle se trouve la victime de se raccrocher à quelque code normatif que ce soit :

> Le premier des caractères généraux de l'espace, dans l'œuvre de Sade, est la solitude. […] Le libertin est absolument seul et l'espace où il vit, c'est l'espace de la solitude[249].

Si le boudoir du roman libertin se situe en retrait vis-à-vis des lieux de la représentation, il doit dans le même temps rester accessible, disponible au moindre désir des acteurs de la scène érotique. Le retranchement n'interdit pas la proximité : on se souvient que dans les appartements de Ferdinand, « un boudoir s'ouvre » dès lors que le besoin s'en fait sentir. Il en va tout autrement du lieu d'horreur dont la solitude passe par une mise à distance radicale de l'espace social. Le criminel s'enfuit « au bout de l'univers » ou s'engloutit « dans l'obscurité des tombeaux ». Accéder au séjour du crime demande donc un « effort », cela prend du temps – un temps que le narrateur n'hésite pas à expliciter en en faisant assez précisément le décompte : il faut « six heures[250] » pour accéder au domaine de Minski et « deux grandes heures[251] » pour atteindre le château de Bandole. La distance parcourue est complaisamment mesurée elle aussi : « deux lieues[252] » séparent Justine et Dalville du repère de ce dernier, le château de Téroze est éloigné « de quatre lieues de l'endroit où l'on se trouve[253] ». À cela, il faut ajouter que de pareils voyages s'avèrent souvent périlleux pour ceux qui les entreprennent : longeant les précipices qui jouxtent le sentier du mont Saint Bernard, « six de ceux qui transportèrent les vivres et les équipages y périrent, ainsi que deux ouvriers qui avaient voulu monter deux d'entre eux[254] ».

[249] « La Circularité de l'espace sadien », p. 173.
[250] *Histoire de Juliette*, p. 700.
[251] *Ibid.*, p. 573.
[252] *Les Infortunes de la vertu*, p. 89.
[253] « Le Président mystifié », p. 171.
[254] *Les 120 journées de Sodome*, p. 54.

Parvient-on finalement jusqu'aux abords de ces lieux d'horreur qu'il faut encore y pénétrer, ce qui implique d'en trouver l'entrée. Rien de plus difficile pour celui qui prétendrait déranger les projets du criminel, car la première qualité de ces habitations est de prévenir aussi bien l'infraction que la fuite. Espaces « circulaires », comme l'a bien montré Jean-Jacques Brochier, ces lieux n'admettent ni failles ni issues. Quand la porte n'est pas tout simplement murée, comme c'est le cas à Silling, elle tend à se dissimuler dans le mur d'enceinte, devenant par là-même imperceptible à tous ceux qui ne sont pas dans les confidences du maître des lieux. On se souvient du cabinet monstrueux dans lequel se fait la lecture de *La Philosophie dans le boudoir*, cabinet qui tient autant du boudoir que du « torturoir[255] » :

> Ce vaste cabinet était en forme de pentagone, rempli par cinq niches de glaces, au milieu desquelles était un sofa de satin noir. Les angles de chacune des niches, étaient cintrés, et contenaient, dans leur sein, un petit autel, ayant en son milieu un groupe de stuc, représentant une jeune fille nue sous la main d'un bourreau. […] Une fois dans le local, il devenait impossible de savoir par où l'on était rentré, attendu que la porte se trouvait masquée par les glaces des niches[256].

Le roman sadien multiplie à l'envi les dispositifs visant à effacer les moyens de communication avec le monde extérieur. La porte faisant la jonction entre l'église Sainte-Marie-des-Bois et le pavillon des orgies se trouve « cachée dans la menuiserie » et « s'ouvre au moyen d'un secret[257] ». On rappellera que le mot « secret » renvoie ici au domaine des arts mécaniques, où il désigne, selon la définition qu'en donne l'édition de 1798 du *Dictionnaire de l'Académie française*, « certains ressorts particuliers qui servent à divers usages ». Selon une même logique, la porte de la maison de Bandole est « masquée par des massifs de bois et de charmilles[258] », et celle qui mène aux « plus secrets recoins » des appartements de Rodin, dissimulée sous un « tas de bois ». Motif romanesque par excellence[259], ces dernières n'appartiennent pas en propre à l'œuvre clandestine et on les retrouve fréquemment dans les nouvelles et romans historiques de Sade : dans *Adélaïde de Brunswick*, pour ne se limiter qu'à un seul exemple, on accède au « dédale obscur » qui jouxte le repère de l'ermite par « une

[255] Le mot est de Restif de la Bretonne.
[256] *La Nouvelle Justine*, p. 1056.
[257] *La Nouvelle Justine*, p. 598-599.
[258] *Histoire de Juliette*, p. 573.
[259] Le ressort dissimulant un « détail intéressant » (tel que le tableau de l'être aimé) constitue une autre variation commune de ce *topos* que l'on trouve chez Sade ici et là, par exemple dans *Aline et Valcour* : « Je saisis ce meuble précieux… je le baise… je le dévore… un ressort part, et le portrait de mon Aline vient enivrer à la fois et mon âme et mes yeux […]. », p. 1043.

petite porte extrêmement basse que déguisait absolument le lit[260] ». L'escalier dérobé, autre *topos* du roman classique, fait pendant aux portes secrètes ; chez Sade, il est presque toujours dissimulé au moyen d'une pierre qui en condamne temporairement l'accès. Minski doit soulever « une pierre de taille énorme, et que lui seul pouvait manier » pour faire apparaître un « escalier tortueux » menant « au centre des caves de cette maison[261] », et c'est encore « une fatale pierre », cachée sous le marchepied de l'autel qui, révélant « un escalier en vis, très étroit et très escarpé[262] », conduit aux cachots du château de Silling.

Le désir de solitude conduit indubitablement les personnages à préférer les lieux clos, à privilégier l'intérieur sur l'extérieur : il serait sans doute un peu excessif cependant d'en déduire, avec Jean-Jacques Brochier, que « Sade déteste la nature[263] ». Renonçant aux agréments et aux conforts de la vie en collectivité, le libertin s'éloigne volontiers des zones fréquentées pour se perdre dans la nature. Le décor citadin s'efface au profit des grandes étendues sauvages : l'abbaye Sainte-Marie-des-Bois se dissimule quelque part au fin fond de la Forêt Noire, le château de Téroze est « dans un coin de la forêt de Fontainebleau », Minski vit sur une île, quelque part dans l'Apennin, et l'auberge d'Esterval « est enfoncée dans le creux d'un ravin hérissé de hautes futaies[264] ». La multiplication de ces lieux érémitiques et le principe de gradation qui régit le parcourt de Justine finit par aboutir à une véritable concurrence dans la solitude ; comme le remarque, non sans humour, le narrateur de *La Nouvelle Justine* : si l'héroïne éponyme « avait cru les abords du château de Bandole d'un agreste effrayant, certes elle dut trouver ceux de cette abbaye bien plus sauvage encore[265] » !

La description du paysage qui entoure le repère du criminel constitue, de fait, un moment obligé du récit. La nature peut bien s'effacer au moment où commencent les orgies, elle n'en reste pas moins un indice éclatant de l'éloignement qui caractérise ces retraites et un préliminaire utile aux actes « contre-nature » qui s'y dérouleront. Ajoutons à cela que l'itinérance du héros picaresque ne manque pas de favoriser le surgissement de ces « coins de nature » qui servent communément de respiration entre deux scènes d'orgie. La triste Justine trouve un charme tranquille au paysage bucolique vers lequel l'a entraîné sa fuite :

[260] *Adélaïde de Brunswick*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XII, p. 598.
[261] *Histoire de Juliette,* p. 700.
[262] *Les 120 journées de Sodome,* p. 58-59.
[263] Réponse de Jean-Jacques Brochier à André Bourde, « La Circularité de l'espace sadien », p. 186.
[264] *La Nouvelle Justine,* p. 820.
[265] *La Nouvelle Justine,* p. 592.

> Elle avait fait environ deux lieues ; la chaleur commençant à l'incommoder, elle monte sur une petite éminence couverte d'un bouquet de bois peu éloigné de la route, avec le dessein de s'y rafraîchir et d'y sommeiller une couple d'heure, à moins de frais que dans une auberge, et plus en sûreté qu'au bord du grand chemin ; elle s'établit au pied d'un chêne, et, après un déjeuner frugal, elle se livre aux douceurs du sommeil. L'infortunée en avait joui avec assez de calme, lorsque ses yeux se rouvrant à la lumière, elle se plut à considérer le paysage agréable qui se dessinait devant elle […][266].

Le clocher qu'elle aperçoit bientôt et vers lequel elle décide de se diriger est celui de Sainte-Marie-des-Bois : Justine a à peine le temps de se reposer que déjà les dangers qui l'attendent « pointent » à l'horizon. On retrouve une scène semblable à quelques pages de distances, alors que l'héroïne s'enfonce dans la forêt pour échapper à Rodin. Au premier abord, le paysage se présente à elle sous un jour réconfortant ; cette nature paisible et solitaire semble répondre au caractère mélancolique de Justine et à sa volonté de s'éloigner des passions de ses semblables :

> Sur le soir de la première journée, c'est-à-dire, à environ six ou sept lieues de Sens, Justine, s'étant écartée du chemin pour satisfaire à quelques besoins de la nature, ne put s'empêcher de s'asseoir un moment au bord d'un vaste étang, dont les entours lui parurent d'une fraîcheur délicieuse. La nuit commençait à étendre ses voiles sur le flambeau de l'univers ; et notre héroïne, sachant qu'il n'avait qu'une très légère distance du lieu où elle était à celui où elle devait passer la nuit, ne se pressait pas d'interrompre les réflexions solitaires et douces que lui inspirait le site agreste où elle reposait […][267].

Quand elle est soudain arrachée à ses réflexions par un événement inattendu :

> […] elle entendit tout à coup une masse assez volumineuse tomber dans l'eau, à dix pas d'elle. Elle tourne les yeux, et s'aperçoit que cette mase est élancée du milieu d'un buisson épais, au pied duquel flottent les eaux de l'étang, et que, par leur position respective, ni elle, ni l'agent de l'action qui venait d'être commise, ne pouvait s'entrevoir. […] elle s'aperçoit que cette masse ne s'enfonce pas tout d'un coup, mais qu'elle est pourtant prête à disparaître. Ne doutant pas qu'une créature

[266] *La Nouvelle Justine.*, p. 590.
[267] *La Nouvelle Justine*, p. 571.

> humaine ne fût renfermée dans l'espèce de panier qu'elle distingue, elle n'écoute que le premier mouvement de la nature[268].

Le paysage convoqué ici multiplie les signes du *locus amoenus* : l'élément liquide est présenté sous sa forme la plus apaisée, celle de l'étang ; l'air est frais, la nuit douce… Jusqu'au moment où l'horreur s'invite en plein cœur de ce tableau idyllique sous la forme d'une « masse volumineuse », qui surgit dans le champ de vision de l'héroïne pour s'enfoncer lentement dans les flots. La réification du corps de la victime ne suspend un temps la signification de la scène que pour en dévoiler bientôt toute l'horreur : à l'incompréhension de Justine, mise en évidence par la focalisation interne du récit, répond la désinvolture avec laquelle le crime se commet jusque dans les refuges les plus sauvages que se cherche la vertu. Par un effet de bascule tout à fait caractéristique de l'imaginaire dramatique sadien, le *locus amoenus* s'est changé en *locus terribilis.* L'intervention de l'élément perturbateur invite Justine et le lecteur à un véritable parcours de signification – on « enten[d] », on « aperçoit », jusqu'à ce que le doute ne soit enfin plus permis – dont la finalité est bien de révéler la nature secrète de l'endroit où se déroule l'action : en fin de compte, le décor agreste s'avère être un piège dans lequel tombe la jeune fille, victime d'une inclination à faire le bien que Bandole ne manquera pas de lui faire payer.

Il faut reconnaître que chez Sade la nature sourit rarement aux vertueux ; ces détournements des lieux du roman bucolique sont en fait extrêmement fréquents sous la plume d'un auteur qui excelle dans l'art de la parodie. Une relation de solidarité unit implicitement le criminel à l'espace qu'il occupe : aussi trompeurs l'un que l'autre, déguisant leur véritable nature sous des couleurs attrayantes et consensuelles, ils ont encore en commun de ne pouvoir subsister qu'à l'écart du monde social. L'habitation de Bandole que découvre peu après Justine, a « l'air du monde le plus sombre et le plus sauvage[269] », et l'on ne saurait rien voir « de plus agreste et de plus sombre[270] » que celle de Minski. La personnalité du criminel déteint sur le paysage environnant, corrompant l'espace même dans lequel viennent s'enterrer ses sinistres passions : aussi la peur qu'il inspire aux cœurs vertueux rejaillit-elle immanquablement sur cette nature que Sade imagine prédisposée au Mal. Perdue au milieu de

[268] *La Nouvelle Justine,* p. 572.
[269] *La Nouvelle Justine,* p. 573.
[270] *Histoire de Juliette,* p. 573.

la Forêt noire, la « retraite écartée et solitaire » de Silling inspire aux sens de ceux qui s'y aventurent une « terreur religieuse[271] » – on appréciera l'ironie.

L'effroi causé par la découverte du repère du libertin est encore augmenté par la manière dont celui-ci se signale au sein du paysage. Le lieu sadien, cela a souvent été relevé par la critique, est marqué par un souci de verticalité. Cette verticalité sera souvent ascendante, ce sont par exemple les « hautes murailles » du château de Silling ou du repère de Don Crispe dans *Aline et Valcour* :

> Tout l'enclos de cette maison était entouré de hautes murailles, le sanctuaire des plaisirs de gens de cette espèce doit ressembler nécessairement au local affreux qu'ils habitent[272].

Il n'est d'ailleurs pas rare que ces défenses, objets de l'industrie humaine, se trouvent dédoublées par des fortifications naturelles : la topographie de ces lieux écartés favorise l'isolisme[273] du héros criminel. On y accède, au péril de sa vie, en gravissant des monts escarpés ou en contournant des abîmes infranchissables ; le repère de Dalville est « perché sur le bord d'un précipice affreux » :

> Enfin nous aperçûmes un château perché sur le bord d'un précipice affreux et qui, paraissant suspendu sur la pointe d'une roche escarpée, donnait plutôt l'idée d'une habitation de revenants que de celles de gens faits pour la société[274].

Mais elle peut aussi être descendante ; le lieu sadien s'enfouit alors dans le sol, il se replie sur lui-même jusqu'à disparaître de la surface de la terre. Justine tombe « par une trappe que déguisait à tous les yeux le bouquet de bois dans lequel elle était pratiquée » pour arriver « dans un vaste souterrain[275] » ; poursuivant son exploration, elle pénètre dans un appartement qui la conduit plus avant « aux entrailles de la terre[276] ». De manière similaire, le couvent Sainte-Marie-des-Bois est « absolument enfoncé dans le creux d'un ravin hérissé de hautes futaies », si bien qu'on « ne se doutait de l'existence de cette maison qu'au moment où l'on y entrait[277] ».

---

[271] *Les 120 journées de Sodome,* p. 54.
[272] *Aline et Valcour, Œuvres*, t. I, p. 920.
[273] Il s'agit-là d'un néologisme de Sade : « Et la malheureuse Justine, repoussée, calomniée, insultée dès le premier jour qu'elle est condamnée à l'isolisme […]. », *La Nouvelle Justine,* p 401.
[274] *Les Infortunes de la vertu,* p. 89.
[275] *La Nouvelle Justine,* p. 970.
[276] *La Nouvelle Justine,* p. 970.
[277] *Les Infortunes de la vertu,* p. 20.

Qu'elle soit « ascendante » ou « descendante », cette verticalité a bien évidemment pour fonction d'insister sur l'isolement de ces habitations, d'en marquer, souvent de manière hyperbolique, les frontières. À l'éloignement géographique séparant le repère du libertin de la ville la plus proche, éloignement qui s'inscrit sur un axe horizontal (les distances se mesurent en « lieues »), répond, sur l'axe vertical, un éloignement à la fois symbolique et psychologique. Refuser la norme sociale implique toujours, chez Sade, de quitter le niveau du sol. « Monter » et « descendre » ne sont d'ailleurs pas des actes symétriques. Le château « perché » sur une haute montagne domine le village ainsi que la campagne alentour. Tout à la fois héritage et marqueur de l'ordre féodal, il affirme la puissance sans limite du seigneur des lieux et la domination – politique et érotique – qu'il exerce sur ses vassaux[278]. Tyran dans la vie, le libertin continue de l'être dans ses jeux sexuels : « il n'est point d'homme, dit Dolmancé, qui ne veuille être despote quand il bande[279] ». Si l'érection du château ou de la forteresse de brigands tend à inscrire l'action dans un cadre politique donné, celui d'une féodalité qui informe les pratiques sexuelles de nombre de héros sadiens, le mouvement qui conduit à s'enfoncer dans le sol suggère plutôt un changement de niveau de réalité. De manière assez traditionnelle, l'obscurité du tombeau ou du souterrain évoquent chez Sade le passage de la vie à la mort[280] et favorise dès lors l'irruption du surnaturel : on s'engloutit « dans l'asile des morts[281] » ou « au fond de la région des morts » afin d'être « le plus loin possible des vivants[282] ». Et si le paysage infernal que découvrent les victimes du marquis d'Enfer, dans *Les 120 journées de Sodome*, relève de l'artifice et de l'illusion cruelle, celui que rencontre Rodrigue dans son périple est quant à lui tout à fait authentique :

> La terre tremble et se fend ; Rodrigue est précipité, comme malgré lui, à plus de dix mille toises de la surface du sol. Il se relève, il ouvre les yeux, et se trouve sur les bords d'un lac enflammé, où, dans des barques de fer, se promènent des créatures effroyables[283].

Sade, en effet, ne dédaigne pas de convoquer l'imaginaire du roman noir pour souligner l'horreur de ses orgies criminelles. Aux souterrains, cachots et forteresses gothiques

---

[278] « Indexés sur les discours critiques du siècle qui s'en prennent aux institutions détentrices du pouvoir de l'Ancien Régime, les bâtiments sadiens abritent la version libertine de ces mêmes discours et dénoncent en même temps l'idée selon laquelle une institution fondée en droit pourrait contribuer à civiliser les sociétés et perfectionner les hommes. », Mladen KOZUL, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, p. 34-35.
[279] *Histoire de Juliette*, p. 158.
[280] « Il faut retenir cette potentialité de désir ou de mort que recèle la solitude. », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe*, p. 56.
[281] *La Nouvelle Justine*, p. 227.
[282] *La Nouvelle Justine*, p. 228.
[283] « Rodrigue, ou la tour enchantée », *Les Crimes de l'amour*, p. 260.

dont il vient d'être question, et qui trahissent une certaine complaisance de l'écrivain et de son époque pour le « sombre », vient s'ajouter une armature rhétorique tissée de superlatifs et d'hyperboles, destinée tout aussi conventionnellement à en souligner les effets. Tout est « horrible », « atroce », « effroyable » même ! Le caveau dans lequel, par trois fois, Rodin fait descendre Justine, est particulièrement représentatif d'un art de la description qui, emporté par ses propres excès, finit par se colorer d'une touche de maniérisme ; nous nous permettons de citer un peu longuement ce passage :

> Une dernière porte de bronze s'offre enfin ; elle était à plus de huit cents pieds dans les entrailles de la terre ; Roland l'ouvre ; et celle qui le suit tombe à la renverse, en apercevant l'affreux local où on la conduit. La voyant fléchir, Roland la relève, et la pousse rudement au milieu d'un caveau rond, dont les murs, tapissés d'un drap mortuaire, n'étaient décorés que des plus lugubres objets. Des squelettes de toute sorte d'âges et de toute sorte de sexes, entrelacés d'ossements en sautoir, de têtes de morts, de serpents, de crapauds, de faisceaux de verges, de disciplines, de sabres, de poignards, de pistolets, et d'armes absolument inconnues : telles étaient les horreurs qu'on voyait sur les murs qu'éclairait une lampe à trois mèches, suspendue à l'un des coins de la voûte. Du cintre partait une longue corde, qui tombait à huit pieds de terre, et qui, comme vous allez bientôt le voir, n'était là que pour servir à d'affreuses expéditions. À droite, était un cercueil, qu'entrouvrait le spectre de la mort, armé d'une faux menaçante ; un prie-Dieu était à côté ; sur une table, un peu au-delà, se voyait entre deux cierges noirs, un poignard à trois lames crochues, un pistolet tout armé, et une coupe remplie de poison. À gauche, le corps tout frais d'une superbe femme, attaché à une croix ; elle y était posée sur la poitrine, de façon qu'on voyait simplement ses fesses... mais cruellement molestées ; il y avait encore de grosses et longues épingles, dans les chairs, et des gouttes d'un sang noir et caillé formaient des croûtes le long des cuisses ; elle avait les plus beaux cheveux du monde ; sa belle tête était tournée vers nous, et semblait implorer sa grâce. La mort n'avait point défiguré cette sublime créature ; et la délicatesse de ses traits, moins offensée de la dissolution que de la douleur, offrait encore l'intéressant spectacle de la beauté dans le désespoir. Le fond du caveau était rempli par un vaste canapé noir, duquel se développaient aux regards toutes les atrocités de ce lieu[284].

Difficile de ne pas être sensible au caractère tout à fait « pictural » de cette description : la référence au « tableau » est du reste une donnée récurrente dans la fiction

[284] *La Nouvelle Justine*, p. 1014-1016.

sadienne[285]. Il faut que tous les éléments qui composent la scène (et ils sont nombreux) « tiennent » dans le cadre. Ni hors champ, ni omission, rien ne sera épargné au spectateur dont le regard vient ordonner la disposition de l'espace. On commence par « apercevoir » l'affreux local, l'œil glisse le long des murs avant de se fixer, au centre de la composition, sur ce cintre qui sera appelé à jouer un rôle de premier plan dans la suite du récit ; « à droite », un cercueil, « à gauche », le cadavre d'une précédente victime, et dans « le fond » un canapé. Le tableau est du reste toujours susceptible de se recomposer en suivant les déambulations de celui qui observe. Quel que soit l'angle de vue choisi, il offre une approche lisse et synthétique de la scène : depuis le fameux canapé noir, l'ensemble des atrocités commises en ce lieu se développeront aux yeux de Justine – le narrateur nous en fait la promesse. Tous les éléments de la scène d'horreur se trouvent ainsi réunis, et pour ainsi dire « condensés », en seul point : l'obscurité, les cadavres en état de décomposition plus ou moins avancé, le mobilier funèbre. Dans sa manière de mettre en scène l'espace habité par le criminel, Sade semble emprunter au théâtre son souci de l'efficacité et du détail signifiant ; à titre de comparaison, on retrouvera par exemple dans *Fanni ou les effets du désespoir*, drame « anglais », une même volonté d'offrir au spectateur une saisie globale de l'espace en plaçant sous ses yeux tous les éléments utiles au développement de l'action :

> Le théâtre représente un cachot. Une porte de fer dans le fond communique aux appartements intérieurs du château, une autre, à droite, à un cabinet dépendant de la prison et dans lequel est Fanni.
>
> Il y a à gauche une table sur laquelle est une aiguière et un gobelet ; quelques chaises de bois achèvent de meubler ce lieu lugubre[286].

On mesure ici, à titre de parenthèse, toute la distance qui sépare la représentation sadienne de l'imagerie cinématographique de notre époque qui, se jouant volontiers des limites du cadre, fait surgir l'horreur d'où on ne l'attend pas. Chez Sade, le cadre est avant tout ce qui enferme, personnage et lecteur, à l'intérieur de la composition : sa fonction est tout à la fois pratique (impossible de fuir ou de détourner le regard) et esthétique (le cadre garantit l'homogénéité et la cohérence du tableau). Le « dehors » n'existe pas, aucune question n'est laissée sans réponse, aucun mystère ne se cache sous le tapis ou derrière la lourde porte de

[285] Dans *Adélaïde de Brunswick*, par exemple : « La projection de ce tableau dans le sombre des longs corridors où l'on conduit cette intéressante victime…, tout prête à cette scène à demi éclairée la pâle couleur de l'anéantissement. », p. 363.
[286] *Fanni ou les effets du désespoir*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 293.

bronze ; le secret du criminel, désormais connu de sa victime, se déploie tout entier dans l'espace de la représentation.

Autre trait saillant de cette description, les objets occupent, au sein du caveau de l'infâme Roland, une place centrale. Dans de longues séries énumératives, qui mêlent outils de torture et débris mortuaires, Sade entend ne laisser aucun doute au lecteur quant à l'horizon dans lequel viendra s'inscrire cet épisode : celui du roman « sombre[287] ». L'accumulation de détails morbides conduit cependant à une surenchère qui trahit la dimension peut-être plus théâtrale qu'à proprement parler terrifiante de cette scène. Le scénario érotique conçu par Roland implique de multiplier les marques de l'effroi ; cette stratégie fonctionne sur Justine non toutefois sans suggérer, au niveau de l'écriture, une légère distance ironique de l'auteur vis-à-vis de son sujet : des squelettes pendus au plafond aux têtes de crapaud, en passant par les ossements entrelacés en sautoir, le moins que l'on puisse dire c'est que l'auteur ne craint jamais d'en faire « trop[288] ». Roland Barthes, dans un chapitre consacré au « fil rouge », évoquait le pouvoir de suggestion de ces objets qu'une description méticuleuse avait selon lui pour fonction de rendre plus terrifiants encore :

> Pour coudre la victime, on usera d'une « grande aiguille où tient un gros fil rouge ciré ». Plus la synecdoque s'étend, plus l'instrument se détaille en ses éléments ténus (la couleur, la cire), plus l'horreur croît et s'imprime (si l'on nous avait raconté le *grain* du fil, cela serait devenu intolérable) ; elle s'approfondit ici d'une sorte de tranquillité ménagère, le petit matériel de couture restant présent dans l'instrument de supplice[289].

La remarque sur le détournement des objets du quotidien, qui se métamorphosent sous la plume du marquis en instruments de torture, sonne très juste ; elle fait d'ailleurs écho à la thèse défendue par Henri Lafon selon laquelle le roman du XVIIIe siècle multiplierait et diversifierait les objets convoqués dans l'espace fictionnel, faisant notamment la part belle aux objets de la vie de tous les jours. Dans le même temps, force est de constater que de ce

[287] Voir aussi la description du repère de Minski : « Une salle basse toute tapissée de squelettes ; les sièges de ce local n'étant formés que d'os de morts, et c'était sur des crânes que l'on s'asseyait malgré soi. », *Histoire de Juliette*, p. 700.

[288] Nous partageons sur ce point le commentaire de Jean Fabre à propos du caveau de Roland : « […] Sade ne dédaigne pas de rappeler, à des fins plus ou moins humoristiques, la plupart des prestiges utilisés par le commun des romans noirs. Même alors, il ne s'arrête guère à ménager des effets de surprise ou de « suspense » : au lieu de jouer avec l'imagination ou les nerfs de ses lecteurs, sa grande manière est plutôt faite pour étourdir l'affectivité et décourager la fantaisie. », Jean FABRE, « Sade et le roman noir », *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 166-194 ; repris dans *Le Marquis de Sade*, Paris, A. Colin, 1968, p. 174.

[289] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 174.

grain, il ne sera précisément jamais question dans cette scène finale de *La Philosophie dans le boudoir*. En règle générale, Sade ne « détaille » pas, il se contente d'évoquer les objets par leur nom. Nulle complaisance dans la description de ces derniers, la narration les envisage sans donner plus de précisions, selon l'usage de l'époque : leur taille, leur poids, leur texture importent rarement au libertin pour qui ces derniers sont finalement réductibles à leur fonction (flageller, piquer, tenailler, …). De ce point de vue, la « grande aiguille » et « le fil rouge » font plutôt figure d'exception[290]. L'objet sadien, au contraire, nous paraît essentiellement « immatériel », au sens où il réfère moins à une entité unique et singulière, qu'il ne convoque pour s'y fondre une catégorie donnée de référents. Jusque dans leur étrangeté, « les armes absolument inconnues[291] » que découvre Justine se dérobent à nos regards pour se draper dans le ciel azuré des Idées : elles sont le signe de l'exotisme davantage que son expression concrète. L'horreur, au fond, tient moins à l'exhibition de l'objet horrifique, à sa figuration dans le champ du réel, qu'à sa signification dans l'espace du récit. Sade « compose » mais se refuse à être « graphique » : même le cadavre « cruellement molest[é] » qui repose dans le caveau de Roland continue, à défaut d'effrayer ou d'écœurer, de déployer les charmes de cette « sublime créature ».

En tant que romancier, Sade privilégie donc le pouvoir d'évocation des objets à leur pouvoir de figuration ; montrer importe moins que de signifier. Un verbe en particulier rend bien compte de cette tendance chez lui, c'est le verbe « indiquer ». Dans l'économie de la fiction sadienne, décors et choses fonctionnent comme des « indicateurs » de l'action. S'ils participent pleinement de la scène horrifique, comme nous l'avons vu, c'est avant tout pour leur capacité à anticiper sur les événements à venir, à avoir toujours un temps d'avance sur le récit, en sorte que ce qui est montré est toujours « l'indice » d'un malheur dont l'imminence est essentielle à la tension narrative qui se noue ici. Comme l'a bien noté Jean-Christophe Abramovici, l'objet sadique est « cataphorique » :

> Qu'il soit mis en série ou suggéré, l'objet a ainsi dans la fiction sadienne une fonction cataphorique d'annonce des épisodes de l'orgie à venir. Son seul nom et le détail de sa description indiquent métonymiquement l'utilisation qui en sera faite.

[290] « Aucune recherche descriptive : aucune complaisance pour les jeux de l'imagination. Les objets sont simplement nommés et généralement en style noble, celui qui convient à une « nouvelle tragique » ; mais tous : la cloche, le buisson, le cyprès, prennent valeur de signe, et c'est à ce titre que leur présence est terrifiante », Jean FABRE, « Sade et le roman noir », p. 188.
[291] *La Nouvelle Justine*, p. 1014.

> Comme ne cesse de le répéter Justine, il « fait frémir », donne le sommaire des détails cruels qui ne seront épargnés ni à l'héroïne, ni au lecteur[292].

Pour reprendre une dernière fois l'exemple du caveau de Roland, il n'est besoin en effet que de mentionner les « faisceaux de verges », les « disciplines », les « sabres » ou encore les « poignards » qui décorent les murs pour suggérer aussitôt l'usage qui pourra bientôt être fait de ces divers objets. La description agit ici comme une caisse d'amplification du récit, il lui revient d'en multiplier les virtualités, d'en étendre les possibles tout en façonnant les attentes du lecteur : c'est ce que Roland Barthes et Jean-Christophe Abramovici ont appelé la fonction « métonymique » de l'objet. À cette dernière, peut-être faudrait-il ajouter une fonction « métaphorique » pour désigner toutes ces choses qui, chez Sade, valent moins pour l'utilisation qu'on en fait que pour la charge symbolique qui leur est conventionnellement associée. Ce sont par exemple les « squelettes » et les deux « cierges noirs » que découvre Justine près du « prie-Dieu », ou encore les cyprès[293] qui verdissent couramment les abords des antres du crime : à défaut de « servir » en quoi que ce soit au développement de l'action, leur simple présence dans la scène suffit à exhaler un parfum de deuil et de mort. Qu'il relève de la métonymie ou de la métaphore, l'objet sadique n'est effrayant qu'en cela qu'il déjoue la chronologie du récit : révélant au lecteur et à la victime ce qui arrivera – ou pire, ce qui pourrait arriver.

Si les codes du roman sombre lui sont parfaitement connus, et s'il n'hésite pas, nous l'avons vu, à les réutiliser çà et là dans le cadre de ses orgies criminelles, Sade n'en reste pas moins un lecteur très critique vis-à-vis de cette littérature. Celle-ci, envisagée comme thème de la fiction sadienne, apparaît plus volontiers comme un concurrent que comme une source d'inspiration pour l'auteur. On se souvient de la réaction de Florville à la lecture d'un « roman anglais » :

> Cette tendre et aimable épouse lisait auprès de son mari un roman anglais d'une incroyable noirceur et qui faisait grand bruit pour lors.
>
> – Assurément, dit-elle en jetant le livre, voilà une créature *presque* aussi malheureuse que moi ![294]

[292] Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Objets sadiques, objet sadien », p. 562.
[293] Située « à deux ou trois lieux de Lyon », la cour du « château solitaire » de M. Cardoville est « environnée de cyprès » ; *La Nouvelle Justine*, p. 1090.
[294] « Florville et Courval », p. 247. Nous soulignons.

L'héroïne, gagnée par l'émotion, ne manque pas de faire la comparaison avec sa propre situation, ce qui revient insidieusement à revendiquer la supériorité du roman sadien, plus propre à rendre ses personnages vraiment malheureux, sur le roman noir ! Loin de se cantonner aux œuvres narratives, Sade s'attaque aussi à la mode du sombre qui envahit les scènes des théâtres parisiens ; de la même manière qu'avec *Florville et Courval* il revenait au romanesque de condamner les excès du romanesque, c'est ici au poète dramatique, en la personne de Philoquet, de porter le coup d'estocade :

> La règle aux yeux du sage est la mort du plaisir.
> Imitez Shakespeare et vous serez sublime :
> En pleurs sur l'échafaud montrez-nous la victime,
> À nos regards anglais déchirez-lui le flanc,
> Faites entendre ses cris, faites jaillir son sang.
> Dans d'horribles cachots au milieu des ténèbres
> Suspendez des poignards et des lampes funèbres
> À des lambeaux de chair ou sur des tas de morts,
> Voilà du grand talent les rapides essors[295].

Sade reproche fondamentalement deux choses au genre sombre. Tout d'abord, de puiser dans un fonds thématique éculé : il est « facile » de susciter l'intérêt du lecteur en multipliant les situations tragiques. Philoquet présente un art dramatique qui a des allures de recette de cuisine ; en fait de composition, le processus créatif se borne strictement à juxtaposer, de manière plus ou moins gratuite, une série de détails macabres. Son second grief, sans doute le plus grave, concerne l'invraisemblance qui caractérise ordinairement ces œuvres. Sur ce point, Sade se fait volontiers le porte-parole du goût classique qui, à la suite d'Aristote, subordonne la réussite de l'ouvrage à la capacité du lecteur à « adhérer » à l'univers diégétique qui lui est proposé. L'impératif de vraisemblance constitue une donnée récurrente du discours préfaciel sadien ; on le retrouve aussi bien dans l'œuvre dramatique que dans l'œuvre romanesque. Ainsi, bien que dans *L'Idée sur les romans* il se montre plutôt élogieux vis-à-vis des principaux représentants du gothique anglais – Lewis et Radcliffe sont mentionnés –, il s'empresse bien vite de dénoncer ce qui constitue pour lui l'aporie du roman effrayant :

[295] *Le Prévaricateur*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XV, p. 326-327.

> […] ici nécessairement, de deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège, et dès lors vous n'intéressez plus, ou il ne faut jamais lever le rideau, et vous voilà dans la plus affreuse invraisemblance[296].

Parce qu'il confronte le lecteur à l'inconnu et à l'extraordinaire, le roman noir doit toujours choisir entre deux écueils également dangereux : ou bien s'assumer pleinement comme un récit merveilleux, et dès lors se condamner à ne pas être pris au sérieux par le lecteur raisonnable, ou bien « développer le sortilège », c'est-à-dire trahir le caractère artificiel de l'élément inexpliqué, et perdre par là tout l'intérêt que celui-ci serait susceptible de provoquer. Par cette critique que Sade adresse à ses concurrents, l'auteur se revendique de l'*ethos* du philosophe, du romancier éclairé qui trouve son inspiration dans la nature et dans le cœur des hommes plutôt que dans les prestiges d'une imagination débridée. L'épisode souvent commenté du chat-huant, dans l'*Histoire de Juliette*, paraît en effet assez symptomatique du mépris dont ne cesse de se revendiquer Sade vis-à-vis des croyances et superstitions qui alimentent volontiers l'imaginaire du roman noir :

> Delbène, dans le délire, se repaissait d'horreurs, lorsqu'un sifflement affreux se fait entendre, toutes les lumières s'éteignent à la fois.
>
> – Ô ciel ! qu'est, ceci ? s'écrie l'intrépide abbesse, la seule de nous qui conserve son courage au milieu du bouleversement dans lequel nous sommes. Juliette !... Volmar !... Flavie !...
>
> Mais tout est sourd, tout est interdit, personne ne répond ; et sans les détails que je reçus de notre supérieure le lendemain, évanouie moi-même, j'ignorerais peut-être encore l'origine de tout ce fracas. Un chat-huant, caché dans ce caveau, en était la seule cause : effrayé des lumières auxquelles ses yeux n'étaient pas accoutumés, il avait pris son vol, et l'air, agité de ses ailes, avaient éteint ce qui l'affectait[297].

Et plus loin, une fois l'erreur des convives mise au jour :

> – Je ne crois point aux événements surnaturels, me dit Delbène ; il n'y a jamais de cause sans effet, et le premier soin, quand un effet me surprend, est de remonter sur-le-champ à la cause. J'ai promptement trouvé celle de notre aventure d'hier, et,

[296] « Idée sur les romans », *Les Crimes de l'amour*, p. 29.
[297] *Histoire de Juliette*, p. 268.

> les lumières rallumées, les hommes et moi nous avons promptement mis ordre à tout.[298]

Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas de place pour le surnaturel chez Sade ? C'est ce que pense Jean Fabre, pour qui les emprunts du marquis au roman anglais tiennent davantage de la parodie que d'une réelle appropriation :

> Il suffit que, pratiquement, il n'appelle pas « l'Enfer à son secours », même quand il le fait invoquer ou défier par la voix de Juliette. Ni diables, ni revenants chez lui, ni sortilèges d'aucune sorte ; ils abondaient dans les Histoires tragiques, souvent dérivées des procès de sorcellerie, et Prévost, au moins au début de son Homme de qualité, leur était encore accueillant ; mais la « philosophie » de Sade n'a que mépris pour ce qu'il appelle des « vestiges de la superstition ». En dépit de la mode anglaise qui en relance l'emploi captieusement, il refusera de se ranger parmi les adeptes d'une littérature qui se fait un jeu de piquer l'imagination et d'émouvoir le cœur par un surnaturel aussi enfantin[299].

Encore faut-il distinguer entre discours critique et discours fictionnel. Sade, très peu effrayé par les abstractions théoriques, a souvent pris la plume pour défendre sa conception de l'écriture ou de la mise en scène, mais il ne s'est pas toujours senti obligé de mettre en application tout ce qu'il professait. Le rapport de Sade au roman anglais n'échappe pas à la règle. Loin de se borner à ne figurer qu'« en d'assez pauvres exercices » (il s'agit de *La Tour enchantée*), le surnaturel revient en fait assez régulièrement sous la plume de Sade : un nécromancien prédit son avenir à Fréderic, dans *Adélaïde de Brunswick*, et la petite comédie-féérie que Sade projette d'intégrer dans son *Union des arts*, est propice, comme le suggère l'indication générique, au déploiement du merveilleux[300]. Même l'*Histoire de Juliette*, que Jean Fabre prend comme exemple du rationalisme sadien, et dans lequel on a pu voir en effet que Sade pastichait çà et là le roman noir, abonde en phénomènes magiques que le récit n'explique pas. Un long épisode est consacré au repère de « l'ogre Minski » et à ses performances inhumaines, tandis que la Durand, qui a entre autres le pouvoir d'évoquer les esprits ou de recouvrir le sol de cadavre au moyen d'une « poudre », joue un rôle de premier plan dans le récit, au point d'apparaître, dans l'entourage de Juliette, comme l'un des modèles les plus achevés du libertinage sadien. La belle réponse que fait Juliette aux enchantements de son hôtesse réaffirme certes la fidélité de l'héroïne aux principes du rationalisme libertin mais

[298] *Idem.*
[299] Jean FABRE, « Sade et le roman noir », p. 186.
[300] Il s'agit d'*Azélis ou la Coquette punie*.

ne fournit aucune piste d'explication pour les phénomènes anormaux dont elle vient d'être la spectatrice ; la *ratio* du philosophe achoppe sur cet objet qu'il ne comprend pas :

> Une très jolie enfant se trouve effectivement toute nue derrière un figuier sauvage de Cayenne, et le trou qu'annonçait la Durand s'ouvrit sous nos yeux, sans qu'il nous fût possible de deviner par quelle magie.
>
> – Eh bien ! dit la sorcière en nous voyant pétrifiées, est-ce que vous avez peur de moi ?
>
> – Peur ! non : mais nous ne te concevons pas[301].

Condamner, en tant que philosophe, les croyances irrationnelles n'implique pas nécessairement de renoncer aux fantasmagories, dès lors que celles-ci apportent de la diversité dans l'action et de l'intérêt au récit[302]. Cette tension est du reste thématisée dans l'épisode de l'*Histoire de Juliette* où Saint-Fond confie à ses comparses ses idées sur l'Enfer et sur « l'Être suprême en méchanceté[303] ». Moquées pour ce qui apparaît à Juliette et à Clairwill comme des marques de religiosité indignes d'un homme de sa position, les conceptions métaphysiques de ce dernier n'en constituent pas moins l'un des passages les plus éblouissants que l'on puisse trouver sous la plume du marquis. Saint-Fond est dans l'erreur, sans doute, puisque seul l'athéisme le plus résolu saurait convenir au libertin éclairé, mais la méchanceté qui préside à cette erreur et la manière dont celle-ci vient échauffer les imaginations, rachètent l'aristocrate aux yeux de ses semblables – Saint-Fond est du reste l'un des rares héros de l'*Histoire de Juliette* à ne pas déchoir[304]. Avec Sade, le surnaturel n'est jamais une fin en soi et la narration passe très vite sur les phénomènes que la raison n'explique pas. Son rôle est plus accessoire : il apporte une « couleur » au tableau érotique, propose une variation dans le développement convenu des scènes libidineuses sans impacter véritablement la structure du récit ou la signification des épisodes qui le constituent. La sorcière et Minski sont des libertins *avant* d'être des créatures fabuleuses : leur ascendance fantaisiste ne remet aucunement en cause l'uniformité de la classe des bourreaux, leur adhésion à un socle de valeurs communes.

Toujours est-il qu'en renonçant à faire du surnaturel un enjeu majeur du récit, Sade ne manque pas de prendre quelque distance vis-à-vis du modèle « anglais ». Chez lui, l'horreur

[301] *Histoire de Juliette*, p. 663.
[302] Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de cette étude : « Secrets de la nature ».
[303] *Histoire de Juliette*, p. 451 et p. 1459.
[304] Juliette et Clairwill, en revanche, connaîtront chacune des moments de « faiblesse » par lesquelles leur prédominance dans la hiérarchie libertine imaginée par Sade sera, temporairement ou définitivement, remise en cause.

tient sans doute moins en effet à la mise en scène de l'extraordinaire (« Peur ! non ») qu'aux efforts déployés par la narration pour le rationaliser ; il s'agit avant tout d'inscrire le Mal dans l'ordre du réel, d'en faire un objet de pensée et de discours[305]. Ainsi s'explique la présence obsédante du *Logos* ordonnateur dans ces scènes de déchaînement des passions : tout ce qui arrive doit être expliqué, commenté, justifié même. Justine ne saurait faire les honneurs de la maison sans que son propriétaire ne lui en révèle les moindres recoins. La dissertation elle-même n'interrompt le récit que pour voler à son secours en élucidant les tenants et les aboutissants d'un « système du libertinage » qui, dans les grands romans clandestins, envahit littéralement l'espace diégétique. Alors que le genre sombre prétend fondamentalement effrayer son lecteur en confrontant une victime à quelque malheur inattendu et/ou inexplicable, la fiction sadienne, une fois les portes closes, ne permettra pas à cette dernière d'ignorer la moindre circonstance des tourments qui lui sont réservés. C'est là du reste le sens du discours inaugural des *120 journées de Sodome* et de ce long règlement que le duc de Blangis lit devant l'assemblée. Nulle surprise donc, sinon pour la victime : qui peut douter en effet, devant la longue suite de malheurs qui ne cessent de s'abattre sur Justine, que sa rencontre avec Dalville, rebaptisé Roland dans les versions ultérieures, ait quelque chance de tourner agréablement pour elle ? L'attente de ce piège que l'héroïne ne verra jamais venir participe au reste de la neutralisation de l'empathie que ses revers devraient logiquement exciter chez le lecteur. Une absence d'empathie encore renforcée, dans la *Nouvelle Justine*, par les remarques ironiques du narrateur : Justine n'est plus un objet de pitié mais la cible d'un persiflage d'autant plus efficace qu'il est continu.

Rationalisation de l'imaginaire gothique, refus de surprendre le lecteur, de lui permettre de compatir aux malheurs de la victime : Sade transforme en profondeur la signification et les enjeux de la scène horrifique, au point de rendre finalement assez problématique le rapport de filiation qui l'unit au roman noir. L'espace des orgies criminelles répond à cette série de déplacements en laissant planer autour de la scène une atmosphère de duplicité. Les éléments renvoyant traditionnellement à l'univers du roman noir – les crânes qui s'amoncellent, les cadavres pendus au plafond, les cierges noirs, … – se révèlent trompeurs, ils dessinent un horizon d'attente piégé. Sous l'apparence du château « antique », avec ses prisons, ses souterrains et ses hautes murailles, perce le raffinement et le confort du cabinet particulier ou de la petite maison. Bien qu'affublé de « l'air du monde le plus sombre

[305]« Les romans de Sade ne sont pas des romans de terreur, mais des romans de la concentration du mal. », Jean-Jacques BROCHIER, « La Circularité de l'espace sadien », p. 182.

et le plus sauvage[306] », on se souvient que les cabinets de Sainte-Marie-des-Bois, ornés « par les mains du luxe et de la volupté », renferment « tout ce qui peut servir aux supplices[307] ». L'énumération des instruments de torture, véritable lieu commun de la description du séjour criminel, concourt certes à expliciter la nature cauchemardesque de ces lieux, mais elle dit aussi quelque chose de leur aisance matérielle, de leur caractère « fonctionnel » :

> De châteaux, écrit Jean Fabre, certes, il n'en manque pas, puisque les tortionnaires chez Sade sont généralement assez haut placés pour en faire leur résidence ou plutôt leur redoute. Non n'en finirions pas de dresser un catalogue de ces lieux obligés de tous les « crimes de l'amour » ou de la sombre frénésie, qui est une dérision de cet amour. Mais ces châteaux ne sont pas nécessairement vieux, ni moins encore gothiques, ni surtout « à moitié en ruines » : fort bien entretenus, au contraire, et équipés en laboratoires. Le pittoresque médiéval n'étant, à aucun degré, le souci de Sade, il abonde, au contraire, en précisions topographiques et architecturales, mais seulement dans la mesure où celles-ci présentent un caractère que l'on hésite à appeler pratique ou, comme nous dirions, « fonctionnel »[308].

De la même manière qu'au fil de la narration les boudoirs du roman sadien tendent subrepticement à se métamorphoser en « torturoirs », les lieux d'horreur suivent une évolution qui, sans être symétriquement inverse, les conduit néanmoins à se réapproprier un certain nombre de marqueurs du roman galant. La diversité des espaces du secret et la multiplication des univers qu'ils convoquent favorisent de pareils télescopages. « Le lieu sadien, disait Roland Barthes, est unique[309] ». Unique, non pas dans le sens où tous les lieux du roman se ressembleraient – nous nous sommes efforcé d'en montrer les variations – mais plutôt dans le sens où l'unité fonctionnelle de ces espaces – on s'y enferme pour jouir et pour blesser – conduit nécessairement à une forme de « jeu », par lequel Sade tend à se réapproprier les codes des genres auxquels il emprunte. La description de l'ameublement du repère de Minski paraît, de ce point de vue, tout à fait symptomatique d'une forme de réversibilité inhérente au lieu sadien, et qui s'exerce cette fois-ci du lieu d'horreur vers le lieu de plaisir[310] :

> Nous voilà enfin dans une salle basse toute tapissée de squelettes ; les sièges de ce local n'étaient formés que d'os de morts, et c'était sur des crânes que l'on

[306] *La Nouvelle Justine*, p. 573.
[307] *La Nouvelle Justine*, p. 639.
[308] Jean FABRE, « Sade et le roman noir », p. 173.
[309] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 19.
[310] Voir encore l'introduction d'*Ernestine* : « Je me figurai d'abord que ces carrières devaient ressembler aux catacombes de Rome ou de Naples ; je me trompais ; avec beaucoup plus de profondeur, j'y devais trouver une solitude moins effrayante. », « Ernestine, nouvelle suédoise », *Les Crimes de l'amour*, p. 320.

> s'asseyait malgré soi ; des cris affreux nous parurent sortir de dessous terre, et nous apprîmes bientôt que c'était dans les voûtes de cette salle qu'étaient situés les cachots où gémissaient les victimes de ce monstre[311].

L'épisode se déroule dans une « cave », quelque part « dans les entrailles de la terre ». Tous les signes du roman anglais sont présents, plus encore : affichés avec ostentation. Les squelettes recouvrent le sol, on s'assoit sur des crânes et les gémissements des victimes résonnent depuis les geôles. Déjà pourtant le choix des verbes introduit une dissonance dans cette description inaugurale du séjour de l'ogre. Les squelettes forment une tapisserie, les crânes sont des fauteuils : la mise en scène macabre de Sade fait signe en direction du confort des lieux de débauche. Dans ce contexte, les signes du roman noir n'ont plus d'autre fonction que de venir « habiller » (ou « meubler ») le décor des orgies. Le clin d'œil appuyé que le narrateur adresse au lecteur, en transformant sous ses yeux le séjour du crime en cabinet délicat, confère à ces détails une fonction plus théâtrale que véritablement terrifiante. À défaut d'un « effet de réel » ou d'une plongée dans l'imaginaire cauchemardesque de l'éternel prisonnier, le récit nous invite à saluer l'humour « noir » à l'origine de ce geste de parodisation. Mais Sade n'en reste pas là ; nos héros poursuivent leur exploration jusqu'à tomber sur une nouvelle pièce dont, une fois encore, l'ameublement singulier appelle l'attention :

> Mais le local et les accessoires de la pièce où nous entrâmes méritent quelques descriptions.
>
> – Les meubles que vous voyez ici, nous dit notre hôte, sont vivants : tous vont marcher au moindre signe.
>
> Minski fait ce signe, et la table s'avance : elle était dans un coin de la salle, elle vient se placer au milieu ; cinq fauteuils se rangent également autour ; deux lustres descendent du plafond et planent au milieu de la table.
>
> – Cette mécanique est simple, dit le géant, en nous faisant observer de près la composition de ces meubles. Vous voyez que cette table, ces lustres, ces fauteuils, ne sont composés que de groupes de filles artistement arrangés ; mes plats vont se placer tout chauds sur les reins de ces créatures ; mes bougies sont enfoncées dans leurs cons, et mon derrière, ainsi que les vôtres, en se nichant dans ces fauteuils, vont être appuyés sur les doux visages ou les blancs tétons de ces demoiselles :

[311] *Histoire de Juliette,* p. 701.

> c'est pour cela que je vous prie de vous trousser, mesdames, et vous, messieurs, de vous déculotter, afin que, d'après les paroles de l'Écriture, la chair puisse reposer sur la chair[312].

Cette fois-ci, les meubles ne sont plus constitués de débris de cadavres mais de corps bien vivants. En substituant l'objet érotique (la chair sensible) à l'objet horrifique (le squelette), la narration ne se contente pas seulement d'exploiter le potentiel dramatique d'une transformation aussi brusque de l'espace, elle suggère également qu'une relation de solidarité unit ces deux objets en apparences exactement opposés. Dans le tourbillon des réécritures et des détournements, on finit par ne plus bien savoir auquel, du roman libertin ou du roman noir, se rapporte cet épisode. Le corps supplicié serait-il, en chemin, devenu « amusant » ? C'est ce que semble suggérer le narrateur, qui ménage soigneusement ses effets. Comme dans l'épisode du corps jeté à la mer, lorsque Justine découvre les abords du repère de Bandole, Sade retarde aussi longtemps que possible le dévoilement du secret de son mobilier vivant : la table, animée d'une vie propre, « s'avance » et « vient se placer » au milieu de la salle tandis que les « fauteuils » se rangent autour d'elle. Il faudra que Minski s'explique pour que la véritable nature de ce mobilier soit finalement révélée aux convives. L'humour du narrateur n'ôte cependant rien à la cruauté de la scène, elle lui communique au contraire une espèce de froideur. La réification du corps des victimes vérifie la cruelle apathie des bourreaux ; la scène se trouve expurgée de tout élément pathétique, si bien qu'il est impossible de se projeter dans la position de ces êtres qui font désormais « partie du décor ». Les gémissements plaintifs qui raisonnaient dans les voûtes ont laissé place au silence obstiné de la matière[313]. Ainsi balloté entre distance ironique vis-à-vis des codes du roman noir et confrontation sans détours au spectacle glaçant de la mécanisation du crime, le lieu sadien est un lieu de tensions, aussi bien du point de vue de la narration que de l'écriture ; un lieu en perpétuelle recomposition qui oblige le lecteur à passer, souvent d'une ligne à l'autre, du rire à la consternation, de la complicité joyeuse au frisson d'insécurité.

[312] *Histoire de Juliette*, p. 706.
[313] Le « personnage-meuble » constitue un motif récurrent de l'imaginaire libertin, du *Sopha* de Crébillon à la « table » vivante sur laquelle écrit le Valmont des *Liaisons dangereuses* ; l'interprétation sadienne de ce *topos* aide à prendre la mesure du détournement auquel se livre Sade lorsqu'il feint de reprendre à son compte les gestes et les situations de la fiction galante.

Conclusion

La topographie sadienne multiplie ainsi les opportunités de se cacher, de s'isoler, de se retirer du monde – que cet exil soit temporaire ou définitif. La matière du récit, volontiers subversive, favorise cette prolifération des espaces secrets en fournissant aux personnages un cadre et un refuge dans lesquels s'exprimeront leurs passions les plus troubles. Le rôle du décor est double ici : il lui revient à la fois de seconder les désirs du maître des lieux en mettant à sa disposition tous les outils nécessaires à la satisfaction de ses vices, et de signifier l'interdiction qui porte sur lui, de mettre en scène le secret qui préside à son existence : ce qu'il fait en ne perdant jamais une occasion de rappeler au lecteur que ce qui se passe entre ses murs ne saurait se rencontrer au-delà. L'unité fonctionnelle de ces espaces, toujours voués au développement de l'acte criminel, se trouve en quelque sorte compensée par la diversité des configurations que rendent possible le luxe des hommes et la disparité des « manies » qui les meuvent. Un même principe de variation préside au développement des orgies et au choix du décor dans lequel elles s'inscrivent.

Signe de l'ambivalence qui caractérise l'usage du secret au tournant des Lumières, chez Sade ces lieux défendus empruntent aussi bien à l'imaginaire du roman galant, avec ses boudoirs raffinés, ses cabinets, ses pavillons, qu'à celui du roman noir, peuplés de souterrains et de forteresses inquiétantes. Le secret renvoie à l'univers ludique et sensuel du libertinage, qui fait de l'intimité spatiale et érotique l'enjeu essentiel de son entreprise, tout autant qu'aux terreurs indicibles qui se terrent en marge de la société. La logique du roman sadien implique que ces lieux se suivent et finissent par se ressembler. La seule mention d'un instrument particulièrement cruel ou d'un détail macabre du décor peut suffire à transformer le boudoir en torturoir, tandis que les cachots et salles de torture que renferme le château gothique trahissent un souci paradoxal du confort et du raffinement dans le déroulement de la scène. Ces télescopages viennent témoigner de la solidarité qui unit libertins et criminels et dénoncent ce faisant l'artificialité avec laquelle la tradition romanesque s'efforcerait, encore et toujours, de les distinguer. Point d'érotisme hors du sadisme : la duplicité du héros libertin, qui prétend toujours se faire passer pour qui il n'est pas, informe l'espace et transforme en profondeur la signification des lieux du roman. Tout est faux, chez Sade : les lieux du secret sont avant tout des lieux « à secrets » ; les décors sont des trompe-l'œil, l'espace clos est un piège adressé aux victimes assez naïves pour s'y laisser enfermer. Lieux factices par

excellence, ces derniers apparaissent dès lors comme la condition de possibilité d'un discours qui dénonce les fausses apparences et les mensonges de la vie en collectivité.

Chapitre II
Dynamiques

Si nous nous sommes efforcés, dans un premier temps, de définir l'espace du secret comme un *topos* romanesque, en tâchant d'identifier les emprunts et les détournements que Sade fait aux codes de la littérature de son époque, il s'agira désormais de nous positionner à l'échelle du récit afin d'envisager la manière dont le lieu secret s'inscrit « dans » l'espace diégétique.

Conformément à son étymologie[314], le secret est d'abord une dynamique, une force de « séparation » ; il se signale par sa capacité à introduire de la différence, et par là même, de la hiérarchie : entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, entre celui qui voit et celui qui ne voit pas. Quels que soient les attributs ou les caractéristiques particulières que la fiction sadienne associe aux cabinets, boudoirs, cellules et autres pavillons dans lesquels elle renferme ses personnages, pour leur plaisir ou leur malheur, le lieu secret est toujours susceptible de se définir, *a minima*, comme le produit de ce geste de séparation : est secret ce qui se refuse ou se tient à l'écart du lieu commun. Interroger le rapport que ces îlots de solitude entretiennent avec les territoires vis-à-vis desquels ils tendent, par définition, à se « distinguer » (lieux publics, lieux de représentation, lieux « mondains ») revient, chez Sade, à mettre en évidence le rôle fondamental que joue le secret dans l'organisation de l'espace fictionnel et dans le développement de la narration.

En faisant de la dissimulation un enjeu majeur de la plupart de ses intrigues, Sade modèle en effet l'espace diégétique de manière à le rendre propice aux désirs d'intimité ou de retraite exprimés par ses personnages. Le secret informe les territoires du roman en les soumettant aux forces qui le meuvent : partout, il introduit de l'écart, subvertit la continuité idéale d'un monde colonisé par les lumières de la raison et érige des frontières qui en exhibent les tensions. L'espace sadien est un espace fortement polarisé. Ainsi, aux conflits que se livrent le vice et la vertu, la candeur et l'obscénité, le Bien et le Mal, conflits qui constituent généralement l'essentiel du matériau narratif, correspond une série de couples dynamiques chargés de retranscrire ces antinomies dans la géographie tourmentée du roman : le dedans s'oppose au dehors comme le privé au public et le collectif à l'intime.

[314] On se référera à l'introduction générale pour un commentaire plus approfondi sur cette question.

Section 1. Frontières

La frontière est essentielle au secret, non seulement parce qu'elle le protège, en interdit ou en restreint l'accès, mais encore parce qu'en le circonscrivant elle en vérifie en quelque sorte l'existence : n'est secret que ce qui se tient « à part ». Précisément délimité dans l'espace par ces jalons qui l'isolent et le signalent à la fois à l'égard du reste du monde (car à quoi bon de si hautes murailles si celles-ci n'ont rien à cacher ?), l'antre du solitaire est d'abord appréhendée par la narration à travers l'examen de ces seuils qui constituent un moment obligé de la description de tout lieu nouveau. Pour atteindre le domaine de l'ogre Minski, il faut traverser de « hautes montagnes », elles même entourées de « bois si touffus » que la traversée en est considérablement ralentie : on arrive alors aux abords d'un « vaste étang » qu'il faut franchir pour arriver enfin aux pieds des « murailles[315] » qui cerclent ce domaine. La frontière matérialise dans le champ diégétique un refus de voir ou de signifier qu'il reviendra aux acteurs de transgresser pour que le récit progresse : on retrouve ici cette logique paradoxale du secret qui fait de tout obstacle, aussi infrangible soit-il, un appel à l'effraction. Le repère de Minski, présenté comme parfaitement inaccessible par la narration, ne présentera aucune résistance à l'exploration que se proposeront d'en faire Juliette et ses compagnons : là n'est de toute façon pas son rôle, seul importe de faire comprendre au lecteur que passées ces frontières, il pénètrera avec Juliette au cœur du secret, dans un monde où les règles qui régissent la vie en société se trouveront nécessairement redéfinies du tout au tout.

La place que la description accorde à l'examen de ces frontières paraît d'autant plus déterminante que Sade se montre généralement assez avare en précisions topographiques. Il est vrai que l'exigence référentielle qui commande au récit de voyage implique, dans *Justine*, dans *Juliette* ou encore dans *Aline et Valcour*, une utilisation régulière des toponymes : aucune des étapes importantes qui marquent le voyage des héroïnes ne manque à la satisfaction d'un lecteur que l'on imagine sensible au tour exotique du récit. En revanche, il est souvent bien difficile de se faire une idée claire de la position du repère du libertin dès lors que celui-ci quitte les abords immédiats de la ville. La forteresse de Silling se trouve quelque part « au fond d'une forêt inhabitable » (la Forêt noire), « dans un réduit de cette forêt[316] », Sainte-Marie-des-Bois est « dans un fond » et la forteresse de Dalville, quelque part « au bout

[315] *Histoire de Juliette*, p. 700.
[316] *Les 120 journées de Sodome*, p. 58.

de l'univers[317] ». Ces approximations contrastent avec la précision avec laquelle le narrateur évalue les distances séparant ces habitations des lieux de sociabilité : Sainte-Marie-Des-Bois est à « six lieues » de la ville la plus proche, il faut traverser « trois lieues » de forêt pour y accéder et Justine marchera encore « deux lieues[318] » avant de retrouver sur son chemin le « funeste étang » qui avait préfiguré sa rencontre avec Bandole. C'est que deux logiques bien distinctes rentrent ici en concurrence. L'évaluation des distances que doivent parcourir les personnages fait l'objet d'un traitement que l'on qualifiera, faute de mieux, de « comptable » : il recourt au chiffre pour suggérer le caractère impénétrable de la retraite que s'est choisie le criminel ; l'efficacité de la frontière tient à sa capacité à « mesurer » la distance qui sépare. Dans le même temps, il semble que l'enjeu essentiel de ces descriptions soit moins, à proprement parler, d'éloigner que d'exclure l'espace du secret de toute géographie référentielle, de l'empêcher de « figurer », au même titre que n'importe quelle localité, sur une carte commune. L'examen des abords du repère du criminel n'a pas pour but de le « situer » (il n'est nulle part, puisque l'accès en est théoriquement impossible) mais bien de le circonscrire (d'établir ce par quoi il se « distingue » du reste du monde). Qu'il se cache « au bout de l'univers » ou s'enfonce « dans les entrailles de la terre », il est de toute façon hors-monde – hors-jeu.

Si les frontières sont partout chez Sade, elles sont aussi diverses ; toutes n'ont d'ailleurs pas besoin d'être « solides » pour être efficaces. L'écart joue facilement ce rôle de délimitation du lieu secret : le fait que la distance qui sépare le solitaire du monde social puisse être traversée importe finalement assez peu, il suffit que l'espace intermédiaire soit appréhendé en termes de distance, et se trouve par là-même ramassé dans la mesure chiffrale (« deux lieues », « trois lieues »), pour que « l'espace entre » se mue brusquement en séparation. « En fait, note Annie Le Brun, à travers la tension grandissante, liée au cheminement vers Silling et à l'emmurement qui s'ensuit, c'est le mouvement d'écart, amorcé dès la première phrase du texte qui se trouve ici développé, mieux, actualisé, matérialisé, théâtralisé[319]. » De manière tout à fait conventionnelle, on ne saura presque rien des paysages traversés par le voyageur : la nature, quand elle ne vient pas orner les abords immédiats du repère du criminel, n'est qu'un espace transitoire[320]. Cet écart au demeurant est susceptible de

[317] *Les Infortunes de la vertu,* p. 89.
[318] *La Nouvelle Justine,* p. 590.
[319] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abime, Sade*, p. 91.
[320] « Mais la nature, lieu où l'on exprime traditionnellement ses sentiments, sert souvent d'espace transitoire où se nouent et se dénouent les intrigues. », Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle,* p. 139.

se décline : Sade confronte son lecteur à une espèce de gradient qui va de la plus grande proximité à l'éloignement maximal. Le repère du criminel endurci, on l'a vu, se trouve idéalement à la plus grande distance possible de la société de ses semblables : l'isolisme de ces retraites garantit l'impunité des crimes qui y seront pratiqués[321]. Le récit revient sur les difficultés qui caractérisent l'itinérance du personnage comme autant de marques de la résistance de cette frontière invisible qui en interdit l'accès ; la séparation est donc logiquement appréhendée aux moyens d'indéfinis et d'hyperboles : Delbène s'engloutit « au fond de la région des morts » pour « être le plus loin possible des vivants[322] ». L'éloignement peut également se compliquer du motif de l'errance : la ligne droite par laquelle s'évalue la distance entre deux points (« à vol d'oiseau ») s'efface au profit d'une ligne plus sinueuse, plus capricieuse, dont les détours, susceptibles de se multiplier à l'envi, renforcent encore l'isolement du voyageur. La forêt est le lieu par excellence de la perte des repères. Pour Justine, perdue dans un bosquet que traverse la route d'Auxerre, la nature est une espèce de labyrinthe qui, en l'éloignant de la société, la livre sans recours aux mains de ses agresseurs les plus violents (Bandole, les moines de Sainte-Marie-des-Bois, Cœur-de-fer, Saint Florent). En soi, le motif du labyrinthe peut aussi bien renvoyer à l'univers galant des divertissements de société qu'à l'imaginaire du roman noir ; Sade, dans son œuvre fictionnelle, se montre toutefois plus sensible à cette seconde option. Ses personnages ne se perdent pas par plaisir, et leur errance douloureuse ne les conduit jamais qu'au dévoilement d'un secret qui leur sera hostile. Ainsi du parcours de la marquise de Gange dans ce labyrinthe végétal qui s'étend non loin du château familial, et dans lequel elle finira par rencontrer, en lieu et place du divertissement attendu, son propre tombeau :

> L'un de ces vastes taillis paraissait néanmoins avoir une destination plus intéressante : un labyrinthe presque impénétrable s'y dessinait avec tant d'art qu'il semblait impossible d'en sortir, une fois qu'on s'y était engagé. […] Lorsque, après de nombreux détours et des pas souvent inutiles, on parvient enfin au centre du labyrinthe, un sarcophage de marbre noir se présente aux yeux[323].

Mais cette distance peut aussi être très courte et s'inscrire dans la proximité immédiate de l'espace public, dont elle constitue dès lors un recoin, une anfractuosité ou une dépendance. Le cabinet, plus encore que le boudoir, répond à cette double exigence

[321] « La solitude champêtre, c'est aussi, pour le mal, pour la violence sexuelle, un espace où s'épanouir loin de tout interdit. », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe*, p. 62.
[322] *La Nouvelle Justine*, p. 228.
[323] *La Marquise de Gange*, p. 190.

d'accessibilité et de retrait. Les cabinets de Silling sont attenants au salon des historiennes et disposent de toutes les commodités nécessaires aux sortes de plaisirs qui ne se pourraient pratiquer dans l'espace consacré aux scènes générales[324] (on se souvient que dans *Les 120 journées de Sodome*, ces scènes se trouvent régies par un principe de gradation qui interdit aux amis de se livrer d'emblée aux crimes les plus violents). De la même manière, le « cabinet solitaire » de Braschi donne sur les « immenses appartements[325] » dans lesquels le pape est en représentation, et lorsque le confesseur du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* décide d'abandonner sa charge sacrée, c'est dans un « cabinet voisin[326] » qu'il rejoint les femmes auprès de qui il se perdra. Dans un registre un peu différent, on se souvient du cabinet d'aisance[327] qui jouxte la chambre de Delbène, et dans lequel Justine est invitée à se livrer à des actions que la morale (et l'appétit du lecteur) risquerait fort de réprouver si celles-ci n'étaient justement tenues à l'écart de la chambre où se noue l'essentiel de l'action. Bien que cabinets et boudoirs tendent largement à se confondre sous la plume du marquis, au point d'être souvent employés comme de parfaits synonymes, les seconds connotent sans doute davantage l'idée d'une intimité voluptueuse qu'il faudrait protéger en l'isolant du reste de la maison. Le boudoir de Ferdinand « s'ouvre » au moindre désir de la compagnie, ce qui suggère à la fois la facilité avec laquelle on glisse d'un lieu semi-public (le palais) au lieu secret, mais aussi, et peut-être avant tout, la nécessité de ce glissement, de ce « pas de côté » par lequel se manifeste la nécessité d'une telle partition de l'espace, dès lors que l'on prétend se livrer à la sorte de crime que ces libertins ont en tête. En général, on entre plus difficilement dans le boudoir que dans le cabinet, cela le mari de la comédie du *Boudoir* l'apprend à ses dépens, lui qui doit se cacher sous le bureau pour épier les agissements de sa femme, lorsque celle-ci s'enferme en compagnie d'un confesseur décidément trop jeune pour être honnête. On notera pour finir l'isolement inquiétant du décor voluptueux que met en scène *La Philosophie dans le boudoir*, celui-ci franchissant un degré supplémentaire dans la mise à distance du monde extérieur :

---

[324] « Ce salon [des historiennes] communiquait à un cabinet qui se trouvait faire dans cette partie l'extrémité du logement. Ce cabinet était une espèce de boudoir ; il était extrêmement sourd et secret, fort chaud, très sombre le jour, et sa destination était pour des combats tête à tête ou pour certaines autres voluptés secrètes qui seront expliquées dans la suite. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 56.

[325] *Histoire de Juliette*, p. 853.

[326] *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Œuvres complètes du marquis de Sade,* t. I, p. 11.

[327] Arnaud Lévy a rappelé la parenté étymologique qui unit secret et excrément : « Le mot avait le même sens à cette époque [en « vieux français »] que de nos jours. Mais il est à noter qu'à partir du XIIIe siècle, dans le Sud-Ouest de la France, la *chambra segreta* ou les *segreta* désignaient les lieux d'aisance. Le mot secret a gardé ce sens jusqu'au début du XVIIe siècle, puisqu'on lit, dans un texte juridique de 1618 : "Tous les secrets communs, égouts et cheminées communes seront vidées et nettoyées à frais communs." », « Évaluation du mot "secret" », *Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 118.

> Passons donc dans mon boudoir, nous y serons plus à l'aise ; j'ai déjà prévenu mes gens : soit assurée qu'on ne s'avisera pas de nous interrompre[328].

Un isolement que Dolmancé n'hésitera pas à expliciter pour la victime dont il vient de s'emparer, dans la scène finale :

> Quant à tes cris, je t'en préviens, ils seraient inutiles ; on égorgerait un bœuf dans ce cabinet que ses beuglements ne seraient pas entendus[329].

Cabinets et boudoirs conjuguent idéalement une proximité immédiate vis-à-vis des lieux de la sociabilité, qui permet de passer sans temps mort du récit au tableau des jouissances, et la garantie d'une solitude propice à cette intimité. « Le grand écart » auquel se livre le libertin, hypocrite et dissimulateur lorsqu'il évolue en société et parfaitement roué sitôt qu'il est dans son boudoir, se trouve opportunément mis en exergue par le peu de distance qui sépare ces deux lieux. Le lien essentiel qui unit le libertin au monde de la comédie s'exprime ainsi tout entier dans la manière dont celui-ci occupe l'espace fragmenté du récit et s'y meut.

Entre ces deux pôles extrêmes que sont la retraite du solitaire, perdue « au bout de l'univers », et le boudoir voluptueux qui jouxte l'espace public, on pourrait identifier un « espace moyen », à mi-distance de la ville et de la nature sauvage : c'est la maison de campagne ou la petite-maison. Sans être extérieurs au monde social, ces lieux octroient une forme de liberté que ne permettrait pas nécessairement la vie citadine, plus dense en interactions et davantage soumises aux regards étrangers. On s'y rend pour jouir des charmes qu'offre la vie champêtre, ce qui est souvent l'occasion, par comparaison, de dénoncer les turpitudes de la ville :

> Dans cette intéressante saison de l'année où la nature ne paraît nous faire ses adieux qu'en nous accablant de ses dons, où ses soins infinis pour nous ne cessent de se multiplier pendant quelques mois, pour nous prodiguer tout ce qui peut nous faire attendre en paix le retour de ses premières faveurs, à cette époque où les habitants de la campagne se fréquentent le plus, soit en raison des chasses, des vendanges, ou de quelques autres de ces occupations si douces à qui chérit la vie rurale, et de si peu de prix pour ces êtres froids et inanimés, engourdis par le luxe

[328] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 13.
[329] *Ibid.*, p. 169.

> des villes, desséchés par leur corruption, qui ne connaissent de la société que les douleurs ou les minuties […][330].

Même discours dans la bouche d'Euphrasie, dans *La Marquise de Gange* :

> — Oh ! mon ami, dit la marquise à son époux, après le départ de leur enfant, qu'ils se préparaient à suivre, oh ! mon cher Alphonse, on ne s'aime jamais mieux qu'à la campagne ; tout est à nous, tout est pour nous, dans ces retraites fleuries qu'il semble que la nature n'embellisse que pour l'amour. Là, répétait-elle en serrant son aimable époux dans ses bras, là, nuls rivaux à redouter ; tu ne dois pas en craindre avec moi : mais qui m'assurerait que des femmes plus aimables ne finiraient pas à Paris, par m'enlever ton cœur ? […] Eh bien ! partons, cher époux, quittons ce séjour dangereux de la galanterie et de la corruption : ce n'est pas où l'on parle toujours d'amour que je veux être, c'est où l'on sait mieux le sentir[331].

La campagne constitue encore, pour le vertueux qu'on opprime, un refuge contre l'intempérance des hommes : afin de fuir les assiduités de son dangereux soupirant, Henriette Stralson quitte la ville pour « une assez jolie campagne entre Newmarket et Hodsen, à environ quinze lieues de Londres[332] », que possède Lady Wateley. Dans le roman libertin, elle est plus volontiers l'occasion de rendez-vous clandestins que l'on donne à son amant (Clairwill possède une « délicieuse campagne » à cet effet[333]) mais aussi à sa future victime pour en jouir à l'abri des regards – le *topos* de l'éloge des vertus de la vie champêtre n'est plus ici qu'un moyen de tromper ceux que l'on prétend arracher à la sûreté de la ville :

> La pureté de l'air de la campagne adoucit, je crois, cette férocité dont celui de Paris souille nos cœurs, lui mandai-je ; venez me voir au sein de la nature, et vous éprouverez bientôt tout ce qu'elle m'inspire pour vous. Mon homme arrive... Vous n'imaginez pas à quel point je jouissais de le tromper[334].

Encore faut-il s'entendre sur ce que l'on entend par « campagne ». Chez Sade, il n'est pas rare que le mot soit utilisé pour désigner un paysage éloigné de toute vie humaine, il tend alors à se confondre avec l'étendue sauvage ou la retraite solitaire que nous avons déjà évoquée : Juliette, attendant les ordres de Saint-Fond, court s'établir « à cette campagne,

[330] « Dorgeville ou le Criminel par vertu », *Les Crimes de l'amour*, p. 379.
[331] *La Marquise de Gange*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, p. 16.
[332] « Miss Henriette Stralson », p. 163.
[333] *Histoire de Juliette*, p. 419.
[334] *Histoire de Juliette*, p. 599.

isolée de toutes parts, et solitaire comme la Thébaïde[335] ». En règle générale, l'éloignement, qui fait le charme de la campagne, n'implique pas cependant un isolement total. Le lien avec l'extérieur est rarement rompu, il est plutôt retardé ; on continue de recevoir des nouvelles du monde sous formes de lettres amicales, comme c'est le cas dans la petite société de Vertfeuille que met en scène *Aline et Valcour*, ou de missives porteuses de consignes précises : les ordres que reçoit Juliette dans l'exemple précédent se doivent, en dépit de la distance à laquelle se tient leur destinateur, d'être exécutés « avec la ponctualité la plus scrupuleuse[336] » – Saint-Fond abolit symboliquement toutes les distances, spatiales comme temporelles : ses ordres arrivent à Juliette en même temps que la victime à immoler.

Le lien avec le monde extérieur passe également par l'existence éventuelle d'un voisinage. Contrairement au château de Bandole, isolé au milieu de la forêt, ou à l'auberge d'Esterville, « enfoncée dans le creux d'un ravin[337] », la maison de campagne peut fort bien se situer à proximité d'un lieu de vie : habitations éparses, village ou petite ville provinciale. Dans le système du roman, la province s'oppose à la capitale comme le village s'oppose à la ville : les proportions plus modestes de ce dernier et la simplicité prêtée à ceux qui l'habitent en font, de manière très conventionnelle, le modèle d'une sociabilité heureuse car plus libre et plus proche de la nature. On se rapportera à nouveau au commentaire du narrateur de « Dorgeville ou le Criminel par vertu », que nous avons cité un peu plus haut : « il semble, continue ce dernier, que ce n'est que sous un ciel pur que les hommes peuvent l'être également, et que ces exhalaisons ténébreuses, qui chargent l'atmosphère des grandes villes, souillent de même le cœur des malheureux captifs qui se condamnent à ne pas quitter leur enceinte […].[338] » La solitude bucolique que s'est choisie Desfrancs est stratégiquement située entre la forêt et le village : la première offre aux personnages la perspective d'une renaturation, qui pourra du reste devenir synonyme de danger (« Je vais chercher dans leurs antres affreux / Les animaux de ces bois ténébreux[339] »), la seconde trace autour de la retraite de ce « misanthrope par amour » une espèce d'horizon social auquel il ne pourra tout à fait échapper, comme il n'échappera pas du reste au surgissement d'une passion amoureuse à laquelle il croyait avoir renoncé.

[335] *Histoire de Juliette*, p. 446.
[336] *Idem.*
[337] *La Nouvelle Justine*, p. 820.
[338] « Dorgeville ou le Criminel par vertu », *Les Crimes de l'amour*, p. 379.
[339] *Sophie et Desfrancs ou le Misanthrope par amour*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 411.

Tiraillée entre une injonction à la sociabilité, qui s'incarne dans la proximité du village, et cette forêt qui symbolise la tentation de fuir les hommes, la situation de Desfrancs est symptomatique d'une tension qui caractérise plus largement, chez Sade, cet entre-lieu qu'est la campagne : espace du retrait plutôt que de la solitude, la discrétion qu'elle promet aux personnages n'est pas non plus comparable à celle qu'offrent, en ville, les cabinets des hôtels particuliers ou les chambres des maisons de passe. La campagne offre la possibilité d'un retour à la nature : non pas à cette nature déchaînée, volcanique et hostile, que contemplent Juliette et Clairwil au sommet du Vésuve, mais une nature plus apaisée, plus lumineuse, avec laquelle l'homme peut vivre en harmonie. On objectera, avec raison, qu'il n'est pas bien sûr que ce qui vaut pour la maison de campagne vaille nécessairement pour ces petites-maisons où s'échappent, à la première occasion, les libertins de l'*Histoire de Juliette*. Par leur luxe et leur raffinement, ces dernières ne manquent pas de contraster avec cet idéal de simplicité, pour ne pas dire de rugosité, que défendait le narrateur dans « Dorgeville », et dont rêve encore la vertueuse Justine en croyant trouver à Sainte-Marie-Des-Bois un refuge à ses malheurs. Dans le cas de la petite-maison, le paysage bucolique tend à s'effacer et la narration se focalise sur l'intérieur de l'habitation ; la nature redevient une simple étendue à traverser, une distance séparant le jouisseur de la sanction des lois. Cette distance est cependant moins grande que celle dont bénéficie le solitaire, si bien que la justice – ou une vengeance personnelle – peuvent toujours s'inviter, par surprise, dans les « parties de campagne ». C'est ainsi que Juliette est sommée de rendre des comptes à propos des crimes auxquels elle s'est livrée dans sa maison située aux alentours de Sceaux :

> Nous étions en voiture à six heures, Clairwil, Elvire, Montalme et moi ; six chevaux anglais fendaient l'air, et nous fussions certainement arrivées avant l'ouverture du ballet, lorsque à la hauteur du village d'Arcueil nous sommes arrêtées par quatre hommes à cheval, le pistolet à la main. Il faisait nuit. Nos laquais, efféminés, mous et poltrons, s'enfuirent tant qu'ils eurent de force, et nous restâmes seules avec les deux conducteurs de nos chevaux, en proie aux quatre hommes masqués qui nous arrêtaient[340].

Divers dans leur fonction et dans la manière dont ils impriment l'espace du récit, ces lieux bucoliques que nous pourrions qualifier « d'intermédiaires », ou de « moyens », ont cependant tous en commun de se situer, au moins sur le plan symbolique, dans la périphérie de la ville, ce qui implique deux choses. La première, c'est que la campagne se définit assez

[340] *Histoire de Juliette,* p. 488.

traditionnellement chez Sade comme « en retrait » par rapport à l'espace urbain[341] : on y jouit d'une plus grande liberté qu'en ville (et surtout « avec » une plus grande liberté). L'éloignement favorise les projets du libertin comme ceux du misanthrope en protégeant les secrets du premier et l'intimité du second. Dans le même temps, cette périphérie implique une forme de dépendance : la campagne se définit essentiellement par rapport à la ville, dont elle fournit tantôt un contre-modèle (la description des décors et des mœurs champêtres sera souvent l'occasion d'un discours critique sur le mode de vie des citadins) tantôt un reflet, une sorte de double « en miniature » (secrets des villes, secrets des champs : ce qui se noue dans l'intimité d'un boudoir se joue fort bien aussi dans la solitude d'une petite-maison). Les lois générales s'appliquent à la ville aussi bien qu'à la campagne, tout au plus mettent-elles plus de temps à se rappeler au souvenir des fugueurs – le temps pour une missive ou pour quelques cavaliers bien déterminés de faire le chemin – ; la campagne reste, en dépit des rêves et des espoirs qu'elle cristallise, un espace sous surveillance : celle de la ville dont on s'est éloigné ou du village prochain.

Que la distance convoquée entre les différents lieux du récit soit importante ou non, l'écart constitue donc bien chez Sade un équivalent fonctionnel de la frontière. Il associe une séparation physique, mesurée par la narration en lieues, à une séparation symbolique : espaces publics et espaces secrets n'obéissent pas aux mêmes règles, ne sont pas régis par les mêmes codes. L'écart constitue ce que l'on pourrait appeler une frontière « molle » : elle offre une résistance au passage mais ne constitue pas en soi une interdiction – distance et désorientation compliquent le trajet sans toutefois l'empêcher. Il est toujours possible pour la victime de rentrer « par erreur » dans l'espace du secret, c'est du reste ce que ne cesse de faire Justine tout au long de son parcours, ou d'y séjourner sans l'identifier *a priori* comme tel : on citera ici l'exemple du couvent Sainte-Marie-Des-Bois qui accueille tous les ans des pèlerins n'ayant aucune conscience de la véritable nature de cette institution libertine. Ici, le secret est « dissimulé » davantage qu'il n'est « protégé ». L'écart est enfin une frontière invisible : contrairement à un mur d'enceinte ou même à une simple ligne tracée sur le sol, la distance ne se signale pas dans l'espace, elle ne trahit donc pas l'existence du lieu dont elle garantit les abords. Privé d'enveloppe, l'objet enveloppé se fond à son tour dans le paysage. Il faut dès lors pénétrer dans l'antre du libertin, en subvertir le secret de l'intérieur, pour que la distance parcourue se révèle finalement pour ce qu'elle est : un seuil.

[341] « La petite maison s'oppose à l'appartement comme le furtif à l'officiel. », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 201.

Il en va tout autrement du second type de frontières que nous allons maintenant aborder et sur lequel la critique sadienne s'est montrée sensiblement plus diserte : il s'agit des clôtures, murailles, portes en fer et autres barricades[342] dont la fiction sadienne se trouve hérissée. Par souci de symétrie, nous qualifierons ces démarcations de frontières « solides ». Leur rôle est d'offrir une résistance à la fois au regard et au passage ; elles constituent un outil de confinement plutôt que d'éloignement, de défense plutôt que de dissimulation. La frontière solide est un « obstacle », et cet obstacle implique la constitution d'espaces concentriques, clairement délimités et refermés sur eux-mêmes. La muraille qui entoure le château ou le couvent protège le secret du maître des lieux en même temps qu'il divulgue, non pas exactement ce secret même, mais l'existence d'*un* secret. Au sens propre, le secret s'exhibe de par les frontières qu'il oppose aux regards, c'est pourquoi la découverte des murailles du château fonctionne généralement, dans l'ordre de la fiction, comme le signe des turpitudes qu'elles renferment. Les héroïnes malheureuses de Sade ne manquent jamais de déchiffrer ces signes auxquels elles préfèrent donner le nom de « pressentiments » ; ici, dans *La Marquise de Gange* :

> […] tous les vassaux du marquis sont sous les armes ; les présents d'usage sont offerts. On parvient aux pieds des tours ; la marquise les mesure de l'œil ; elle se trouble : - Ces abords ont quelque chose d'effrayant, mon ami, dit-elle à son époux[343].

Là, dans *Les Infortunes de la vertu* :

> Enfin nous aperçûmes un château perché sur le bord d'un précipice affreux et qui, paraissant suspendu sur la pointe d'une roche escarpée, donnait plutôt l'idée d'une habitation de revenants que de celles de gens faits pour la société[344].

L'obstacle érigé entre le lieu secret et le monde extérieur peut être artificiel, fruit de la prévoyance ou du délire de ceux qui sont intéressés à le protéger, comme il peut être naturel ; il n'est pas rare du reste que les deux se conjuguent. À l'impressionnante muraille qui entoure le château de Silling, pour reprendre cet exemple canonique, répondent les « abîmes » et les « monts escarpés » qui contribuent à l'isolement et à l'impunité de ses habitants. On ajoutera à ce relevé les rivières, cours d'eau et autres étangs qui, dans la fiction romanesque, servent

[342] Sur cette question souvent débattue, on citera, à titre indicatif, l'article de Geneviève GOUBIER-ROBERT : « Le Château sadien », *La Question des châteaux,* Alain Meyer (dir.), Centre des sciences de la littérature, Paris X-Nanterre, 1992, p. 11-26.
[343] *La Marquise de Gange,* p. 184.
[344] *Les Infortunes de la vertu,* p. 89.

volontiers de « frontières liquides » ; s'aventurant au cœur de la forêt, Adélaïde découvre, au milieu d'une clairière, la tour où l'attend l'ermite :

> On aboutit bientôt à une clairière, dont le milieu était un étang au centre duquel se voyait une tour antique absolument entourée d'eau[345].

La description du repère de Minski est particulièrement remarquable dans la façon dont elle semble multiplier à l'envi les obstacles placés sur la route de l'intrus potentiel : son antre est entouré de « hautes montagnes » et de bois « si touffus, si prodigieusement épais, qu'à peine y voyait-on pour se conduire » ; une fois ces obstacles franchis, on n'est pas au bout de ses peines car l'habitation se trouve « sur une île située au milieu [d'un] vaste étang ». S'aventure-t-on sur cette île ? Il faut encore franchir la lourde « porte de fer » pratiquée « dans le mur épais qui environne le château ». La suite de la description trahit une confusion réelle entre frontière artificielle et frontière naturelle : cette porte conduit en effet à un massif de bois « si serré » qu'il forme une « haie vive, ne présentant que des pointes et n'offrant aucun passage », et ce n'est qu'au sein de ce massif qu'on atteint enfin « la dernière enceinte du château[346] ». Les bois se sont métamorphosés en une barrière infrangible tandis que les murs de la bâtisse semblent jaillir littéralement de la végétation qui en circonscrit l'accès : la forteresse de Minski réalise l'union improbable de l'ermitage et du fort médiéval – nature et culture ont l'un et l'autre concouru à la tranquillité du maître des lieux.

De la même manière que l'écart entre lieu public et lieu secret est susceptible de se décliner en fonction du degré d'impunité (ou de liberté) dont entend bénéficier le solitaire, toutes les clôtures ne garantissent pas le même niveau de confinement ; la fiction sadienne nous confronte à un panaché allant de la forteresse inviolable au simple voile. La forteresse des Amis, dans *Les 120 journées de Sodome*, et le repère de l'ogre Minski, dans l'*Histoire de Juliette*, constituent, à n'en pas douter, les exemples dans lesquels la « démultiplication de l'infranchissable[347] » qui caractérise l'écriture sadienne, pour reprendre l'expression de Geneviève Goubier-Robert, atteint son paroxysme. Si l'œuvre officielle ne manque certes pas de forteresses où peuvent s'ensevelir les passions du héros criminel (que l'on pense, par exemple, aux murs du château de Gange), l'œuvre clandestine surenchérit considérablement

[345] *Adélaïde de Brunswick*, p. 314.
[346] *Histoire de Juliette*, p. 700-701.
[347] Geneviève Goubier-Robert, « Le Château sadien », p. 17.

sur la description de ces dispositifs de défense[348] : dans la dernière version du récit de Justine, le pavillon de Sainte-Marie-Des-Bois est entouré de pas moins de « six enceintes de dix pieds chacune d'épaisseur[349] ». Comme l'a bien remarqué Henri Lafon, « l'espace clos érotique » est « d'autant plus clos et construit que l'interdit est fort[350] ». Contrairement à la porte du boudoir ou au clos qui entoure la petite-maison, la muraille n'a pas seulement pour but de prévenir les intrusions, il lui faut encore empêcher les évasions, c'est pourquoi les refuges dans lesquels certains libertins élisent domicile ressemblent tant à des prisons, par ailleurs équipés en voûtes et cachots – quand ce n'est pas la prison elle-même qui se change en lieu de débauche. L'ambivalence caractéristique de ces espaces de réclusion, qui participent de la prison autant que du refuge, n'a pas échappé à Jean-Jacques Brochier pour qui l'encerclement « fonctionne à la fois comme protection et comme restriction de la liberté », la cellule étant « à la fois une protection et un piège[351] ». Pour le libertin sadien, qui consacre sa vie à subvertir toutes les règles qui régissent la vie en société, la prison constitue de fait un refuge dès lors qu'elle lui permet de se soustraire à la sanction des hommes ; tel est également le cas de certaines victimes au statut trouble du roman sadien qui, de simples prisonnières, peuvent être amenées à partager les plaisirs et le style de vie de leurs bourreaux. Pour la directrice en charge des dortoirs de Sainte-Marie-Des-Bois, comme pour certaines des jeunes filles qui composent le sérail de Silling, il ne saurait plus guère être question de s'évader de ce séjour qui fait pourtant le malheur de ses compagnes :

> Il y avait huit ans que cette mégère était à la tête de tout, et qu'elle demeurait volontairement dans le couvent. Elle seule avait la permission d'en sortir, quand l'exigeaient les affaires de la maison ; mais, comme elle était sous le glaive de la justice, et signalée dans toute la France, elle profitait fort peu de cet agrément ; et, pour sa propre sûreté, elle ne se souciait pas de s'écarter beaucoup d'un logis dans lequel tout lui assurait une impunité qu'elle eût difficilement trouvée ailleurs[352].

[348] « […] ses châteaux [ceux de Sade], souterrains, cachots, et cellules appartiennent à la tradition. Ce qu'il y ajoute, c'est une sorte d'acharnement dans la clôture. », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 183.
[349] *Histoire de Juliette*, p. 608.
Le travail de réécriture va globalement dans le sens d'une « aggravation » de la clôture : p. 39 « D'une version à l'autre de l'histoire de Justine, la surenchère et la radicalisation argumentatives, le jeu entre l'explicite et l'implicite, entre le nu et le secret, le corps et la doctrine, façonnent l'architecture fictive du couvent de Sainte-Marie-des-Bois. On apprend peu sur son architecture dans *Les Infortunes de la vertu*. », Mladen KOZUL, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, p. 39.
[350] *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 53.
[351] Jean-Jacques BROCHIER, « La Circularité de l'espace sadien », p. 174.
[352] *La Nouvelle Justine*, p. 632-633.

Il va sans dire que l'insistance avec laquelle Sade décrit scrupuleusement les défenses et obstacles qui entourent le lieu des orgies suggère que l'efficacité de la frontière n'est pas seulement un gage de tranquillité pour le criminel, elle est partie intégrante d'un scénario érotique qui associe l'infrangibilité de la clôture à la domination du jouisseur sur sa victime. Le discours de « réception » que le duc de Blangis adresse à la société de Silling, assemblée pour l'occasion dans le salon des historiennes, semble particulièrement révélateur d'une fantasmatique qui fait de l'enfermement de la femme la condition de possibilité du plaisir masculin[353]. À ce titre, il n'est pas innocent que cette harangue se trouve précisément dans la bouche du personnage de Blangis, colosse « qu'un enfant résolu eût effrayé », et qui ne devient terrible que lorsqu'il est parfaitement sûr de la soumission de sa victime :

> Êtres faibles et enchaînés, uniquement destinés à nos plaisirs, vous ne vous êtes pas flattés, j'espère, que cet empire aussi ridicule qu'absolu que l'on vous laisse dans le monde vous serait accordé dans ces lieux. Mille fois plus soumises que ne le seraient des esclaves, vous ne devez vous attendre qu'à l'humiliation, et l'obéissance doit être la seule vertu dont je vous conseille de faire usage : c'est la seule qui convienne à l'état où vous êtes[354].

À l'inverse, Sade ne néglige pas de mettre en scène des obstacles plus éphémères. Le mur peut être « troué », la cloison mal fixée : toutes configurations qui autorisent (ou appellent) le regard. Dans la maison de passe de la Guérin, aucun des mystères qui se conçoivent à l'intérieur de la chambre où la jeune Duclos reçoit son premier client n'échappent à la vigilance de ses compagnes, cela au moyen d'un « trou » communiquant avec la chambre voisine « et duquel on voyait facilement tout ce qui s'y passait[355] ». Le plaisir d'observer est bien connu du libertin, qui n'hésite pas à jouer de ces frontières poreuses, dont lui seul a bien sûr le secret, pour renforcer la surveillance qu'il exerce sur ses victimes :

> Il faut que tu me caches dans un cabinet qui se trouve près de son ottomane, et par un des vitraux duquel je pourrai voir tout ce que cette insigne tribade essaiera sur ma chaste épouse[356].

---

[353] Fantasme qui n'est du reste pas propre à Sade, on pourra se référer au livre de Christophe Martin : « […] la sphère féminine semble se situer au centre de tensions et de violences liées à une pulsion d'emprise généralisée : l'intrusion dans l'intimité féminine et le confinement du corps féminin seraient alors à considérer comme les deux faces d'un même effort d'appropriation. », *Espaces du féminin dans le roman français du XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2004, p. 215.
[354] *Les 120 journées de Sodome*, p. 65.
[355] *Les 120 journées*, p. 105.
[356] *La Nouvelle Justine*, p. 889.

Les héroïnes vertueuses peuvent elles aussi, à l'occasion, se risquer à un regard furtif à travers la « cloison assez mal jointe », regard qui leur apprendra en un instant toute l'horreur de leur situation. Loin de leur conférer quelque supériorité que ce soit vis-vis de leur geôlier, cette découverte tendrait plutôt à se retourner contre elles, les rendant victime par anticipation de l'épisode qu'elles viennent de surprendre :

> On peut tout observer du cabinet de ma chambre, voisin de ces expéditions ; rendons-nous-y sans bruit ; et garde-toi surtout de jamais ouvrir la bouche de tout ce que je te dis et de tout ce que je te fais voir. […] Ne voulant rien négliger de tout ce qui pouvait les lui dévoiler, elle suit les pas de Rosalie, qui la place près d'une cloison assez mal jointe pour laisser, entre les planches qui la forment, un jour suffisant à distinguer et à entendre tout ce qui se dit et tout ce qui se fait dans la chambre voisine[357].

Le libertin possède une maîtrise totale des limites de l'espace dans lequel se meuvent les acteurs de la scène érotique, il en contrôle les obstacles comme les béances. Aussi ces dernières portent-elles toujours une part d'ambivalence : elles tiennent du fortuit autant que de l'artifice. L'imperfection de la clôture, imputable *a priori* à un défaut de fabrication, se mue volontiers en « dispositif » dès lors que cette imperfection trouve, dans la narration, une utilité, une fonction, un sens. De là aux vastes agencements panoptiques du roman pornographique, qui mettent en scène le corps de l'objet désirable sous l'œil avide du jouisseur, il n'y a qu'un pas que Sade a parfois franchi – sans toutefois pousser le vice aussi loin que certains de ses contemporains[358] :

> Justine, au sortir de table, eût besoin de passer dans un cabinet d'aisance. Elle y entra, sans trop remarquer d'abord que Saint-Florent la suivait, et s'établissait lui-même dans une loge voisine, de laquelle, en montant, comme le fit Saint-Florent, sur le siège, on découvrait en plein tout ce qui se passait dans celle où s'était mise Justine, qui, ne se doutant de rien, s'offrit aux regards furtifs de ce libertin, dans cet état d'abandon et de nudité où l'on se met pour de tels besoins[359].

En bout de course, la plus ténue de toutes les frontières n'est pas celle qui sépare la chambre ou le salon du « cabinet voisin », mais bien celle qui passe entre les corps, celle qui retarde le toucher ou interdit la conjonction entre deux « objets » qui évoluent, ensemble, à

[357] *La Nouvelle Justine*, p. 524.
[358] La *Félicia* de Nerciat présente, entre autres exemples, un dispositif voyeuriste extrêmement élaboré.
[359] *La Nouvelle Justine*, p. 646.

l'intérieur de l'espace du secret. Cette frontière sera aussi inconsistante que possible car il ne s'agit aucunement de faire de la résistance de l'être aimé l'enjeu essentiel du récit : Sade n'est ni Crébillon ni Laclos. Les simarres de gaze qui recouvrent les personnages de *La Philosophie dans le boudoir* ne voilent « que ce qu'il faut cacher au désir[360] » et disparaissent sitôt qu'ils deviennent inconfortables, ils sont les signes dérisoires – ironiques – d'une résistance qui, au sens propre, n'existe pas. Barthes l'avait déjà remarqué : le *strip-tease* ne figure dans la fiction sadienne qu'à titre d'exception[361] ; rien ne s'y quitte plus vite que ses propres vêtements car l'essentiel est avant tout de rendre les corps immédiatement disponibles aux passions du sujet désirant. « Gazons la vertu, si l'on veut », déclare hautement Verneuil, « mais que le vice aille toujours à découvert[362] ». Dans le repère de la Dubois, on se souvient qu'un voile opaque sépare l'héroïne de celui qui est en train de jouir d'elle, empêchant cette dernière d'identifier son compagnon, mais cette situation est surtout pour Sade le prétexte à une série de bons mots : l'esprit à qui est livrée Juliette est un peu trop charnel pour être honnête et le « rideau » qui sépare les amants ne cache de toute façon rien de ce qui doit être montré. Le voile n'a plus ici pour fonction de ménager la pudeur des amants, il participe bien davantage de la mécanisation du corps jouissant en supprimant tout ce qui n'est pas directement essentiel au coït – visages, identités, gestes inutiles et membres superflus[363] :

> Alors la sorcière nous coucha toutes deux, près l'une de l'autre, sur un canapé, de façon que nos têtes, passées derrière le rideau dont j'ai parlé, ne se trouvaient plus dans la même chambre. Ce fut dans celle-là où vint la maîtresse du lieu, qui, resserrant un cordon au-dessus de nos seins nous ôta, par ce moyen, la possibilité de nous relever et de pouvoir distinguer à qui nous avions affaire. […]
>
> – Madame, dis-je à la Durand, dès que je m'aperçus de cette supercherie, êtes-vous au moins bien sûre de l'homme qui nous voit ?

[360] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 15
[361] *Sade, Fourier, Loyola*, p. 162.
[362] *La Nouvelle Justine*, p. 906.
[363] On trouve une scène similaire plus loin dans l'*Histoire de Juliette*, lorsque l'héroïne découvre l'ottomane singulière dont use le roi de Naples avec ses familiers : « Alors Francaville enlève une draperie de satin rose qui couvrait l'ottomane... Oh ! quel siège se trouvait sous ce voile ! Chaque place, et il y en avait quatre, était marquée de la même manière ; la femme, en s'agenouillant sur le bord du lieu qui lui était destiné, les reins élevés, les cuisses écartées, se trouvait alors reposer sur des bras de banquette garnis de coton et recouverts de satin noir comme tout le meuble. Ses mains, en s'allongeant sur ces bras, allaient poser sur le bas-ventre de deux hommes qui, par ce moyen, plaçaient entre les mains de la femme un engin monstrueux qu'on voyait seul : le reste du corps, caché sous des draperies noires, ne s'apercevait pas. Des trappes, artistement disposées, soutenaient ces corps, de manière qu'aussitôt après la décharge de ces vits, ils disparaissaient, et d'autres les remplaçaient à l'instant. », p. 1062-1063.

> – Simple créature, répondit la Durand, ce n'est pas un homme qui jouit de vous, c'est Dieu[364].

Un dernier cas de figure gagnerait à être mentionné dans cette catégorie des frontières « défaillantes », c'est celui de l'obstacle qui vient trop tard. Le « canal plein d'eau et de six pieds de large » forme une véritable « barrière » autour d'Eugénie qui l'empêche « d'être abordée de nulle part » : ce canal délimite l'espace infrangible de la représentation. Le passage est empêché, non cependant le regard, qui gagne au contraire à cet obstacle travaillant à focaliser l'attention sur la jeune fille. L'interdiction de toucher se rappellera finalement au souvenir du jouisseur quand tout, ou presque, aura déjà été dit (« l'encens vole ») : la gaze qui « tombe » ne censure que ce qui a été vu, une heure durant, « sous toutes les coutures ». À défaut d'empêcher le développement de la scène, elle n'intervient que pour rappeler au spectateur que ce à quoi il vient d'assister n'était, précisément, qu'une mise en scène, une fiction. Le rideau descend donc et la représentation prend fin :

> L'espèce de petit théâtre où paraissait cette statue animée se trouvait environnée d'un canal plein d'eau et de six pieds de large, qui servait de barrière à la jeune sauvage et l'empêchait d'être abordée de nulle part. Au bord de cette circonvallation, était placé le fauteuil ; un cordon de soie y répondait : en manœuvrant ce filet, il faisait tourner le piédestal en telle sorte que l'objet de son culte pouvait être aperçu par lui de tous côtés, et l'attitude était telle, qu'en quelque manière qu'elle fût dirigée, elle se trouvait toujours agréable. […] Le cordon, variant sans cesse, lui offre à tout instant des attraits nouveaux : auquel sacrifiera-t-il ? lequel sera préféré ? il l'ignore ; tout est si beau dans Eugénie ! Cependant les minutes s'écoulent ; elles passent vite dans de telles circonstances ; l'heure frappe : le chevalier s'abandonne, et l'encens vole aux pieds du dieu dont le sanctuaire lui est interdit. Une gaze tombe, il faut se retirer[365].

Quelles conclusions tirer, à ce stade, du relevé des différents types de frontières qui organisent l'espace sadien ? Sans doute faudrait-il, en premier lieu, insister sur la grande diversité de formes et de fonctions qui les caractérisent, une diversité que le foisonnement des études consacrées à l'exemple canonique du « château sadien » ne permet pas toujours de mettre en évidence. En identifiant l'écart comme une frontière à part entière, en cela qu'elle matérialise dans la géographie du récit une séparation entre deux espaces voués à s'opposer, l'identification du lieu secret et l'examen des relations que celui-ci entretient avec le lieu

[364] *Histoire de Juliette,* p. 654.
[365] « Eugénie de Franval », *Les Crimes de l'amour*, p. 462.

public tendent à se complexifier. Toutes les barrières n'impliquent pas le même degré d'interdiction, et surtout, toutes ne « formulent » pas cette interdiction dans les mêmes termes. De manière un peu schématique, on remarque que l'écart, chez Sade, a plutôt vocation à mesurer la distance qui sépare l'individu du monde social – une distance qui conduit souvent à poser la question de son rapport à la nature – tandis que l'obstacle, la frontière « solide », sert davantage à signifier l'emprise du maître des lieux sur ses hôtes. Mais la frontière sadienne n'est jamais absolue, c'est-à-dire qu'en dépit d'un usage constant de l'hyperbole et des tournures indéfinies qui caractérisent la description de tout lieu nouveau, il n'existe pas deux barrières identiques, deux protections exactement similaires contre les agressions du monde extérieur. Alors que le lieu des orgies peut apparaître, à bien des égards, comme un lieu unique – tous les boudoirs se ressemblent, toutes les prisons aussi – la manière dont le narrateur se saisit, souvent avec une précision taxinomique, du tableau des abords de l'habitation, réinjecte de la différence, et l'on osera même dire de la nuance, dans le catalogue des lieux sadiens, tout en incitant le lecteur à se laisser aller à des comparaisons. Le couvent Sainte-Marie-des-Bois est tout de même plus solitaire que l'institution dirigée par Rodin, aussi les moines qui l'habitent sont-ils autrement plus dangereux pour la vertu de notre héroïne : le principe de gradation qui commande au développement des orgies se trouve ici respecté.

Cette *gradation* dans le passage d'un lieu à un autre, est solidaire d'une *graduation* dans l'examen de la frontière elle-même ; son utilité, sur le plan narratif, dépend du degré de résistance qu'elle oppose, de sa capacité à interdire effectivement le passage. Le mur « troué », la gaze qui « tombe » ou encore la cloison aux planches mal jointes n'ont pas grand-chose de commun avec les six murs d'enceinte qui entourent le couvent où Justine croit trouver refuge, de la même manière que l'espace du secret n'a pas la même signification quand il jouxte l'espace social ou le refuse purement et simplement en allant s'enterrer « au bout de l'univers ». La frontière sadienne, selon qu'elle est plus ou moins poreuse, est ainsi susceptible de revêtir deux fonctions bien distinctes. La première est une fonction de *retard* : la ligne de séparation vient signaler la nature secrète du lieu isolé mais ce n'est que pour inciter le curieux (qu'il soit personnage ou lecteur) à le découvrir de l'intérieur. La narration établit des frontières pour mieux les transgresser, suggère une résistance qui n'est rien d'autre qu'un appel. C'est évidemment le cas des gazes et voiles légers dont la fiction galante prend soin de recouvrir ce qu'elle prétend montrer, mais également de ces dispositifs spéculaires qui hantent l'imaginaire pornographique de l'époque classique. Tracer une frontière équivaut ici à

se jouer de la temporalité du récit en mettant en tension le temps diégétique et le temps du désir : promettant ce qu'elle refuse, l'interdiction a une valeur éminemment cataphorique[366]. À l'inverse, la frontière peut exprimer une interdiction authentique : la distinction qu'elle opère alors dans l'espace n'est plus seulement symbolique, elle est pratique. On ne pénètre pas sans invitation dans le boudoir de Madame de Saint-Ange ou dans le château de Durcet. Si le lieu secret s'offre malgré tout au regard du lecteur, le récit ne manque jamais une occasion de lui faire remarquer le privilège dont il bénéficie (le lecteur auquel s'adresse le narrateur des *120 journées* est un « ami », un complice). Si au contraire rien ne transperce des passions qui se développent dans un boudoir décidément trop bien fermé, cette offuscation prend alors une valeur de litote et il revient à l'imagination du lecteur de suppléer à ce que le récit ne dit pas :

> **Dolmancé.**
> Je vais vous demander, Mesdames, la permission de passer un instant dans un cabinet voisin avec ce jeune homme.
>
> **Madame de Saint-Ange.**
> Ne pouvez-vous donc pas faire ici tout ce qu'il vous plaît avec lui ?
>
> **Dolmancé**, *bas et mystérieusement.*
> Non, il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles[367].

Même procédé dans l'*Histoire de Juliette*, dans le « boudoir » ou s'enferme Saint-Fond pour jouir en secret des victimes de sa scélératesse :

> Au moment que Palmire parut, Saint-Fond sautant à bas du lit, s'entortille dans une robe de chambre, et saisissant brusquement cette fille, il passe avec elle dans un cabinet sépare. La séance fut longue, j'entendis les cris de Palmire au bout d'une heure, tous deux rentrèrent. » […] Ne lui faites aucune question sur ce qui vient de se passer [dit Saint-Fond] ; j'ai des raisons, sans doute, pour que vous l'ignoriez, dès que je vous le cache […][368].

Il est assez remarquable de ce point de vue que la forteresse de Silling, à la fois lieu de toutes les licences et dispositif narratif qui porte au plus haut l'ambition sadienne de « tout dire », s'avère également être un espace de prolifération pour ces enclaves obscures en raison des « cabinets » attenants à la salle des orgies ; Blangis, furieux de n'être pas arrivé à son compte avec Zelmire, part ainsi s'enfermer dans son cabinet avec Hercule et Narcisse : « On

[366] Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie.
[367] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 160-162.
[368] *Histoire de Juliette*, p. 487.

ignore quels furent les excès, où il se livra, mais au bout d'un instant on entendit des cris et des hurlements qui prouvaient que sa victoire était remportée et que des garçons étaient pour une décharge des véhicules toujours bien plus sûrs que les plus adorables filles[369]. » Des points d'ombre subsistent également dans les passions relatées dans la première partie des *120 journées de Sodome*, le récit de ces dernières étant médiatisée par la voix de la Duclos qui rapporte les scènes dont elle a été témoin dans sa jeunesse ; dissimulée derrière une cloison et observant ce qui se passe par le biais d'un « trou », il s'en faut de beaucoup cependant que toutes les circonstances entourant ces orgies lui soient connues :

> On l'enfermait seul dans la chambre où était ce trésor ; jamais il ne prenait de filles avec lui, et il fallait avoir le plus grand soin que tout fût bien clos, qu'il ne pût être ni vu ni aperçu d'aucun côté. Alors il agissait ; mais de vous dire comment est ce qu'il m'est impossible de faire, car jamais personne ne l'a vu. Tout ce qu'on sait, c'est que, lorsqu'on retournait dans la chambre après lui, on trouvait le pot très vide et extrêmement propre ; mais ce qu'il faisait des quatre étrons, je crois que le diable lui-même aurait de la peine à vous le dire[370].

Ces deux logiques – le retard et l'interdiction – ne sont pas de nature à pouvoir se superposer : les murailles de Silling ne sont aucunement un appel à la curiosité du lecteur mais une manifestation éclatante de la solitude de cette retraite et de l'impunité dont jouissent ses occupants. À l'inverse, les cloisons fines des chambres de la Duverger n'ont rien de commun avec la fantasmatique du confinement qui s'empare de la fiction clandestine. L'imaginaire carcéral du roman noir suppose une frontière absolue que ne peut manquer de récuser le roman pornographique, dans lequel toute résistance au regard est avant tout prétexte à mettre en scène une effraction. Sans jamais se confondre, ces frontières peuvent cependant cohabiter, s'articuler l'une à l'autre. Commençons par noter qu'au redoublement de la frontière extérieure, qui est ce par quoi se reconnait, dans l'œuvre cryptique, le repère inexpugnable du criminel, répond toujours chez Sade la possibilité de multiplier les frontières intérieures, de les imbriquer. Dans le premier cas, le lieu forclos apparaît comme un espace parfaitement homogène, tout entier frappé du sceau du secret ; franchir le « petit pont » par lequel on entre dans le repère des faux-monnayeurs implique d'en dissiper à l'instant tout le mystère. Roland change de ton – et se révèle par là – au moment exact où Justine pose le pied à l'intérieur de la forteresse et découvre le sort réservé à ses occupants : rien en effet ne doit manquer à l'éclaircissement de l'héroïne. Le secret fait ici l'objet d'une saisie « globale » qui

[369] *Les 120 journées de Sodome*, p. 114.
[370] *Les 120 journées de Sodome*, p. 174.

le rend particulièrement efficace sur le plan scénographique, le récit passant brutalement du stade de l'ignorance naïve à celui d'une connaissance funeste ; son dévoilement se trouve dès lors régi par une double exigence de densité et d'exhaustivité :

> – Ah ! monsieur, vous me faites frémir ! où me menez-vous donc ?
>
> – Je te mène servir des faux-monnayeurs, dont je suis le chef, dit Roland en saisissant le bras de Justine, et lui faisant traverser de force un petit pont qui s'abaissa et se releva tout de suite après. Vois-tu ce puits, continua-t-il dès que l'on fut entré, en montrant à Justine une grande et profonde grotte, située au fond de la cour, où quatre femmes, nues et enchaînées, faisaient mouvoir une roue ; voilà tes compagnes, et voilà ta besogne. Moyennant que tu travailleras journellement dix heures à tourner cette roue, et que tu satisferas, comme ces femmes, tous les caprices où il me plaira de te soumettre, il te sera accordé six onces de pain noir et un plat de fèves par jour. Pour ta liberté, renonces-y, tu ne l'auras jamais[371].

Dans le second cas, le repère clandestin apparaît au contraire comme un espace cloisonné, fragmenté ; multipliant recoins, anfractuosités et portes secrètes, il continue d'opposer une résistance à celui qui vient pourtant d'en transgresser les limites extérieures. Le cabinet dans lequel s'enferme Dolmancé, au sein même du boudoir de Madame de Saint-Ange, en est un exemple éloquent : l'effraction ne suffit pas à donner la clé de toutes les énigmes car l'espace du secret se signale désormais par son caractère récursif – il a toujours quelque chose à cacher, toujours une pièce plus secrète que les autres se présente aux désirs curieux de l'intrus. Le caveau dans lequel Roland traînera Justine au terme de sa première journée de labeur, en remettant en cause l'intégrité du dévoilement qui s'était offert à elle lors de son arrivée, rend compte au demeurant de la facilité avec laquelle un même lieu peut « glisser » d'une catégorie à l'autre.

Dans les exemples que nous venons de citer, les frontières tracées à l'intérieur de l'habitation du solitaire possèdent peu ou prou la même fonction que sa frontière extérieure : interdire le passage, circonscrire l'espace du libertinage en limitant les déplacements des personnages. Mais les forteresses inviolables de la fiction sadienne peuvent fort bien accueillir en leur sein des barrières plus fragiles, qui n'opposent aux passions du jouisseur que ce qu'il faut de résistance pour aiguillonner ses désirs. Le « château superbe » de Gernande, bien qu'« isolé au milieu d'un grand parc environné de hautes murailles », présente ce type

[371] *La Nouvelle Justine*, p. 1009-1010.

d'aménagements : le libertin se cache dans le « cabinet » attenant à la chambre de sa femme afin d'y surprendre, « par un des vitraux », les intrigues secrètes auxquelles se livre son épouse avec Dorothée[372]. Il en va de même pour Silling qui, tout en incarnant sans doute le plus haut degré de réclusion imaginé par Sade, n'en reste pas moins un lieu propice au développement de certaines pulsions scopiques, cela notamment grâce aux récits des historiennes imbriqués dans la trame du récit principal. La narration de la Duclos, en déplaçant le récit dans une maison de passe, multiplie en effet les occasions de rentrer par effraction dans l'intimité des clients de la Duverger au moyen de ce fameux « trou » dont il a été question plus haut. Ce genre de concaténation ne manque pas cependant de changer en profondeur la signification et les enjeux de l'épisode voyeuriste. Si le plaisir de l'effraction tient tout entier dans la capacité du jouisseur à « surprendre » une scène à laquelle il n'était pas destiné, force est de constater que cette surprise perd de sa fraîcheur et de son authenticité à l'intérieur de la forteresse criminelle : la muraille extérieure ayant précisément pour fonction d'abolir toute forme d'entropie, de supprimer les lignes de fuite en assurant à ses occupants une maîtrise totale sur leur environnement. Pratiqué dans l'espace clos de l'entre-soi libertin, l'acte voyeuriste perd toute vocation à introduire de la variance et de l'extraordinaire dans la trame du récit, il n'est plus qu'une simple mise en scène, un dispositif narratif et érotique sans danger car sans conséquence sur la situation réelle de ceux à qui il est destiné. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de la relative rareté de ces épisodes chez Sade, alors même qu'ils abondent dans la littérature pornographique de son temps : la logique carcérale qui préside à l'architecture de la forteresse sadienne ne se ressaisit des frontières poreuses du roman libertin que pour mieux les vider de leur substance, transformant ce qui se voulait être un acte libre et spontané, l'acte de surprendre, en un spectacle qui ne se joue, à Silling, que sur « scène », et devant un public qui n'est pas dupe.

Que la frontière suppose un retard ou une interdiction, qu'elle se développe à l'intérieur ou à l'extérieur du lieu secret, elle n'en est pas moins toujours l'expression d'une « mise à distance » qu'il ne faut pas comprendre seulement sur le plan spatial mais aussi sur le plan symbolique. La frontière « différencie » autant qu'elle « sépare », elle démarque en délimitant. Sous la plume de Sade, elle constitue un instrument puissant de révélation des tensions autour desquelles s'organise la fiction sadienne.

[372] *Ibid..*, p. 889.

Section 2. Tensions

Mû par le désir de protéger son secret ou de s'emparer de celui des autres, le personnage sadien évolue dans un monde profondément morcelé. La multiplication des frontières au sein de l'espace diégétique apparaît en effet comme la conséquence nécessaire d'un certain penchant pour la dissimulation qui tend à s'emparer, quoiqu'à un degré variable, de l'ensemble du personnel romanesque. Ces frontières, comme on vient de le voir, sont constitutives de la description du lieu secret, celle-ci manquant rarement une occasion de s'attarder sur l'examen des obstacles, artificiels ou naturels, qui en interdisent l'accès. Encore faut-il rappeler qu'en dépit des fonctions militaires ou policières que l'imaginaire collectif leur attribue encore volontiers aujourd'hui, et qui tendraient à les réduire à de simples « séparations physiques » – elles offrent une résistance aux désirs et aux déplacements des actants – les frontières sont aussi, et peut-être avant tout chez Sade, des objets sémiotiques : leur rôle est de construire de la différence et d'en imprégner l'espace. Ainsi, le lieu secret ne se définit pas seulement par la distance qui le tient à l'écart du monde extérieur ou par la hauteur des murs qui l'en protègent, mais également par sa vocation à se définir « contre » lui, à faire valoir sa différence vis-à-vis des règles et des codes qui en assurent le fonctionnement. En se condamnant à la clandestinité, l'habitation du solitaire récuse l'ordre commun et revendique un traitement d'exception : la frontière qui sépare est aussi une frontière qui oppose, l'espace fragmenté du récit est plus encore un espace dialectisé, tendu entre deux pôles inconciliables[373]. Dans l'économie de la fiction sadienne, cette mise en tension du rapport qui unit l'espace du secret au monde extérieur se déploie essentiellement sur deux axes : l'axe de la légalité et celui de l'intimité.

En ce qui concerne le premier, il suffira de rappeler que libertins et criminels entretiennent un rapport privilégié avec le secret. Le secret est essentiel à la résolution des projets du scélérat, qui n'est jamais plus à son aise que lorsqu'il dérobe ses méfaits aux regards de ses semblables. Comme ne manque pas de le rappeler le narrateur d' « Eugénie de Franval » :

[373] « Le lieu de l'enfermement semble se situer obligatoirement à un autre niveau que celui de la vie normale. », Henri LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 20.

> Le crime évite les regards… il les craint tous ; sa sécurité ne se trouvant possible que dans les ombres du mystère, il s'en enveloppe quand il veut agir[374].

Plus encore qu'un outil, le secret apparaît souvent comme un élément constitutif du caractère et de l'identité même du criminel sadien et joue volontiers, au sein du récit, un rôle de démarcation entre personnages vicieux et personnages vertueux. La naïveté qui caractérise le personnage de Justine, héroïne d'une fiction qui se présente ostensiblement comme « morale », contraste ainsi avec la fourberie et l'hypocrisie des libertins qui croisent son chemin. Sans surprise, on note que cette solidarité qui unit le secret au criminel s'étend également jusqu'à l'habitation de ce dernier, dont la solitude et la réclusion seront volontiers interprétées comme des marqueurs de clandestinité. Justine, contemplant les abords sauvages du château de Dalville, ne peut s'empêcher de frémir en le comparant au refuge des moines débauchés de Sainte-Marie-Des-Bois auquel elle vient d'échapper, comme si la distance qui le séparait du monde social le prédisposait en quelque sorte au crime :

> En m'égarant ici dans les roches inabordables, je me rappelai les détours de la forêt du couvent de Sainte-Marie-des-Bois, et l'aversion que j'avais prise pour tous les lieux isolés me fit frémir de celui-ci[375].

La place accordée à l'examen des frontières qui entourent la propriété du méchant (ici, il s'agit des « roches inabordables ») rend compte bien sûr de l'importance stratégique d'une séparation qui apparaît rien moins que comme la condition de possibilité de l'acte criminel : la clôture garantissant seule la tranquillité du solitaire en le plaçant à l'abri de toute poursuite. Mais en l'isolant ainsi de la société, cette ligne de fracture n'agit pas seulement comme une protection pour celui qui renonce au monde extérieur, elle distingue deux espaces antithétiques entre lesquels le récit ne va cesser de faire des allers retours : l'espace de la loi, et celui du crime[376]. Dans le monde, le libertin est tenu de se plier, au moins en apparence, aux règles de la vie en collectivité – tâche dont il s'acquitte avec assez d'aisance puisqu'il possède généralement une fonction importante dans la hiérarchie sociale –, en revanche, sitôt les frontières de son repère franchies, il est libre de laisser s'exprimer ses passions les plus troubles, liberté par laquelle il entend bien se venger des lois qui l'ont contraint jusqu'alors :

---

[374] « Eugénie de Franval », *Les Crimes de l'amour,* p. 469.
[375] *Les Infortunes de la vertu,* p. 89.
[376] Ces deux espaces peuvent du reste cohabiter au sein d'une même ville, comme c'est le cas à Florence, dans l'*Histoire de Juliette* : « […] mais si le putanisme est secret et peu abondant à Florence, le libertinage n'y est pas moins excessif, et le murs épais… reculés des gens riches, recèlent bien des infamies ; une infinité de malheureuses, conduites furtivement dans ces criminelles enceintes, y laissent bien souvent et l'honneur et la vie. », p. 739.

> Tant que les lois seront telles qu'elles sont encore aujourd'hui, usons de quelques voiles, l'opinion nous y contraint ; mais dédommageons-nous en silence de cette chasteté cruelle que nous sommes obligés d'avoir en public[377].

La première qualité du lieu secret est ainsi d'être un espace de non droit : non seulement la règle générale ne s'y applique pas mais, et c'est par là que le criminel sadien se distingue véritablement des roués de son époque, la transgression systématique de tous les codes qui fondent la vie sociale y est érigée en principe de plaisir, en sorte qu'il ne s'agit plus ici d'enfreindre la loi pour jouir des fruits de son forfait mais bien de *jouir d'enfreindre la loi*. Cette équation entre plaisir et transgression, qui est au cœur du système libertin que Sade prête à ses héros philosophes, associe étroitement deux imaginaires du secret *a priori* incompatibles : celui du refuge heureux contre les tourments de la vie mondaine et celui de la clandestinité malveillante. La dénonciation de la nature arbitraire des codes normatifs justifie en effet de ramener le geste de démontage des interdits au rang de simple jeu – tout à la fois intellectuel et érotique – et confère dès lors au tableau des crimes perpétrés dans le silence des lois une allure « récréative ». Il va sans dire que la seule existence de ces utopies égotistes constitue une espèce de démenti à l'idéal de sociabilité qui traverse le XVIIIe siècle. Pour le scélérat, qui ne croit pas en la justice et méprise (parce qu'il les connaît) les artifices de la vie publique, il n'y a que dans le secret d'une vie « privée », privée de juges comme de législateurs, que l'homme peut espérer être enfin lui-même :

> Eh quoi! un souverain ambitieux pourra détruire à son aise et sans le moindre scrupule les ennemis qui nuisent à ses projets de grandeur... des lois cruelles, arbitraires, impérieuses, pourront de même assassiner chaque siècle des millions d'individus... et nous, faibles et malheureux particuliers, nous ne pourrons pas sacrifier un seul être à nos vengeances ou à nos caprices? Est-il rien de si barbare, de si ridiculement étrange, et ne devons-nous pas, sous le voile du plus profond mystère, nous venger amplement de cette ineptie [378]?

Poussée à son extrême, cette logique de retournement du code normatif peut amener le libertin à substituer purement et simplement sa propre loi à la loi générale ; l'espace du secret n'est plus dès lors un lieu de transgression mais de sécession, et le rapport qu'il entretient avec la société n'est plus un rapport de marginalité mais d'extériorité : en se repliant dans la forteresse de Silling, écrit Annie Le Brun, « on quitte tout simplement la réalité pour basculer

[377] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 37.
[378] *Ibid.*, p. 55.

dans l'irréalité d'un lieu qui devient le monde, ou plus exactement le cœur enfoui du monde, à la fois cœur de pierre et cœur de vide[379]. » On s'introduit sur le territoire du criminel comme on pénétrerait dans un pays étranger, dans un univers clos sur lui-même. C'est l'occasion de rappeler que nombre de libertins sadiens sont des chefs d'État – on pense à Braschi ou à Ferdinand, dans l'*Histoire de Juliette*, mais aussi à Isabelle de Bavière – et ceux qui n'ont pas cette chance s'imaginent volontiers en tyrans :

> Oh ! oui, je connais toutes les invectives dont on me gratifie, mais assez puissant pour n'avoir besoin de personne, assez sage pour me plaire dans ma solitude, pour détester tous les hommes, pour braver leur censure, et me moquer de leurs sentiments pour moi, assez instruit pour pulvériser tous les cultes, pour bafouer toutes les religions et me foutre de tous les Dieux, assez fier pour abhorrer tous les gouvernements, pour me mettre au-dessus de tous les liens, de tous les freins, de tous les principes moraux je suis heureux dans mon petit domaine. J'y exerce tous les droits de souverain, j'y goûte tous les plaisirs du despotisme, je ne crains aucun homme, et je vis content[380].

Isolé de toute part et formidablement préparé à la vie en autarcie, le repère de certains libertins en vient à former une espèce d'État dans l'État : c'est notamment le cas de Silling, qui constitue sans doute l'un des exemples les plus achevés d'une vie recluse calquée sur le modèle de la sociabilité féodale. Dès leur arrivée au château, les Amis décident d'en condamner l'accès de manière à ce que nul ne puisse entrer ou sortir durant les cent vingt journées prévues pour ce séjour : on fait s'écrouler le pont et la porte par laquelle on est rentré est murée. En dépit de cette angoissante solitude, rien ne manquera cependant au confort de la compagnie qui compte dans ses rangs tout ce qu'il faut de cuisinières, servantes, gitons et maquerelles, et dispose sur place des infrastructures nécessaires au style de vie dispendieux des quatre scélérats. Silling porte le rêve d'une société qui, bien que « choisie », et donc limitée en nombre, forme un groupe cohérent et parfaitement apte à subvenir à ses propres besoins. Les corps de métiers essentiels au bon fonctionnement d'une collectivité y sont représentés, sans oublier les quatre pouvoirs sur lesquels se fonde la société d'Ancien Régime, qu'il revient bien sûr aux quatre bourreaux d'incarner – justice, finance, religion et aristocratie. De l'autonomie à l'indépendance vis-à-vis des puissances temporelles et spirituelles, il n'y a qu'un pas – bientôt franchi. Situé « hors de France », la société de Silling récuse toute autorité extérieure et ne connaît d'autre loi que le « règlement » dont le duc de

[379] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 91.
[380] *Histoire de Juliette*, p. 705.

Blangis fait lecture à l'assemblée, à l'aube du premier jour. En se dotant d'une législation, elle ajoute l'indépendance symbolique à l'isolement géographique dont elle bénéficie déjà ; la loi générale se brise contre les murailles de Silling, mais ce n'est que pour mieux se refonder sur les bases d'un égoïsme intégral.

Si le lieu de l'enfermement se confond souvent, chez Sade, avec la retraite de tel ou tel libertin – on se souvient que Silling est la propriété de Durcet –, il peut aussi devenir le lieu de rendez-vous d'une société ou d'une institution dont la seule existence fournit alors une sorte de justification légale à la séquestration des « objets voluptueux ». C'est le cas, dans l'*Histoire de Juliette*, de la Société des Amis du crime, espèce d'association de malfaiteurs qui se dote elle aussi de son propre règlement. L'enjeu de ce dernier n'est pas seulement d'instaurer un ensemble de mesures pratiques destinées à assurer le bon déroulement des séances mais bien de conquérir une forme d'indépendance juridique susceptible de libérer la société de la tutelle du gouvernement. L'interdiction faite aux membres d'y parler de politique est au fond assez révélatrice de l'ambivalence de sa position – la loi libertine n'a pas vocation à renverser l'ordre social, il lui revient cependant de se placer « hors » de sa juridiction :

> 43° Il est absolument défendu de s'immiscer dans les affaires du gouvernement. Tout discours de politique est expressément interdit. La Société respecte le gouvernement sous lequel elle vit ; et si elle se met au-dessus des lois, c'est parce qu'il est dans ses principes que l'homme n'a pas le pouvoir de faire des lois qui gênent et contrarient celles de la nature. Mais les désordres de ses membres, toujours intérieurs, ne doivent jamais scandaliser ni les gouvernés, ni les gouvernants[381].

Notons enfin que, quoique plus rares chez Sade, certaines de ces utopies réglementaires peuvent aussi être vertueuses, c'est le cas de l'heureuse thébaïde qui intervient à la fin d'*Adélaïde de Brunswick* :

> Qu'il descende dans notre retraite, dit Urbain ; qu'il y vienne et il éprouvera bientôt que le calme et la tranquillité n'existent que loin des hommes et du tourbillon empoisonné de leurs dangereuses passions. Ce n'est que dans la retraite que l'homme peut jouir de son âme. Il est étranger à toutes les passions douces, celui qui n'a pas connu les attraits de la solitude ; mais il faut être pur pour en savourer les charmes : il ne doit rien avoir à redouter en lui, celui qui ne consent à vivre

[381] *Histoire de Juliette*, p. 558.

> qu'avec lui-même. De ce moment il peut être heureux, puisqu'il abandonne pour jamais tous les faux plaisirs de ce monde[382].

L'abbaye de l'ordre de Saint-Benoît est une maison fort isolée, comme le sont la plupart des lieux traversés par les héroïnes du roman sadien : le monastère est « situé dans une vallée profonde, aussi sombre qu'agreste », il faut pour l'atteindre descendre dans un « précipice[383] » et marcher plusieurs heures en suivant un chemin difficile. La solitude qui caractérise ce refuge implique un geste de rupture vis-à-vis d'un monde dont il semble que toute vie pieuse soit exclue, ce qui en fait le parfait contrepoint des retraites libertines qui jalonnent le parcours de Justine. Mais parce que cette distance ne suffit pas, c'est aussi par la « sévérité[384] » de son règlement que cette maison peut se prévaloir de faire rempart aux dissipations et aux « faux plaisirs » du monde extérieur ; la règle monacale apparaissant, en bout de course, comme le préalable nécessaire à toute vie heureuse.

Comme le suggèrent ces différents exemples, les sociétés secrètes imaginées par Sade se trouvent toujours confrontées, à un moment donné ou à un autre de leur existence, à la question de la légalité : vivre dans le secret n'implique pas seulement de vivre en solitaire mais également de rendre compte en permanence de la différence de traitement dont on jouit, à l'intérieur et hors du « monde légal ». Qu'il récuse la règle générale, prenant acte de la clandestinité de sa situation, ou tende à lui en substituer une nouvelle, en se présentant sous les traits de l'utopie, l'espace du secret est toujours le lieu d'un discours critique sur la société, l'occasion de confronter, dans l'ordre de la fiction, les aspirations égotistes de ses personnages aux interdictions inhérentes à toute vie en collectivité. Dans sa vie comme dans son œuvre, Sade n'aura de cesse de renvoyer dos à dos les figures du législateur et du tyran et de dénoncer le caractère aporétique de la recherche du bonheur en société : l'individualisme triomphant de cet éternel prisonnier vouant au secret et à la dissimulation la seule existence qui vaille vraiment la peine d'être vécue, celle dans laquelle l'homme se reconnaît tel que la Nature l'a fait et non tel que son semblable l'a voulu.

On ajoutera que dans les romans « picaresques » de Sade[385], œuvres dans lesquelles les déplacements erratiques du protagoniste conditionnent le développement du récit, la partition opérée entre le territoire de la légalité (le monde) et celui de la clandestinité (la

[382] *Adélaïde de Brunswick,* p. 407.
[383] *Ibid.,* p. 403.
[384] *Les Infortunes de la vertu,* p. 80.
[385] *La Nouvelle Justine,* l'*Histoire de Juliette,* mais aussi *Aline et Valcour.*

retraite, vertueuse ou libertine) n'est pas seulement un principe d'organisation de l'espace diégétique : elle apparaît surtout comme un moteur de l'intrigue. C'est particulièrement évident dans le cas de Justine, dont l'itinérance la conduit à « transiter » continuellement entre le repère des libertins qui la séquestrent et la forêt – plus rarement la ville – dans laquelle elle ne recouvre un temps sa liberté que pour mieux tomber dans les rets de ses futurs bourreaux. Ces va-et-vient répétés de part et d'autre de la frontière du secret, tout en étant symptomatiques de la circularité qui caractérise l'espace sadien – l'héroïne « tourne en rond », son errance la conduit à revenir toujours aux mêmes points, à se placer toujours dans les mêmes situations –, n'en permettent pas moins un renouvellement du décor et des enjeux de l'intrigue, en sorte que de la transgression des seuils du secret découle naturellement, chez Sade, l'essentiel des actions permettant au récit de « progresser ». Dans les romans que nous venons de citer, ces actions sont en nombre limité et suffisent pour ainsi dire à elles seules à rendre compte des principaux jalons qui marquent le parcours des héroïnes : séquestrer, s'évader, s'isoler. Elles ont également en commun de constituer, chacune à leur manière, une infraction plus ou moins marquée vis-à-vis des codes qui régissent l'espace dans lequel évolue le personnage. Infraction à l'égard de la loi générale, dans le cas de la séquestration ; infraction à la loi libertine, dans le cas de l'évasion. Enfin, on rappellera que si l'acte de s'isoler ne constitue pas, en tant que tel, un manquement à quelque règle que ce soit, celui-ci n'en apparaît pas moins, dans le paysage intellectuel du XVIIIe siècle, comme une espèce d'anomalie susceptible d'exciter la curiosité ou la méfiance[386]. Dynamiques narratives et dynamiques spatiales marchent ainsi de concert : franchir la ligne de démarcation séparant le lieu secret du lieu commun permet aux personnages comme au lecteur d'éprouver la violence de la loi et d'en questionner les fondements.

Le second axe autour duquel s'organise la géographie sadienne découle directement du premier, puisqu'en opposant l'espace de la Loi à celui de la clandestinité, la frontière sadienne tend par là même occasion à établir une distinction entre le public et le privé, entre le « politique » et le particulier, ou encore entre l'espace de la représentation et celui de l'intimité. Le libertin sadien maîtrise au suprême degré l'art de tromper ses semblables en donnant au vice les couleurs de la vertu ; ces aptitudes lui permettent de s'emparer de ses victimes par ruse plutôt que par force – le courage figurant rarement parmi ses premières qualités – et de se prémunir d'un éclat qui menacerait de nuire à son ascension sociale. Plus que quiconque, il sait pertinemment que le monde est un « théâtre » dans lequel l'apparence

[386] On se souvient que, pour Diderot, « il n'y a que le méchant qui soit seul » (*Le Fils naturel*).

de la vertu s'avère être une monnaie plus solide que son expérience intime. Pour que ses vices « éclatent » – on se souvient que la philosophie, chez Sade, « doit tout dire[387] » – il faudra donc permettre à l'observateur de le retrouver à l'écart du monde, aussi loin que possible des regards, là où, n'ayant plus aucune raison de feindre, il pourra sans crainte et sans réserve se révéler tel qu'il est véritablement. L'espace du secret remplit cette fonction essentielle au développement du récit : il offre au lecteur curieux comme à la victime malheureuse la possibilité de contempler le libertin sans son masque, de le cerner dans toute la vérité de son être. Du point de vue de la narration, l'intérêt est double puisque l'énoncé de ce savoir sera surtout l'occasion de rendre « lisibles » un certain nombre de discours, allant de la leçon de choses à la grande dissertation philosophique, qui ne pourraient se tenir ailleurs que dans l'intimité d'une chambre ou d'un boudoir. Sade rejoint ici les préoccupations de ses contemporains, qui se sont souvent montrés attentifs aux manifestations de l'intime. Le roman de la seconde moitié du XVIIIe siècle tend à faire de l'espace privé un cadre propice au dévoilement : dévoilement psychologique bien sûr, car le secret est très propre à seconder les rêveries du solitaire, mais aussi érotique, sous la plume des « galants » comme des pornographes, voire philosophique – c'est en se cachant que Thérèse apprend à penser dans le roman de Boyer d'Argens. Dans sa recherche d'une « forme d'expression de soi encore inédite[388] », le siècle des Lumières apparaît, sous la plume de Benoît Mélançon, comme le siècle de « l'invention de l'intimité » ; une intimité qui, pour exister, doit cependant se montrer, s'exhiber complaisamment aux yeux du lecteur. Le XVIIIe reconnaît l'existence – et peut-être même le droit à – une vie secrète, mais n'en fait l'épreuve qu'en la dévoilant, c'est-à-dire en la trahissant :

> On percevra vite le paradoxe : en même temps qu'on proclame la vérité de l'intime, son droit au secret – pour certains ce serait même sa nature et sa raison d'être que de se dérober, le XVIIIe siècle affirme par ses pratiques culturelles mêmes l'exhibition de l'intimité. Cette publicité constitue la seule preuve irréfutable de sa réalité et de son existence[389].

En mettant en scène ces espaces de repli où l'homme prétend s'isoler de la société de ses semblables, et en y plantant la parole de ses héros maléfiques, Sade ne manque donc pas de se saisir d'un terreau fertile, auquel le succès rencontré par la chronique scandaleuse, au

[387] *Histoire de Juliette*, p. 1261.
[388] *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, études réunies et présentées par Benoît Mélançon, Littérales, n°17, 1994, p. 7.
[389] GOULEMOT, Jean-Marie, « Tensions et contradictions de l'intime dans les pratiques des Lumières », *ibid.*, p. 14-15.

tournant des Lumières, devait encore donner une sorte d'actualité. Loin d'innover sur ce point, Sade se distingue cependant de ses contemporains par la violence qu'il confère à ces scènes clandestines, ainsi que dans la systématisation du rapport qu'il établit entre l'espace de l'intimité et celui du crime.

Le lieu intime en effet n'est pas seulement un lieu propice au déploiement de la parole libertine ou à l'exploration des fantasmes que la société réprouve, il est encore, chez Sade, l'endroit dans lequel se révèlent l'identité et la personnalité du scélérat. Contrairement aux pièces destinées à « recevoir » le monde, lieux de convention qui ne disent généralement du maître de maison que ce qu'il veut bien laisser transparaître publiquement – il y fera profession de vertu, ou étalage de ses titres et de ses biens – la chambre, le boudoir ou même la cellule se signalent comme des lieux de vérité, ce qui leur confère, dans l'horizon d'attente du roman classique, une dimension hautement réflexive. N'existant que pour abriter les menus-plaisirs du libertin, le retrait dont ils bénéficient les prédispose en quelque sorte à mettre en scène et en espace la singularité de ce dernier, ce par quoi il se « distingue » du commun des mortels. Le décor y joue souvent un rôle de tout premier plan puisque c'est par lui que se donnent à voir les passions secrètes de ses occupants. La décoration des appartements privés du pape Braschi trahit ainsi l'hypocrisie de l'homme d'Église en mêlant indistinctement les signes de la piété et ceux de l'incontinence – une Messaline « enculée » y côtoie une Thérèse « en extase » – ; en dépit des efforts déployés par le débauché pour dissimuler à Juliette les intentions qui le meuvent, la vérité du boudoir perce « sous les brunes couleurs de la religion et de la modestie[390] ». Lorsque le libertin se trouve doté d'« une manie d'habitude », sorte de perversion particulière qui caractérise souvent les héros maléfiques de l'œuvre clandestine, et dès lors que celle-ci implique l'utilisation d'instruments, c'est à nouveau à l'examen du décor qu'il revient d'introduire les détails « intéressants » des orgies qui se déroulent en ce lieu. La découverte de la machine « artistement préparée » qui trône dans l'un des cabinets de Ferdinand, dévoilant l'une de ses fantaisies secrètes, témoigne aussi devant la compagnie de toute l'étendue de la cruauté du monarque, ce qui lui vaut, bien sûr, d'être « comblé des plus divins éloges » :

> Tels étaient à peu près nos plaisirs, lorsque Ferdinand nous proposa de passer dans un cabinet voisin, dans lequel une machine, artistement préparée, nous ferait jouir d'un supplice très extraordinaire pour les femmes grosses. On prend les deux qui restent ; on les lie sur deux plaques de fer placées l'une au-dessus de l'autre, en

[390] *Histoire de Juliette*, p. 853.

> telle sorte que les ventres des femmes mises sur ces plaques se répondaient perpendiculairement... Les deux plaques s'enlèvent à dix pieds l'une de l'autre.
>
> - Allons, dit le roi, disposez-vous au plaisir.
>
> Chacun l'entoure, et au bout de quelques minutes, par le moyen d'un ressort aux ordres de Ferdinand, les deux plaques, l'une en montant, l'autre en descendant, s'unissent avec une telle violence, que les deux créatures, s'écrasant mutuellement, sont, elles et leur fruit, réduites en poudre en une minute[391].

Si le lieu intime ne suffit pas, à lui seul, à donner une idée suffisamment claire de l'identité de celui qui l'occupe, c'est à lui-même qu'il revient, en dernière instance, de s'y dévoiler à ses victimes. Chez Sade, cette confession ne saurait avoir lieu qu' « en secret », elle est tributaire de la frontière qui sépare la chambre ou le cabinet dans lequel s'enferme le libertin du reste du monde. L'épisode de la découverte du château de Roland, dans *La Nouvelle Justine*, constitue un exemple éloquent de la manière dont les déplacements des personnages au sein de l'espace diégétique – et plus particulièrement, de part et d'autre de la frontière du secret – conditionnent à la fois le degré d'honnêteté du bourreau et de confiance de la victime. La relation qui unit Justine à son guide évolue rapidement à mesure qu'ils se rapprochent du repère de ce dernier. Après avoir soupé « honnêtement », l'isolement du château et la difficulté de la route qu'il leur faut emprunter causent « un peu d'inquiétude » à Justine, tandis que Roland, qui doit toujours feindre, conserve un silence cauteleux :

> Notre héroïne, que l'on faisait tourner, monter et descendre, depuis plus de quatre heures, et qui ne reconnaissait plus aucune trace de chemin, ne put s'empêcher de témoigner un peu d'inquiétude. Roland la démêle, et ne dit mot. Un tel silence effrayait davantage cette malheureuse fille […][392].

Le château apparaît enfin ; nouvelles inquiétudes, nouvelle question sur l'isolement de cette habitation. Le ton de Roland se durcit mais il ne se déclare pas encore :

> – Voilà ma maison, dit Roland, dès qu'il crut que le château avait frappé les regards de Justine ; et, sur ce que celle-ci lui témoignait son étonnement de le voir habiter une telle solitude : C'est ce qui me convient, lui répond-il avec brusquerie. Cette réponse, comme on l'imagine aisément, redoubla les craintes de notre infortunée. Rien n'échappe dans le malheur ; un mot, une réflexion, plus ou moins

[391] *Histoire de Juliette.*, p. 1096.
[392] *La Nouvelle Justine,* p. 1009.

> prononcée chez ceux de qui l'on dépend, étouffe ou ranime l'espoir. Mais, n'étant plus à même de prendre un parti différent, Justine se contint[393].

On arrive alors devant les portes du repère de Roland ; Justine étant désormais en son pouvoir, c'est le moment qu'il choisit pour tomber le masque et lui représenter toute l'horreur de sa situation :

> – Ah ! monsieur, vous me faites frémir ! où me menez-vous donc ?
>
> – Je te mène servir des faux-monnayeurs, dont je suis le chef, dit Roland en saisissant le bras de Justine, et lui faisant traverser de force un petit pont qui s'abaissa et se releva tout de suite après. Vois-tu ce puits, continua-t-il dès que l'on fut entré, en montrant à Justine une grande et profonde grotte, située au fond de la cour, où quatre femmes, nues et enchaînées, faisaient mouvoir une roue ; voilà tes compagnes, et voilà ta besogne[394].

La structure de la scène dramatise le rapport que les personnages entretiennent avec le non-dit en différant à plusieurs reprises l'énoncé d'une vérité dont la jeune fille a le pressentiment, et qui cependant n'éclatera qu'une fois le petit pont franchi et la porte du château refermée derrière elle. La trajectoire qui conduit Justine et Roland de l'auberge où ils se sont délassés jusqu'au repère des faux-monnayeurs subordonne le dévoilement du secret à la distance qui les sépare du reste du monde et souligne par là même la différence de statut qui oppose le lieu public au lieu privé. La duplicité dont fait preuve Roland à l'extérieur des frontières du château ne manque pas de contraster en effet avec la liberté dont il jouit en son sein. Tendu entre ces deux pôles contradictoires, que sont l'auberge et le château, le monde et le secret, l'espace diégétique participe pleinement de la « mise en récit » du discours de vérité : non seulement parce qu'il fournit une justification objective à sa rétention ou à sa divulgation mais plus encore parce qu'il fait de l'errance du héros picaresque le moteur et la condition de possibilité de toute élucidation.

Propice aux confessions et au déploiement d'une parole frappée d'interdit, le lieu secret est aussi, plus prosaïquement, le prétexte à mettre en scène la vie intime du sujet romanesque. L'individu n'y est plus envisagé *a priori* en fonction du rôle qu'il tient dans la société, mais à travers les habitudes, gestes et comportements qui fondent ce que l'on pourrait appeler son « identité privée ». Il ne s'agit pas, avec ces mots de « privé » et de « public », de

[393] *Idem.*
[394] *La Nouvelle Justine,* p. 1009-1010.

projeter exactement sur l'époque classique des catégories qui, encore balbutiantes au XVIIIe siècle, semblent appartenir davantage à la modernité[395], mais plutôt d'identifier, *a minima*, un ensemble de pratiques conçues comme incompatibles avec la vie mondaine et dont l'évocation, chez Sade, tendra précisément à souligner le caractère déplacé ou obscène. La fiction sadienne, en invitant le lecteur à pénétrer jusque dans « les recoins les plus secrets[396] » des habitations traversées par ses héros, se fait souvent le relais de leurs activités les plus triviales. La chambre et le boudoir, en tant que lieux conventionnels de l'intimité érotique, constituent sans surprise des points d'intérêt récurrents pour la narration. Juliette, livrant à la comtesse le « secret » de ses jouissances particulières, ne manque pas de rappeler à son élève tout le profit qu'une imagination bien vive peut tirer des instants qu'elle dérobe à la société :

> Soyez quinze jours entiers sans vous occuper de luxures, distrayez-vous, amusez-vous d'autres choses ; mais jusqu'au quinzième ne laissez pas même d'accès aux idées libertines. Cette époque venue, couchez-vous seule, dans le calme, dans le silence et dans l'obscurité la plus profonde ; rappelez-vous là tout ce que vous avez banni depuis cet intervalle, et livrez-vous mollement et avec nonchalance à cette pollution légère par laquelle personne ne sait s'irriter ou irriter les autres comme vous[397].

Devant la certitude de ne pas être épiés, les corps se dénudent, s'abandonnent à la négligence ou au plaisir de n'être qu'à soi ; la fiction érotique de l'âge classique n'a eu de cesse de vouloir « capter » ces moments de solitude voluptueuse, dont il semble que le « hasard » et la spontanéité fassent tout le charme. Le passage en revue ne s'arrête pourtant pas là et Sade se montre souvent attentif à d'autres rituels du quotidien, comme celui de la toilette. À Silling, l'hygiène des hommes et femmes qui composent le sérail est fermement réglementé et constitue au quotidien un enjeu stratégique pour les libertins qui, seuls en droit de décider du degré de propreté dans lequel ils veulent leur victime, se plaisent également à punir les contrevenants.

> Ce qu'on appelle la cérémonie du bidet ne plaisait pas exactement à nos quatre amis: Curval, par exemple, ne pouvait souffrir que les sujets qui devaient avoir affaire à lui se lavassent; Durcet était de même, moyen en quoi l'un et l'autre avertissaient la duègne des sujets avec lesquels ils prévoyaient de s'amuser le lendemain, et l'on défendait à ces sujets d'user en aucun cas de toute ablution ou

[395] Le livre de Jürgen Habermas fait figure de référence sur le sujet : *L'Espace public*, Paris, Payot, 1988.
[396] *La Nouvelle Justine*, p. 553.
[397] *Histoire de Juliette*, p. 752.

> frottement, de quelque nature qu'il pût être, et les deux autres qui ne haïssaient point cela, quoique cela ne leur fût pas essentiel comme aux deux premiers, se prêtaient à l'exécution de cet épisode, et si, après l'avertissement d'être impur, un sujet s'avisait d'être propre, il était à l'instant marqué sur la liste des punitions[398].

La découverte des appartements de Madame Delmonse et de son « cabinet d'aisance[399] » seront l'occasion de développements assez précis sur les gestes qui composent la toilette intime de la maîtresse de maison, tandis que la narration ne dédaigne pas de nous parler du « cabinet secret » où Justine et le président mystifié s'offrent, tour à tour, « dans cet état d'abandon et de nudité où l'on se met pour de tels besoins[400] ». Tout cela nous rappelle que les scènes de miction ou de défécation sont fréquentes dans l'œuvre clandestine où elles s'intègrent aux passions de nombreux libertins. Qu'il nous répugne ou non, le geste intime est toujours érotique chez Sade dès lors qu'il prend place dans l'espace des orgies. Le jouisseur qui se pique de philosophie sait tirer profit de toutes les attitudes et de toutes les parties du corps, il connaît et respecte toutes les perversions. En somme : rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Cette capacité à révéler le potentiel érotique niché dans le moindre des objets avec lequel il entre en contact, faculté que la fiction sadienne gratifiera du beau nom de « délicatesse [401]», le distingue du simple débauché, que sa faible imagination condamne à des jouissances plus simples car plus ordinaires. L'évêque des *120 journées de Sodome* témoignant d'une certaine perplexité devant le récit d'une passion coprophage, Durcet se sent obligé d'en faire la défense, et témoigne chemin faisant de son « avancement » dans la carrière du vice :

> Moi, je comprends tout cela, dit Durcet. Il ne faut qu'être blasé pour entendre toutes ces infamies-là ; la satiété les inspire au libertinage, qui les fait exécuter sur-le-champ. On est las de la chose simple, l'imagination se dépite, et la petitesse de nos moyens, la faiblesse de nos facultés, la corruption de notre esprit, nous ramènent à des abominations[402].

La conséquence paradoxale de cet effort déployé par le libertin pour se saisir, en l'érotisant, de l'ensemble du champ de l'intime, c'est qu'il tend de fait à en exclure le personnage vertueux. Se refuser à la jouissance implique ici d'abandonner toute vie

[398] *Les 120 journées de Sodome*, p. 164.
[399] *La Nouvelle Justine*, p. 548.
[400] *La Nouvelle Justine*,., p. 464.
[401] Voir l'ouvrage de Michel DELON, *Le Principe de délicatesse : Libertinage et mélancolie au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.
[402] *Les 120 journées de Sodome*, p. 131.

« privée » : aucun espace de repli n'est accordé aux pensionnaires de Silling ou de Sainte-Marie-Des-Bois, dont l'ensemble des activités se trouvent réglementées et surveillées. Dans la « solitude horrible » où elle a accepté de le suivre, Madame de Franval croit pouvoir jouir du « cœur » de son mari et de l'attention de sa fille, sans se douter du piège qui s'apprête à se refermer sur elle[403]. Dans les faits la règle est simple et souffre peu d'exceptions : l'isolement ne profite qu'au méchant. Cette « solitude » qui sera si fatale à la mère d'Eugénie et qui ne manque pas d'effrayer Justine lorsqu'elle découvre le repère de Roland, est encore refusée aux religieuses de l'abbaye de Saint-Benoît :

> À leur réveil, le directeur vint les chercher pour leur faire voir la maison, ainsi qu'elles l'avaient désiré. En parcourant le dortoir, elles furent étonnées de la sévérité qu'elles y virent régner : ces malheureuses couchaient dans leur bière ; aucune autre couverture que leurs habits ; aucun meuble propre à s'asseoir ; pour seul ornement, un crucifix à leur chevet ; nulle clôture à leur porte, les surveillantes de la maison devant avoir la possibilité de circuler à tout instant dans ces asiles de sommeil[404].

« Nulle clôture à leur porte » et une surveillance qui s'exerce jusque sur leur sommeil : les religieuses de ce saint asile ne sauraient jouir un instant d'une solitude toujours suspectée de favoriser les comportements lascifs. Loin d'être une caractéristique imputable aux seules utopies libertines, le contrôle de la vie intime du personnage vertueux apparaît bien comme une constante de l'univers sadien ; on le retrouve jusque dans l'organisation de l'île de Tamoe, dans *Aline et Valcour*, qui a des allures de *panopticon* : « Il n'y a ni bourg, ni hameau, ni maison séparée dans l'île ; Zamé, a voulu que toutes les possessions d'une province fussent réunies dans une même enceinte, afin que l'œil vigilant du commandant de la ville pût s'étendre avec moins de peine sur tous les sujets de la contrée[405]. » L'espace de la vie privée se confond totalement avec celui du libertinage, en sorte que celui qui ne sait (en) jouir n'y accède pas.

Le mouvement de dialectisation que les exigences contradictoires du secret impriment à l'ensemble de l'espace diégétique, et dont nous nous efforçons ici de suivre la logique, reparaît dans la manière dont l'intimité du libertin semble se définir systématiquement par rapport aux codes et aux réglementations qui sous-tendent la vie en société. Alors que le XVIIIe

[403] « Eugénie de Franval », p. 469.
[404] *Adélaïde de Brunswick*, p. 405-406.
[405] *Aline et Valcour*, p. 697.

siècle tendrait à reconnaître aux pratiques relevant de la sphère intime une forme d'autonomie vis-à-vis des codes qui régissent la vie en société[406], chez Sade, cette intimité n'existe au contraire que comme prolongement ou antithèse du monde vis-à-vis duquel il lui revient en permanence de se situer, de justifier de sa différence. Cette particularité suggère que l'espace de l'illégalité, dont il a été question un peu plus haut, et celui de l'intimité ne se recoupent pas nécessairement. Les utopies légales de Sade, telles que Silling ou la Société des amis du crime, tout en refusant ostensiblement toute dépendance à l'égard du monde extérieur, n'en conservent pas moins en leur sein une ligne de démarcation claire entre ce qui relève de l'intime et du collectif :

> 15° Près de la salle publique des jouissances, sont les cabinets secrets où l'on peut se retirer pour se livrer solitairement à toutes les débauches du libertinage ; on peut y passer en tel nombre que l'on veut. On y trouve tout ce qui est nécessaire, et, dans chacun, une jeune fille et un jeune garçon prêts à exécuter toutes les passions des membres de la Société, et même celles qui ne sont permises que dans l'intérieur des sérails, parce que ces enfants étant de la même espèce que ceux que l'on livre aux sérails, et en dépendant même, peuvent être traités comme eux[407].

Il existe toujours un cabinet ou une cellule, à l'écart de la maison, dans lequel le libertin peut s'isoler de la communauté de ses semblables. Circuler dans l'espace du secret implique de distinguer plusieurs « niveaux » d'interdiction autour desquels la frontière entre public et privé est toujours susceptible de se reformer. Dans le rapport qui unit ces deux territoires en tension que sont la sphère publique et la sphère privée, l'intimité libertine articule une double fonction supplétive et contrastive ; il lui revient de donner corps aux désirs et aux fantasmes que la société réprouve, tout en soulignant l'écart insurmontable que manifestent ces licences particulières vis-à-vis de la règle générale. Le narrateur sadien perdra rarement une occasion de souligner cette différence chaque fois qu'elle lui permettra de mettre en lumière l'hypocrisie ou la scélératesse de ses héros maléfiques, par exemple avec les sœurs du couvent de Panthémont, dans l'*Histoire de Juliette* :

> Les premiers compliments ne furent pas longs ; toutes, sachant bien la cause de leur réunion, ne tardèrent pas à en venir au fait ; mais leurs propos, je l'avoue,

[406] « Le XVIIIe siècle reconnaît l'existence d'un ensemble de pratiques obéissant à la seule autorité de l'individu, échappant au contrôle de l'institution et à sa volonté gestionnaire, constituant, au sens métaphorique, un lieu pourvu de frontières, relevant enfin du secret de chacun et marquant sa séparation d'avoir la sphère privée. », Jean Marie GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, p. 13.
[407] *Histoire de Juliette.*, p. 554.

> m'étonnèrent. On ne saisit pas, au milieu même d'un bordel, tous ceux du libertinage, avec l'aisance et la facilité de ces jeunes personnes ; et rien n'était plaisant comme le contraste de leur modestie, de leur retenue dans le monde, et de leur énergique indécence dans ces assemblées luxurieuses[408].

L'objectif, comme le suggère l'étonnement utile de Juliette, est donc de produire un effet de « contraste ». Les débordements auxquels on se livre entre soi sont marqués du sceau de l'outrance et de l'obscénité : « l'énergique indécence » des conversations tranche avec la « retenue » que ces jeunes gens observent dans le monde. Il semble en effet que plus la règle pèse lourdement sur les épaules de l'être en représentation, plus les bornes qui restreignent sa liberté doivent céder lorsqu'il se retrouve enfin seul dans ses appartements privés. Plus que tout, Sade se plaît à renverser les fonctions sociales ; le couvent de Panthémont se change ici en « bordel », une image qui reviendra souvent pour suggérer le contraste entre l'avilissement moral du débauché et la dignité dont il jouit dans le monde. On la retrouve dans la bouche de Saint-Fond :

> M'attirant alors dans un cabinet secret, où le faste le plus opulent se joignait au goût le plus recherché :
>
> – Ici, me dit Saint-Fond, vous ne serez plus qu'une putain ; hors de là, l'une des plus grandes dames de France.
>
> – Partout, partout votre esclave, monseigneur ; partout votre admiratrice et l'âme de vos plus délicats plaisirs.
>
> Je me déshabillai. Saint-Fond, ivre de plaisir d'avoir enfin une excellente complice, fit des horreurs. Je vous ai dit ses goûts, il les raffina tous : s'il m'élevait en sortant de chez lui, il me rabaissait cruellement dans son intérieur[409].

L'épisode érotique auquel se livre Saint-Fond, dans le décor luxueux de son « cabinet secret », revêt la forme d'un jeu de rôle dans lequel la perversion de l'identité sociale de Juliette se mue en principe de jouissance : de « grande dame », voici l'héroïne brusquement déchue au rang de « putain », sans qu'il soit réellement possible pour le lecteur de déterminer si cette nouvelle identité la révèle pour ce qu'elle est réellement, ou ne constitue pour elle qu'un nouveau masque. La référence au titre, que l'on cite pour mieux l'outrager, ajoute en tout cas au plaisir du paradoxe (une grande dame jouit comme une putain) celui de la parodie,

[408] *Histoire de Juliette*, p. 197.
[409] *Histoire de Juliette*, p. 386.

le geste érotique ne trouvant sens que dans le renversement de la norme établie par la collectivité. Il n'est pas rare en effet que les grands héros sadiens se saisissent des gestes et des codes qui composent le rituel social afin de les intégrer à leurs scènes lubriques, de tels détournements jouent alors sur une forme de porosité entre le public et le privé. Justine, marchant nue dans les couleurs de Sainte-Marie-Des-Bois, se demande s'il lui est permis de circuler en cet état à l'intérieur de l'église :

> – Faut-il rester nue, mon père ? dit Justine un peu inquiète.
>
> – Assurément, répond le supérieur ; y a-t-il plus de danger à être nue dans la maison que dans l'église [410]?

La réponse ironique du supérieur travaille à subvertir la distinction entre espace intime et espace sacré, révélant par là même l'artifice qui consiste à faire passer pour un établissement religieux ce qui n'est, en tout en état de cause, qu'un sérail destiné à la lubricité des moines qui en ont la charge. La confusion qui règne entre ces deux structures, que rien ne saurait pourtant éloigner davantage, ne relève pas seulement d'une tentative visant à dissimuler leurs crimes aux yeux du public : elle est essentielle au plaisir de ces libertins, qui pourront ainsi ajouter le blasphème au chapelet de leurs autres scélératesses. Les grandes confessions rendues obligatoires par le règlement de la Société des Amis du crime, dans l'*Histoire de Juliette*, comme les faux procès auxquels se livrent les libertins dans la *Nouvelle Justine* ou encore dans *La Philosophie dans le boudoir*, relèvent de la même logique : le spectacle judiciaire informe la célébration des priapées, fournissant à chacun des acteurs de la scène le rôle qu'il doit jouer. Notons cependant que si ces diverses mises en scène reposent bien sur une assimilation ludique de l'espace public à l'espace privé, la confusion entre l'un et l'autre n'est possible que pour les victimes ; le libertin, toujours maître de l'espace dans lequel il évolue et sûr des frontières qui le placent à l'abri des poursuites, ne saurait se laisser duper par des manœuvres qui, toutes habiles soient-elles, ne relèvent jamais que d'une « mystification mordante » :

> **Dolmancé**, *de sang-froid*.
>
> Eh bien, mes amis, en ma qualité de votre instituteur, moi j'adoucis l'arrêt ; mais la différence qui va se trouver entre mon prononcé et le vôtre, c'est que vos sentences

[410] *La Nouvelle Justine*, p. 598.

> n'étaient que les effets d'une mystification mordante, au lieu que la mienne va s'exécuter[411].

Le goût que manifestent les libertins pour ce type de saynètes, jusque dans leurs divertissements les plus secrets, est là pour nous rappeler que si l'espace privé apparaît souvent, dans la fiction sadienne, comme un moyen d'échapper à la violence normative de la loi et aux mensonges qui caractérisent la vie en société, celui-ci n'en constitue pas pour autant un espace de vérité. On se gardera en effet de confondre cette intimité complaisamment mise en scène dans le boudoir de tel ou tel héros criminel avec l'expression d'une confidence « naïve », qui serait par nature incompatible avec toute forme de représentation. La vérité chez Sade est avant tout « vérité de comédie[412] » et la liberté dont on jouit à part soi ne saurait se développer hors du cadre rigide d'une scénographie érotique. Saint-Fond, blasé sur les plaisirs ordinaires, confiera d'ailleurs à Juliette l'importante mission de « mettre en scène » ses parties secrètes. L'intimité sadienne est une intimité codifiée, toujours sous surveillance, et le lieu dans lequel elle s'inscrit semble plus adapté à la confession générale, dont la théâtralité est bien connue, qu'à la confidence. Ce que ces dernières exigent d'honnêteté, et même de complicité, n'a plus guère de sens à l'intérieur du cabinet sadien, où la découverte de l'intimité du libertin est une espèce de spectacle que le vice offre à la vertu pour son propre plaisir ; la disposition du salon des historiennes de Silling ou du boudoir de l'évêque de Grenoble, qui ne sont pas sans rappeler l'architecture d'un théâtre, témoignent au demeurant de cette parenté entre l'univers du libertinage et celui de la comédie.

L'enjeu des scènes de dévoilement qui jalonnent le parcours de Justine et de Juliette n'est certainement pas, dès lors, de conférer quelque profondeur psychologique que ce soit au libertin sadien, de nous permettre d'accéder à sa « vie intérieure », il ne s'agit que de constater un écart qui, par souci de provocation, sera toujours le plus important possible : entre sa vie privée et sa vie publique, entre l'espace de la légalité et celui de la subversion. La mise en tension de cet écart, qui informe l'espace diégétique, est au cœur de ce que l'on pourrait appeler « l'efficacité dramatique » du récit sadien, celui-ci ne se saisissant de la vie secrète de ses personnages que pour en révéler la dualité, c'est-à-dire l'artifice.

[411] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 174.
[412] *L'Union des arts*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 130.

Conclusion

La propension du libertin sadien à la dissimulation et le plaisir manifeste qu'il prend à subvertir les codes de la vie en société le conduisent logiquement à délaisser les lieux de représentation et à opter pour un style de vie plus obscur et plus clandestin. Rien d'étonnant dès lors à voir se multiplier, sous la plume du romancier, forteresses solitaires et retraites inaccessibles, ces espaces jouant souvent un rôle de tout premier plan dans le développement des enjeux du récit. Le lieu secret est l'endroit où se dévoilent les corps, les intentions cachées et les désirs inavouables du personnel romanesque. L'injonction à l'isolisme qui caractérise notamment l'œuvre clandestine ne fournit pas seulement un décor à l'intempérance ou à la misanthropie du scélérat, elle constitue plus profondément un principe d'organisation de l'espace diégétique : les dynamiques qui sous-tendent la circulation du secret informent la perception que les personnages ont du monde ainsi que la manière dont ils s'y meuvent. Le secret tend essentiellement à construire de l'*écart* et de la *différence* : aussi l'espace sadien apparaît-il comme un espace *morcelé* et *polarisé*.

La fragmentation du territoire fictionnel résulte des nombreuses frontières que le libertins et solitaires érigent consciencieusement autour du séjour de leurs délices afin d'en prévenir l'accès et d'en garantir le fonctionnement. Loin toutefois d'être réductibles au modèle des murailles impénétrables qui entourent le château de Silling, ces frontières se distinguent par leur diversité : il y a loin en effet de la cloison aux planches « mal jointes » qui autorise certain regard indiscret aux six murs d'enceinte qui entourent Sainte-Marie-Des-Bois, dans la dernière version de l'histoire de Justine. En distinguant entre frontières « solides » (l'enceinte, la muraille) et frontières « molles » (l'espace qui sépare le lieu secret du reste du monde), et en mettant l'accent sur la manière dont Sade joue souvent, dans la description du lieu solitaire, sur le proche et le lointain, nous nous sommes efforcé de faire sentir à la fois la diversité de ces lignes de démarcation, et la variété des fonctions et des poétiques qui leur sont attachées. Sade emprunte aussi bien ici à l'imaginaire pornographique qu'à celui du roman sombre, en sorte que la frontière qui s'oppose inexorablement aux volontés du personnage ou du lecteur n'est pas la même que celle qui ne retarde le désir que pour mieux l'exciter. Lorsque celles-ci viennent malgré tout à s'imbriquer, la cohabitation problématique de ces deux modes de séparation rend compte alors d'un détournement profond des codes du scénario voyeuriste : le « trou » dans le mur n'est plus le signe d'un hasard heureux, une

invitation spontanée à la jouissance, mais bien un nouvel instrument de contrôle et de surveillance des corps, que le roman place entre les mains du scélérat. Sade ne semble s'emparer des lieux de l'intimité libertine que pour mieux congédier l'image des boudoirs feutrés du roman crébillonnesque.

En introduisant de la discontinuité et du relief dans le paysage de la fiction sadienne, la frontière tend, par la même occasion, à mettre en tension les territoires dont elle est chargée d'assurer la distinction. L'espace sadien est donc aussi un espace duel : lieu secret et lieu commun n'existent que pour se répondre, ils ne se définissent jamais que l'un par rapport à l'autre, l'un *contre* l'autre. Cette partition est susceptible de se décliner de deux manières. Souvent, la ligne de fracture qui circonscrit l'habitation du solitaire permettra d'opposer le monde de la légalité à celui de la clandestinité : l'isolement, devenu instrument de transgression ou de refondation de la Loi, sera alors le prétexte à l'énoncé d'un discours critique sur la société. Elle pourra, d'autre part, opposer l'espace de la représentation sociale à celui de l'intimité libertine : mais c'est une intimité surveillée, codifiée que nous livre ici Sade. Réductible à ses seules fonctions érotiques, elle participe à la réification des corps bien davantage qu'elle ne livre au lecteur les secrets de l'intériorité du personnage. Dans un cas comme dans l'autre, cette dialectisation du territoire fictionnel tend à mettre en évidence la fonction de contestation que la fiction sadienne associe étroitement à un espace secret qui ne se définit plus seulement par son écart vis-à-vis du monde mais encore par sa vocation à en subvertir systématiquement les règles et les codes.

Conclusion de la première partie

Sade se plaît, dans ses romans, à situer ses intrigues à l'écart du monde : boudoirs, cellules, affreux souterrains et forteresses inquiétantes, si possible perdus au milieu d'une nature sauvage ou dissimulés dans un recoin obscur de la maison, constituent la toile de fond ordinaire de ses récits. Cette caractéristique fait fi de la « fracture » séparant les deux pans de la production littéraire du marquis : une même fascination pour le secret imprègne en effet les œuvres avouées et les œuvres clandestines – Justine et Adélaïde évoluent dans un espace unique[413]. Ces lieux de réclusion ou de retraite ne sont pas seulement récurrents, ils jouent aussi un rôle important dans le développement des enjeux du récit : il faut sortir du monde pour que la vérité éclate, que les intentions cachées se révèlent, que les corps se dénudent. Si l'intérêt que marque Sade pour les lieux clos ne lui est pas propre – le roman du second XVIIIe siècle se plaira, on le sait, à traquer l'intimité de ses protagonistes jusque dans leurs retraites les plus solitaires – du moins les paysages qu'il met en scène constituent-t-il une sorte d'acmé dans la mise à distance du monde et de ses lois : l'isolement du personnage romanesque, tour à tour heureux, affriolant ou inquiétant, se durcit chez Sade dans la revendication d'un « isolisme » *a priori* hostile à toute vie en société.

Dans l'imaginaire classique, le lieu secret cumule à la fois l'idée d'une promiscuité érotique et d'un repli hors du monde qui assure à ses occupants un degré d'intimité (ou d'impunité) essentiel aux projets qu'ils méditent. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'on le retrouve aussi bien dans les fictions libertines – toutes nuances confondues, du galant au pornographique – dont les ventes explosent durant la période révolutionnaire, que dans la vogue du roman « sombre » qui s'empare à son tour de la France au tournant des Lumières. L'originalité de Sade tient, au fond, à la manière dont il « compose » avec ces deux modèles, érotique et criminel, que tout à première vue semble pourtant opposer – à l'exception de leur prédisposition au secret. Sous sa plume, le boudoir se change brusquement en « torturoir » et le cachot humide en refuge heureux pour ceux qui prétendent vivre à l'abri des lois. En multipliant ainsi les chemins de traverse entre ces deux univers génériques, le romancier ne manque pas d'éclairer la relation de solidarité qui les unit l'un et l'autre. Pour Sade, qui ne

[413] On notera cependant que ces espaces secrets se font plus rares dans le théâtre sadien : les contraintes de mise en scène ne permettent pas aux personnages de s'enfuir « au bout de l'univers » ! Au contraire, la scène de développe généralement dans des décors propices aux rencontres et aux interactions (lieux de passage, comme l'auberge d'*Oxtiern*, ou de sociabilité, comme l'hôtel du *Capricieux* ou la place publique de Beauvais dans *Euphémie de Melun.).*

distingue jamais le geste sensuel de l'acte scélérat, il ne saurait y avoir de crimes que « passionnels » et de plaisirs que « sadiques » : toute mise à l'écart de l'espace social est subversive par essence.

Tout en faisant référence aux *lieux* du roman classique, qui continuent d'informer les décors et les paysages du roman sadien, les territoires du secret se définissent également, au niveau intradiégétique, par la relation qu'ils entretiennent avec l'espace collectif, avec ce monde dont ils prétendent s'éloigner – temporairement ou définitivement. La préservation du secret, comme souvent du reste son dévoilement, impliquent de mettre de la distance entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, entre l'espace public et celui de la confession ; distance que Sade mesure toujours avec une grande précision, comme pour témoigner de l'inviolabilité de cette fracture. Quand il ne se réfugie pas « au bout du monde », « dans les entrailles de la terre » ou encore « dans l'obscurité des tombeaux », le libertin érige autour de sa retraite une succession de clôtures destinées à décourager toute incursion imprévue, en sorte que l'exigence du secret organise non seulement la géographie du récit sadien, qui se fragmente et se polarise, mais encore le système de relation qui unit les différents personnages. La frontière est un marqueur spatial autant que sémiotique. Leur multiplication accentue chez Sade la solitude qui pèse sur le personnage romanesque au XVIIIe siècle tout en exacerbant les tensions qui se jouent entre l'être en représentation et le moi intime, l'espace de la Loi et celui de la clandestinité. En faisant de cet isolement un enjeu premier du récit, le roman sadien interroge le rapport que l'individu entretient avec la collectivité et invente de nouvelles formes de sociabilité, libertines ou conventuelles, régies par le partage d'un secret ou par la conscience de l'interdit qu'elles transgressent. Le secret qui conditionne les déplacements des personnages au sein de l'espace diégétique détermine ainsi la manière dont ils « font société » hors du monde : ce sera l'objet de la deuxième partie.

Deuxième partie.
Secrets commerces

Introduction

Les épisodes dans lesquels les personnages de l'œuvre fictionnelle se livrent, « dans le silence des lois », à leur penchant pour la dissimulation et le secret sont si nombreux chez Sade qu'ils découragent le recensement, au point d'apparaître comme une sorte de « tic » d'écriture. On peinera, dans l'œuvre romanesque en particulier, à lire trois pages de suite sans y rencontrer quelque synonyme du mot « secret ». Sans doute cette prolifération s'explique-t-elle en premier lieu par la nature même des savoirs convoqués : comme le rappelle Amandine Lefèvre dans sa thèse de doctorat, « les deux contenus majeurs des secrets littéraires sont bien le criminel ou le sexuel, lorsqu'ils ne s'associent pas[414] ». Sade, de fait, ne rate jamais une occasion de les mêler, revendiquant volontiers la solidarité structurelle qui unit le « criminel » au « sexuel ». Non seulement ses héros libertins feront toujours du premier le moteur exclusif du second, mais l'on serait tenté de dire que le propre de la « pornographie » sadienne tient justement à ce refus de banaliser, ou de décriminaliser, l'acte sexuel, à rebours de l'érotique revendiquée par nombre de romanciers de l'époque classique, à commencer par Restif de la Bretonne, dont *L'Anti-Justine* prétendait symptomatiquement offrir au lecteur une version « savoureuse, mais non cruelle » – c'est-à-dire *expurgée* – de *Justine*[415]. L'intérêt que marque Sade pour le « criminel » et le « sexuel » le conduit ainsi naturellement à déserter le champ de la légalité au profit d'une clandestinité qui est autant un moyen, pour le jouisseur, de se soustraire à la règle générale que de la questionner *de l'extérieur*. L'absurdité de la Loi n'est-elle pas la cause première de cette hypocrisie générale dont romanciers et moralistes ne cessent alors de déplorer les progrès ? En d'autres termes, le propre de la Loi n'est-il pas, justement, de « fabriquer » du secret ? Lorsqu'il s'agit de se faire moraliste, Sade se plaît à pousser le raisonnement jusqu'au paradoxe :

> Voilà l'inconvénient affreux que n'ont pas su prévoir les lois. Une jolie fille, tendre et crédule, devient infanticide pour déguiser sa faute ; un libertin sujet à des caprices, pour les cacher, en détruit l'objet ; le moine incontinent devient un meurtrier ; qu'on ferme les yeux sur les torts qui ne sont qu'imaginaires, sur des faiblesses qui n'offensent en rien la société, et l'homme ne deviendra pas

[414] Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, p. 17.
[415] On se réfèrera à la préface de *L'Anti-Justine* de Restif de la Bretonne.

> doublement criminel pour empêcher qu'on n'imagine qu'il pût se le rendre une fois[416].

Si l'espace du secret est le lieu où s'énonce le plus clairement la thèse sadienne de la contradiction entre aspirations individuelles et ordre collectif, et partant, où se fait jour l'incompatibilité profonde qui oppose intérêts privés et intérêt général, cette clandestinité n'est pourtant jamais complètement réductible, sous la plume du marquis, à l'expression d'un solipsisme. Même l'isolisme forcené dans lequel prétend s'emmurer le jouisseur pour y enterrer ses funestes passions ne saurait le prémunir de cette altérité dont il semble que la présence soit essentielle à la vie de tout secret. D'ailleurs, il n'est guère question de s'enfermer seul ; la fiction sadienne imagine plutôt la retraite du solitaire comme un lieu où l'on vit « entre soi », au sein d'une petite communauté choisie. La transparence rousseauiste ne concevait l'Autre que comme un interlocuteur lointain, presque évanescent, dont l'évocation était avant tout prétexte à un retour réflexif sur soi ; le secret exige quant à lui la présence réelle, actuelle de cet *alter ego*, qu'il soit confident, victime, ou simple témoin de ce qui a été omis : l'acte de dissimulation doit s'exhiber sous ses regards curieux pour que le secret se réalise. Il est tout à fait remarquable de ce point de vue que les citadelles de solitude rêvées par Sade, au premier rang desquelles se trouve la forteresse de Silling, ne sont pas du tout les lieux de clarté et de transparence qu'elles prétendent être, mais bien au contraire des lieux propices à l'occultation et au non-dit.

C'est que le secret, avant d'être un contenu, est aussi et peut-être avant tout un mode de relation à l'autre : c'est un acte social qui implique qu'au moins deux acteurs se trouvent intéressés à la dissimulation ou au dévoilement d'un savoir donné. Ainsi, le secret se monnaie ou s'échange, se donne, se refuse, il agrège ou dilapide ; mais quel que soit son destin – et les opérations qui en accompagnent le surgissement sont nombreuses –, il reste toujours tributaire d'une intersubjectivité qui lui donne forme et sens. L'objectif de cette deuxième partie sera précisément d'envisager la manière dont le secret « circule » dans l'espace fictionnel et conditionne non seulement la sociabilité du personnage, dont les interactions avec autrui dépendront essentiellement du rapport qu'il entretient avec l'objet dissimulé et des moyens qu'il est prêt à consentir pour s'en assurer la maîtrise, mais aussi, plus largement, la physionomie du récit ou de la représentation, dont on verra qu'ils s'organisent souvent autour d'un petit nombre d'opérateurs actionnels liés au développement du secret. On commencera donc par présenter les bases de cette « structure actantielle du secret », en faisant un détour du

[416] *Aline et Valcour*, p. 927.

côté de la sociologie, de l'anthropologie et de la philosophie, puis nous passerons en revue les trois actes archétypaux autour desquels s'articule, chez Sade, la circulation du secret : la dissimulation, la révélation et la communication.

Chapitre liminaire
Définition du cadre conceptuel

L'ancrage social dans lequel nous prétendons ici inscrire le partage du secret n'a pas échappé à la critique dont les travaux nous permettent aujourd'hui de mieux appréhender le fonctionnement interne du secret, la manière dont il « fait lien » entre les hommes, dont il organise les rapports entre destinateur, destinataire et confident de ce qui a été dissimulé. Le premier chapitre proposera donc un état des lieux, aussi succinct que possible, sur ces approches « dynamiques » du secret, avant de s'employer à dégager une typologie des configurations actionnelles susceptibles de rendre compte de la diffusion, ou au contraire la non-diffusion du secret dans l'espace social. Dans la continuité des travaux que Zempleni et Boutang ont consacrés à cette question, nous retiendrons à notre tour trois actes archétypaux qui nous paraissent éclairer les relations que nouent entre eux les personnages de Sade tout en jouant un rôle déterminant dans la résolution des enjeux du récit ou de la représentation ; nous les avons déjà cités plus haut, il s'agit de la dissimulation, de la révélation et de la communication. Une fois ces modèles théoriques définis, il s'agira naturellement, dans les chapitres suivants, de les confronter à la réalité du texte sadien

Section 1. Secret et sociabilité

Le secret est un phénomène profondément social ; c'est un jeu qui implique nécessairement au moins deux acteurs : un qui sait et un qui ne sait pas. Envisagé sur le plan conceptuel, sa définition ne manque pas cependant de poser quelques difficultés, en raison notamment de la polysémie qui caractérise ses emplois dans le langage courant. Comme n'a pas manqué de le soulever la critique [417], le mot de « secret » peut aussi bien désigner un contenu (l'objet dissimulé) qu'un processus (la dissimulation) : le secret est à la fois la chose que l'on cache et le nom de l'acte par lequel celle-ci sera mise à l'écart. Or, si tout peut être secret, de l'escalier dérobé à la lettre clandestine, des pensées intimes aux énigmes de la providence – tout, et « même rien », comme l'a rappelé Arnaud Lévy [418] – c'est précisément par ses modalités de « disparition » que le secret tendrait au fond à se distinguer d'autres formes d'occultation avec lesquelles il a pu souvent être confondu[419], à commencer par l'énigme ou le mystère. Ce dernier constitue pourtant, à certains égards, la forme du retrait la plus éloignée de notre objet d'étude, c'est pourquoi il ne nous paraît pas inutile d'en dire un mot afin de préciser plus clairement les limites sémantiques dans lesquelles nous renfermerons cette analyse. Le mystère confronte l'homme à un savoir dont il n'a pas la clé : du point de vue de celui qui ne sait pas, est mystérieux tout ce qui échappe à son entendement, aussi, comme l'écrit Arielle Meyer, ce dernier concerne-t-il étroitement la personne du « destinataire[420] ». Mais pour devenir secret, il manque au mystère une circonstance essentielle : il ne suffit pas en effet que le savoir *manque*, il faut encore que celui-ci ait été *dérobé*, qu'un autre soit en possession d'un savoir qu'il refuse de communiquer. En d'autres termes, si le mystère nous confronte à une altérité rendue inconnaissable par la distance qui la sépare de nous – divin ou monstrueux, le mystérieux se situe toujours dans le *supra* ou dans l'*infrahumain* –, la logique du secret semble quant à elle inséparable d'une intersubjectivité dans laquelle elle s'origine, puisqu'elle tend à faire du savoir dissimulé l'enjeu d'une tractation : « [le secret] reste toujours à notre portée, note Françoise Gevrey, puisque, contrairement au mystère, il exige que nous participions à son élaboration et à sa

[417] « Car le terme est à ce point polysémique qu'il désigne à la fois ce que nous avons commencé à entrevoir comme un processus dynamique et le résultat de ce processus », Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 28.
[418] Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », p. 120.
[419] C'est particulièrement vrai au XVIIIe siècle où secret et mystère apparaissent souvent dans les dictionnaires comme des synonymes. On trouvera par exemple en tête de l'entrée MYSTÈRE de la 4e édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) : « MYSTÈRE. s.m. Secret. »
[420] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 14.

diffusion[421] ». C'est au fond par cet ancrage résolument *humain* qu'il se distingue le plus clairement de son homologue : l'inconnu n'est pas ici de l'ordre de l'inconnaissable mais du dissimulé. Le « concept de secret », note Lévy, implique ainsi « un savoir-caché-à-autrui[422] », en sorte que la présence, même virtuelle, de cet *alter ego* apparaît bien comme la condition *sine qua non* de l'apparition du secret, quand son absence pure et simple serait au contraire le signe que nous nous trouvons confrontés au « mystère ».

De cet ancrage résolument interpersonnel du secret découle un second trait distinctif : celui de son intentionnalité. L'objet secret ne saurait précéder sa dissimulation, c'est au contraire l'acte de cacher à quelqu'un qui « produit » ce que Louis Marin a appelé « l'effet de secret[423] ». Alors que le savoir mystérieux ne demande *a priori* aucun effort pour « être », son existence n'étant pas subordonnée à la perception ou à l'utilisation qui en sera faite – le mystère « n'apparaît » pas, il a *toujours déjà été là* –, le secret possède quant à lui un acte de naissance clairement identifié : la rétention d'un savoir susceptible d'intéresser autrui suffit à ériger ce savoir en secret. Le secret est donc essentiellement *artificiel*, il est le résultat d'une volonté : celle de son détenteur d'en tenir l'autre à l'écart en empêchant sa diffusion, ce qu'il peut faire par *mensonge* (un faux savoir est exhibé en lieu et place du savoir véritable) ou par *omission* (le savoir est tu). Le mouvement du secret s'apparente de fait à une « structure d'exception », c'est « une dynamique d'exclusion où se parfait le paradoxe d'un jeu dont un des joueurs en tant que joueur ne fait pas partie précisément pour que le jeu ait lieu. Le jeu du secret est un jeu du tiers inclus-exclus.[424] ». Louis Marin, et nous ne pouvons le suivre sur ce point, est cependant tenté d'inclure la catégorie du mystère dans son étude consacrée au secret, en opposant les « secrets intentionnels » (détenus par un sujet) aux « secrets existentiels » (secrets sans détenteurs, donc *mystérieux*). Cette association, qui relève peut-être davantage de la confusion, ne nous paraît pas convaincante dans la mesure où un secret qui n'est connu de personne et n'est, à proprement parler, caché à personne ne constitue aucunement « une structure d'exception » : une fois encore, le mystère n'est pas *dissimulé*, il est hors d'atteinte, ce qui est fort différent. Ainsi, pour Arielle Meyer, qui distingue clairement entre secret et mystère, l'acte de dissimulation qui préside au premier le rend tributaire de l'élaboration d'une stratégie consciente visant à mettre ce savoir à l'écart d'une

[421] Françoise GEVREY, *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 4.
[422] Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », p. 120.
[423] Louis MARIN, « Logique du secret », p. 60.
[424] *Ibid*., p. 64.

population donnée. Cette stratégie implique qu'une personne au moins soit en possession du secret, celle-là même qui prendra la décision de ne pas le communiquer :

> Poser la distinction entre le mot et la chose en réservant la qualité de secret à l'activité symbolique permet de préciser qu'une réalité dont personne ne se doute n'est pas un secret mais une chose ignorée. Ainsi un tiroir secret n'est secret que parce qu'une personne au moins en connaît l'existence et la cèle aux autres. Inconnu de tous, le tiroir en question, bien que toujours existant, rejoint la panoplie des choses mystérieuses. Inversement, un tiroir secret, c'est-à-dire construit de façon séparée du reste du meuble dans lequel il se trouve, mais connu de tous, n'a plus de secret que le nom. C'est donc bien le savoir sur la chose et l'opération qui le constitue qui détermine le secret : ce que produit le processus dynamique de substitution est un savoir évincé sur une réalité mise à l'écart[425].

Dans la mesure où il « s'élabore […] dans une dynamique fondamentalement intersubjective, » on comprend que la question du secret, telle que la pose Arielle Meyer, soit indissociable d'un rapport de force qui, pour s'exercer exclusivement à l'intérieur du champ social, exclut *de facto* toute transcendance métaphysique, toute activité extrahumaine. De ce fait, réfléchir sur le secret – plutôt que sur le mystère – l'amène dans son étude à prêter une attention particulière aux forces et aux tensions qui président à son existence, à la manière dont il « circule » d'un individu à l'autre. À cette distinction près entre secret et mystère, ou entre secret intentionnel et secret existentiel, Arielle Meyer n'en retrouve pas moins les conclusions formulées par Louis Marin, qui se propose d'envisager ces savoirs au prisme des modèles relationnels et interactionnels qu'ils supposent entre les individus, ces derniers constituants, pour l'un comme pour l'autre, la véritable originalité du secret :

> Le secret n'est pas une chose ou un être mis à part, mais l'effet – négatif – d'un jeu de relations et d'interactions. Savoir ce qui, ici, s'échange ou s'écarte, a sans doute moins d'intérêt – si le secret est en effet un effet, un simulacre – que décrire les règles que les joueurs observent […][426].

Le secret que l'on garde à part soi n'est jamais l'expression d'une *solitude* – celle du maître du secret ou celle du « secrétaire », jouissant à part soi de la connaissance dont il s'est trouvé être le dépositaire –, la possession du plus innocent ou du plus infime des secrets engage au contraire celui qui le détient dans un système complexe de rapports qui le lient

[425] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 29.
[426] Louis MARIN, « Logique du secret », p. 63-64.

intimement à l'ensemble des acteurs intéressés à la préservation du non-dit – ou à sa divulgation –, en sorte que l'étude du secret ne saurait faire jamais l'économie des règles sociales qui en assurent le développement. La particularité de ce type de relations tient ici à ce qu'elles sont essentiellement *inégalitaires*. Au fondement de tout secret se trouve cet acte de sociabilité minimal par lequel celui qui sait met à distance celui qui ne sait pas, créant de fait entre eux deux une *distinction*. Le secret, remarque le sociologue André Petitat, est « soustraction d'information dans l'interaction, […] c'est une différence d'information qui crée une différence de morphologie, de comportement ou de croyance[427] ». Cette différence de traitement dans l'accès au savoir, pour n'être perceptible que de ceux qui connaissent l'existence de ce qui a été dissimulé, n'en restera pas moins pleinement opérationnelle comme facteur de distinction sociale, car le savoir dénié à l'autre est aussi un savoir *sur* l'autre : la conscience de ce que le destinataire du secret ignore informe, à son insu même, les rapports qu'il entretient avec le détenteur du secret. Ainsi envisagé comme mode de sociabilité, le secret n'a donc pas seulement pour fonction, conformément à son étymologie, de « séparer », il lui revient encore de construire de la différence, et partant, de la hiérarchie entre les êtres. C'est ce qu'a notamment observé Pierre Boutang dans son *Ontologie du secret* :

> Est secret ce qui a été mis à l'écart, séparé ; cependant toute séparation ne constitue pas un secret ; bien qu'originellement *separare* ce soit sevrer, éloigner l'enfant du sein maternel, nous tendons à concevoir la séparation comme disjonction de deux égaux dans l'homogène ; celle du secret met à part deux inégaux, et instaure plusieurs couples d'inégalité[428].

À la tentation de nos sociétés modernes – ces sociétés du « trop de réalité[429] », comme les appelle Annie Le Brun –, de se penser, ou de se représenter, comme des espaces régis par un double principe d'égalité et d'universalité, deux valeurs qui s'articulent communément sur une injonction continuelle à la transparence de tout un chacun, le régime du secret projette sur le monde une ombre portée dont le premier effet est de réinjecter de la singularité et de l'inégalité entre les individus qu'elle distingue. Mode de jonction par la différence, qui vérifie, et ce faisant exacerbe, les tensions sous prétexte de les camoufler, le secret est susceptible de recouvrir une grande variété d'emplois dans le champ social. Reconnaissant

[427] André PETITAT, *Secret et formes sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, Sociologie d'aujourd'hui, 2014, p. 9.
[428] Pierre BOUTANG, *Ontologie du secret*, p. 48.
[429] Annie LE BRUN, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.

que « la relation à l'autre est l'aspect essentiel du problème sémantique[430] » que pose le secret, Arnaud Lévy s'est efforcé de dresser l'inventaire de ses « fonctions ». Celles-ci nous paraissent susceptibles de se résumer à trois verbes d'action : dominer, (se) protéger et jouir. La première de ces fonctions, dominer, est sans doute la plus évidente : posséder une information à laquelle l'autre n'a pas accès garantit au détenteur du secret une forme de supériorité sur son destinataire, supériorité dont l'imaginaire collectif n'a pas manqué de s'emparer en faisant volontiers du secret une « arme » : « le secret, écrit Arnaud Lévy, est ce qui confère un pouvoir sur l'autre, il joue le rôle d'un instrument de pouvoir. L'arme secrète, la botte secrète, l'agent secret tirent leur pouvoir de ce qu'ils ne sont pas connus de l'ennemi[431] ». La seconde fonction, protéger ou se protéger, nous rappelle que si le secret peut servir à prendre l'ascendant sur l'autre, il est aussi une manière de s'en prémunir, d'échapper à son emprise en lui refusant l'accès à un savoir qu'il pourrait être à même de retourner contre nous. Rentrent dans cette catégorie les secrets qui jouent pour leur détenteur « le rôle de bien précieux, de quelque chose de l'ordre du privé, du personnel », ce qui inclut « le secret des dieux » ou « les secrets d'alcôves », dont le partage, dès lors qu'il est librement consenti, constitue « un gage d'amitié, de confiance, un dépôt sacré[432] ». On sera tenté d'ajouter à cette liste des secrets plus sombres et inavouables vis-à-vis desquels on aura tout intérêt d'empêcher autant que possible la publicité ; le secret désigne ici « la chose mauvaise, source de honte », « la maladie secrète, le secret des mauvais sentiments, le secret d'une infamie[433] », bref, autant d'expressions des turpitudes de l'âme humaine dont le roman noir saura faire son miel. Le secret est enfin, dernier volet de cette énumération, « un moyen de satisfaction », « un instrument de jouissance » – fonction euphorique, et souvent même dans notre corpus « érotique », de la dissimulation qui fait de l'objet caché le prétexte d'un jeu : « Plaisir de posséder un secret, plaisir de refuser de satisfaire la curiosité de l'autre[434] ». *En résumé*, et pour remettre ces éléments dans l'ordre dans lequel les a pensés Arnaud Lévy :

> […] le secret confère un pouvoir sur l'autre, il est le moyen de ce pouvoir ; le secret est un bien précieux, le plus propre, le plus personnel, le plus intime : il est aussi la chose mauvaise à cacher, source de honte et menace pour l'intégrité narcissique ; le secret est moyen de plaisir comme sa rétention peut être source de

[430] Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », p. 121.
[431] *Idem.*
[432] *Idem.*
[433] *Idem.*
[434] *Idem.*

> déplaisir ; le secret est moyen de protection contre l'agression redoutée de l'autre[435].

La diversité des fonctions associées au secret est à l'image de la complexité des rapports humains. De la confidence à la défiance, les opérations qui lui sont liées forment une espèce de gradient autour desquels s'élaborent, en silence, les règles qui régissent notre rapport à l'autre. Tractations, séductions, mystifications, tromperies : les stratégies de rétention ou de contrôle de l'information occupent de fait un rôle déterminant dans la manière dont nous « faisons société » et n'ont pas manqué, en conséquence, de susciter l'intérêt des sociologues et des historiens. Ainsi pour Georg Simmel, le secret détermine nos structures de communication : « Toutes les relations entre les hommes, écrit-il, reposent, cela va de soi, sur le fait qu'ils savent des choses les uns sur les autres[436] ». La circulation de ces savoirs dans l'espace social et les diverses opérations visant à en faciliter ou au contraire à en gêner le développement font du secret un « fait sociologique » à part entière, caractérisé par « la relation réciproque » qu'il suppose entre les « éléments d'un groupe[437] ». Le « sens sociologique » du secret, loin cependant d'être uniforme, oscillerait entre deux réalisations *a priori* contradictoires qui rendent compte de sa polysémie et de l'image contrastée que nous lui associons : une réalisation « extérieure », et une réalisation « intérieure ». La première engage le rapport du détenteur du secret à son destinataire :

> Aussi longtemps que l'existence, les activités et les possessions d'un individu restent secrètes, la signification sociologique générale du secret est isolement, contraste et individualisation égoïste. Le sens sociologique du secret est ici extérieur : c'est la relation entre celui qui possède le secret et celui qui ne le possède pas[438].

Cette définition de l'activité secrète, de loin la plus répandue, conduit à envisager les phénomènes de dissimulation comme des moteurs de différenciation qui instituent ou révèlent, au cœur du tissu social, une série de tensions et de heurts entre les membres qui le constituent. Puissant vecteur d'inégalité, en cela qu'il conditionne l'accès au savoir au bon vouloir de ses détenteurs, le secret, sous la plume de Georg Simmel, engendre hiérarchie et violence, il est le signe de la supériorité « brutale » de celui qui sait sur celui qui ne sait pas : « Le mensonge qui parvient à s'imposer, c'est-à-dire qui n'est pas découvert, est sans aucun

[435] *Ibid*., p. 122.
[436] Georg SIMMEL, *Secret et sociétés secrètes*, Circé, 2009, p. 7.
[437] *Ibid.*, p. 281.
[438] *Idem*.

doute un moyen de mettre en œuvre la supériorité intellectuelle et de l'utiliser pour diriger et opprimer le moins malin[439] ». Ramené à son fonds pulsionnel, à la volonté de puissance qui accompagnerait nécessairement la réalisation du secret, celui-ci finit par incarner à ses yeux rien moins que « l'expression sociologique du mal moral » :

> […] si le secret n'est pas directement lié au mal, le mal est lié directement au secret. Car l'immoralité se cache, pour des raisons évidentes – même lorsque l'acte immoral n'encourt pas de châtiment social, comme certains délits sexuels. Sans même parler du rejet social primaire, l'isolement intérieur est un effet réel et important de l'immoralité en tant que telle, à côté de toutes les prétendues imbrications de l'éthique et du social ; le secret est aussi – entre autres choses – l'expression sociologique du mal moral[440].

Cette interprétation axiologique du secret, qui associe étroitement l'acte de dissimulation à l'immoralité de l'objet dissimulé et tend dès lors à faire de toute « sécrétion » l'expression larvée d'un « isolement intérieur » a largement fait son chemin dans nos imaginaires. L'enquête linguistique menée par André Petitat sur les connotations positives ou négatives associées au secret dans le langage courant atteste de la prégnance d'une caractérisation dysphorique du secret : « sur l'axe de la négativité/positivité normative, l'asymétrie est nettement en faveur du négatif (65% et 35%). La connotation négative du secret est parfaitement lisible et apparente dans nos mots et expressions[441]. » Et l'auteur de conclure : « Il existe donc une forte tendance, inscrite dans la langue, au découragement du caché et du déformé transgresseur et à l'encouragement de l'authenticité et de la vérité[442] ». Sans entrer pour l'instant plus avant dans le détail, il semblerait que ce jugement soit celui qui domine largement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, Rousseau, traçant une espèce de généalogie de la tromperie, n'hésitera d'ailleurs pas à faire du penchant au secret une caractéristique de nos sociétés modernes et la conséquence directe des inégalités politiques et économiques qui les sous-tendent :

> Le sauvage vit en lui-même ; l'homme sociable toujours hors de lui ne sait vivre que dans l'opinion des autres […]. Dès lors, tout devient factice et joué : honneur, amitié, vertu, et souvent jusqu'aux vices mêmes, dont on trouve enfin le secret de

[439] *Ibid*., p. 42.
[440] *Idem.*
[441] André PETITAT, *Secret et formes sociales*, p. 263.
[442] *Ibid*., p. 143.

> se glorifier ; […] au milieu de tant de philosophie, d'humanité, de politesse et de maximes sublimes, nous n'avons qu'un extérieur trompeur et frivole, de l'honneur sans vertu, de la raison sans sagesse et du plaisir sans bonheur.[443]

Le procès contre l'individuation, que n'auront de cesse de mener les moralistes de l'âge classique, conduit Rousseau à dresser un véritable réquisitoire contre l'hypocrisie qui informe selon lui les comportements de ses contemporains. On notera que cette condamnation, en dépit ce qu'elle peut avoir d'intemporel – chaque génération ne se ressaisit-elle pas, à sa manière, de ce grief ? – trouve cependant dans l'essor de la privatisation qui marque le tournant des Lumières, une forme d'actualité[444]. Mais le secret, ici envisagé comme facteur de désunion, voire d'avilissement moral, est également susceptible, aux yeux de Georg Simmel, d'une réalisation « intérieure ». Celle-ci ne concerne plus le rapport entre le maître du secret et son destinataire, mais celui unissant les membres d'une collectivité, d'un groupe ou d'une société secrète. En l'occurrence, le secret qui sépare devient secret commun, bien partagé ; il apparaît désormais comme le principe organisateur d'une sociabilité qui fait de la jouissance et de la préservation des savoirs qu'elle détient en propre un vecteur d'identification de l'individu au groupe :

> Mais dès qu'un groupe entier prend le secret comme forme d'existence, le sens sociologique du secret devient intérieur : le secret détermine désormais les rapports mutuels de ceux qui possèdent en commun le secret[445].

Bien que Georg Simmel associe d'emblée cette forme sociale à la société secrète, qui constitue son objet d'étude, on notera que la définition qu'il propose de ce mode de sociabilité paraît tout à fait transposable au niveau des individus pour rendre compte des rapports que le détenteur du secret entretient avec son confident, quel qu'il soit. La société secrète complexifie et ritualise des rapports de force qui se jouent déjà à l'échelle interpersonnelle. Se voir confier le secret d'autrui est un signe d'élection, et donc de différenciation, qui élève le confident au rang de complice. En traçant une ligne de fracture nette entre ceux qui savent et les autres, le secret actualise dans le même temps la solidarité structurelle qui en unit les détenteurs. Celui-ci ne se conçoit plus dès lors comme perte ou retranchement, il est au contraire un vecteur de lien social, il crée dans l'échange de la « valeur ajoutée » en

[443] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes.*
[444] « C'est d'abord le processus d'occultation du privé et de l'intime qui définit l'âge classique », Jean Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 370.
[445] Georges SIMMEL, *Secret et sociétés secrètes*, p. 281.

soulignant, selon le mot d'Arnaud Tripet, « la valeur de celui qui le détient, son appartenance à un groupe.[446] ».

On le voit, la diversité, pour ne pas dire l'ambivalence, des fonctions et des réalisations sociologiques du secret, qu'elles soient « intérieures » ou « extérieures », tend à rendre assez peu lisible les contours d'une notion dont l'unité fait décidément problème. Cette situation explique peut-être, au demeurant, la polarisation des réactions qu'elle a pu susciter au fil des siècles : entre condamnation pure et simple d'un penchant essentiellement mû par l'égotisme ou par la volonté d'exercer une violence sur l'autre, et revendication du droit à se soustraire, au moins temporairement, au regard de la collectivité. De là au poncif d'un secret essentiellement inconnaissable – mystérieux –, qui échapperait par nature à l'intelligence humaine, il n'y a qu'un pas, parfois franchi par certains critiques. Il nous semble pourtant que cette indétermination conceptuelle alors prêtée au secret, loin d'ajouter quoi que ce soit au raisonnement, doive plutôt imposer une forme de prudence méthodologique : il paraît peu probable en effet qu'une notion mal définie – pire encore, « indéfinissable » – ait quelque chance d'aboutir à un raisonnement scientifique convaincant, de même qu'une étude portant sur le secret ne devrait pas avoir nécessairement vocation à être conduite dans une langue elle-même « secrète ». Yves-Henri Bonello, dans un « Que sais-je ? » sobrement intitulé *Le Secret*, se revendique de cette position qui justifie selon-lui de centrer son étude non exactement sur le « secret » mais sur diverses circonstances qui en favorisent l'apparition :

> Le secret, n'a pas besoin de se dissimuler pour être insaisissable ; il peut demeurer inviolable, même révélé, car il n'est pas de l'ordre de la vérité. Il est au-delà. Au-delà de la parole. Bien évidemment il fonctionne sur le cryptage et le caché et se recouvre d'un voile. Il est fuyant, capable d'exploiter toutes les ressources du mensonge et les formes du faux. Il se fait en nous autant que par nous. Il échappe à toutes les formes de la phénoménalité. On ne peut dire la vérité à son sujet parce qu'il est hors d'atteinte et ne répondant pas, ne peut donner lieu à procès.
>
> En revanche, les situations de secret donnent lieu à discussion. Ce sont des situations repérables et à propos desquelles on légifère : secrets d'État, secrets d'être (secret professionnel, secret de la confession) ou secrets d'avoir (secrets économiques, secrets de fabrication). Ces situations de secret se trouvent au centre de disputer et de jugement critiques, à l'articulation des relations du monde

[446] Arnaud TRIPET, *Poétique du secret. Paradoxes et maniérismes*, Paris, H. Champion, 2007, p. 9.

> intérieur du sujet et de son émergence sociale, à la frontière de la clandestinité du moi et de sa transparence[447].

Le flou définitionnel – volontairement entretenu – qui entoure chez Yves-Henri Bonello la notion de secret le conduit à amalgamer derrière ce mot, pêle-mêle, toute forme de dissimulation et de non-dit. Ce parti pris le conduisant à passer en revue des « situations de secret » aboutit nécessairement à un effet de liste dont il reviendra au lecteur d'apprécier – ou de « deviner » – le sens et la cohérence : *addition qui nulle part ne fait somme*. Le choix méthodologique qui préside à notre étude est exactement inverse : il nous semble que la recension de ces « situations de secret » ne peut avoir de sens que ramenée à une analyse précise du fonctionnement interne du secret, des forces qui le meuvent. À ce stade de notre réflexion, nous nous sentons plus proches de la position revendiquée par Arielle Meyer au seuil de l'étude qu'elle a consacrée au *Spectacle du secret* dans plusieurs romans du XIXe siècle. Interroger la spécificité du secret par rapport à d'autres formes d'occultation (comme le mystère ou le non-dit) implique nécessairement de renoncer à une définition existentielle de ce dernier (c'est-à-dire à chercher des objets « intrinsèquement » secrets) au profit d'une conception « dynamique », seule susceptible de mettre au jour les tensions et rapports de force qui conditionnent la naissance et la circulation de l'énoncé secret :

> Pour nous l'enjeu est le suivant : parvenir à développer un raisonnement sur le fonctionnement du secret qui s'articule à une réflexion sur la représentation littéraire de ce fonctionnement[448].

> Notre démarche suppose donc d'isoler d'abord les rouages du mécanisme du secret avant de le confronter aux textes littéraires, un mécanisme envisagé indépendamment de sa teneur, une simple structure dans laquelle pourrait s'inscrire n'importe quel contenu[449].

Dans la mesure où tout, *a priori*, peut être secret, « même rien », nous croyons que l'évaluation sémantique de ce concept ne saurait en effet avancer sans se reporter sur l'examen du processus de fabrication du secret, processus dont on a vu qu'il impliquait nécessairement, contrairement au mystère, la présence de l'autre comme complice ou destinataire[450]. Aborder le secret sous cet angle revient somme toute à partir du postulat que le

[447] Yves-Henri BONELLO, *Le Secret*, p. 3-4.
[448] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 13.
[449] *Ibid*., p. 17.
[450] La possibilité d'un secret sans destinataire est évoquée par Petitat, qui en réserve cependant l'analyse à d'éventuels travaux ultérieurs ; nous croyons cependant qu'une telle configuration, en débordant sur le champ de

secret, comme l'écrit Philippe Dujardin, « n'existe que dans le rapport à l'autre », qu'il est « un fait de socialisation[451] » :

> Le secret participe de ces jeux-là. Jeu de la réserve et de l'ostension puisqu'il n'est de secret qu'à être conservé, gardé, protégé, mais aussi bien transmis, exposé, trahi, traduit (voir *tradere* : faire passer à un autre ; *traductio* : traversée, exhibition publique). […] Jeu de l'inestimable : inestimable du lien dont le secret, dépôt et capital, est le gage ; vanité de l'évaluation puisque tout secret est secret de polichinelle non seulement en ce qu'il est voué à l'exposition mais en ce qu'il n'a d'autre « contenu » que la contrainte et le plaisir de l'entre-soi[452].

Qu'il soit tu ou révélé – et indépendamment, encore une fois, de ce sur quoi il porte – le secret implique qu'un savoir, sur lequel porte une interdiction, devienne du fait même de cette interdiction l'objet d'une *tractation*, d'un *marchandage*, ou plus généralement d'un *rapport de force* entre les différents sujets intéressés à son existence. Cette approche, que l'on pourrait qualifier de « formaliste », en cela qu'elle conditionne la définition du secret à la mise au jour du système de relations sans lequel celui-ci ne pourrait exister, tend en effet à envisager le secret comme une structure communicationnelle à part entière et constitue selon toute apparence le point de départ des typologies esquissées par Pierre Boutang et András Zempleni, sur lesquelles nous allons maintenant dire un mot.

---

la psychanalyse, excède le cadre conceptuel dans lequel nous prétendons ici borner le secret. « Secrets à trois, secrets à deux, existe-t-il des secrets à une personne, des secrets à soi-même ? L'ordre interactif se prolonge-t-il à l'intérieur de la personnalité sous forme de non-dit à soi-même (refoulement, dénégation), de mensonge à soi-même (illusions diverses) ? Nous laisserons presque complètement de côté cette question passionnante […]. », André PETITAT, *Secret et formes sociales*, p. 14.

[451] *Le Secret. Usages et fonctions du secret : approches comparées*, Philippe Dujardin (dir.), Éditions du CNRS, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 55.

[452] *Ibid.*, p. 14.

Section 2. Structure actantielle du secret

Pierre Boutang, dans l'*Ontologie du secret*, s'est efforcé de saisir la spécificité du phénomène au travers des différentes opérations par lesquelles les sujets liés par le secret peuvent être amenés à interagir les uns avec les autres. La « table » qu'il met au jour se compose ainsi d'une série d'actes linguistiques qu'il propose de répartir en quatre catégories : qualité, quantité, relation et modalité. Nous écarterons ici la question de la « modalité », qui nous semble moins fonctionnelle dans le cadre de cette étude[453] pour nous concentrer sur les trois premières. On remarque d'emblée que ce qui fait lien entre ces catégories tient au constat d'une tension inhérente à la dynamique du secret. Essentiellement ambivalent, le secret n'existe que par l'énoncé des contradictions autour desquelles il se construit, et dont la principale tient sans doute au rapport qu'il entretient avec son propre dévoilement :

> […] immédiatement, ce qui se donne, c'est l'ambivalence du secret, que nous n'avons pas éludée ; le secret c'est quelque chose qui ne doit pas se dire, sur quoi le dire n'a pas souveraineté (« on peut tout dire », c'est la logique vulgaire, la limite de divulgation du langage ; le secret la contredit tout à plein ; il prétend décider du dire) ; d'autre part le secret n'a de sens que pour être dit, communiqué, même « sous le sceau du secret : en vain le bon sens regimbe-t-il […][454].

Le premier axe autour duquel se jouent ces tensions est celui de la « qualité », que Boutang définit comme « cette intention du oui ou du non qui […] ne manque à aucune langue[455] ». Plus prosaïquement, il s'agit de la propension du savoir secret à s'énoncer et elle s'articule autour de trois verbes d'action : taire, dire, communiquer. Dans la logique du secret, le « taire », contrairement à la négation, devance le « dire », « le soumet à sa loi » : s'opposant à un régime idéal (ou au contraire « vulgaire ») où tout pourrait indifféremment être dit, le secret, connu de son seul détenteur, autorise ce dernier à créer de la différence dans le champ du savoir, à décider de ce qui doit être révélé ou non. Ce « taire » ne constitue pas une exception, un retranchement au « dire », mais bien au contraire la règle générale à laquelle il reviendra au « dire » de déroger[456] : le secret n'existe que par le silence qui préside à son

[453] Ni András Zempleni, ni Arielle Meyer, qui se sont pourtant intéressés à la « table » du secret de Boutang, ne reprennent cette catégorie aux contours plus sinueux ; parce qu'elle excède les limites de la structure communicationnelle que nous nous efforçons ici de dégager, nous avons-nous-mêmes choisi de ne pas la retenir dans cette étude (voir l'Introduction).
[454] Pierre BOUTANG, *Ontologie du secret*, p. 129.
[455] *Ibid*., p. 130.
[456] *Ibid*., p. 131.

existence et le distingue du savoir commun. Par voie de conséquence, le « dire », second chez Boutang, apparaît comme la négation du « taire », une négation qui se trouve cependant au cœur même de la dynamique du secret qui fait du dire une possibilité (une tentation) qui accompagne la vie de tout secret : ce « dire », « c'est, pour le secret, la retombée dans un langage naturel, qui cesse, presque d'être une parole, et qui se perd ou se résorbe dans les autres choses ». Dévoiler son secret, c'est-à-dire faire l'impasse sur ce qui, en lui, impose de faire silence, constitue dès lors une espèce de transgression par laquelle le secret s'abolit en s'énonçant : « Une chute dans la banalité du dire, une déchéance, est à l'horizon de possibilité du secret, le tient éveillé, comme la boule de bronze dans la main d'Alexandre qui a décidé de lire et de ne pas dormir[457]. » Le troisième acte envisagé par Boutang – « communiquer » – dépasse la dialectique du « dire » et du « taire » : le secret s'énonce sans toutefois que soit levée l'interdiction qui porte sur lui, en sorte que ce qui est dit, apparaît autant comme une transgression du « taire » qu'impose le secret que comme un rappel de la nécessité de ce « taire ». La communication « est un non-taire, par un "dire" du relâchement », « l'acte ou l'intention de communiquer le secret, émergeant du silence sans tomber dans le "dire", maintient la négation et la prolonge[458] » ; la communication seule permet donc au secret de s'énoncer sans disparaître, elle concerne le savoir que l'on ne transmet qu'au complice ou au semblable, et qui se trouve assorti d'une clause stricte : celle de ne pas l'ébruiter.

Le second axe est celui de la « quantité » et la tension qu'il met au jour oppose un « tous » à un « quelques uns ». La « quantité » écrit Boutang, est « la visée de celui ou de ceux qui "disposent" (bien que le mot soit équivoque) d'un secret[459] », c'est-à-dire « le nombre de sujets vers qui les actes étaient orientés[460] ». La notion de quantité renvoie au nombre d'actants concernés par le jeu du secret ; sur le plan communicationnel, elle revient à poser la question du récepteur. À nouveau, on trouve trois verbes d'action chargés de rendre compte de la diversité des configurations possibles : retenir, divulguer, transmettre. Ces actions ont un fonctionnement symétrique à celles envisagées précédemment à propos de la « qualité » du secret : retenir fait ainsi écho à taire, divulguer à dire, transmettre à divulguer. Tout en mettant en évidence ce parallélisme de construction, Boutang insiste cependant sur ce qui distingue ces couples : la question en effet n'est plus de savoir ce qui se dit (ou ne se dit pas), mais de déterminer « qui » est concerné par l'acte de dire ou de ne pas dire : « Pour la

[457] *Idem.*
[458] *Idem.*
[459] *Ibid.*, p. 134.
[460] *Ibid*., p. 131.

quantité, dans la mesure où les sujets visent un seul, tous, ou quelques uns, le secret retenu, divulgué, ou transmis[461] ». Le secret « retenu » se trouve ainsi renfermé dans le sujet qui en « possède » la connaissance : il s'agit au fond d'un savoir qui ne concerne pas le destinataire, dénué de toute velléité communicationnelle. « Retenir » se distingue de « taire » comme le refus s'oppose à l'absence : le secret « retenu » se définit par son refus de l'autre, quand le secret « tu » ne constitue à proprement parler qu'un refus du « dire ». « Ainsi, écrit Boutang, je peux taire une nouvelle parce que sa communication, que je tiens pour désirable, a besoin de la présence, déjà là, du groupe à qui je puis la transmettre[462]. » : le secret tu n'est donc pas retenu pour autant. À l'autre pôle, la divulgation se distingue du « dire » en faisant de la « multiplicité indifférente » le véritable destinataire du secret, destinataire qui dans le cas de la transmission se bornera au nombre choisi (« quelques uns ») des sujets reconnus dignes de cette confidence. La désignation de l'interlocuteur apparaît de fait pour Boutang comme partie intégrante du processus de dissimulation ; la reconnaissance du secret implique qu'« un "toi" (pas un "moi") est ensemble interpellé et bâti comme réceptacle, ou temple, de l'être secret[463] ».

Le dernier axe, celui de la « relation », conduit à envisager « le rapport du secret avec ce qui n'est pas lui[464] » : aussi bien le rapport entre les différents sujets intéressés à son développement (détenteur, dépositaire, destinataire du savoir) que le rapport que ces derniers entretiennent avec le secret lui-même, dont l'intégrité est toujours susceptible d'être mise en danger. La tension qui se joue ici entre soi et l'autre, le même et le différent, aboutit encore une fois à trois actes linguistiques distincts : garder, trahir, confier. La circulation du secret ne saurait faire l'économie d'un contrat qui se noue entre les sujets amenés à en prendre possession : il revient naturellement à ces derniers d'en respecter les termes ou non. Le contrat est respecté s'il est « gardé », conformément à la volonté du détenteur, ou « confié » par celui-là même à son confident ; à l'inverse, tout secret porte en lui le germe de sa dissolution dans le « dire », il est toujours susceptible d'être « trahi » : que ce soit en le divulguant au plus grand nombre ou en le confiant à une tierce personne, ce qui revient à redoubler le geste de communication en le situant cette fois-ci à l'insu de son détenteur originel. Le critère de la relation excède les bornes de la structure communicationnelle dans laquelle les notions de « qualité » et de « quantité » semblaient de prime abord restreindre le

[461] *Ibid*., p. 134.
[462] *Idem.*
[463] *Ibid.*, p. 135.
[464] *Ibid.*, p. 131.

secret ; à partir d'enjeux strictement discursifs, on arrive à des considérations éthiques et psychologiques qui constitueront souvent des enjeux de premier plan pour le texte fictionnel : qu'est-ce qui pousse à garder, à confier ou à trahir un secret ?

En somme, et pour fournir une vue générale de l'ensemble de ces actes linguistiques, voici à quoi ressemble la table du secret de Boutang :

Qualité	Taire	Dire	Communiquer
Quantité	Retenir	Divulguer	Transmettre
Relation	Garder	Trahir	Confier

Lecteur attentif des travaux de Pierre Boutang, András Zempleni partage son diagnostic : le secret, dans la diversité de ses formes et de ses manifestations, ne saurait être appréhendé uniquement par son contenu. Seule la mise au jour de la dynamique qui le constitue comme tel est susceptible de rendre compte de la spécificité du phénomène, d'en éclairer le fonctionnement ; et l'ethnologue de conclure que :

> […] tout secret transcende les substances particulières qu'il cache et les personnes qu'il concerne, qu'il est un Secret avant d'être secret d'Un tel ou secret de ceci ou de cela, qu'il est, comme le dit G. Simmel, « une forme sociologique générale qui se tient neutre au-dessus des fonctions de valeur de ses contenus ». Autrement dit, qu'il est un fait social *en raison non pas de son contenu mais de sa structure*[465].

L'approche de Zempleni tend à mettre en évidence la structure interactionnelle sur laquelle se fonde le secret. Reprenant à son compte les actes linguistiques mis au jour par Boutang, la « table » de Zempleni substitue à la partition « horizontale » du tableau – distinguant entre qualité, quantité et relation – une lecture « verticale ». Tout secret impliquant, conformément à son étymologie, un geste de séparation, de mise à l'écart, le critère qui prévaut ici est celui du rôle attribué à cet obstacle dans la circulation des savoirs ; si les opérations ne changent pas, et s'associent toujours selon la même logique, trois nouvelles configurations font néanmoins leur apparition : la séparation peut être *levée*, *maintenue*, ou *déplacée*.

[465] András ZEMPLENI, « La chaîne du secret », p. 318.

	Maintien de la séparation	**Levée de la séparation**	**Déplacement de la séparation**
(Qualité)	Taire	Dire	Communiquer
(Quantité)	Retenir	Divulguer	Transmettre
(Relation)	Garder	Trahir	Confier

L'acte de séparation qui préside au secret communique au savoir gardé une forme d'instabilité. Cette séparation n'est pas un *état* mais un geste toujours recommencé, c'est un *effort* dont l'efficacité est sans cesse à redémontrer, en sorte que le secret se définit toujours par rapport à ce à quoi il tend à échapper : il est la « négation d'une négation », disait Boutang. Longue négociation avec l'interdit qui porte sur sa propre divulgation, il figure dans l'espace du discours la possibilité d'un savoir *tendu*, écartelé entre ces deux pôles inconciliables du « dire » et du « taire », contraint pour exister de se garder à une égale distance de l'un et de l'autre :

> La séparation une fois accomplie, que devient la substance mise à l'écart ? L'adjectif latin c*oactus* – d'où dérive "caché" – le dit clairement : quelque chose de foulé, de serré, de contraint, c'est-à-dire chargé de tensions. Chargé de la tension du refus qui a institué le secret et qu'il faut maintenir pour le préserver[466].

Cette tension, pour Zempleni, est la conséquence d'un désir de dévoilement qui ne manque jamais d'accompagner, comme son ombre, l'acte de dissimulation. Taire, retenir ou garder pour soi ce qui pourrait – et donc menace – de se savoir contraint le détenteur du secret à résister à deux forces qui pèsent lourdement sur lui. Une tension externe d'une part, sociale : c'est le risque que l'autre s'empare, par force ou par ruse, du savoir dissimulé. Tension interne, d'autre part : il lui faut en même temps résister à la tentation d'alléger son fardeau en dévoilant de lui-même ce qu'il cache, en « se » trahissant. Le secret aspire essentiellement au « dire », mais il n'est secret qu'aussi longtemps qu'il y résiste : là réside son paradoxe, sa contradiction. « Rien ne pèse tant qu'un secret », nous dit La Fontaine[467] ; cet aphorisme, auquel adhère sans nul doute Zempleni, a conduit ce dernier à envisager les moyens à la disposition du détenteur du secret pour se libérer, au moins partiellement, de son fardeau.

[466] András ZEMPLENI, « Secret et sujétion », *Le Secret*, *Traverses* n°30-31 (mars 1984), p. 103.
[467] LA FONTAINE, « Les femmes et le secret ».

Aussi distingue-t-il « trois modes de décharges ou de régulation de cette tension interne, soit trois modes sur lesquels se manifeste *la tendance incoercible du secret à se frayer une voie vers ses destinataires*[468]. » Le premier passe par un « relâchement pur et simple de la tension qui abolit la séparation et par conséquent le secret[469] ». Zempleni donne à ce geste un nom qui n'est pas sans connotation théologique, celui de « révélation », et lui associe les trois actes linguistiques qu'il emprunte à Boutang : dire, divulguer, trahir. La révélation résulte de la volonté de se soustraire au poids de l'interdit en levant la séparation qui porte sur le savoir dissimulé ; ce faisant, le détenteur ne se contente pas de donner à son interlocuteur ce qu'il attend (ou de se délester de ce qu'il ne peut plus contenir), il exhibe les signes d'un *pouvoir* – pouvoir de celui qui sait sur celui qui ne sait pas – qu'il abandonne cependant à mesure qu'il l'expose :

> Elle [la révélation] est aussi une vaine tentative de monnayer le prestige dont tout détenteur de secret est crédité par ses partenaires tant qu'il se contente de leur signaler l'existence d'une chose qu'il a et que les autres n'ont pas : d'un secret qui le pare des atours d'une leurre phallique dans lequel l'autre vient se piéger. Mais, en révélant ce secret, en fait il révèle qu'il n'a pas – et qu'il n'est pas – l'objet susceptible de combler le manque de ses partenaires. C'est pourquoi ceux-ci estiment si souvent que la révélation a été incomplète ou décevante. Aucun secret ne peut remplir ses promesses en se révélant[470].

Conséquence directe du principe d'intentionnalité, dont nous avons déjà eu l'occasion de dire un mot, préserver son secret ou le dévoiler impliquent obligatoirement, sur le plan communicationnel, la participation de deux actants : le détenteur du secret (A) et son destinataire (B). Que ce dernier soit conscient ou non d'être la personne visée (exclue) n'ôte rien à la nécessité dans laquelle nous sommes de le faire figurer dans ce schéma : le secret, pour fonctionner, a besoin d'être caché à *quelqu'un*. On notera également que chacune de ces fonctions est susceptible d'être occupée par plusieurs instances (le secret peut être détenu par plusieurs, révéler ou caché à plusieurs), c'est pourquoi nous préférons ici utiliser le mot d' « actant ». À la séparation et à la révélation correspond ainsi une configuration « dyadique » du secret, dont Zempleni a tracé le schéma[471] :

[468] András ZEMPLENI, « Sécrétion et sujétion », p. 103.
[469] *Idem.*
[470] *Ibid*., p. 103-104.
[471] András ZEMPLENI, « La chaîne du secret », p. 315.

A (détenteur)

|

Séparation / Révélation

|

B (destinataire)

Le second moyen dont dispose le détenteur du secret pour se prémunir de la violence que fait peser sur lui la nécessité de retenir un savoir qui ne demande qu'à s'échapper consiste non pas exactement à relâcher cette tension – ce qui impliquerait de s'affranchir de la séparation et de l'interdit qui la fonde – mais à « l'alléger ». C'est la « communication », et elle se décline en trois termes, eux aussi empruntés à Boutang : communiquer, transmettre, confier[472]. Communiquer permet d'énoncer le secret sans cependant le dissoudre tout à fait dans le « dire » : ce qui « passe » dès lors d'un interlocuteur à l'autre, c'est à la fois le contenu du secret et l'interdit qui porte sur son énonciation ; il s'agit pratiquement de permettre à un nouvel actant de rentrer en possession du secret sans pour autant transgresser la séparation qui l'institue comme tel. « Au lieu d'abolir la séparation, écrit Zempleni, elle [la communication] déplace sa limite et de la sorte elle préserve le secret dont elle "soulage le poids" et abaisse la tension[473] ». Ce *déplacement* n'est rien d'autre dans le fond qu'une réorganisation de la structure communicationnelle du secret par laquelle, dans l'ensemble formé par les destinataires, est désigné un « dépositaire ». À travers la confidence qui lui est faite, celui-ci se trouve brusquement érigé en équivalent fonctionnel du détenteur : il lui reviendra à son tour d'œuvrer à maintenir la séparation qui distingue ceux qui savent de ceux qui ne savent pas. La confidence est le signe le plus certain de l'intimité (physique, psychologique) qui unit le maître du secret à son complice, car ce qui les lie ne se borne pas à un simple devoir de réserve : l'autre, comme l'écrit joliment Zempleni, « n'est pas seulement une bouche close et une oreille ouverte. Il est aussi un relais imaginaire sur le chemin que son secret se fraie vers […] son destinataire[474] ». Comme la rétention, la communication génère de l'inégalité entre les actants du secret, à ceci près que cette inégalité ne repose plus sur la privation pure et simple d'informations mais sur une circulation sélective, circonscrite à un petit nombre

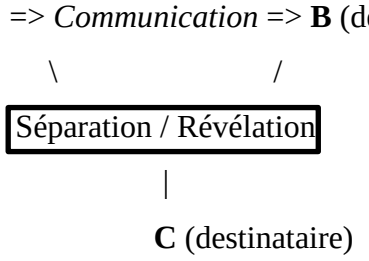
[472] Ce que Zempleni nomme « communication » ne se confond donc pas exactement avec l'acte de « communiquer », tel que le définit Boutang dans sa table du secret : la communication, envisagée comme configuration communicationnelle à part entière, intègre en fait l'acte de « communiquer », comme une possibilité qu'elle seule rend possible, au même titre que celles de « transmettre » ou de « confier » le secret. Ce chevauchement terminologique est un peu malheureux.

[473] András ZEMPLENI, « Sécrétion et sujétion », p. 104.

[474] András ZEMPLENI, « La chaîne du secret », p. 317.

d'individus jugés dignes de ce partage. Le dévoilement s'opère sur le mode de l'élection, en sorte que « la communication qui inaugure le partage » tend à « transformer le secret en un fait social doué de certains effets spécifiques. Elle le transforme en objet de jouissance et d'échange, en chose commune et en ciment d'un lien social fort et ambivalent qui se nourrit de la tension constante entre un dehors et un dedans[475] ».

Le schéma de la communication se distingue de celui de la révélation en faisant intervenir un nouvel actant, sa structure n'est plus « dyadique » mais « triadique » : le détenteur du secret (A) communique son secret à un dépositaire (B) tout en maintenant le destinataire (C) à l'écart de la confidence. À nouveau, on retrouve ici la figure du destinataire, dont l'absence est pourtant la condition de possibilité de la confidence. Le secret, écrit Louis Marin, est le jeu du « tiers inclus-exclus » : la présence de l'autre, comme altérité concernée par le savoir en question, n'en reste pas moins une circonstance essentielle au développement du secret, dont le schéma, pour être complet, se doit d'intégrer « une intersection manquante, quoique déterminée, de deux côtés, à moins que ne soit inventée, pour cette paradoxale géométrie, la notion d'un point de la figure qui en serait exclu pour qu'elle puisse être construite[476]. » Cette réorganisation permet au demeurant de faire intervenir les trois dernières opérations énoncées par Boutang – communiquer, transmettre, confier[477] :



Ce schéma est susceptible de se complexifier si l'on admet, avec Zempleni, que l'acte de communiquer a pour conséquence notable de générer, en sus de la séparation initiale qui renferme le secret du détenteur, « un second *secernere*, qui porte non plus sur les contenus mais sur les personnes[478] », ce qui a pour conséquence de *redoubler* la figure du destinataire. Le secret n'existe que s'il est caché à quelqu'un (le destinataire primaire), or en le confiant à un confident (le dépositaire), la confidence se fera nécessairement au détriment de celui qui en aura été tenu à l'écart (le destinataire secondaire). À noter que cette distinction est cependant

[475] András ZEMPLENI, « Sécrétion et sujétion », p. 104.
[476] Louis MARIN, « Logique du secret », p. 64.
[477] András ZEMPLENI, « La chaîne du secret », p. 315.
[478] *Ibid.*, p. 317.

assez peu opératoire dans le cas du corpus sadien, dont le dualisme bourreaux / sujet voluptueux – ou encore maître du secret / victime du secret – tend à associer étroitement les deux types de destinataires, raison pour laquelle nous nous contenterons ici du schéma de la communication figurant ci-dessus.

À ces deux modes de « régulation » des tensions induites par la connaissance d'un secret, que sont la r*évélation* et la *communication*, Zempleni propose d'en ajouter un troisième : la *sécrétion*. Cette dernière catégorie ne figure pas sur la table de Boutang et a donc pour vocation de venir la compléter, voici comme il la définit :

> J'appelle sécrétion (et l'étymologie m'y autorise) l'ensemble de processus plus ou moins involontaires ou organisés au moyen desquels les détenteurs ou les dépositaires (A et B) *exhibent* des fragments du secret devant ses destinataires (C et D) *sans* pour autant *le révéler ni le communiquer*. La sécrétion se fait au moyen de bribes et de morceaux, de signaux que nous laissons « échapper », filtrer », « fuir », malgré ou à cause de notre intention de ne pas dévoiler. Ce sont les autres, les destinataires, qui constituent ces *secreta* […] en signaux de secret[479].

La sécrétion se situe à mi-chemin entre le « dire » et le « taire » : c'est un « dire » incomplet, parcellaire, donc déceptif. Le secret s'exhibe aux yeux du destinataire sans pour autant s'abolir dans la révélation ou se communiquer dans l'intimité de la confidence. La sécrétion implique en effet que le contenu du secret a subi une transformation, une modification : celui-ci n'apparaît plus que sous une forme cryptée qui le rend méconnaissable aux yeux du destinataire. Aussi longtemps que cet énoncé résiste au déchiffrage, la séparation est maintenue, car ce qui est dévoilé à l'Autre, ce n'est pas le secret en lui-même mais l'existence *d'un secret*. L'acte de sécrétion tend par conséquent à mettre l'accent sur l'énonciation du secret davantage que sur son énoncé : l'enjeu est moins ici de déterminer ce qui a été dissimulé que de signaler le geste de dissimulation, ce qui a naturellement pour effet d'expliciter la relation qui unit les différents actants du secret. En signifiant à son interlocuteur qu'il sait quelque chose qui ne saurait être répété, du moins pas sans voiles, le détenteur du secret lui indique par la même occasion la place qui est la sienne dans la structure communicationnelle du secret, il lui signifie sa fonction de *destinataire*. Pour Zempleni, les cas de sécrétion sont en fait extrêmement courants dans le champ de la sociabilité, ceux-ci constituant « sans doute le moyen le plus courant de la régulation de la

[479] András ZEMPLENI, « Sécrétion et sujétion », p. 106.

tension – et de la préservation – du secret[480] » ; cette fréquence s'expliquerait par la nature même du secret dont « la propriété la plus remarquable et paradoxale » tient à ce « qu'il ne peut subsister comme tel sans se signaler, d'une manière ou d'une autre, à ses destinataires, voire sans être validé de temps à autre par leurs discrets accusés de réception[481] ». Par le truchement des *secreta* qu'il laisse dans son sillage, le secret accède à la parole mais non pas à la clarté : l'interdit portant sur le contenu n'est maintenu qu'au prix de la désignation de ce non-dit, c'est-à-dire de sa métamorphose en objet discursif. « Exhibition d'un effet négatif », selon la belle définition de Louis Marin, la sécrétion se satisfait de ce geste apparemment contradictoire qui consiste à « dire que l'on ne peut pas dire », et grâce auquel l'objet dissimulé échappe simultanément aux deux écueils qui lui sont consubstantiels : la dispersion dans le « dire » et l'amuïssement dans le taire. « Car, dans le fond, conclut Zempleni, le secret est menacé tout autant par l'abaissement que par l'élévation excessifs de sa tension. Faute de contrainte externe et sans exhibition, il est, pourrait-on dire, voué à l'extinction[482] ».

Tout en évoquant le cas des sociétés secrètes, où la sécrétion est « organisée sous la forme de mises en scènes cérémonielles – qui requièrent la présence des destinataires – et […] s'effectue au moyen de *secreta* rituels : de bruitages, de cris et de ronflements de rhombe, de chants cryptiques, de gestes et de mots de passe sibyllins, d'objets insolites exhibés ou ostensiblement cachés » etc…, soit autant de gestes qui assurent la « pérennité de secrets institutionnalisés » et partant la cohésion du groupe, Zempleni tend cependant à associer la sécrétion à l'involontaire et à l'inconscient. Dans la perspective freudienne qui est la sienne, et qui le conduit à « souligner la similitude du fonctionnement du secret et de refoulé[483] », l'origine du phénomène de sécrétion doit être situé dans le registre du « préconscient » : « son action et ses produits – soumis aux effets de la "seconde censure" – s'alimentent dans l'inconscient, mais sont néanmoins accessibles aux efforts d'anticipation sinon de maîtrise et d'organisation de la conscience[484] ». Si l'intentionnalité domine le « taire », au point de constituer pour Arielle Meyer un critère d'identification absolu du secret (« je sais quelque chose que je refuse de te dire »), le processus de sécrétion quant à lui rend compte de la difficulté pratique de ce « taire » et de la possibilité, pour tout secret, d'échapper au contrôle et à la volonté de son détenteur. Le secret, refoulé par le surmoi, travaille à se faire entendre

[480] *Idem.*
[481] *Idem.*
[482] *Idem.*
[483] András ZEMPLENI, « La chaîne du secret », p. 322.
[484] *Ibid.*, p. 320.

envers et contre tout en empruntant des chemins détournés : en substituant à la révélation pleine et entière du secret la production de ces *secreta*.

Mais que faire, dès lors, des sécrétions « volontaires », maîtrisées et voulues par le détenteur du secret, que celui-ci prétende divulguer effectivement le contenu de son secret ou simplement signifier à son interlocuteur « qu'il sait quelque chose » ? Mots de passe, signes de connivence, gestes ou regards entendus constituent autant de moyens d'énoncer son secret tout en le préservant ; le roman galant a d'ailleurs souvent eu tendance à les décliner, multipliant les voies par lesquelles la parole amoureuse se joue des interdits et des obstacles. La sécrétion peut fort bien s'accommoder des exigences de la *communication* : il suffit que le dépositaire du secret connaisse le code utilisé par le détenteur, et il pourra accéder au contenu d'un énoncé qui échappera nécessairement à celui qui n'en a pas connaissance. Les sécrétions volontaires rendent possible la communication du secret en présence du destinataire : le message, reconnu comme secret par l'ensemble des actants de la conversation, sera simultanément confié – quoique sous une forme altérée – au dépositaire et refusé au destinataire. Il semble par ailleurs que ces sécrétions ne sont pas non plus étrangères à la structure de la *révélation*, à la différence près que dans ce cas de figure, personne, à l'exception du destinataire, n'est en possession du code : les *secreta* exhibées aux yeux du destinataire, se substituant au « taire », affirment le pouvoir de celui qui sait sur celui qui ne sait pas sans pour autant dissoudre ce pouvoir dans le « dire ». La révélation, par essence déceptive dès lors que l'attrait du savoir interdit ne saurait résister à la levée de l'interdiction, a tout à gagner à ce subterfuge qui conserve et actualise tout à la fois la supériorité du détenteur du secret sur son destinataire. Ainsi, contrairement à Zempleni qui fait de la sécrétion un mode à part entière de libération du secret en l'adossant à la lecture explicitement psychanalytique qui est la sienne, nous serions plutôt tentés de voir la sécrétion, que celle-ci soit volontaire ou non, comme un cas particulier – disons une « virtualité » – des deux modes précédents, dont elle constitue une expression imparfaite, parcellaire, mais structurellement cohérente. L'utilisation de *secreta* n'est incompatible ni avec la logique de la révélation – le secret est soumis à l'appréciation du destinataire, mais sous une forme qui le lui rend méconnaissable –, ni avec celle de la communication – le secret est confié à celui qui est à même de le déchiffrer ; dans l'un et l'autre cas, le rapport qui unit les actants est inchangé quand bien même l'intégrité de l'énoncé secret se trouverait menacé par le geste de cryptage. Si l'on ajoute à cela que les actes linguistiques choisis par Zempleni pour illustrer le processus de sécrétion (« laisser filtrer », « fuir », …) ne sont liés que par une relation synonymique, et

n’entretiennent donc aucune symétrie avec les autres catégories de régulation du secret qu’il met au jour, ces dernières ayant toutes en commun de respecter la tripartition qualité / quantité / relation imaginée par Boutang, on voit bien que le rapprochement entre révélation, communication et sécrétion ne saurait aboutir à autre chose qu’à un parallélisme de surface. Pour toutes ces raisons, la sécrétion ne constitue pas, de notre point de vue, une modalité singulière de déploiement du secret : il ne s’agit, à tout prendre, que d’une *révélation partielle* ou d’une *communication cryptée*.

Conclusion

Si nous nous sommes permis de faire un pas de côté pour voir ce que les philosophes et les sociologues avaient à dire du secret, ce détour nous aura finalement permis d'éclairer le cadre conceptuel dans lequel s'inscrit cette étude et d'expliciter un certain nombre de partis pris méthodologiques. L'enjeu de ce chapitre n'est pas, en effet, de dresser le catalogue raisonné des « situations de secret » qu'offre le texte sadien, au risque de dissoudre la spécificité de notre sujet dans le champ presque infini des stratégies de dissimulation, mais bien plutôt d'opter pour une approche dynamique qui, en s'efforçant de mettre l'accent sur le fonctionnement interne du secret, nous a conduit à l'identifier à un système de relations, à un rapport de force qui, chez Sade, comme nous le verrons, informe les échanges entre les personnages et conditionne de fait le développement du récit – tantôt en hâtant, tantôt en retardant l'énoncé du savoir occulté. Ramené à sa nature de fait sociologique, l'examen des « situations » doit céder le pas à celui des « configurations » ; nous en avons distingué deux : une configuration dyadique, permettant au secret d'être tu ou révélé, et une configuration triadique, qui ajoute, à travers la figure du confident, la possibilité de communiquer son secret sans le trahir. C'est ici que les travaux de Pierre Boutang et de András Zempleni, que nous avons parfois discuté, prennent tout leur sens puisqu'en ramenant la diversité des réalisations possibles du secret à ce qui s'apparente, chez l'un comme chez l'autre, à une structure actantielle, il semble qu'ils nous offrent à la fois des jalons théoriques précis et une grille de lecture aisément transposable au texte littéraire. Il s'agissait enfin de présenter un vocabulaire – celui des actants mais aussi celui des opérations liées au secret – auquel nous aurons souvent recours par la suite, et dont l'usage, sans être tout à fait stable, n'en est pas moins largement repris dans les différents champs disciplinaires qui se sont intéressés à cet objet d'étude. Il nous reste désormais à appliquer ces ressources au corpus qui est le nôtre.

Chapitre I
Dissimuler

Loin d'être réductible à son seul contenu, le secret, on l'a vu, est aussi, et peut-être avant tout, un phénomène social : il engage un système de rapports complexes entre les sujets intéressés à son dévoilement, ou au contraire à sa préservation, et autorise un certain nombre d'actions que les typologies esquissées dans la section précédente ont eu pour but de retracer et de mettre en ordre. Appliqués au texte sadien, ces outils que nous avons empruntés à la fois à la sociologie, à la philosophie et à la critique littéraire, nous permettent d'envisager la manière dont la circulation du secret dans l'espace diégétique, celui du récit comme celui de la représentation, conditionne les relations entre les personnages et constitue souvent chez notre auteur l'un des principaux mobiles de l'intrigue : le secret fait ici figure d'instrument de mise en branle de la fiction.

Le secret, András Zempleni l'a rappelé, est avant tout un vecteur de tensions. Qu'il soit tu, révélé, ou bien encore communiqué « sous le sceau de la confidence », il lui revient toujours de souligner l'interdit qui porte sur son énonciation, et ce faisant, de créer de la différence dans le champ social. La structure communicationnelle du secret peut fort bien être « dyadique » ou « triadique » : dans un cas comme dans l'autre, ce qu'elle affirme en dernière analyse n'en reste pas moins l'inégalité profonde qui existe entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, entre le destinateur (et ceux qu'il admet dans la confidence) et le destinataire. Or il apparaît que l'organisation du personnel fictionnel sadien s'adosse parfaitement à cette bipartition caractéristique : ce qui, à vrai dire, n'a rien d'étonnant dans un univers où la capacité du personnage à contrôler ses secrets (et ceux des autres) constitue le premier opérateur de distinction entre bourreau et victime. Cette opposition entre destinateur et destinataire du secret, dans la fiction sadienne, correspond à la fois à une partition axiologique – elle distingue le bon du méchant, le vertueux du vicieux, et en faisant du secret un geste immoral elle en associe étroitement la maîtrise au second – et fonctionnelle, au sens où elle se superpose au partage entre adjuvants et opposants, où elle souligne la diversité de leurs intérêts dans la circulation du savoir occulté.

Devant l'importance que revêt le secret dans la sociabilité du personnage sadien, il s'agira dans les chapitres qui suivent de faire l'inventaire des différentes configurations

auxquelles nous confronte l'œuvre fictionnelle en passant en revue les trois actes archétypaux que nous venons de dégager : la dissimulation, la révélation et la communication. Ce chapitre sera consacré au premier d'entre eux.

Section 1. Loin du monde

Effort de « soustraction d'information dans l'interaction[485] », tel que l'a défini André Petitat, le secret est indissolublement lié à la dissimulation, qui en constitue simultanément le geste inaugural et la condition de possibilité. On se souvient que dissimuler implique nécessairement la présence d'une altérité que la seule existence du secret suffit à instaurer comme destinataire du savoir qui lui est refusé : le savoir n'est pas seulement caché, il est caché *à autrui*. Le destinataire présente ainsi la double caractéristique d'être *concerné,* et cependant *tenu à l'écart* du secret. On ajoutera que, d'un point de vue actantiel, le destinataire ne sera pas nécessairement une personne, il peut fort bien s'agir d'une entité, d'un groupement ou encore d'une institution. Dans le roman libertin, le destinataire principal du secret est souvent « le public », « l'opinion », ou bien encore « le monde » : ce destinataire particulièrement impersonnel, que Boutang associe dans sa « table » à la « multitude indifférente », constitue la première instance d'évaluation et de contrôle des comportements sociaux, et ce faisant, le principal obstacle aux commerces illicites du libertin. Le protagoniste du petit conte de Vivant Denon, *Point de lendemain*, supplie la « vertueuse Madame de T… » de lui ouvrir la porte de son cabinet de peur de « faire du bruit » et de « trahir » ainsi leur entrevue clandestine ; les rendez-vous secrets sont nombreux dans *Les Liaisons dangereuses*, par exemple entre Cécile Volange et le vicomte de Valmont, des rendez-vous dans lesquels l'on prend grand soin de ne jamais se parler « devant le monde » ; on se souvient enfin que le « public » joue là encore un rôle de premier plan dans le bras de fer que se livrent Clitandre et Cidalise, dans *La Nuit et le Moment* de Crébillon : la peur d'ébruiter la présence d'un homme dans une chambre de femme est justement ce qui permettra au « moment » de se prolonger.

Rien d'étonnant dès lors à ce que les héros libertins de Sade, qui ne sont certes pas plus innocents que ceux que nous venons de citer, aient souvent eu à cœur, à leur tour, de couvrir leurs intrigues de « quelques voiles » afin de se prémunir des regards indiscrets : « Tant que les lois seront telles qu'elles sont encore aujourd'hui, professe l'éloquente Madame de Sainte-Ange, usons de quelques voiles, l'opinion nous y contraint ; mais dédommageons-nous en silence de cette chasteté cruelle que nous sommes obligés d'avoir en public.[486] » L'invitation à la prudence est un lieu commun de l'éducation libertine que professent les « instituteurs immoraux » de la fiction sadienne. On pourra ainsi rapprocher

[485] André PETITAT, *Secret et formes sociales*, p. 9.
[486] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 37.

cette injonction adressée à Eugénie de celle que Juliette fait à Delmonse, tandis qu'elle s'apprête à livrer son « joli secret » à celle qui, d'abord son élève, deviendra bientôt sa victime :

> Néanmoins, je vous dirai sans cesse : évitez l'éclat, toujours il nuit sans apporter une nuance de plus au plaisir ; je vous dirai : choisissez bien vos complices, parce que vous ne pouvez-vous en passer dans votre état ; mais votre fortune vous les assure ; enchaînez-les par des bienfaits, et ils ne vous trahiront point ; s'ils l'osaient avec vous d'ailleurs, que de risques n'auraient-ils pas à courir ! ne les feriez-vous pas punir la première. Vous voyez donc que ce qui forme une barrière impénétrable aux autres, est à peine un lien de fleurs à vos yeux[487].

Il est à noter que si le public constitue toujours, chez Sade, un obstacle théorique et une instance de censure qui oblige le libertin à se cacher pour éviter « l'éclat », il cesse cependant de jouer un rôle de premier plan dans la définition des enjeux du récit, il n'est plus un acteur du développement de l'intrigue. Tandis que dans le roman libertin, « le monde » apparaît comme une menace constante, un regard auquel les protagonistes n'échappent temporairement qu'au prix d'un pas de côté, lequel exhibant l'inadéquation de leurs désirs avec la norme sociale, est en même temps ce qui menace toujours de les dévoiler (ne se cachent que ceux qui ont quelque chose à cacher), le roman sadien, à l'inverse, réduit « le monde » au rang de simple abstraction. Il n'est plus qu'une présence lointaine, que l'art et la duplicité du libertin suffisent généralement à conjurer. Dénué de tout pouvoir comme de toute capacité à infléchir les volontés du jouisseur, le « monde » ne figure plus guère que dans le discours axiomatique – dans ces arts d'aimer que s'échangent volontiers les « roués » – où il a essentiellement pour fonction de vanter l'expérience et l'hypocrisie de ces maîtres en libertinage. Ainsi, entre autres exemples, de la confession de la Delmonse, dans *La Nouvelle Justine* :

> […] jetée dans le libertinage dès les premières années de mon hymen, il n'existe pas dans Paris une femme plus corrompue que moi ; il n'y a pas de jours que je ne me prostitue à sept ou huit hommes, et souvent à trois à la fois ; il n'est pas une maquerelle qui ne me serve, pas un joli homme qui ne m'ait foutue : et mon époux te jurera, quand tu voudras, que Vesta fut moins pure. La retenue la plus entière, l'hypocrisie la plus scrupuleuse, beaucoup d'art… de fausseté : voilà les moyens

[487] *Histoire de Juliette*, p. 751.

> qui me déguisent ; voilà les ligaments du masque que la prudence place sur mon front : et j'en impose à tout le monde[488].

Cette différence dans le statut du destinataire tient à la manière dont Sade reconfigure la géographie du roman libertin en séparant clairement le lieu des orgies des lieux de sociabilité où le public est susceptible de pénétrer : les forteresses inviolables de l'imaginaire sadien n'autorisent aucune porosité entre ces deux espaces. L'isolisme dans lequel s'enferme le héros libertin lui assure une parfaite maîtrise de son secret, mais ce n'est qu'au prix d'un exil – parfois temporaire, parfois définitif – à l'écart du monde. Hypocrite auprès de ses semblables, il n'y a qu'une fois les portes de son domaine franchies qu'il peut se livrer sans crainte à toutes les passions qui lui inspirent son incontinence ; on se souvient que, pour Dolmancé, « il faut être seul et dans l'ombre pour se livrer » à de certaines « turpitudes[489] ». L'introduction des *120 journées de Sodome* paraît tout à fait symptomatique de cette évolution que la fiction sadienne imprime aux décors du libertinage. Cette introduction est en effet l'occasion de présenter, en quelques mots, le passé trouble des quatre Amis, et la vie qui a été la leur avant leur retraite à Silling : c'est aussi l'occasion de confronter leur passé mondain, riche en secrets et en trahisons, avec l'impunité dont ils jouissent désormais, seuls au milieu de la Forêt noire. Le duc de Blangis par exemple, qui a pour habitude d'assassiner ses femmes, se trouve très tôt contraint de composer avec l'opinion pour échapper aux poursuites, ce qu'il fait notamment en manipulant les rumeurs qui circulent sur lui : « On disait dans le monde que c'était l'immensité de sa construction qui tuait ainsi toutes ses femmes, et comme ce gigantesque était exact dans tous les points, le duc laissait former une opinion qui voilait la vérité[490]. » Blangis et son frère ont du reste en commun d'avoir commis leur premier crime pour préserver le secret de leurs mœurs libertines : le meurtre, avant de devenir l'une de leurs passions favorites, a d'abord été le moyen de réduire au silence des témoins gênants : « il craignait que s'il laissait vivre ces enfants, ils ne vinssent à découvrir quelque chose du secret qui les intéressait[491] ». Quant à Curval, il quitte le monde lorsque ses crimes lui valent d'être soupçonné pour s'enterrer dans une retraite : « de ce moment, nous confie le narrateur, Curval, n'ayant plus de *decorum* à garder, se précipita dans un nouvel océan d'erreurs et de crimes ». Pour chacun d'eux, l'exil s'impose donc, au seuil de la narration, comme la conséquence nécessaire du style de vie auquel la Nature semble les avoir

[488] *La Nouvelle Justine*, p. 409.
[489] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 162.
[490] *Les 120 journées de Sodome*, p. 24.
[491] *Ibid.*, p. 27.

destinés, mais aussi comme l'affirmation de leur désir de ne plus rien retrancher à leurs débordements, de s'y livrer sans contraintes, à visage découvert. En laissant le public (mais non le lecteur) de l'autre côté des murs de leur retraite, ils pourront jouir en effet d'une situation paradoxale dans laquelle le geste de dissimulation initié par leur départ du monde se poursuivra, quoiqu'il puisse advenir, jusqu'au terme de leur séjour. Silling s'édifie sur le rêve d'une parole qui, comme la philosophie, « doit tout dire », sans cependant cesser de se définir comme « secrète ».

Mais l'isolement dont jouissent certains libertins, et l'impunité dont ils entendent ainsi bénéficier, peut à l'inverse devenir l'instrument d'une provocation, c'est-à-dire d'une mise en scène. La retraite n'a plus pour but ici de dissimuler, en les mettant à distance, les crimes qui s'y commettent, mais au contraire de les exhiber aux yeux du public tout en lui ôtant le pouvoir d'y mettre un terme. Minski fait partie de ces quelques personnages assez puissants pour se placer à l'abri des lois et ne pas craindre la publicité de ses forfaits :

> Oh ! oui, je connais toutes les invectives dont on me gratifie, mais assez puissant pour n'avoir besoin de personne, assez sage pour me plaire dans ma solitude, pour détester tous les hommes, pour braver leur censure, et me moquer de leurs sentiments pour moi, assez instruit pour pulvériser tous les cultes, pour bafouer toutes les religions et me foutre de tous les Dieux, assez fier pour abhorrer tous les gouvernements, pour me mettre au-dessus de tous les liens, de tous les freins, de tous les principes moraux je suis heureux dans mon petit domaine. J'y exerce tous les droits de souverain, j'y goûte tous les plaisirs du despotisme, je ne crains aucun homme, et je vis content[492].

Et l'on retrouve à peu de choses près le même discours dans la bouche de Ferdinand, autre souverain rendu intouchable par le pouvoir dont il bénéficie à la tête des États de Naples :

> Oh ! je me moque de la calomnie, répondit le prince, la réputation est si peu de chose, c'est un bien si méprisable, que je ne m'offense nullement qu'on se divertisse avec moi de ce qui m'amuse autant avec les autres[493].

On touche ici aux limites du secret, tel du moins que nous nous sommes proposé de le définir plus haut, dans la mesure où la figure essentielle du destinataire comme « tiers inclus-

[492] *Histoire de Juliette,* p. 705.
[493] *Ibid.*, p. 1056.

exclus » n'existe plus dans le cas présent. En renonçant à dissimuler leurs forfaits, plus encore en les exhibant au vu et au su de tous, les libertins dont il vient d'être question refusent du même coup au public le statut de destinataire de leur secret pour en faire les spectateurs involontaires, les témoins contraints d'une infraction qu'ils ne peuvent plus sanctionner. Il n'est d'ailleurs pas rare, chez Sade, que cet exhibitionnisme ne se complique d'une arrière-pensée érotique :

> — Quoi ! dis-je à Mme Delbène, vous avez porté cette indifférence au point de vous moquer de votre réputation ? — Absolument, ma chère ; j'avoue même que je jouis intérieurement beaucoup plus de la conviction où je suis que cette réputation est mauvaise, que je n'aurais de plaisir à la savoir bonne. Ô Juliette ! retiens bien ceci : la réputation est un bien de nulle valeur, il ne nous dédommage jamais des sacrifices que nous lui faisons. Celle qui est jalouse de sa gloire éprouve autant de tourments que celle qui la néglige : l'une craint toujours que ce bien précieux ne lui échappe, l'autre frémit de son insouciance. S'il est donc autant d'épines dans la carrière de la vertu que dans celle du vice, d'où vient se tourmenter autant sur le choix, et d'où vient ne pas s'en rapporter pleinement à la nature sur celui qu'elle nous suggère ? — Mais en adoptant ces maximes, objectai-je à Mme Delbène, j'aurais peur de briser trop de freins[494].

Ce secret sans objet n'est plus dès lors un instrument de préservation mais bien de revendication : il affirme la loi du désir et le pouvoir absolu du jouisseur sur ceux qui prétendraient lui imposer des bornes – celles du droit ou de la morale. Il dit aussi, et peut-être davantage, le « plaisir » qu'éprouve le libertin à transgresser la règle générale, et la facilité avec laquelle la publicité du secret criminel peut devenir, chez Sade, le prétexte d'une nouvelle mise en scène lubrique. Le secret, devenu secret de Polichinelle, vient trahir la double signification érotique et dramatique que revêt couramment, dans l'œuvre clandestine, l'acte de dissimulation.

[494] *Ibid.*, p. 187.

Section 2. Éthique du secret

Le cynisme dont fait montre le libertin, comme son penchant à l'exhibition, n'en constituent pas moins autant de menaces à l'intégrité de son secret ; l'isolisme, en assurant l'impunité du criminel, est susceptible de jouer, on l'a vu, sur deux plans tout à fait contradictoires : celui de la dissimulation (qu'il facilite) et celui de la provocation (qu'il encourage). Aussi la question que pose Amandine Lefèvre sur les auteurs de son corpus est-elle d'autant plus légitime en ce qui concerne Sade : « Pour ce qui est du libertinage, on ne se cache plus : le libertin signifierait-il la fin du secret, si précieux adjuvant du romanesque ? » « Non », s'empresse-t-elle toutefois de répondre, « il le déplace, au fur et à mesure que le siècle avance, vers un sujet plus resserré et plus intime[495]. » En d'autres termes, l'exhibition du crime ne constitue pas nécessairement un signe de dissolution du secret mais bien plutôt l'indice d'une refondation de l'*idée* de secret autour de partis pris éthiques et esthétiques nouveaux. Avec Sade, il semble que le geste de dissimulation change à la fois d'*échelle* et de *statut*. La disqualification du « monde » comme destinataire principal implique en effet un « resserrement » de l'intrigue, une focalisation de la structure communicationnelle du secret au niveau des individus : la multiplication des barrières dont s'entoure le débauché, en mettant résolument à distance la figure du public, privilégie les relations interpersonnelles qui se nouent entre les actants principaux du récit, c'est-à-dire, à peu de choses près, les interactions entre bourreaux et victimes, sectateurs du vice et défenseurs de la vertu. D'autre part, les tensions qui se nouent autour de la préservation du secret ou de son dévoilement gagnent significativement en intensité ; le secret n'est plus, dans la fiction sadienne, un simple divertissement mondain, futile et sans conséquences, un artifice destiné à servir les amours d'une jeunesse dissipée : il est désormais indissociable d'un discours moralisateur qui ne permet jamais au lecteur d'en oublier les virtualités les plus scabreuses. Si la piste d'une « érotisation » du secret[496] ne nous paraît guère susceptible de rendre compte de l'évolution des pratiques liées à la dissimulation jusqu'à Sade, dans la mesure même où l'association entre érotisme et secret nous semble plutôt constituer un invariant du roman libertin, ou en tout cas un point de jonction entre les romans « galants » du premier XVIIIe siècle et les

[495] Amandine LEFÈVRE, « Du libertin au roué : l'érotisation du secret de Duclos à Laclos », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 382.
[496] Voir le chapitre « Vers une érotisation du secret », *ibid.*, p. 386-389.

fictions plus noires qui marquent le tournant des Lumières[497], Amandine Lefèvre identifie un second facteur de transformation, tenant à la physionomie même du héros libertin, qui nous paraît plus convaincant :

> Sans doute l'expression « érotisation du secret » n'aurait-il pu voir le jour dans notre esprit sans cette prise de conscience de la transition progressive, du processus qui s'opère du libertin au roué, les caractéristiques du premier se durcissant pour créer un nouveau modèle de personnage plus froid, persifleur, enclin à la misanthropie, voire au mal.[498]

Envisageant l'évolution de la figure du libertin de l'aube du XVIIIe siècle jusqu'à Laclos, ses travaux permettent en effet d'éclairer cette trajectoire qui, des petits maîtres frivoles et dissipés de Crébillon ou de Duclos, héros plus vains que criminels et dont les intrigues prêtent finalement fort peu à conséquence, conduit au libertinage *systématique* et froid d'une Merteuil ou d'un Valmont. Le phénomène n'avait du reste pas échappé à Philippe Laroch, dont le livre *Petits maîtres et roués*, suivant patiemment ces métamorphoses sur l'ensemble du siècle, proposait de poursuivre l'enquête jusqu'à Sade : à la fois point d'orgue et point de non-retour d'un long processus d'affaissement des valeurs aristocratiques et élitistes qui caractérisaient encore, au début du siècle, la figure du petit maître. Avec Sade, conclut-il, c'est *la fonction* même du libertinage qui s'en trouve altérée : « Il [Sade] détourne le libertinage de sa première fonction (allier le divertissement de société à la poursuite du plaisir, grâce à la complicité des femmes) pour démontrer comment il doit devenir un moyen de répression et de domination équivoques[499]. » L'évolution du « scélérat couleur de rose » en criminel authentique infléchit en profondeur la signification du geste libertin et entraîne, par voie de conséquence, une remise en cause des valeurs qu'il charrie, dont participe au premier plan le traitement réservé au secret.

Si nous avons plutôt tendance aujourd'hui à conférer au secret une valeur péjorative, en l'associant notamment au mensonge ou à la manipulation, Gaëtane Lamarche-Vadel a bien montré toute l'importance qu'il pouvait revêtir dans le paysage culturel et intellectuel de l'âge classique : « La connaissance, écrit-elle, a chassé le secret de l'ombre et l'a inscrit dans le

[497] Le héros de Vivant Denon, davantage curieux du cabinet de madame de T. que de sa personne, rappelle la curiosité de Clairwil à l'égard des secrets tourments qu'inflige Saint-Fond à ses victimes dans l'*Histoire de Juliette* ; bien évidemment, l'érotisme induit par le secret se reconfigure au fil des esthétiques et ne cesse de se transformer tout au long du siècle (le roman pornographique explicite ce qui n'est que sous-entendu dans la fiction galante), mais il semble difficile de dire que le secret « s'érotise » durant notre période.
[498] Amandine LEFÈVRE, « Du libertin au roué : l'érotisation du secret de Duclos à Laclos », p. 386.
[499] Philippe LAROCH, *Petits-maîtres et roués : Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 340.

champ du visible ; philosophes, moralistes, artistes, hommes politiques ont ouvert, aplani, éclairé les lieux secrets et ont créé de l'invisible dans le visible[500]. » C'est l'occasion de rappeler qu'à travers la multiplicité de ses réalisations possibles, le secret apparaît volontiers à l'âge classique comme une valeur aristocratique. Du *Livre du courtisan* de Castiglione à la tradition des « miroirs » faisant, dans la continuité du *Prince* de Machiavel, l'éloge de la dissimulation des puissants, non sans mentionner les nombreux traités de rhétorique et de morale qui exaltent la retenue et la discrétion[501], le secret constitue le substrat d'un ensemble de pratiques et de représentations qui, indissociables de l'*ethos* de l'honnête homme, continuent au XVIIIe d'informer le comportement des petits maîtres du roman libertin. Madame de T***, fausse prude du *Point de lendemain* de Vivant Denon, peut ainsi déclarer : « La discrétion est la première des vertus ; on lui doit bien des instants de bonheur[502] ». Figure de proue de ce processus de valorisation du secret auquel œuvre le Grand siècle, Dominique Bouhours développe, en 1671, dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, un point de vue utilitariste affirmant à la fois l'omniprésence du secret dans le champ social, et sa nécessité pour garantir « les honnêtes gens » des pièges qui ne manqueront pas de menacer ceux qui ne savent se rendre « maître[s] de leur langue » :

> Il s'ensuit de tout ce que nous venons de dire, ajouta-t-il, que toute vie civile roule sur le secret ; et comme les particuliers ne peuvent être bons amis, ni honnêtes gens, s'ils ne savent garder le silence, les personnes publiques ne peuvent s'acquitter de leurs fonctions, s'ils ne le sont maîtres de leur langue[503].

L'injonction à la prudence contre les bavardages funestes s'accompagne d'une reconnaissance de la difficulté qu'il y a à dissimuler dans un monde où chacun est intéressé à découvrir le secret des autres :

> Les habiles gens ont tant de lumières pour découvrir nos pensées, et tant d'artifices pour nous faire parler, qu'il est presque impossible de leur cacher rien. Il n'y a point de secret un peu important, que l'utilité ou la gloire ne sollicitent de révéler. Enfin c'est à mon avis un des plus grands efforts de l'esprit humain ; et Socrate

[500] Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *De la duplicité. Les figures du secret au XVIIe siècle*, Paris, La Différence, 1994, p. 119.
[501] On pourra se référer sur cette question aux articles de Bernard Teyssandier, « Morales du secret dans l'éducation du prince », et de Béatrice Guion, « Le secret chez les moralistes du grand siècle, dans *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 23-38 et 39-54.
[502] Cité par Amandine LEFÈVRE, « Du libertin au roué : l'érotisation du secret de Duclos à Laclos », p. 384.
[503] Dominique BOUHOURS, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Chez Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671, p. 177.

> avait, ce me semble, raison de dire qu'il était plus mal aisé de garder un secret, que de tenir dans la bouche un charbon ardent[504].

De ce constat résulte finalement la désignation du secret comme « art », c'est-à-dire, au sens où l'entend le XVIIe siècle, comme « technique » oratoire que l'auteur n'hésite pas à mettre sur le même plan que la rhétorique, dont elle partage les moyens et les fins : « C'est un grand art que celui de se bien taire » ; et loin d'être inné, cet art possède « ses principes et ses règles, ainsi que l'art de bien parler[505] ». Le silence, le sous-entendu et le double langage, ces adjuvants essentiels du discours galant, s'imposent chez Bouhours comme autant de moyens mis à la disposition de l'homme habile pour se prémunir de la curiosité de ses interlocuteurs tout en se faisant valoir auprès d'eux. À l'éloquence du rhéteur, il tend à opposer la « profondeur » de celui qui ne se répand pas, le pouvoir de fascination du silence : « Pour moi je regarde les personnes secrètes comme ces grandes rivières, dont on ne voit point le fond, et qui ne font point de bruit, ou comme ces grandes forêts, dont le silence remplit l'âme de je ne sais quelle horreur religieuse[506]. » De la reconnaissance des vertus du secret dans le domaine des interactions sociales à sa moralisation, il n'y a qu'un pas, déjà franchi en 1640 par Torquato Accetto et son traité *De l'honnête dissimulation* :

> Il s'agira donc de parler de la dissimulation en des termes tels qu'elle soit comprise dans sa signification authentique, car dissimuler n'est rien d'autre que jeter un voile fait de ténèbres honnêtes et de bienséances violentes, ce qui n'engendre pas le faux, mais qui concède quelque repos au vrai, que l'on pourra montrer à son heure […] ainsi convient-il que, dans le déroulement des actions humaines, il y ait la lumière et l'ombre, je veux dire qu'elles procèdent et manifestement et secrètement, en accord avec le cours de la raison[507].

Un « voile fait de ténèbres honnêtes et de bienséances violentes », qui permettra de faire alterner « la lumière et l'ombre » : le texte d'Accetto multiplie paradoxes et oxymores, mettant non seulement l'accent sur la nature duelle du secret – il oscille entre mensonge et bienséance, violence faite à autrui et « repos » nécessaire à la vertu – mais également sur l'ambivalence même de la démonstration : réconcilier l'acte de dissimulation à l'injonction à

[504] *Ibid*., p. 156.
[505] *Ibid.*, p. 177.
[506] *Ibid.*, p. 162-163 ; Voir encore chez Gracián : « Cœur sans secret n'est qu'une lettre ouverte. Il n'est secret profond que là où il y a tréfonds, car il faut les espaces d'un grand sein pour cacher de grands desseins. », *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005, p. 353.
[507] Torquato ACCETTO, *De l'honnête dissimulation* [1641] ; trad. Fr. de Mireille Blanc-Sanchez, Salvatore S. Nigro (éd.), Lagrasse, Verdier, 1990, p. 41-42.

la vérité et à la transparence devant dieu sur laquelle se fonde la morale judéo-chrétienne. Bouhours, sur ce point, se montrera plus circonspect en proposant une subtile distinction entre l'ombre et la dissimulation : s'il peut être bon d'ajouter « un peu de mystère à une pensée délicate », le bon chrétien ne doit cependant « jamais faire un mystère de ses pensées.[508] » Ainsi, si le secret participe pleinement, au XVIIe siècle, de l'éducation du prince et s'inscrit dans un horizon intellectuel qui autorise, sous certaines conditions, le recours à la dissimulation[509], le débat sur la moralité du secret est cependant loin d'être tranché. L'abbé Dinouart contribue à la résurgence de cette polémique au siècle des Lumières en publiant, en 1771, un *Art de se taire* qui rencontre alors une écoute favorable. Reprenant à son compte un certain nombre de *topoi* des manuels de civilité du Grand siècle – condamnation du « bavardage », valorisation de la « prudence », idéal de maîtrise et de retenue –, Dinouart contribue à exporter un ensemble de valeurs jusqu'ici réservées à la Cour aux salons parisiens :

> Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même, et se dissiper par le discours, de sorte qu'il est moins à soi, qu'aux autres.

L'éloge de la *prudentia*, chez ce prédicateur à succès, ne vaut pas comme une réhabilitation entière de la dissimulation ; au contraire, Dinouart entend distinguer dans son traité entre différentes formes de secrets, dont certaines sont légitimes et d'autres relèvent à proprement parler de pratiques peccamineuses[510]. Le second chapitre, « Différentes espèces de silence », pose justement les bases d'une typologie dont la fonction est de confronter, par une succession de parallélismes, les réalisations morales et immorales du secret, d'opposer un « bon » et un « mauvais » usage du silence :

> Il est un silence prudent, et un silence artificieux.
> Un silence complaisant, et un silence moqueur.
> Un silence spirituel, et un silence stupide.
> Un silence d'approbation, et un silence de mépris. […]

[508] Dominique BOUHOURS, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam, Estienne Roger, 1709, p. 282.
[509] Selon Béatrice Guion, cette valorisation de la dissimulation au XVIIe siècle découle « des conditions politiques et sociales qui caractérisent l'Europe à l'époque moderne, la montée de l'absolutisme et la vie curiale : la dissimulation et le secret sont perçus comme une nécessité qui s'impose tant au prince qu'aux courtisans. », « Le secret chez les moralistes du grand siècle », p. 41.
[510] « Rien ne demande plus de doigté que la vérité, car c'est se saigner au cœur. Il en faut autant pour la dire que pour la taire. […] Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire : les unes parce que c'est à moi qu'elles importent, les autres parce qu'à d'autres », Baltasar GRACIÁN, *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, p. 319.

Comme l'a souligné Antoine de Baecque, cette « casuistique » du secret s'inscrit dans un contexte très précis : celui de l'engagement antiphilosophique de Dinouart contre les « idées nouvelles » risquant de menacer les valeurs du catholicisme, et d'une demande des salons parisiens, qui « cherchent des règles et des modèles de comportements susceptibles de contrer les raisonnements philosophiques qui s'y sont alors développés de façon quasi hégémonique[511] ». La défense du secret repose ici sur une condamnation en règle de ceux qui, libertins ou philosophes, sont désignés comme les ennemis et les contempteurs de la religion, et tend plus particulièrement à se focaliser sur les figures du jeune étourdi et du « petit maître » :

> Combien de ces jeunes gens, *petits-maîtres*, prétendent qu'il est du bon ton de persiffler tout ce qui appartient à la religion, de mépriser ses ministres, de jeter un ridicule sur la piété, de regarder comme une faiblesse de croire en Dieu, de ne voir dans l'homme qu'un animal à deux pieds, que la mort détruit comme les autres animaux ? Ces hommes sans pudeur, comme sans espérance, devraient s'éprouver et s'examiner très sérieusement avant que de se déclarer esprits forts, ou libertins, afin, au moins, selon leurs principes, de finir comme ils vivent ; ou s'ils ne se sentent pas la force d'aller si loin, se résoudre de vivre comme ils voudront mourir[512].

L'enjeu de cette désignation du petit maître comme figure repoussoir, nous semble-t-il, est double. Il s'agit, dans un premier temps, d'opposer un régime de l'ombre et du silence – parfois teinté, chez Dinouart, d'un certain mysticisme – aux lumières agressives de la philosophie et à ses ambitions réformatrices : celles-ci se caractérisant par un régime de la « surparole » – on pense à la phrase célèbre de Condorcet : « Il faut tout oser tout examiner, tout discuter, tout enseigner même[513] ». À propos de la religion, Dinouart s'en prend volontiers à ceux qui « aiment à beaucoup parler et à parler de tout », discourant sur les questions théologiques les plus âpres « sans hésiter[514] » ; la sentence qu'il prononce est sans appel : « Les jeunes personnes qui, par inclination au dérèglement, se sont fait une habitude criminelle de parler mal de la religion doivent premièrement s'appliquer, par respect, à se taire absolument sur cette matière », car « on doit se taire si l'on n'a rien à dire qui vaille mieux que le silence[515] ». Mais à cette première partition entre silence et bavardage, vient se

[511] DINOUART, *L'Art de se taire* [1771], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2002, p. 13-14.
[512] *Ibid.*, p. 47-48.
[513] CONDORCET, *Œuvres*, t. VII, Paris, Didot, 1847, p. 415.
[514] DINOUART, *L'Art de se taire*, p. 49.
[515] *Ibid.*, p. 53.

superposer une seconde ligne de fracture entre silence vertueux et silence vicieux : la raillerie, la tromperie, le « persiflage » apparaissent comme autant de perversions ou de détournements de l'injonction à la retenue qui pèse sur tout bon chrétien, et sur les Grands en particulier, ces derniers étant destinés à servir de modèle au reste du corps social. Le silence de l'honnête homme, s'il participe de la *prudentia* à laquelle nous avons déjà fait allusion, ne doit jamais se muer en un « silence d'approbation » des discours contraires à la religion ; les Grands se doivent en conséquence de maîtriser les signes mêmes de leur silence, de maîtriser à la perfection « l'art de se taire », vérifiant au passage la solidarité symbolique qui unit, à l'âge classique, aristocratie et secret : « un signe, un souris qui vous échappera, peut rendre encore plus criminels ceux qui s'échappent[516] ». Chez Dinouart, le secret du vertueux s'oppose donc aussi bien à la parole pléthorique et incontrôlée de l'apprenti philosophe qu'aux artifices et aux détours de l'esprit fort, dont les raisonnements voudraient saper, insensiblement, les fondements de la religion.

Dans ce contexte nouveau, qui est celui du tournant des Lumières, l'on comprend aisément que les intrigues clandestines et les supercheries galantes des libertins de la première moitié du XVIIIe siècle sonnent tout à fait différemment ; la figure même du libertin tend de plus en plus nettement à se confondre avec celle de l'esprit fort, du philosophe, quand elle ne désigne pas purement et simplement le criminel ou le roué, chez Laclos et Sade notamment. La méfiance qu'il inspire ira croissant au fil des années, tandis que semble se défaire progressivement le lien entre dissimulation et vertu qu'avait pourtant contribué à tisser Dinouart, en cela héritier des moralistes du siècle précédent, et dont l'article « Secret » de l'*Encyclopédie* continue à porter trace en 1765 :

> Les Romains firent une divinité du secret, sous le nom de Tacita ; les Pythagoriciens une vertu, & nous en faisons un devoir, dont l'observation constitue une branche importante de la probité. D'ailleurs, l'acquisition de cette qualité essentielle à un honnête homme, est le fondement d'une bonne conduite, & sans laquelle tous les talents sont inutiles. Si l'on ne doit pas dire imprudemment son secret, moins encore doit-on révéler celui d'autrui ; parce que c'est une perfidie, ou du-moins une faute inexcusable. Il convient même d'étendre cette fidélité, jusque vis-à-vis de celui qui y manque à notre égard.

Le siècle finissant, le secret se trouve comme emporté par le discrédit moral qui frappe désormais son destinateur. L'injonction à la transparence, qui caractérise la période

[516] *Ibid.*, p. 68.

révolutionnaire, mais aussi les efforts du sentimentalisme rousseauiste achèvent le procès en immoralité du secret : ou bien en l'associant aux frasques et aux lubricités d'une aristocratie dévoyée, c'est là le rôle des chroniques scandaleuses et autres histoires secrètes qui fleurissent alors – un genre auquel Sade, auteur d'une *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, n'a pas dédaigné de s'essayer –, ou bien en faisant de la duplicité et de la dissimulation les attributs caractéristiques du méchant.

Il est tentant de voir en Sade, comme ont souvent eu tendance à le faire les études qui parcourent le siècle dans son ensemble, l'aboutissement « naturel » de ce double processus de déconstruction. Déconstruction de la figure du petit maître, culminant, c'est la thèse de Philippe Laroch, dans la violence sourde et le libertinage systématique des bourreaux sadiens. Mais aussi déconstruction du secret comme valeur fondamentale d'un *ethos* aristocratique qui s'inverse alors en marqueur de débauche, en signe de ralliement pour des personnages dont le sang n'est d'ailleurs pas toujours bleu[517]. Non seulement les crimes commis par le héros sadien excèdent largement en violence tous ceux de ses prédécesseurs, mais l'obstination avec laquelle ceux-ci se trouvent immanquablement associés à l'ombre et au secret paraît tout à fait symptomatique du tournant moral qui vient balayer l'idée d'une dissimulation vertueuse.

De fait, le débat sur la moralité (ou l'immoralité) de la dissimulation rencontre chez Sade de très nombreux échos. Les libertins qu'il met en scène, tenus de déguiser leurs passions pour échapper à la sanction des lois, auront tendance à justifier leur propre duplicité en arguant de l'innocuité du vice caché. À Madame de Donis, qui l'interroge sur les « règles » et les « principes » qui régissent le libertinage, Juliette répond par une exhortation à la dissimulation : « ce n'est point l'atrocité qui fait punir, c'est l'éclat[518] ». L'enjeu n'est pas d'éviter le crime (au contraire) mais le châtiment, ce qui implique de respecter un certain nombre de précautions qui permettront de le tenir à l'écart du monde. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Dolmancé peint à Eugénie le tableau d'une société toute entière habitée par l'hypocrisie et le mensonge : « comment un individu sincère n'échouera pas toujours au milieu d'une société de gens faux ! ». Dans un tel contexte, l'exercice de la vertu s'avère dangereux – Justine l'apprendra à ses dépens – et il vaut bien mieux apprendre tôt à distinguer la vertu de son apparence :

[517] L'élargissement des origines sociologiques du libertin n'est bien entendu pas propre à Sade, mais constitue plutôt une tendance du dernier tiers du XVIIIe siècle : on pense aux œuvres de Nerciat ou de Restif de la Bretonne.
[518] *Histoire de Juliette*, p. 749.

> Et dans les faits, est-ce bien sûrement la vertu, ou son apparence, qui devient réellement nécessaire à l'homme social ? Ne doutons pas que l'apparence seule lui suffit ; il a tout ce qu'il faut en la possédant. Dès qu'on ne fait qu'effleurer les hommes dans le monde, ne leur suffit-il pas de nous montrer l'écorce[519] ?

Le raisonnement développé par Clémentine, dans *Aline et Valcour*, est plus radical dans le sens où il conditionne la qualification de l'acte criminel aux plus ou moins de dégâts que celui-ci est susceptible de provoquer sur autrui, ce qui l'amène finalement à opposer « la faute » – purement virtuelle, donc indolore – au « savoir » de la faute :

> Mais allons plus loin, si personne ne divulgue cette faute à l'époux que tu respectes, s'il est certain qu'il peut l'ignorer toujours, te voilà donc, même en la commettant, idéalement aussi pure à ses yeux que si tu ne l'avais pas commise ; ce n'est pas la faute en elle-même qui peut t'affliger, puisqu'il n'en reste aucune trace ; sa douleur ne viendra que de la savoir ; s'il ne la sait jamais, plus de douleur… Il y a mieux, c'est qu'il serait infiniment plus malheureux, la croyant, quoiqu'elle ne fût pas, qu'il ne peut l'être, l'ignorant, quoi qu'elle soit : ce n'est donc pas toi qui tiens son bonheur en tes mains. Ce bonheur sera ou ne sera point en raison de l'opinion qu'il aura reçu ; travaille à ce que cette opinion soit bonne, quoique ta conduite soit mauvaise, enveloppe-toi des voiles du mystère, et deviens, si tu veux, sous leur ombre, mille fois pis que Messaline ou Théodora ; tu l'auras rendu plus heureux que si ta conduite était bonne et que l'opinion fût contre toi ; quelle folie de se gêner dans ce cas [520]!

Le raisonnement de Clémentine tend à subordonner la qualification de l'acte criminel à ses conséquences sociales, en sorte qu'un vice qui serait ignoré de tous et qui, de ce fait, s'avèrerait impropre à causer quelque tourment que ce soit à autrui, cesserait du même coup d'être « vicieux ». D'après cette logique, l'adultère qui se produit à l'insu du mari ne saurait être considéré comme un crime, ou une atteinte à ce dernier, puisqu'il ne lui cause ni tristesse ni ressentiment. Cette démonstration invite à une conclusion paradoxale, qui est une variation sur le thème sadien de la relativité du Mal : le geste de dissimulation est « moral » (il est une « vertu » de « l'homme social »), dès lors qu'il concourt à préserver le « bonheur » des ménages tout en permettant aux passions particulières de s'exprimer. On se gardera bien sûr d'oublier que les arguments que nous venons de citer ont en commun d'être énoncés par des personnages relevant ostensiblement de la catégorie des méchants (Juliette, Dolmancé,

[519] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 61.
[520] *Aline et Valcour*, p. 870.

Clémentine) : le lecteur est invité à ne pas prendre trop au sérieux ces professions de vertu placées dans la bouche de roués, qui semblent relever davantage de la provocation que de l'argumentation, et à déceler, derrière ces arguments sophistiques, l'intérêt que prend le libertin à une démonstration qui justifie son propre mode de vie. Dans *Aline et Valcour*, l'enchâssement du discours vicieux dans la parole du vertueux fonctionne souvent comme révélateur des contradictions du premier ; c'est le cas de la démonstration de Clémentine, rapportée dans la longue lettre que Déterville adresse à Valcour : « Ces discours que je réfutais en vain, parce que malheureusement le cœur a presque toujours tort avec l'esprit, tous ces arguments d'une mauvaise tête, m'alarmant sans me persuader, nous conduisirent enfin aux portes de Tolède[521]. »

Il est intéressant de remarquer que ces éloges de la dissimulation, tout en constituant un *topos* du discours libertin, ne sont pas la chasse gardée des héros maléfiques de l'œuvre clandestine ; on les retrouve aussi dans l'œuvre officielle chez des personnages qui ne sont nécessairement ni libertins ni débauchés, contexte dans lequel ils se colorent d'une teinte plus autobiographique[522]. Il n'est pas rare, par exemple, que le narrateur des historiettes prenne parti en faveur de débauchés plus malheureux que coupables, dont les intrigues ne souffrent que d'être exposées au grand public. C'est le cas du « M… puni », qui présente le tableau d'un arrangement « mystérieux » qui, quoique fort libertin dans son fonctionnement, ne laisse pas de satisfaire à peu près tout le monde :

> On prétend que M. de Savari […] avait imaginé de faire servir sa maison à des prostitutions d'un genre fort singulier. Les femmes ou les filles de condition exclusivement qui voulaient, sous l'ombre du plus profond mystère, jouir sans conséquence des plaisirs de la volupté, trouvaient chez lui un certain nombre d'associés prêts à les satisfaire, et jamais rien ne résultait de ces intrigues momentanées, dont une femme ne recueillait que les fleurs sans courir aucun risque des épines qui n'accompagnent que trop ces arrangements, quand ils prennent la tournure publique d'un commerce réglé[523].

[521] *Ibid.*, p. 873.
[522] Parmi les reproches récurrents que le marquis adresse dans sa correspondance à ses juges se trouve celui d'avoir contribué à rendre publiques des débauches privées, le remède causant ainsi plus de dégâts que le mal. On se souvient que le système des lettres de cachet dont Sade a été victime avait à l'inverse pour fonction d'éviter l'éclat en contournant la justice des Parlements.
[523] « Le M… puni », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 19.

Ces « débauches secrètes[524] » ayant été découvertes, le récit s'achève paradoxalement sur la décision des magistrats de ne pas donner suite à une affaire trop scabreuse – et compromettante – pour être rendue publique : ces magistrats chez qui, « pour la première fois dans la vie, […] la prudence remplaça la sévérité[525] » tombent finalement d'accord avec le personnage du « philosophe », à qui est confié le dernier mot de l'histoire, pour ne pas condamner un libertin dont les vices cachés, en satisfaisant les passions de ses clients, ont, à tout prendre, fait « plus de bien que de mal[526] ». *Eugénie de Franval* va jusqu'à placer ce discours de prudence dans la bouche d'un saint homme, M. de Clervil, directeur de Madame de Farneille dans *Eugénie de Franval* et « l'un des personnages les plus vertueux qu'il y eût en France ; honnête, bienfaisant, plein de candeur et de sagesse[527] » :

> En y réfléchissant bien, ne vaudrait-il pas mieux, madame, qu'un tort secret ne fût jamais dévoilé, que d'en supposer d'illusoires par une impardonnable précipitation, et de flétrir ainsi sans sujet, à nos yeux, des gens qui n'ont jamais commis d'autres fautes que celles que leur a prêtées notre orgueil ? […] N'est-il pas infiniment moins nécessaire de punir un crime, qu'il n'est essentiel d'empêcher ce crime de s'étendre ? En le laissant dans l'ombre qu'il recherche, n'est-il pas comme anéanti[528] ?

À la condamnation de l'éclat, c'est-à-dire de la publicité faite au crime, plutôt que du crime lui-même, s'ajoute un appel à la modération de la justice qui n'est sans doute pas sans quelque résonnance biographique : mieux vaut laisser un coupable impuni que de condamner un innocent. L'œuvre officielle regorge de ces avatars d'une vertu équivoque dont les discours reprennent, avec plus ou moins de gaze, les raisonnements les plus hardis des tyrans de l'œuvre clandestine, rendant de fait tout à fait labile la frontière séparant les points de vue du philosophe de ceux du moraliste. Les arguments avancés par Clervil s'inscrivent dans la continuité immédiate de la justification de l'hypocrisie entreprise par Clémentine dans la citation précédente. La philosophie conséquentialiste qu'ils développent, en suspendant l'évaluation morale d'une action aux effets qu'elle produit, rappelle, en la radicalisant, la position utilitariste de Bouhours, qui faisait du recours au secret une nécessité politique pour le Prince : à ceci près que l'injonction à la prudence formulée par l'ecclésiastique avait fondamentalement pour but de préserver le moi des incursions extérieures, quand la défense et

[524] *Ibid.*, p. 19.
[525] *Ibid.*, p. 23.
[526] *Ibid.*, p. 24.
[527] « Eugénie de Franval », p. 435.
[528] *Ibid.*, p. 436.

illustration des vertus de l'hypocrisie sonne davantage, chez le héros sadien, comme une réhabilitation ironique de l'art de tromper.

Si cette convergence dit quelque chose de la porosité des discours dont s'entourent le vice et la vertu, l'on aurait tort de conclure trop vite à une parfaite solidarité de ces deux points de vue sur la question de l'usage de la dissimulation. La modération dont fait preuve Clervil et ses scrupules à poursuivre un possible criminel ne manqueront pas de se retourner contre Madame de Franval, en paralysant complètement l'action des adjuvants du récit : « et quoique Madame de Farneille lançât quelques traits propres à faire soupçonner l'intrigue, qui n'existait que trop réellement, le prudent directeur rejeta ces idées[529] », « on se décida à ne rien entreprendre que ces motifs ne fussent dévoilés[530]. » Ces retards dans la punition du coupable, les réticences de Clervil à l'idée d'exposer le secret de Franval favoriseront finalement les entreprises de ce dernier, et auront donc une part de responsabilité dans l'issue tragique de la nouvelle. De manière générale, la fiction sadienne construit une image très dysphorique du secret, en l'associant, à travers la bouche des personnages honnêtes qu'elle met en scène, à l'hypocrisie, à l'incontinence, voire à la cruauté ; elle témoigne ainsi du discrédit moral dans lequel tombent progressivement les valeurs classiques de discrétion et de prudence, au profit d'une valorisation de l'innocence et de la naïveté, qui sont le partage de la plupart des victimes du roman sadien. On pourra ainsi opposer à la complaisance (sinon coupable, au moins malheureuse) de Clervil à l'égard des secrets familiaux des Franval, la sévérité du narrateur vertueux qui, dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, condamne indifféremment toute forme de vice, que celui-ci soit voilé ou non :

> Mais ce qui surprit davantage les vrais amis de la morale, c'est qu'il y avait parmi les membres de cette scandaleuse association [la cour amoureuse de Vincennes] non seulement les plus grands seigneurs de la cour, mais même des docteurs en théologie, des grands vicaires, des chapelains, des curés, des chanoines, assemblage vraiment monstrueux et qui, disent les historiens contemporains, caractérisait la dépravation de ce siècle grossier, *où l'on ignorait l'art si facile d'être vicieux du moins avec décence*. Cette réflexion est peu morale : car, que le vice soit caché, ou qu'il se montre, n'est-il pas également dangereux ?... ne l'est-il pas davantage quand on peut le confondre avec la vertu ?[531]

[529] *Ibid.*, p. 310.
[530] *Ibid.*, p. 312.
[531] *Isabelle de Bavière*, p. 62.

Les ombres dont s'entoure le criminel pour couvrir ses actes d'un voile de « décence » ne sont plus considérées dans cet extrait comme des circonstances atténuantes (sinon comme des « vertus sociales ») mais bien comme des facteurs susceptibles d'aggraver le poids de la faute en lui prêtant les dehors séduisants de la vertu ; le narrateur opte cette fois-ci pour approche essentialiste : un crime reste un crime, qu'il soit dissimulé ou non et quelles que soient ses conséquences. La dissimulation, encensée par le libertin à qui elle bénéficie, se change en objet de détestation pour l'homme de bien qui se définit avant tout par les valeurs de sincérité et de simplicité dont il fait profession. L'œuvre narrative, partagée entre bourreaux et victimes, superpose à cette répartition tout à la fois érotique et axiologique des rôles un rapport différencié au savoir. Le libertin se signale ordinairement par sa maîtrise des secrets, c'est-à-dire à la fois par son aisance dans l'art de tromper mais aussi par sa capacité à deviner le secret des autres, tandis qu'il appartient au vertueux de déplorer ce penchant à la dissimulation ou d'en subir les conséquences, lorsque, pour une raison ou une autre, il est lui-même amené à y avoir recours. Cette fracture justifie à nos yeux de traiter séparément de l'usage que vicieux et vertueux font de la dissimulation : ce sera l'objet de la section suivante.

Section 3. Portraits de dissimulateurs

La duplicité constitue un élément topique du portrait du libertin sadien ; dans l'économie de la fiction, ce trait suffit d'ailleurs en lui-même à identifier tel ou tel personnage, aux yeux du lecteur, comme relevant de la catégorie des « méchants ». Dans *Les Infortunes de la vertu*, Raphael est d'emblée présenté, lors de sa première apparition dans le récit, comme un être « maniéré et prévenant au-dehors autant que sombre et farouche à l'intérieur[532] » ; cet « homme si doux en apparence[533] » s'avèrera pourtant l'un des plus cruels adversaires auquel Justine aura à faire au sein du couvent Sainte-Marie-Des-Bois. Les trois versions de *Justine* respectent au demeurant toujours la même structure : l'héroïne fait la rencontre d'un personnage qui lui paraît, au premier abord, tout à fait recommandable, mais qui finira immanquablement par abuser d'elle et de sa naïveté. Habile à changer de visage comme de costume au gré des circonstances, le libertin entretient avec le secret un rapport qui n'est plus seulement instrumental mais ontologique : l'ombre le sert autant qu'elle le définit. Les brusques changements d'avis du « capricieux » Fonrose ne manquent pas de provoquer la perplexité de son entourage : « Sa conduite est obscure, on ne peut l'expliquer, / À le bien définir on a beau s'appliquer, / Rien ne transpire[534]. » Son incapacité à se fixer durablement à un parti, quel qu'il soit, le rend inconnaissable, y compris pour lui-même ; de tous les personnages qui défilent sur les scènes du théâtre sadien, il est celui qui fait le plus nettement signe en direction des grands héros maléfiques de l'œuvre romanesque, héros « singuliers » dont les passions lubriques semblent vouées à échapper à l'entendement de « l'homme normal ». L'œuvre romanesque reprend et développe volontiers ce *topos* du scélérat aux motivations insondables. Gernande, interrogé par Justine sur les projets qu'il médite, lui fait cette réponse ambiguë : « Qui sait ? Dieu lui-même, ce Dieu dont tu crois la fabuleuse existence, ne démêlerait pas… ne devinerait pas la fantaisie des scélérats qui nous ressemblent[535]. » L'opacité qui caractérise les intentions du libertin, en le plaçant à l'abri du vulgaire, apparaît ici comme un gage de profondeur : il est la preuve vivante de la complexité du monde et de la bizarrerie de la Nature qui l'a engendré. Si Gernande échappe à la règle générale, c'est parce que cette règle, au sens propre, ne le « comprend » pas.

[532] *Les Infortunes de la vertu*, p. 56.
[533] *Ibid.*, p. 57.
[534] *Le Capricieux*, p. 395.
[535] *La Nouvelle Justine*, p. 900.

Signe de malfaisance ou expression d'une irréductible singularité, l'hypocrisie du roué trahit également l'expérience qu'il a du monde ainsi que sa parfaite connaissance des principes qui fondent la vie en collectivité : autant de qualités essentielles pour celui qui prétend déguiser sa véritable nature et échapper à la règle générale[536]. Ces qualités, du reste, ne s'appliquent pas uniquement à la vie mondaine mais aussi à la vie maritale. Le roman sadien multiplie en effet les prescriptions à l'égard des maris et de leurs épouses. On incite les premiers à profiter du mariage pour couvrir leurs incontinences d'un vernis de respectabilité : « Croyez-vous que je veuille une femme pour en faire ma maîtresse ? Je la veux pour servir mes caprices, pour voiler, pour couvrir une infinité de petites débauches secrètes que le manteau de l'hymen enveloppe à merveille[537]. » Et les secondes à dissimuler leurs intrigues secrètes aux yeux de leur époux, quitte à les faire chanter si celles-ci viennent à être découvertes : « Faites épier les démarches de votre tyran ; il ne faut jamais avoir de surprises à craindre, quand on veut jouir avec délices. […] il n'est pas que vous ne possédiez son secret ; menacez-le de le divulguer ; et c'est pour avoir toujours sur lui cet empire, que je vous recommande d'étudier ses goûts et de les servir dès les commencements de votre union[538]. » L'éloge de l'adultère constitue une constante du discours libertin, qui manque rarement une occasion de mettre en cause l'institution du mariage, et à travers elle, une injonction à la monogamie perçue comme contradictoire avec la logique même du désir. Le secret s'invite donc au cœur des rapports matrimoniaux pour en dénoncer l'hypocrisie et l'artificialité : « il n'y a jamais rien à craindre avec un homme marié, affirme Fontanis qui entend par là séduire Lucile, parce qu'il est le premier intéressé au secret, moyennant quoi ça ne vous empêchera pas de trouver un époux[539]. » Le libertin sadien ne se contente pas, on le voit, de manier la dissimulation en virtuose, il est également un être cynique qui pénètre parfaitement les secrets des autres et n'hésite pas à exposer les contradictions de la norme sociale. Au jeune homme avide de découvrir le monde et ses plaisirs, la fiction sadienne substitue un héros plus

[536] « Paroles de soie sur caractère onctueux. Les flèches blessent le corps, mais les pointes blessent l'âme. Une pâte suffit pour parfumer l'haleine ; c'est une grande adresse du savoir-vivre que de savoir vendre du vent. La plupart des choses se paient avec des mots et ils suffisent à vaincre des montagnes ; dans le commerce du monde, on troque en l'air, air pour air et vent pour vent et il n'y a rien de tel, pour insuffler du zèle, que le souffle flatteur d'un supérieur. On doit toujours avoir la bouche pleine de miel et de mots confits pour flatter jusqu'au palais mêmes des ennemis. Le seul moyen d'être goûté est d'être délectable. », Baltasar GRACIÁN, *L'Homme de cour*, *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, p. 379.
[537] *Les 120 journées de Sodome*, p. 16.
[538] *Ibid.*, p. 251 ; Voir encore : « […] alors le mari refuse ou consent [à laisser la femme avoir des amants] ; s'il consent, comme a fait le mien, on s'en donne à l'aise en redoublant de soins et de condescendances à ses caprices ; s'il refuse on épaissit les voiles et l'on fout tranquillement à leur ombre. », *ibid.*, p. 42, et « […] beaucoup de complaisance avec lui : d'autre part, beaucoup de fausseté et de dédommagement en secret, ce peu de mots renferment tout. », *ibid.*, p. 62.
[539] « Le président mystifié », p. 201.

intellectuel, calculateur et froid, dont le libertinage tient autant de « l'esprit » que des sens, l'un ne pouvant aller sans l'autre chez Sade. Ainsi du portrait de Franval, qui allie idéalement l'éloquence et la finesse de la maturité aux « dehors les plus séduisants » :

> Ses vices, dans un genre absolument tout autre, étaient bien plutôt les torts de l'âge mûr que les inconséquences de la jeunesse… de l'art, de l'intrigue… de la méchanceté, de la noirceur, de l'égoïsme, beaucoup de politique, de fourberie, et gazant tout cela, non seulement par les grâces et les talents dont nous avons parlé, mais même par de l'éloquence… par infiniment d'esprit, et par des dehors les plus séduisants[540].

Le reproche que Clairwil fait à Juliette est lui aussi symptomatique de ce processus d'intellectualisation de l'acte libertin : « je lui trouve toujours le même défaut ; elle ne commet le crime que dans l'enthousiasme, il faut qu'elle bande ; et on ne doit jamais s'y livrer que de sang-froid[541]. » L'irruption de l'artifice et de la duplicité dans le champ amoureux confère à la scène libertine une dimension très cérébrale, à rebours de l'idéalisme galant comme de la perpétuelle euphorie qui caractérise ordinairement la fiction pornographique : ce n'est « que de sang-froid » qu'il faut se livrer au crime, nous dit Clairwil. La jouissance, qui n'a pourtant pas disparu ici, apparaît désormais comme indissociable d'un mouvement de réflexivité qui conditionne l'excitation du libertin à la qualification morale du crime auquel il est en train de se livrer. Mais tout en œuvrant à rationaliser l'acte amoureux en le ramenant, *grosso modo*, à l'énoncé d'un rapport de force qui penche en faveur du criminel, le cynisme et l'hypocrisie du roué ne manquent pas, à leur tour, de s'érotiser, devenant « l'aiguillon » à la pointe duquel s'allument les passions de ce dernier : « Si tu savais que le plaisir que je cherche avec toi n'est nourri que du charme piquant de te tromper… que ton erreur… que ta bonhomie… que la manière enfin dont je te rends ma dupe m'enivre… et que ces voluptés seraient nulles pour moi, sans l'aiguillon de la perfidie[542]. » Devenue objet érotique à part entière, la dissimulation peut dès lors s'intégrer directement dans les « manies d'habitude » du débauché, comme c'est souvent le cas dans *Les 120 journées de Sodome* ; on citera, entre autres exemples, celui de la passion 108 qui témoigne de l'un des multiples usages libertins qu'il est possible de faire du secret : « Il lui arrache les couilles et les lui fait manger sans le lui dire[543]. » De manière générale, en associant dissimulation et excitation,

[540] « Eugénie de Franval, p. 249.
[541] *Histoire de Juliette*, p. 604.
[542] *Aline et Valcour*, p. 976.
[543] *Les 120 journées de Sodome*, p. 366.

Sade réaffirme le potentiel érotique du geste transgressif et renoue avec la représentation d'un érotisme qui se nourrit des voiles mêmes qu'il oppose à la curiosité libertine[544] :

> Voilà ce que nos moralistes ne veulent point comprendre, parce qu'étayant sans cesse leurs principes sur les bases religieuses, ils ne peuvent concevoir un état au-delà des plans de leur divinité, et que ce monstre de l'imagination échauffée des hommes ne peut jamais entrer pour rien dans les calculs de la philosophie. Mais une chose bien singulière, c'est que les freins que l'homme oppose au libertinage ne sont que les aiguillons du libertinage même : la pudeur, le premier de ces freins, n'est-elle pas un des stimulants les plus actifs de cette passion ? elle est essentielle à la luxure. On est fâché qu'un autre sache nos fantaisies ; il semble qu'elles ne devraient être entendues que de nous, et que tout ce qui n'est pas nous ne devrait pas avoir l'esprit de les comprendre. Tel fut le premier motif qui fit jeter des gazes sur les actions impures ; on ne voulut pas faire devant tout le monde ce qu'il ne paraissait pas que tout le monde dût savoir ; mais le rideau ne fut tiré que pour redoubler ses excès. Ne doutons pas qu'il n'y eût moins de libertins, si le cynisme était à la mode. On ne se cache que parce qu'on veut sortir de la règle ordinaire ; et le premier qui, dans l'enfance des sociétés, fit passer sa maîtresse derrière un buisson, fut le plus libertin de la peuplade[545].

La scène sadienne subordonne donc l'efficacité érotique de l'acte sexuel à son intensité criminelle, mais aussi à la virtuosité déployée par le libertin pour s'emparer de ses victimes, au degré d'élaboration des intrigues et des stratagèmes nécessaires à sa réalisation. Qu'elle s'exerce dans le domaine politique ou dans celui des passions, la « fourberie » permettra au criminel de faire la démonstration de sa supériorité en se prévalant de son intelligence et de sa ruse plutôt que de ses vertus ou des qualités de sa constitution. Variation agressive autour de la *prudentia* des moralistes du Grand Siècle, l'hypocrisie du libertin n'est plus seulement un moyen de se prémunir de la violence normative, mais bien d'exercer à son tour cette violence sur les malheureux qu'il trompe et manipule. L'injonction à la fausseté, en légitimant cette violence faite à autrui, apparaît comme constitutive d'un *ethos* libertin qui justifie ses propres mensonges par l'hypocrisie générale qui caractérise la société ; réussir dans le monde – telle est l'ambition du petit maître – implique de démêler les secrets des autres tout en les abusant à son tour : « Livrons-nous donc hardiment et sans cesse

[544] On retrouvera ce raisonnement chez La Mettrie, grand défenseur de la « gaze » : « Oui, l'art avec lequel ils ménagent la pudeur est l'art de la faire disparaître : le voile séducteur dont leurs objets sont soigneusement couverts, ils font plus de conquêtes que ceux qui, montrant tout à découvert, ne laissent rien à désirer. », *L'École de la volupté*, cité par Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, Paris, Payot, 1996, p. 175.
[545] *La Nouvelle Justine*, p. 539.

à la plus insigne fausseté, clame Dolmancé ; regardons la comme la clé de toutes les grâces, de toutes les faveurs, de toutes les réputations, de toutes les richesses, et calmons à loisir le petit chagrin d'avoir fait des dupes, par le piquant plaisir d'être fripon[546]. »

Si l'hypocrisie et la séduction ont toujours fait partie de l'arsenal dont dispose le petit maître pour arriver à ses fins, il appartient cependant au roué, depuis le Versac de Crébillon, d'œuvrer à rationaliser ce penchant à la dissimulation, jusqu'à l'ériger au rang « d'art » à part entière[547]. Le roman sadien prolonge et approfondit cet effort de systématisation des pratiques libertines tout en procédant, dans la continuité des *Liaisons dangereuses*, à leur requalification au rang de crimes ; alors que la dissimulation n'était, pour le héros galant, qu'un outil (par ailleurs sans grandes conséquences) pour arriver jusqu'au bout de l'intrigue, elle acquiert chez Sade une importance nouvelle et fonctionne désormais comme indice du discrédit moral qui pèse sur ses héros maléfiques. « Le premier de tous les arts est de tromper, confie Jérôme à Sévérino, dans *La Nouvelle Justine* ; il n'en est pas de plus utile sur la terre[548]. » L'éloge paradoxal de la tromperie, envisagée par le roué comme une valeur positive dont il est désormais possible de s'enorgueillir, se nourrit naturellement de cette désignation de la dissimulation comme « art[549] » et file volontiers la métaphore mécaniste de la « machine » dont les « secrets ressorts[550] » sont actionnés, dans l'ombre, par le libertin lui-même ; le narrateur ratera rarement une occasion de nous signaler le degré de virtuosité dont il fait montre dans ce domaine, évaluant ses « performances » à grand renfort d'hyperboles et de superlatifs. Isabelle ayant « reçu de la nature, avec son horrible penchant pour le crime, toute la souplesse nécessaire pour le dissimuler[551] », les crimes qu'elle médite ne sauraient être ordinaires : « Ce n'est point une infidélité que je fais, c'est un chef d'œuvre d'intrigue et de combinaison[552]. » De la même manière, on se souvient que les Bohémiens que croise Justine ne sont pas, en dépit des apparences, de simples criminels mais des professionnels de la subversion : « C'est nous, ma fille, qui après avoir converti la gueuserie en art, réussissions, par nos secrets et notre éloquence, à si bien émouvoir la commisération des hommes, que

[546] *La Philosophie dans le boudoir* p. 62.
[547] On a vu que la littérature morale de l'âge classique avait, en en fournissant le modèle, « autorisé » en quelque sorte cette association entre art et dissimulation.
[548] *La Nouvelle Justine*, p. 626.
[549] « Les passions sont les brèches de l'âme. Le savoir le plus utile est l'art de dissimuler. », Baltasar Gracián, *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, p. 313.
[550] « Je ne sais, tout cela m'a l'air d'une machine / Dont nous connaissons mal les plus secrets ressorts. », *Le Prévaricateur*, p. 335.
[551] *Isabelle de Bavière* p. 69.
[552] *Ibid.*, p. 45.

nous vivons à leurs dépens, toute l'année, dans le luxe et dans l'abondance[553]. » Or tout art, on le sait, suppose des règles, des principes dont la connaissance et le respect permettent de distinguer le simple débauché du véritable criminel. La longue lettre que Blamont adresse à Dolbourg, dans *Aline et Valcour*, a le mérite d'en expliciter les tenants et les aboutissants, posant de fait les jalons d'un art d'aimer qui devient, sous la plume du roué, art de feindre et de « bien tromper » :

> Ton imbécile franchise t'empêche de rien entendre de tout cela ; ce n'est pas que tu ne sois roué dans les formes, mais tu l'es avec trop de bonne foi. Tant qu'une porte ne s'ouvre pas à deux battants, tu n'imagines pas qu'il puisse y avoir de moyens de forcer les barricades ; je te l'ai dit cent fois, mon ami, ce n'est que dans notre métier qu'on apprendre l'art de feindre et de tromper les hommes. Jette les yeux sur la multitude de détours que nous savons mettre en usage quand il s'agit, par exemple, de faire périr un innocent. Sur la quantité de faussetés, de mensonges, de subordinations, de pièges, de manœuvres insidieuses que nous employons habituellement en pareilles circonstances, et tu verras que tout cela nous forme au métier des ruses, et à la science d'amener les événements au but que nous nous proposons. Je rirais bien de toi, s'il te fallait entreprendre *seul* cette grande aventure, et réussir *seul*. Tu irais là avec une candeur… une vérité… pas une malheureuse petite énigme, pas une seule tournure, pas un simulacre de feinte[554] !

L'énumération des valeurs qui fondent ici l'éthique du roué (« faussetés », « mensonges », « subordinations », « manœuvres insidieuses », …) associe étroitement la pratique libertine à « une science d'amener les événements » au but désiré, confrontant par la même occasion le simple débauché qui, faute de maîtriser cet art de tromper n'est « roué » que « dans les formes », aux grandes figures maléfiques rêvées par Sade. Et le libertin « habile » de conclure : « Au fait, ce sont les femmes qui sont cause de cela ; à force de vouloir être fines, elles ont réussi à nous rendre faux. Les folles créatures[555] ! » En reprenant à son compte le *topos* de l'hypocrisie féminine, et surtout en justifiant la fourberie des hommes par la duplicité des femmes, Blamont ne manque pas de rappeler du même coup la solidarité qui unit, à l'âge classique, le secret au féminin. La Fontaine, auteur d'un conte intitulé « Les Femmes et le secret », n'avait pas dédaigné de le mettre en scène au siècle précédent et de dénoncer, avec d'autres, l'incapacité des femmes à garder le silence : « Rien ne pèse tant

[553] *La Nouvelle Justine*, p. 971.
[554] *Aline et Valcour*, p. 418.
[555] *Aline et Valcour*, p. 419.

qu'un secret ; / Le porter loin est difficile aux Dames : / Et je sais même sur ce fait / Bon nombre d'hommes qui sont femmes[556]. » On notera que le renversement induit par le dernier vers – les hommes aussi peuvent être indiscrets – ne consent à décharger les femmes de ce vice que pour en réaffirmer, *in extremis*, le caractère « féminin ». Ce stéréotype connaît, à l'âge classique, une large diffusion dans la littérature morale ; on le retrouve, par exemple, sous la plume de Bouhours, où il permet à l'abbé d'opposer la discrétion idéale du Prince et des Grands[557] au « babil » incontrôlable de la femme : « Mais si les hommes ne peuvent retenir leur langue, que sera-ce des femmes, qui ont naturellement tant de babil ? […] Dès qu'on leur a dit un mot à l'oreille, elles ont une furieuse démangeaison de causer ; elles étouffent, elles crèvent si elles ne parlent[558] » ; et plus loin :

> Sérieusement, elles ne peuvent se taire, et deux ou trois exemples contraires sont des miracles qui ne sont point de conséquence. Une cigale muette est un prodige, selon le mot de Pline ; et les Athéniens mirent sur la base de la statue, qu'ils élevèrent à cette femme qui se coupa la langue *La vertu a triomphé du sexe* : pour marquer que son silence était au-dessus de la nature, et qu'en devenant muette, elle avait presque cessé d'être femme[559].

Mais si les femmes sont fustigées pour leur incapacité à retenir leur langue, on leur fait volontiers aussi le procès inverse : celui d'être fausses et dissimulées. L'abbé Bouhours, fort peu incommodé par la contradiction, n'hésite pas à allier ces deux traits dans un même portrait – nous reprenons le fil de son discours exactement là où nous l'avions arrêté dans la citation précédente :

> Après tout, répartit Ariste, les femmes ont beaucoup d'avantages pour être secrètes. Elles sont naturellement artificieuses et dissimulées ; il ne tient qu'à elles de se déguiser. Les vertus de leur sexe : la retenue, la modestie et la pudeur, sont de grands secours contre les indiscrétions de la langue[560].

Dans une société où les injonctions à « la modestie » et à « la pudeur » – ces « vertus » du sexe féminin – constituent autant d'obstacles à la libre expression du consentement des femmes à l'amour, on comprend aisément que le désir féminin, frappé d'interdit, doive

[556] LA FONTAINE, « Les Femmes et le secret ».
[557] « C'est cette vertu admirable qui fait les grands hommes et les grandes réputations. C'est par là qu'on mérite la confidence des Princes ; qu'on a part aux intrigues du cabinet ; qu'on se rend digne d'être favori, d'entrer dans le ministère, », Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, p. 163.
[558] *Ibid.*, p. 159
[559] *Ibid.*, p. 161.
[560] *Ibid.*, p. 162.

trouver pour s'exprimer des chemins moins directs et plus obscurs[561]. Consentir à l'acte sexuel hors du cadre matrimonial, pour une femme sensible au feu des passions, revient à s'affirmer comme libertine, tandis qu'à l'inverse, ne pas y consentir, fait d'elle bien souvent une « fausse prude ». Le XVIIIe siècle, plus galant qu'équitable sur cette question, associe plus facilement la conduite artificieuse des femmes à un déterminisme naturel que social : si la femme trompe et dissimule, c'est parce qu'elle est *essentiellement* trompeuse et dissimulée. Le propre de la parole féminine est donc d'être toujours dans l'excès – celui du bavardage ou du mutisme, elle en dit forcément trop ou pas assez – ; sa disqualification dans le champ social, ou à tout le moins, sa relégation à une position subalterne, s'édifie chez Bouhours, comme chez nombre de moralistes du Grand siècle, sur la fiction d'une parole ontologiquement « dérégulée ». De ces deux *topoi* du portrait féminin, Sade ne retient que le second : le penchant à la dissimulation. Les exemples sont nombreux où le narrateur sadien, empruntant un moment la plume du moraliste, interrompt le fil de son récit pour déplorer l'artificialité et l'inconstance du sexe féminin. Dans « La Double Épreuve », cette condamnation, située au seuil de la nouvelle, permet au demeurant d'expliciter les raisons qui pousseront Ceilcour à éprouver les sentiments de ses prétendantes et à ne pas se hasarder à épouser une femme sur le seul titre de ses promesses :

> Peu satisfait des femmes qu'il avait connues, n'ayant rencontré dans toutes que de l'art au lieu de franchise, de l'étourderie au lieu de raison, de l'égoïsme au lieu d'humanité, et du jargon au lieu de bon sens… les ayant toutes vues se rendre aux seuls motifs de l'intérêt et du plaisir, n'ayant trouvé dans leur possession que de la pudeur sans vertu, ou du libertinage sans volupté, Ceilcour devint difficile […][562].

La tromperie, en effet, est « l'art des femmes » : dans le milieu de la prostitution, « il faut l'employer », affirme la Duvergier, « ou se résoudre à […] mourir de faim[563] ». Si cet art ne concerne pas exclusivement les femmes, comme nous avons eu l'occasion de le remarquer plus haut, ces dernières ne manquent pas de s'y illustrer étant, par leur sexe, « naturellement » prédisposée à la fausseté. C'est ce que fait entendre la « morale » – en vérité fort peu vertueuse – de la comédie du « Boudoir » :

---

[561] Le viol, tout en constituant un motif récurrent du roman érotique des Lumières, est souvent présenté, justement, comme une manière de contourner l'interdit social qui pèse sur l'énoncé du désir féminin : le consentement est « arraché » faute de pouvoir être « donné ». On citera, entre mille exemples, la confession de Jacques, héros éponyme du roman de Diderot : « Je ne sais si je la violai, mais je sais bien que je ne lui fis pas de mal et qu'elle ne m'en fit point. »

[562] « La Double Épreuve », p. 81-82.

[563] *Histoire de Juliette*, p. 316.

Lucile.

D'un point constant d'abord je voudrais me frapper.

M. Dolcour.

Et c'est ?

Lucile.

Que rien ne peut contenir une femme
Qui, de ses nœuds, a dessein d'échapper ;
Que plus l'on prend de soins pour pénétrer sa flamme,
Plus elle en met à vous duper.
C'est là notre art, Monsieur, qu'on le loue, ou le blâme ;
Le ciel à nos regards qui veut s'envelopper
De ses desseins en nous cachant la trame,
Vous a fait pour nous vaincre, et nous pour vous tromper[564].

Le portrait de Léonore que Déterville adresse à son ami, dans *Aline et Valcour*, rend compte à son tour de la relation de solidarité qui unit, au XVIIIe siècle, la féminité au secret et à la dissimulation[565], à ceci près qu'il s'agit moins cette fois-ci d'englober l'ensemble des femmes dans une même condamnation que d'en retrancher une catégorie donnée, en laquelle cette tendance sera poussée jusqu'à son période, il s'agit de la libertine : « tous les sentiments qui naissent de l'âme, en un mot, sont chez elle plus maniérés que sentis ; et, peut-être en l'analysant davantage, en dégageant son être de ce vernis du monde, qui voile si bien tous les défauts dans une femme d'esprit, peut-être y démêlerait-on beaucoup de cruauté [566]». Dans cette description tout à fait stéréotypée vient cependant se glisser une ombre, par laquelle il semble que la figure du roué perce insensiblement derrière celle du libertin : la duplicité féminine se colore ici d'une touche de cruauté. Chez Sade, la cruauté est la marque du grand criminel, ce par quoi il se distingue du simple débauché qui ne recherche dans l'épisode érotique que le plaisir des sens, mais elle est en même temps un attribut typiquement féminin,

[564] *Le Boudoir*, *Œuvres complètes du marquis de Sade,* t. XIII, p. 207.
[565] On retrouvera ce *topos* dans les *Instructions aux femmes admises à la Société des amis du crime*, où la dissimulation est présenté comme un instrument au service des femmes pour résister à leurs oppresseurs masculins : « La fausseté est un genre de caractère essentiel dans une femme, de tout temps, elle fut l'arme du faible ; toujours placée devant son maître, comment résistera-t-elle à l'oppression sans le mensonge et sans l'imposture ? qu'elle use donc sans crainte de ces armes, elles lui sont données par la nature pour la défendre contre toutes les entreprises de ses oppresseurs ; les hommes veulent être trompés, une agréable erreur est plus douce qu'une triste réalité ; ne vaut-il pas mieux qu'elle déguise ses torts que de les avouer ? », *Histoire de Juliette*, p. 564.
[566] *Aline et Valcour*, p. 956.

au même titre que la dissimulation. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Dolmancé tente d'élucider la relation unissant ces deux penchants qui s'expriment, selon lui, avec bien plus d'intensité chez la femme que chez l'homme :

> Étudiez-les bien [ces femmes scélérates], vous verrez si ce n'est pas l'excès de leur sensibilité qui les a conduites là. Vous verrez si ce n'est pas l'extrême activité de leur imagination, la force de leur esprit qui les rend scélérates et féroces ; aussi celles-là sont-elles toutes charmantes, aussi n'en est-il pas une seule de cette espèce qui ne fasse tourner des têtes quand elles l'entreprennent ; malheureusement la rigidité, ou plutôt l'absurdité de nos mœurs laisse peu d'aliment à leur cruauté ; elles sont obligées de se cacher, de dissimuler, de couvrir leur inclination par des actes de bienfaisance ostensible qu'elles détestent au fond de leur cœur ; ce ne peut être que sous le voile le plus obscur, avec les précautions les plus grandes, aidées de quelques amies sûres qu'elles peuvent se livrer à leurs inclinations[567].

Les femmes, explique en substance Dolmancé, compensent la faiblesse de leur constitution par un plus grand fonds de cruauté, celle-ci se trouvant « toujours bien plus active chez elles que dans les hommes ». Or la cruauté féminine ne pouvant s'exprimer au grand jour en raison de la norme sociale et de « l'absurdité de nos mœurs », celle-ci se trouve réduite à s'abriter « sous le voile le plus obscur », à se déguiser en son contraire : autant de manœuvres qui, loin de l'inhiber, ne font que la renforcer en l'irritant. Le fondement de cette cruauté – cela, Sade n'aura de cesse de le répéter – réside dans notre « sensibilité » ; une sensibilité qu'il ne faudrait d'ailleurs pas réduire aux seuls domaines du physique ou de l'excitation érotique, mais dont le sémantisme extrêmement large peut aussi bien renvoyer, pêle-mêle, au domaine de l'affect (l'émotion), de la créativité (l'imagination), voire de la civilité au sens large (la délicatesse). Chacune de ces catégories a partie liée avec le crime et le libertinage, dont elles constituent à la fois le mobile (c'est la sensibilité, bien plus sûrement que l'intérêt, qui meut le roué) et la condition de possibilité (c'est elle encore qui détermine et informe ses passions), en sorte que la sensibilité apparaît bien, en dernière analyse, comme l'une des valeurs cardinales du libertinage sadien. En faisant de cette sensibilité l'apanage des femmes, il semble que Sade entende leur accorder une sorte de prééminence dans la carrière du crime vis-à-vis de leurs homologues masculins, ce que ne manque pas de vérifier l'exemple de Juliette : expression la plus achevée du libertinage sadien. Ainsi s'élabore, sinueusement, le « féminisme » de Sade, féminisme paradoxal s'il en est, qui conditionne l'exaltation de la

[567] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 70.

femme (scélérate) et sa libération du joug masculin à la revalorisation des vices que lui attribue ordinairement la misogynie des Lumières : dissimulation, fausseté, cruauté.

Mais si la dissimulation, comme nous avons eu l'occasion de le voir, est partie intégrante de l'*ethos* du roué, au point de constituer généralement, dans l'économie de la fiction, un indice de la scélératesse de celui qui y a recourt, elle ne lui est pas réservée pour autant. Il n'est pas rare, en effet, que les personnages vertueux de Sade usent à leur tour d'artifices ou de faux semblants pour arriver à leurs fins ; on notera cependant que le secret, dans leur cas, fait l'objet d'un traitement nettement différencié, tant sur le plan de l'utilisation qui en est faite que des connotations qu'il charrie. L'amour semble bien être le premier motif de dissimulation pour l'honnête homme, qui associe, de manière tout à fait conventionnelle, les charmes de la séduction aux ombres dont savent s'entourer les amants pour en jouir pleinement : « têtes-à-têtes », « promenades secrètes », « propos à l'oreille », regards et mots « échappés[568] » forment autant d'indices qui trahissent, aux yeux du spectateur expérimenté, les signes de la passion amoureuse. Le secret n'a pas ici pour but, comme c'était le cas pour le libertin, de « gazer » une conduite coupable mais bien plutôt de préserver l'être aimé de l'éclat et des rumeurs malhonnêtes. Dans la bouche de Durval, amant sincère et fiable, cette discrétion devient une *vertu* aux deux sens du terme. Non seulement parce qu'elle protège la réputation de celle à qui l'on tient, c'est une marque de « délicatesse », mais encore, et d'une manière beaucoup plus pragmatique, parce qu'elle permet de jouir plus vivement d'un commerce ignoré de tous :

Durval.

Puisque l'honneur y tient rendez-lui donc justice
Et dédommagez-là du tendre sacrifice
Par de la probité, par un amour constant
Surtout par le secret qu'elle exige en aimant ;
La volupté s'accroît par le profond mystère.
Ah ! grand dieu, cher Damis, il est si doux de plaire,
D'être aimé, préféré sans qu'on n'en sache rien
Quand la délicatesse a formé le lien
Sa main l'ensevelit dans un profond silence ;
Tout autre procédé n'est qu'une extravagance[569] […].

[568] *Le Philosophe soi-disant, Œuvres complètes du marquis de Sade,* t. XIII, p. 38.
[569] *Les Jumelles, ibid.*, p. 252.

Cet appel à la discrétion des amants s'exerce également sur les personnages féminins, chez qui l'éducation autant que la pudeur viennent faire obstacle à la libre expression de ce que leur dicte leur « cœur » : « Ah ! Monsieur, vous savez que les filles bien élevées font toujours des secrets de leurs penchants. Il se passe chez elles dès qu'elles sont nées deux choses fort singulières : la nature leur fait entendre un cœur que l'éducation leur défend d'écouter[570]. » Et Belval de conclure cette maxime, dans laquelle il ne laisse pas de reprocher à demi-mots à son interlocuteur le peu de pénétration dont il fait montre à l'égard des désirs de sa propre fille : « Il me paraît d'après cela qu'un père sage devrait moins consulter ses goûts que ceux de sa fille, quand il projette un établissement pour elle[571]. » Les sentiments que dissimulent les amants honnêtes n'ont pas vocation à rester cachés bien longtemps ; ils se révèlent volontiers sur le visage ou dans les paroles des jeunes premiers à qui le mensonge, contrairement au roué, n'est pas naturel : « Pourrais-je avoir des secrets pour une mère aussi tendre et aussi chérie ? », demande Adeline, dans *Franchise et Trahison*[572]. Le Durval des *Jumelles* prétend quant à lui, quoique fort maladroitement, renfermer le « secret » de son amour pour Adélaïde en proposant de « feindre » une passion qu'il n'éprouve que trop réellement pour mieux amener son rival à se déclarer ; ces artifices d'un cœur simple ne sauraient toutefois tromper la mère de son amante :

Durval, *inquiet et ramenant Célise.*

N'approuveriez-vous point pour mieux l'embarrasser
Que de l'une des sœurs sans rien réaliser
J'eusse l'air amoureux ?

Célise, *finement.*

Eh bien ! mais de laquelle,
Voyons, d'Adélaïde[573] ?

Très loin de la naïveté et de l'innocence de ces amoureux sans expérience, les figures de serviteurs, confidents et autres complices pourront, héritiers d'une longue tradition théâtrale, mettre leur esprit – et avec lui, leurs talents de menteur et de comédien –, au service des amants. C'est le cas de Marton, la suivante d'Emilie, dans *L'Union des arts* : « Voilà une créature qui, je crois, vous a bien servi dans tout ce manège, c'est la plus intrigante, la plus

[570] *L'Union des arts*, p. 275-276.
[571] *Ibid.*, p. 276.
[572] *Franchise et Trahison*, *Œuvres complètes du marquis de Sade,* t. XV, p. 379.
[573] *Les Jumelles*, p. 245.

coquine[574]… » ; ou encore de Louise, simplement désignée comme « fille attachée à Juliette », dans « La Tour mystérieuse » :

> **Le Baron.**
>
> Vous avez raison, Monsieur, effectivement j'entrevois dans tout ceci quelque de louche. Aidez-moi, je vous conjure, à dévoiler ce mystère.
>
> **Louise**, *interrompant avec chaleur.*
>
> Moi seule peux vous l'expliquer, Monsieur : tout ce que vous venez de voir est mon ouvrage. Je connaissais votre faiblesse. J'en ai profité. Je craignais sur vous l'ascendant de ce maudit Gascon. Ce n'était point là l'homme qui convenait à votre fille, je le dévoilais à vos yeux en lui suscitant des dangers auxquels je savais bien qu'il succomberait[575].

Lieu par excellence de l'artifice et de l'illusion, le théâtre favorise les entreprises de ces professionnels de la tromperie, mais ce n'est qu'à la condition de servir un but moral. Les réserves de Madame de Valbelle, dans *Franchise et trahison*, tendent explicitement à donner un tour moral à l'acte de dissimulation en opposant un scepticisme vertueux, fondé sur la « crainte de mal augurer », aux mensonges et aux persiflages du méchant[576]. Pour Louise et pour Marton, la dissimulation est avant tout un outil servant à « dévoiler » les véritables enjeux de l'intrigue ainsi que les caractères des personnages amenés à y prendre part. À la fin de la pièce, l'amant sincère devra en effet se démasquer et énoncer clairement ses prétentions au père de la future mariée (c'est le cas de Belval dans les scènes-cadre de *L'Union des arts* et de Lorville dans *La Tour mystérieuse*, les deux pièces se répondant), tandis que l'amant ridicule se verra disqualifié en raison même de ses vices (Vieuxblanc et Grouffignac remplissent respectivement ce même rôle dans les pièces que nous venons de citer). Même logique paradoxale dans la pièce du *Capricieux*, où la comédie à laquelle se livrent Florange et Verneuil n'a d'autre but que de faire éclater aux yeux de tous le caractère de Fonrose : « Nous devons éclairer et pour cela tout feindre[577]. » Dans ces différents exemples, la « ruse

[574] *L'Union des arts*, p. 283.
[575] *Ibid.*, p.281.
[576] Un scepticisme dont Sade s'est du reste souvent revendiqué, dans ses correspondances, pour faire face aux accusations et aux poursuites qui le prenaient pour cible ; la prose de Valbelle n'est pas sans résonances biographiques : « Moi, Monsieur, je ne suppose rien : je vois beaucoup de choses…, j'en devine encore davantage, mais je me tais : la crainte de mal augurer me retient dans une sorte de scepticisme, bien préférable selon moi à des convictions. Voilà pourquoi j'ai toujours mieux aimé le doute que la certitude. », *Franchise et Trahison***,** p. 373.
[577] *Le Capricieux*, p. 350.

d'amour[578] » possède simultanément deux fonctions : servir la cause des amants, bien sûr, conformément aux attentes du genre comique, mais aussi les mettre à l'épreuve « en tant » qu'amants, ce qui revient, à peu de choses près, à leur faire la « leçon ». Adélaïde et Julie, les deux héroïnes des *Jumelles*, entendent sonder le cœur de Damis en échangeant leur identité, se jouant de la sorte de la passion de ce dernier en l'amenant à les courtiser l'une et l'autre successivement. Le procédé ne manque ni de finesse ni de complexité : « ainsi le seul moment où il ne se trompe pas est celui où on le trompe le mieux et tant qu'il se trompait on ne le trompait pas[579] ». La « tromperie » dont est victime Damis tient autant du badinage amoureux que d'une forme d'éducation sentimentale, en conséquence de quoi elle ne manquera pas de trouver, au dénouement de la pièce, une justification morale : « Votre légèreté, Monsieur, depuis longtemps / Méritait sans reproche un peu de châtiment ; / Et pour tout réparer d'une façon plus sûre / Nous avons chargé l'amour et la nature[580]. » La comédie du *Philosophe soi-disant*, sur laquelle on se permettra de passer plus rapidement, présente un dispositif rigoureusement similaire : le rôle joué par la présidente, qui feint d'éprouver des sentiments pour Ariste, conduit à la disqualification de ce dernier à la fois comme amant et comme philosophe. Le tour qu'elle lui joue revêt dès lors une dimension exemplaire : « Voilà le philosophe démasqué ! […] Voilà le sot confondu. Puisse l'homme qui voulait donner l'exemple, en servir à l'univers[581] ! » Le théâtre semble de fait moins sévère que le roman à l'égard des dissimulateurs, qui abondent y compris dans le camp des vertueux.

[578] *L'Union des arts* avait pour premier titre : *La Ruse d'amour ou les six spectacles*.
[579] *Les Jumelles*, p. 270.
[580] *Ibid.*, p. 276.
[581] *Le Philosophe soi-disant*, p. 46.

Section 4. Théâtres de la cruauté

Souvent désignée par les mots de « ruse » ou de « tour », qui font plutôt ressortir l'astuce et l'inventivité de leur auteur que sa velléité à tromper, la dissimulation remplit volontiers au théâtre un but moral qui légitime les mensonges des serviteurs (à qui l'on pardonne bien vite) mais aussi, à l'occasion, ceux des amants les plus entreprenants, dont la « finesse » tranche dès lors avec l'innocence proverbiale du jeune premier[582]. Face aux volontés d'un père tyrannique ou d'un supérieur hostile, la dissimulation est parfois le seul moyen de contester un rapport de force qui tourne généralement au désavantage des amants ; cette entrave faite à la vérité n'est cependant autorisée qu'aussi longtemps qu'elle permet de réparer les torts causés par un excès d'autorité, et ce faisant, d'en dénoncer le caractère injuste et despotique. Belval entend ainsi sauver la jeune Émilie du mariage disproportionné que Desclapon voudrait lui imposer, mais ne pouvant s'opposer directement au père de celui qu'il aime, il lui faut avoir recours à un stratagème :

> **Belval.**
>
> Dans les répétitions, je lui peindrai mon amour, je lui exprimerai dans les représentations, et comme j'ai beaucoup de monde à mes ordres (mystérieusement), si elle veut je l'enlèverai, j'inventerai quelques pièces à machines, et je la ferai disparaître comme Proserpine dans une trappe, ou comme Vénus dans un nuage[583].

Habile à tisser des intrigues et à dévoiler celles des autres, le trompeur apparaît souvent, dans l'œuvre dramatique, comme une figure du metteur en scène. C'est le cas de Belval, directeur de troupe, qui a directement recours aux outils de la représentation théâtrale pour arriver à ses fins : avec lui, les répétitions deviennent les lieux de la confidence amoureuse tandis que la scène se change en réquisitoire contre les errements de l'autorité paternelle. Plus profondément, il semble que le théâtre doive faire ici la confession de l'affinité qu'il entretient avec les domaines du mensonge et de la tromperie ; il ne s'agit pas seulement de divertir l'auditoire, ou même de séduire un cœur innocent, mais bien de puiser dans la grammaire théâtrale les « ruses » par lesquelles la loi parentale sera mise en échec :

[582] L'exemple du *Boudoir* constitue une exception notoire à cette finalité « morale » de la ruse dans le théâtre sadien ; la grande légèreté avec laquelle sont traitées aussi bien le stratagème de Lucile que l'adultère de Madame Doclour paraissent en revanche symptomatiques de la manière dont l'œuvre dramatique « dédramatise » les enjeux éthiques liés à la dissimulation et au secret.
[583] *L'Union des arts*, p. 86.

« Oh ! pour des ruses, je m'en rapporte à vous, peu de gens les inventent mieux et fort peu les font aussi bien réussir[584]. » On se rapportera également à l'exemple de Blinval, dans *La Fête de l'amitié*. Cet autre directeur de troupe profite de la célébration organisée en l'honneur de Meilcour – anagramme de Coulmier, directeur de l'établissement où est incarcéré Sade – pour faire jouer « un tour merveilleux[585] » aux comédiens qui l'accompagnent : il s'agira de l' « Hommage à la reconnaissance ». La définition qu'il propose du jeu théâtral incline à percevoir l'exercice de la comédie comme un art de la duplicité : « On peut jouer ce qu'on n'est pas / Quand si souvent on n'est pas ce qu'on joue[586]. » À ces deux « authentiques » personnages de directeurs de troupe, il faudrait ajouter tous ceux qui, sans faire profession de comédien, n'en assument pas moins temporairement le discours et les manœuvres. Les phénomènes de théâtre dans le théâtre, fort courants chez Sade[587], favorisent ces glissements énonciatifs par lesquels le maître du secret se présente, l'espace d'un instant, sous les traits du metteur en scène. « Songez à bien jouer votre rôle[588] », lance Clarice à son amant Cléon, tout en lui révélant son projet de se divertir de l'hypocrisie d'Ariste en opposant ses charmes à la philosophie de ce dernier. Le personnage d'Athénaïs, dans *Le Prévaricateur*, joue lui aussi un rôle moteur dans le développement de l'intrigue ; elle est au cœur du stratagème déployé par son amant, Valville, et son père, Saint-Albon, afin de dévoiler les prévarications de Philoquet et de son infâme secrétaire. La métaphore du théâtre s'impose tout au long de la pièce pour rendre compte du rapport qu'entretiennent les personnages vertueux avec les ruses qu'ils travaillent à mettre en place :

Valville.

Oui, je frémis de tout ; car pour me désoler
S'il allait vous aimer ce maudit conseiller !

Athénaïs.

Eh bien ! je le voudrais, et la scène comique
Acquerrait alors bien plus de pathétique[589].

[584] *Ibid.*, p. 85.
[585] *La Fête de l'amitié*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XV, p. 391.
[586] *Ibid.*, p. 392.
[587] Et plus largement dans le théâtre du Grand Siècle, voir la thèse de Jeanne-Marie Hostiou : *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Garnier, 2019.
[588] *Le Philosophe soi-disant*, p. 22.
[589] *Le Prévaricateur*, p. 297.

Et plus loin, méditant son rôle et celui de Valville dans la ruse qu'elle entend jouer à Philoquet, elle ne peut que se réjouir de la représentation à venir : « ah ! je me fais d'avance / Un plaisir bien piquant de cette extravagance[590]. » La référence constante au monde du théâtre qui caractérise les ruses déployées par le vertueux passe aussi, cela va sans dire, par un usage récurrent du déguisement, du costume. La dissimulation ne porte plus ici sur un savoir extérieur mais sur la personne même du dissimulateur, dont l'identité est mise en question. Alors que le héros vicieux excelle, au théâtre comme ailleurs, dans l'art de déguiser sa véritable nature aux yeux du public (« Monsieur, sur ces objets on vous rend bien justice / Pour la duplicité, la fraude, l'artifice, / Pour la fourbe en tous genres, et pour l'art de brouiller, / Espionner, tromper, mentir, entortiller[591] »), l'impunité dont il bénéficie généralement dans la fiction sadienne lui épargne *a priori* le besoin de se travestir *physiquement*, sinon à des fins strictement érotiques : on pense, par exemple, au déguisement animal dont s'affuble Ghigi dans l'*Histoire de Juliette*, celui-ci relevant moins par ailleurs d'une pratique de dissimulation que d'un effort visant à mettre en adéquation la cruauté du libertin avec la férocité du fauve dont il emprunte la forme. Que ce soit dans l'œuvre dramatique ou narrative, le travestissement est plutôt chez Sade le fait du héros vertueux. Outre les comédies de comédiens, qui accordent naturellement une large place aux changements d'habit et de rôle des personnages[592], *Le Prévaricateur* se signale par la place centrale qu'il accorde au thème du travestissement dans le développement de l'intrigue. Pour éprouver la probité de Philoquet, magistrat en charge de l'affaire qui oppose son père à Selmours, Athénaïs accepte de se faire passer pour la fille de ce dernier :

Saint-Albon.

Ce fripon m'inquiète et je lui tends un piège :
Je veux sonder ce cœur que la débauche assiège.
Selmours notre adversaire a sa fille à Paris ;
Il ne la connaît point, je veux qu'Athenaïs
Puisse un instant chez lui passer pour cette fille[593]

À ce premier niveau de travestissement, rendu nécessaire par la réputation désastreuse du magistrat et la sollicitation d'un père désemparé, s'ajoute la décision de Valville, amant d'Athénaïs, de se grimer en fille afin de se faire passer pour sa tante. Ce nouveau déguisement

[590] *Ibid.*, p. 300.
[591] *Ibid.*, p. 310.
[592] *La Fête de l'amitié* et *L'Union des arts*.
[593] *Le Prévaricateur*, p. 391.

n'a plus grand-chose à voir avec l'affaire de Saint-Albon ; justifié par la « jalousie » de Valville, qui refuse de laisser aller celle qu'il aime sans l'accompagner, il revêt une dimension finalement plus ludique que fonctionnelle :

Valville.

Je suis fort bien en femme et vous-même sans cesse
Dans nos jeux innocents m'habillez en princesse.
Vous savez que cent fois j'ai répété ces vers
Sous ce déguisement et point trop de travers,
Eh : bien, je le prendrai, je serai cette femme
Qu'on vous donne aujourd'hui pour raffermir votre âme[594].

D'emblée placé sous le signe des « jeux innocents » de l'enfance, le travestissement de Valville introduit une note d'humour, en même temps peut-être qu'une certaine ambiguïté érotique, dans le déploiement de la ruse imaginée par Saint-Albon. Le troisième exemple de travestissement évoqué dans la comédie du *Prévaricateur* concerne enfin un personnage vicieux, il s'agit de Philoquet lui-même : « Rougissant de l'habit où le magistrat brille, / On le voit en tous lieux paré comme une fille[595]. » Alors que le déguisement de Valville ne soulève aucune objection de la part de Saint-Albon (« Oh ! pour moi, j'y consens[596] »), celui de Philoquet apparaît au contraire comme une perversion, un signe d'immoralité et de dissipation, bref, le symbole de la déchéance du magistrat devenu prévaricateur sitôt son costume retiré. L'expression de cette féminité mondaine contraste, bien sûr, avec la gravité de la profession de magistrat, mais elle en révèle aussi la nature secrètement pulsionnelle : Philoquet, comme la plupart des juges auxquels Sade donne vie, est obsédé par l'amour, et les prérogatives de sa fonction ne lui servent qu'à dissimuler, si ce n'est à seconder ses intrigues sentimentales.

L'œuvre narrative multiplie à son tour les scènes de travestissement, empruntant volontiers au théâtre son vocabulaire – masques, rôles, costumes – pour remettre en cause l'unité du personnage romanesque. Le déguisement est souvent l'occasion de s'approprier, par jeu ou par nécessité, les propriétés du sexe opposé. La ruse que met en place Déterville pour libérer Léonore du couvent où elle est enfermée, dans *Aline et Valcour*, est très proche de celle de Valville :

[594] *Ibid.*, p. 142.
[595] *Ibid.*, p. 290.
[596] *Ibid.*, p. 143.

> Vous savez que je ne suis pas mal en fille ; je me déguiserai de cette manière ; vous me ferez passer pour une parente qui vient vous voir de quelque province éloignée ; vous demanderez la permission de me faire entrer quelques jours dans votre couvent… Vous l'obtiendrez… Je verrai Léonore, et je serai le plus heureux des hommes[597].

L'habit féminin ne constitue aucunement ici la revendication d'un changement de genre mais bien au contraire un stratagème permettant au personnage d'affirmer, entre les bras de Léonore, son identité virile en se révélant « le plus heureux des hommes » – et l'on se souvient que pour Valville, le travestissement était motivé par la jalousie, une qualité généralement associée au masculin. Dans « Augustine de Villeblanche », nouvelle opportunément sous-titrée « ou le stratagème de l'amour », c'est bien, à l'inverse, la transgression du sexe naturel qui est recherchée, transgression qui n'était présente dans les exemples précédents qu'à l'état de virtualité. « Un des plus grands plaisirs d'Augustine, nous apprend le narrateur sadien, était, en carnaval, de s'habiller en homme, et de courir toutes les assemblées sous ce déguisement si fort analogue à ses goûts[598] ». Franville, qui est tombé amoureux d'Augustine, entend pour la séduire avoir lui aussi recours au travestissement, en sorte que la jeune libertine, déguisée en homme, croira séduire une femme en la personne de Franville :

> Franville avait deux ans de moins que Mlle de Villeblanche, presque point de barbe encore, une très jolie taille, les traits les plus délicats, les plus beaux cheveux du monde; quand on l'habillait en fille, il était si bien dans ce costume qu'il trompait toujours les deux sexes, et qu'il avait souvent reçu, des uns en s'égarant, des autres bien sûrs de leur fait, une foule de déclarations si précises, qu'il aurait pu dans le même jour devenir l'Antinoüs de quelque Adrien ou l'Adonis de quelque Psyché. Ce fut avec cet habit que Franville imagina de séduire Mlle de Villeblanche; nous allons voir comme il s'y prit[599].

Cette nouvelle, centrée sur une héroïne qui revendique hautement son homosexualité, ne manque pas d'introduire à tous les niveaux de la narration un *trouble dans le genre*[600] qui ne sera désamorcé *in extremis* que par sa conclusion moralisante : « Ô jour le plus fortuné de la ma vie, s'écrie Franville, est-il rien de comparable à mon triomphe, je ramène au sein des

[597] *Aline et Valcour*, p. 527.
[598] « Augustine de Villeblanche », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 111.
[599] *Idem*.
[600] Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

vertus le cœur où je vais régner pour toujours[601]. » Le « stratagème » inventé par Franville parvient finalement à ramener Augustine dans le giron rassurant de la norme hétérosexuelle ; au travestissement de cette dernière, qui s'inscrivait dans un scénario érotique fort proche, dans sa logique, de ceux déployés par les libertins scélérats de Silling, Franville oppose les bienfaits interlopes de la ruse amoureuse, dont les méthodes, quoique peu orthodoxes, assurent le triomphe de la vertu en sauvant – d'elle-même – une âme égarée. On notera, pour finir sur la question des déguisements, qu'ils constituent également un motif traditionnel du « romanesque », dont ils informent un certain nombre de péripéties. L'illusion théâtrale se complique ici de quiproquos et de montages plus ou moins vraisemblables que l'imaginaire classique associe volontiers au genre du roman. Chez Sade, ces scènes de déguisement apparaissent souvent comme un moyen de souligner l'ignorance de tel ou tel personnage, ou encore de pointer du doigt l'ironie d'une situation. Le travestissement rend possible les reconnaissances imprévues, à l'image de celle que l'on trouve dans le *Cocu de lui-même* où un mari, écartant le voile qui l'empêchait de distinguer les traits de son amante, découvre sa femme en lieu et place de l'objet aimé. Il favorise également les rencontres ratées, qui sont à la fois des points de fixation et de relance pour le récit : Léonore, enlevée et déguisée par ses ravisseurs, ne cesse, dans *Aline et Valcour*, d'échapper aux recherches de son amant Sainville ; et de même, dans *Adélaïde de Brunswick*, les costumes que l'héroïne se voit forcée d'emprunter pour échapper à ses poursuivants l'empêchent à plusieurs reprises d'être reconnue de Fréderic :

> Que l'on ne s'étonne pas, nous le répétons, si le service dont il vient d'être question avait été rendu sans se reconnaître réciproquement. D'abord les femmes n'ayant pas dit un mot et se trouvant déguisées, ne purent être reconnues ; et, comment, de leur côté, auraient-elles pu reconnaître des hommes qu'elles n'avaient jamais vus sous cet accoutrement chevaleresque[602] ?

Qu'elle participe du « tour » ou de la ruse libertine, du prestige théâtral ou de l'artifice romanesque, la dissimulation est partout chez Sade, dessinant les contours d'une société qui a cédé depuis fort longtemps à la tentation du faux. Le recours au déguisement, dans ce contexte, relève rien moins que d'une nécessité pratique : dans un monde universellement gouverné par le mensonge et la tromperie, il faut se résoudre à jouer soi-même un rôle ou accepter d'être toujours le jouet d'autrui. Le roué se livre de bon cœur à une passion si

[601] *Ibid.*, p. 122.
[602] *Adélaïde de Brunswick*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XII, p. 341.

conforme à ses principes et à son caractère ; l'honnête homme y consent pour dévoiler les intrigues du méchant, non cependant sans y prendre, çà et là, quelque plaisir. La métaphore du monde comme théâtre s'impose naturellement chez Sade pour dénoncer la généralisation de ce penchant à la duplicité, qui finit même par atteindre les rangs des vertueux ; « Le grand art dans le monde est de se contrefaire », conclut cyniquement le Saint-Albon du « Prévaricateur », qui n'a pourtant rien d'un scélérat[603] :

> Le grand art dans le monde est de se contrefaire ;
> Si vous êtes né bon, de votre caractère
> Les sots et les méchants bientôt abuseront ;
> Si vous leur ressemblez, ils vous déchireront. […]
> Je me reprocherais ces moyens en dessous
> S'ils étaient dirigés contre un homme estimable ;
> Mais ici c'est le vice et le plus méprisable :
> À tromper qui nous trompe est un bien léger tort[604].

Si le motif baroque du *theatrum mundi* semble décliner dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, il n'en reste pas moins une référence récurrente de la fiction sadienne, fiction dans laquelle le théâtre, comme l'analyse justement Annie Le Brun, a essentiellement pour fonction « de décomposer la réalité en une irréalité fragmentaire qui se réorganise au gré de l'illusion théâtrale[605] ». Encore faut-il rappeler que ce *topos* connaît alors deux déclinaisons fort différentes. Une tradition religieuse tout d'abord, dont Georges Banu a rappelé qu'elle impliquait, « de la part de l'instance divine, le projet d'un spectacle dont le scénario préalablement établi prévoit également la distribution des rôles impartis à chacun et le contrôle de son exercice correct car c'est seulement en le jouant sans la moindre déviance par rapport à la partition prescrite que l'être s'accomplit[606]. » Mais aussi une tradition profane[607],

---

[603] Delcour se trouve dans une position similaire : « Feignons et démêlons cette trame. J'ai peu l'habitude de la fausseté, mais elle est malheureusement nécessaire avec les fourbes. », *Franchise et Trahison*, p. 234.
[604] *Le Prévaricateur*, p. 292-293.
[605] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 143.
[606] Georges BANU, *La Scène surveillée*, Paris, Actes Sud, Le temps du théâtre, 2006, p. 341.
[607] Le motif est extrêmement fréquent durant toute la période classique et se fraye naturellement un chemin dans la littérature érotique ; on en trouvera un exemple particulièrement éloquent dans *L'Académie des dames* : « Pour eux, ils [ces ridicules réformateurs] se cachent à nos yeux, ils vont masqués, et font tout leur possible pour échapper à notre pénétration. Faisons de même, Octavie ; ce monde n'est qu'une comédie : nous louons et blâmons dans les spectacles ce que les autres font et disent sur le théâtre ; mais de ce qui se passe derrière, nous ne parlons point. Il en est de même dans la vie civile : les actions que les hommes voient sont exposées à la censure, et celles qui se font dans le secret en sont exemptes, mais si nous voyions au-dedans de ces sages ce qui s'y passe, si nous pouvions pénétrer jusque dans leur cœur pour y étudier leurs passions, ah ! que ne découvririons point dans l'intérieur de ces faux dévots qui, sous le voile d'une trompeuse humilité et d'une

qu'Arielle Meyer qualifie de « libertine », et qui tend à réinterpréter la référence au théâtre dans le sens d'une dénonciation de la dissimulation et du secret qui règnent au sein de la société :

> Le monde régi par la tradition religieuse du *theatrum mundi* s'envisage donc comme un monde sans secret. À l'inverse, la perspective profane retient de la métaphore théâtrale le jeu de travestissement qui permet à l'homme de se cacher, de se masquer au regard des autres. Entre la plus large visibilité et la dissimulation la plus occulte, le théâtre sert à penser un monde aux implications extrêmes en matière de secret[608].

C'est évidemment de cette seconde « tradition », celle du *spectacle du monde*, que Sade se montre le plus proche : la société telle qu'il se la représente est un théâtre d'illusions dans lequel tout un chacun est amené, à un moment donné ou à autre, à mentir ou à tromper[609].

Mais si le vicieux et le vertueux ont l'un comme l'autre recours à la dissimulation, tous ne sont pourtant pas égaux face au secret, et les ruses qui permettent à l'honnête homme de tirer son épingle du jeu dans l'œuvre dramatique, ont largement tendance à se retourner contre lui dans l'œuvre narrative. *Florville et Courval* offre ainsi l'exemple d'une narration qui s'articule étroitement sur les différents niveaux de secrets qui entourent l'héroïne et son passé ; de naissance mystérieuse, Florville multiplie, comme Œdipe avant elle, les faux-pas tragiques et les unions malheureuses, faute de connaître sa propre identité et la nature des liens qui l'unissent à ses interlocuteurs ; elle finira par coucher avec son frère, tuer son fils, participer à la condamnation de sa mère et finalement épouser son père. Le secret apparaît fondamentalement dans cette nouvelle comme un secret méchant. Non seulement ce qu'ignore Florville cause systématiquement sa perte, puisqu'elle ne cesse de se rendre coupable de crimes qu'elle n'avait pourtant pas conçus, mais l'usage qu'elle fait elle-même de la dissimulation travaille une nouvelle fois à la rendre malheureuse. C'est le cas notamment lorsqu'elle se trouve forcée de témoigner contre celle qu'elle ne sait pas encore être sa mère :

---

sévérité de mœurs affectée, nous prêchent la vertu ! », Nicolas CHORIER, *L'Académie des dames*, *Œuvres érotiques du XVIIe siècle*, Paris, Fayard, L'Enfer de la bibliothèque nationale, 1988, p. 579-580.

608 Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 106.

609 On pourra se référer ici au livre d'Éric Boutoute : « Ce théâtre sadien obéit au credo baroque de révéler la vérité grâce à l'illusion. Pour Sade […] le baroque, c'est le théâtre », *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 65.

> La criminelle, traînée en prison, n'avoua rien, et se défendit fortement ; il n'y avait d'autre témoin que mes gens et moi, il fallut paraître… il fallut parler, il fallut cacher avec soin ce trouble qui me dévorait secrètement… moi qui méritait la mort comme celle que mes aveux forcés allaient traîner au supplice, puisque aux circonstances près, j'étais coupable d'un crime pareil. Je ne sais ce que j'aurais donné pour éviter ces cruelles dépositions ; il me semblait, en les dictant, qu'on arrachait autant de gouttes de sang de mon cœur, que je proférais de paroles ; cependant il fallut tout dire : nous avouâmes ce que nous avions vu[610].

Au secret de ses propres crimes, qu'il lui faut garder, s'ajoute la souffrance d'avoir à révéler ceux d'une autre ; la dissimulation fait de Florville une hypocrite – puisqu'elle est « coupable d'un crime pareil » – mais son témoignage, dans le même temps, la rend coupable – de la mort de sa mère. Il n'existe aucune bonne réponse au dilemme moral qui se présente à elle, aussi la révélation de la faute commise emprunte-t-elle, dans sa bouche, la forme tourmentée d'une alternative qui ne s'énonce que par les mots du secret : « il fallut parler, il fallut cacher ». C'est encore sous la forme d'un dilemme moral que se pose, aux personnages vertueux qui gravitent autour de Florville, la possibilité de la dissimulation. Madame de Dulfort, témoin du meurtre involontaire de Saint-Ange par celle qu'il s'efforçait de violer, opte, après réflexion, pour le parti du silence : « Madame de Dulfort fut désolée sans doute […] mais elle sentit les raisons du silence, elle vit que l'éclat, en me perdant, ne rendrait pas la vie à son protégé, et elle se tut[611]. » De même pour le curé qui procèdera à l'enterrement secret de Saint-Ange, homme sage et éclairé qui n'en acceptera pas moins de couvrir un crime :

> […] il remit sans difficulté une attestation en règle à Mme de Dulfort, et enterra lui-même, secrètement, avec deux de ses gens, la malheureuse victime de ma fureur.
>
> Ces soins remplis, tout le monde reparut ; le secret fut juré de part et d'autre, et M. de Saint-Prât vint me calmer en me faisant part de tout ce qui venait d'être fait pour ensevelir ma faute dans le plus profond oubli[612].

Adélaïde de Brunswick rend plus explicite encore l'ambivalence morale qui accompagne le recours à la dissimulation en plaçant une héroïne vertueuse dans la position inconfortable de devoir, pour se sauver, tromper systématiquement ceux qui l'entourent et

[610] « Florville et Courval », p. 137.
[611] *Ibid.*, p. 128.
[612] *Idem*.

continuent cependant de se fier, naïvement, à sa parole. Le portrait d'Adélaïde, placé au seuil du récit, insiste d'emblée, outre les caractéristiques topiques que la fiction sadienne prête volontiers aux héroïnes de roman, sur deux traits plus ambigus, son « instruction » et sa « finesse » : « Ainsi que presque toutes les princesses d'Allemagne, Adélaïde était grande et faite à ravir : autant de grâces que de noblesse dans les manières ; autant de finesse que d'instruction dans l'esprit[613]. » Cette finesse, comme l'a bien noté Chiara Gambacorti, désigne plutôt chez Sade les roués, experts dans l'art de dissimuler leurs vices sous le vernis de la moralité, que les personnages de victime, dont l'innocence et la naïveté justifient, sur le plan narratif, qu'ils tombent dans tous les pièges que leur tendent les scélérats :

> Prises dans cette acception, les occurrences de fin et de finesse dans d'autres ouvrages sadiens confirment leur association constante avec la fausseté, ces termes étant utilisés pour caractériser des personnages incontestablement hypocrites. C'est le cas par exemple de Madame de Brinvilliers, que Noirseuil donne à Juliette en exemple de la parfaite hypocrite ; de Théodore, qualifié (comme Adélaïde ici) d'adroit et de fin, ainsi que d'Isabelle de Bavière, dont l'adresse est soulignée à maintes reprises[614].

Pour Chiara Gambacorti, ce portrait constitue un indice de la duplicité de l'héroïne sadienne qui, tout en se présentant comme une héroïne vertueuse, trahit malgré elle, par sa conduite, la secrète affinité qui la lie aux grandes figures de scélérats qui hantent l'œuvre clandestine : « Le travail de l'auteur d'Adélaïde de Brunswick, écrit-elle, ne constitue en effet, à travers les modifications et amplifications qu'il apporte à l'histoire d'Adélaïde, qu'à faire paraître vertueuse une héroïne en réalité criminelle [615][…]. » Si, fonctionnellement, Adélaïde remplit bien dans le cadre du récit tous les attendus liés au scénario topique de la jeune femme vertueuse perdue au milieu d'un monde hostile car presque universellement voué au triomphe du vice, le rapport privilégié qu'elle semble entretenir avec la dissimulation n'en témoigne pas moins, à nos yeux, d'une sévérité accrue du roman par rapport au théâtre dans l'évocation des conséquences morales liées à l'exercice du secret. Dans l'œuvre dramatique, nous l'avons vu, la ruse s'impose très vite comme un impératif pratique autant que comme une convention générique : son utilisation ne nécessite pas en soi de justification préalable dès lors que sa finalité est présentée comme vertueuse. Dans *Adélaïde de Brunswick,* en revanche, les efforts déployés par le narrateur pour excuser la fausseté de son héroïne viennent, à plusieurs

[613] *Adélaïde de Brunswick*, p. 274.
[614] Chiara GAMBACORTI, *Sade, une esthétique de la duplicité*, p. 262-263.
[615] *Ibid.*, p. 264.

reprises, interrompre le fil du récit ; leur récurrence tendrait plutôt, à rebours, à exciter la méfiance du lecteur vis-à-vis d'une héroïne dont les intentions paraissent suffisamment obscures pour mériter le commentaire. À plusieurs reprises, en effet, Adélaïde doit se défendre d'avoir recours à la dissimulation au nom d'une logique utilitariste qui subordonne la qualification morale de l'acte à sa finalité – raisonnement qui l'associe au héros libertin chez lequel nous l'avons déjà rencontré à plusieurs reprises. « N'est-il pas permis de tromper les autres, argue-t-elle, quand il s'agit de se sauver soi-même[616] ? » ; et plus loin :

> Ah ! chères sœurs, la facilité de pouvoir conserver son âme pure n'existe même pas dans ce monde imposteur. Il semble qu'empoisonné de l'air qu'on y respire, il faille se perdre et se corrompre avec les méchants qui l'habitent ; et comme nous nous trouvons toujours avec eux dans la nécessité ou de feindre ou d'être trompés, on dirait que la faiblesse qui nous constitue ne puisse nous laisser d'autre parti que de pleurer avec la vertu ou de rougir avec le vice[617].

Adélaïde « rougit » avec le vice, quand Justine « pleure » avec la vertu ; l'alternative existe bel et bien, quoiqu'en dise la jeune femme, mais la morale est un gradient qui ne garantit pas à toutes les héroïnes sadiennes un égal niveau de pureté. Le signe le plus révélateur de l'ambiguïté morale d'Adélaïde réside sans doute dans le talent qu'elle manifeste à tromper ceux qui l'entoure, comme dans cette scène où elle ne se sauve qu'en dissimulant parfaitement l'émotion que lui inspire le récit des dangers qui pèsent sur sa compagne et elle : « Le trouble où ce récit plongea Bathilde faillit tout perdre, mais Adélaïde avait déjà appris sur le trône l'art de dissimuler, et elle sut si bien l'employer dans cette circonstance qu'il devint impossible de pouvoir démêler en elle rien qui fût capable de la trahir[618]. » La virtuosité avec laquelle la jeune femme s'approprie « l'art de dissimuler » contraste avec l'innocence et la vertu que lui associe le narrateur ; le portrait d'Adélaïde se trouve en quelque sorte miné de l'intérieur par les applications concrètes de la « finesse » de son esprit, celui-ci la conduisant naturellement au « subterfuge ». La distinction entre finesse et fausseté, à ce stade, ne relève plus guère que du sophisme ou d'une casuistique trompeuse – un autre domaine dans lequel brille le libertin :

> Adélaïde avait sans doute les mêmes sentiments ; mais elle venait donc d'être fausse ici ? Nullement ; nous lui verrons peut-être de la finesse, jamais de la fausseté. Une femme est fausse quand elle fait effrontément parade de sentiments

[616] *Adélaïde de Brunswick*, p. 361.
[617] *Ibid.*, p. 432.
[618] *Ibid.*, p. 311.

> qu'elle n'éprouve pas : elle n'est qu'adroite et fine en feignant les mêmes sentiments quand les circonstances l'y contraignent, et surtout quand elle ne les scelle point par des faveurs[619].

En ne permettant jamais au lecteur d'oublier les implications morales qui accompagnent l'acte de dissimulation, le roman vérifie la solidarité qui unit le secret au scélérat et tend du même coup à en interdire l'usage aux vertueux : « ceux-là ne cabalent point[620] », professe l'immarcescible narrateur d'*Isabelle de Bavière*. La dissimulation constitue, dans le cas d'Adélaïde, une espèce de paradoxe que la narration se plaît à indiquer pour mieux en souligner le caractère d'exception, c'est une « bizarrerie ». Pour l'essentiel, c'est précisément par leur refus de dissimuler que les héros vertueux se distingueront du scélérat dans l'œuvre romanesque : un refus qui, au demeurant, aura généralement pour conséquence de précipiter leur malheur. « L'intention de ne jamais tromper nous expose à être souvent trompés[621]. » De cette maxime de La Rochefoucauld, la fiction sadienne fait une règle de composition. Aline et Zelmire sont punies, dans *Les 120 journées de Sodome*, pour avoir transgressé la règle libertine en se livrant à leur passion clandestine[622], comme est punie Justine pour n'avoir feint de rentrer dans les projets de Bressac que pour les exposer à sa parente[623]. Le « parti du silence » ne réussit pas plus à Emilie, contrainte au silence par la Bercueil, et surtout par la peur de l'éclat[624], qu'à Florville, éternelle victime du secret des autres, et qui par son refus de révéler à Madame de Lérince les signes de la passion coupable qu'elle devine en Saint-Ange, perd l'occasion d'en prévenir les développements futurs :

> […] je fus prête vingt fois à prévenir Madame de Lérince des sentiments que je croyais démêler dans ce jeune homme ; retenue ensuite par la peine que je craignais de lui faire, je pris le parti du silence. Funeste résolution, sans doute, puisqu'elle fut cause du malheur effrayant que je vais bientôt vous apprendre[625].

---

[619] *Ibid.*, p. 358.
[620] *Isabelle de Bavière*, p. 175.
[621] LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, n° 118.
[622] « Une nouvelle intrigue se formait pourtant à la sourdine dans les murs impénétrables du château de Silling, mais elle n'était pas d'une conséquence aussi dangereuse que celle d'Adélaïde et Sophie. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 264.
[623] « Mais il faut que je te punisse, il faut que je t'apprenne que le sentier de la vertu n'est pas toujours le meilleur, qu'il y a des positions dans le monde où la complicité d'un crime est préférable à sa délation », *Les Infortunes de la vertu*, p. 42.
[624] « […] je sens toute l'horreur que je viens de faire, mais je vous conjure de me la pardonner… et de réfléchir au moins avant que de vous livrer à l'idée de faire un éclat : si vous révélez ceci à M. de…, vous aurez beau dire qu'on vous a entraînée, c'est une espèce de faute qu'il ne vous pardonnera jamais », « Émilie de Tourville », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 83.
[625] « Florville et Courval, », p. 119.

La discrétion de Florville, et son désir de ne pas faire tort à autrui par une confidence indiscrète, rappellent l'excès de prudence dont faisait montre Clervil, dans *Eugénie de Franval*, couvrant les fautes d'un criminel de peur de blâmer un innocent. Partout, le refus de punir le crime en le divulguant, ou le retard qui est mis dans cette décision, tournent à l'avantage du scélérat, lui permettant de manœuvrer dans l'ombre et de retourner contre eux les armes des vertueux. L'affinité que le méchant entretient avec le secret éclate dans sa maîtrise supérieure des intrigues et des manigances ; et la prudence qui fait échouer les entreprises du vertueux est précisément ce qui assure l'impunité du scélérat.

Section 5. Rhétoriques du voile : « des gazes, des rubans et des fleurs »

L'ambivalence qui caractérise, chez le héros vertueux, l'usage de la dissimulation est à l'image des détours et des contradictions de l'art poétique sadien, lequel associe à l'omission et au non-dit des significations variables d'une œuvre à l'autre. Les métaphores du « voile » ou de la « gaze », dont Jean-Christophe Abramovici a rappelé la fortune et la polysémie à l'âge classique[626], sont particulièrement productives chez Sade qui interroge régulièrement, dans ses propres productions, les limites du dicible et du représentable. Si la dissimulation est partie intégrante de la poétique sadienne, comme nous aurons l'occasion de nous en rendre compte, elle n'en est cependant pas moins largement rejetée hors des limites du discours réflexif – celui des préfaces ou des déclarations d'intention, qui peuvent être assumées par l'instance auctoriale ou prêtées à tel ou tel personnage. En règle générale, la catégorie du « gazé » n'est convoquée que pour mieux être condamnée au nom de critères mêlant à la fois éthique et esthétique, en sorte que l'argument de l'amoralité du voile constitue un véritable lieu commun de la prophylactique romanesque sadienne. Le dévoilement des turpitudes de l'âme humaine, prétend en substance l'auteur, est licite voire nécessaire dès lors qu'il se trouve doté d'une fonction exemplaire. La préface de la seconde *Justine* est particulièrement représentative de ces velléités prétendument édificatrices : « Redoutera-t-on de dévoiler des crimes qui paraissent faits pour ne jamais sortir des ténèbres [627]? », et plus loin : « […] le cynisme de certains crayons (adoucis néanmoins autant qu'on l'a pu) ne t'effraiera pas davantage ; c'est le vice qui, gémissant d'être dévoilé, crie au scandale aussitôt qu'on l'attaque[628]. » La nouvelle « Eugénie de Franval » imite cette précaution oratoire, véritable *topos* du discours préfaciel sadien, sous la forme d'un *excusatio* placé au seuil du récit : « Qu'on nous pardonne les monstrueux détails du crime affreux dont nous sommes contraints de parler ; est-il possible de faire détester de semblables écarts, si l'on n'a le courage de les offrir à nu[629]. »

À leur tour, les héros vertueux mis en scène par Sade ne manqueront pas de reprendre cet argument moralisateur pour excuser leur propre propension à rendre compte, parfois de

[626] Voir : Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit* ; ainsi que : *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003.
[627] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, *Œuvres*, t. II, p. 127.
[628] *Ibid.*, p. 129.
[629] « Eugénie de Franval », p. 291.

manière tout à fait explicite, de scènes équivoques ; c'est bien évidemment le cas de Justine, particulièrement prodigue en détails lorsqu'il s'agit d'évoquer les outrages qui lui sont infligés, mais aussi de Madame de Blamont, dans *Aline et Valcour*, que l'on suppose, en raison même de la vertu qui la caractérise, insensible aux dangers que pourrait représenter, chez une autre, un récit un peu trop explicite : « quand on a votre solidité, votre vertu, on peut tout entendre sans risques[630]. »

Loin d'être réductible à l'œuvre narrative, le projet de corriger les mœurs en peignant le vice « à nu » constitue également une revendication centrale de l'art dramatique sadien : « Le devoir du poète dramatique », note Sade dans la préface de *Sophie et Desfrancs*, « est de corriger les vices en les démasquant et de faire détester les abus en les divulguant[631] ». Théâtre et roman ressortissent d'une même rhétorique du dévoilement, ce qui n'implique pas pour autant un traitement exactement similaire. Les efforts déployés par le marquis pour faire jouer ses œuvres, quelque effort qu'il en coûte, s'offrant de lui-même à censurer telle pièce ou à redimensionner telles autre pour satisfaire à la demande, témoignent d'une réelle volonté de prendre en compte les attentes des théâtres et du public parisien, ainsi que d'une conscience aigüe des différences structurelles qui opposent les deux genres. De fait, les exigences de la représentation ne permettent pas de jouir sur scène des mêmes libertés que dans le récit. Le poète dramatique, pour ne pas heurter son public, se verra contraint d'observer « ce milieu difficile » entre deux écueils également dangereux : trop montrer et ne point montrer assez. Ainsi du personnage de Desfrancs, travaillé par des impulsions incestueuses : « ces impressions violentes se manifestant souvent malgré lui, si l'on ne les voit pas, il n'a pas entendu son rôle ; s'il le montre trop, la pièce est contre les mœurs […][632]. » Le personnage de Philoquet, dans la comédie du *Prévaricateur*, expose Sade à une alternative tout à fait similaire : « Est-il trop rose ? il plaît, et ne corrige point. Est-il trop noir ? on le rejette » ; en dépit de ces précautions, rendues nécessaires par les conditions mêmes de la représentation, l'auteur n'en conclut pas moins, sur un ton qui lui est plus familier, sur la nécessité qui incombe à l'écrivain de ne pas « gazer » la nature : « ce n'est pas le joli côté du vice qu'il faut offrir pour corriger, c'est son horreur parce que de cette horreur seule découle naturellement

[630] *Aline et Valcour*, p. 765.
[631] *Sophie et Desfrancs*, p. 348.
[632] *Ibid.*, p. 349.

toutes les situations pathétiques, qui peuvent servir à faire voir les dangers d'une mauvaise conduite[633]. »

Non seulement en effet peindre à nu n'a rien d'immoral pour qui prétend rendre le vice odieux en le faisant connaître, mais la véritable immoralité serait peut-être à chercher à l'inverse du côté de ceux qui, voulant en mitiger les horreurs, n'en donnent à voir qu'une version atténuée, expurgée – tout à la fois plus douce et plus séduisante – à l'instar d'un Dorat ou d'un Crébillon, âprement fustigés dans l'« Idée sur les romans » :

> Mes pinceaux, dit-on, sont trop forts, je prête au vice des traits trop odieux ; en veut-on savoir la raison ? je ne veux pas faire aimer le vice ; je n'ai pas, comme Crébillon et comme Dorat, le dangereux projet de faire adorer aux femmes les personnages qui les trompent ; je veux, au contraire, qu'elles les détestent ; c'est le seul moyen qui puisse les empêcher d'en être dupes ; et, pour y réussir, j'ai rendu ceux de mes héros qui suivent la carrière du vice, tellement effroyables, qu'ils n'inspireront bien sûrement ni pitié ni amour ; en cela, j'ose le dire, je deviens plus moral que ceux qui se croient permis de les embellir ; […] jamais enfin, je le répète, jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer ; je veux qu'on le voie à nu, qu'on le craigne, qu'on le déteste, et je ne connais point d'autre façon pour arriver là, que de le montrer avec toute l'horreur qui le caractérise[634].

Sous prétexte de ménager la sensibilité du lecteur, le voile rend acceptable ce qui ne saurait l'être, proposant du crime une représentation « couleur de rose ». Dans la controverse qui oppose, au XVIIIe siècle, les sectateurs du voile – à l'image de La Mettrie[635], qui voyait en lui un instrument utile aux plaisirs – à ceux qui en condamnent vertueusement l'utilisation, Sade prend ici clairement parti en faveur des seconds. On retrouve par exemple la condamnation du style galant sous la plume de Bayle qui, hostile à ceux qu'il appelle les « enveloppeurs », oppose, selon les mots de Jean-Christophe Abramovici, « à l'antiréalisme des précieux le droit de l'intellectuel et du savant […] de conserver un langage qui ait prise sur le réel[636] » : « La bienséance ne souffrirait pas que l'on y jetât les yeux [sur ces peintures malhonnêtes] si c'était des saletés toutes nues ; mais quand elles sont habillées d'une étoffe transparente, on ne se fait point un scrupule de les parcourir de l'œil depuis les pieds jusqu'à

[633] *Le Prévaricateur*, p. 280.
[634] « Idée sur les romans », p. 33-34.
[635] « Oui, l'art avec lequel ils ménagent la pudeur est l'art de la faire disparaître : sous le voile séducteur dont leurs objets sont soigneusement couverts, ils font plus de conquêtes que ceux qui, montrant tout à découvert, ne laissent rien à désirer. », LA METTRIE, *L'École de la volupté*, Cologne, Pierre Marteau, 1747, cité dans Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, p. 77.
[636] Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, *ibid.*, p. 77.

la tête, toute honte mise à part, et sans se fâcher contre le peintre[637]. » Même condamnation du voile chez Ostervald ; tout en s'insurgeant contre les représentations malhonnêtes en général, le théologien accorde un surcroit de dangerosité aux productions dans lesquelles le crime est « déguisé » : « Je veux que le crime soit déguisé dans ces livres [les livres galants] sous un autre nom et sous une apparence honnête, il ne s'en insinue que plus facilement dans les esprits[638]. »

Il va sans dire que cette posture moralisatrice, tout à fait conventionnelle sous la plume du romancier ou du dramaturge classique, devient plus difficile à tenir dès lors que l'on s'éloigne des rivages des productions officielles pour aller vers des œuvres qui s'assument pleinement comme pornographiques. L'injonction au dévoilement, dans les textes ésotériques de Sade, ne convoque plus que par dérision le ton du moraliste et substitue à la vocation édificatrice du récit la recherche de la « vérité ». Cette vérité, il faut l'entendre dans son double sens philosophique et érotique, l'un et l'autre étant toujours solidaires chez Sade ; c'est à la fois une méthode et une esthétique. C'est ainsi au nom de la vérité que le narrateur de *La Nouvelle Justine* se justifie, dans une note, de la nécessité qui lui incombe de ne surtout rien retrancher du récit de son héroïne, quelque funeste leçon que pût en tirer le lecteur :

> Cette vérité est décourageante, disent les sots, il ne faut pas l'offrir aux hommes ; mais sitôt que c'est une vérité, d'où vient donc la cacher ? où donc est la nécessité de tromper les hommes ? […] C'est mal aimer les hommes, que de leur déguiser des vérités aussi essentielles, quels que puissent en être les résultats[639].

La brochure « Français, encore un effort pour être républicain », lu par le chevalier devant la petite société de *La Philosophie dans le boudoir*, développe en préambule une position tout à fait comparable ; éclairer les hommes implique de ne rien retrancher au discours, de ne rien ôter à la force des raisonnements, rien, en un mot, ne doit échapper aux lumières de l'esprit : « on trouvera peut-être nos idées un peu fortes : qu'est-ce que cela fait ? N'avons-nous pas acquis le droit de tout dire ? Développons aux hommes de grandes vérités, ils les attendent de nous, il est temps que l'erreur disparaisse, il faut que son bandeau tombe à côté de celui des rois[640]. » La hardiesse du raisonnement – ou comme nous dirions aujourd'hui, sa « radicalité » – n'ôte rien à la qualité de la démonstration, elle est au contraire

[637] Pierre BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, 1697, cité dans Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, *ibid.*, p. 109.
[638] Jean Frédéric OSTERVALD, *Traité des sources de la corruption qui règne aujourd'hui parmi les chrétiens*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1700, cité dans Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, *ibid.*, p. 147.
[639] *Ibid.*, p. 430.
[640] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 143.

chez Sade un signe d'audace et d'énergie, elle distingue la philosophie du plat rhéteur ou du simple débauché, de celui qui se laisse aller mollement à ses convictions ou à ses passions. Transposée dans le champ de la scénographie érotique, la « vérité » du philosophe, sans rien perdre de sa force d'élucidation, devient insensiblement synonyme d'*intérêt* ; elle se définit moins ici par sa valeur conceptuelle que pragmatique, aussi sa vocation n'est-elle plus de susciter l'adhésion mais de provoquer l'excitation : « […] la plus effrayante, la plus abominable, la plus cruelle des scènes se prépare. Essayons de la peindre. Au défaut de l'énergie dont elle serait susceptible, sous d'autres pinceaux que les nôtres, mettons-y du moins de la vérité[641]. » La radicalité du philosophe s'incarne dans la crudité du pornographe, dont elle constitue simultanément le modèle et la justification, d'où la métaphore filée de la « vérité nue » qui circule indifféremment dans *Justine* de la dissertation à la scène et inversement : « Obéissons, puisque la philosophie nous y engage, et, rassurés par sa voix céleste, ne craignons plus d'offrir le vice à nu[642]. » C'est autant, on le voit, pour sa capacité à instruire qu'à exciter que la « vérité » intéresse Sade : l'une et l'autre opération exigeant fondamentalement de *peindre à nu*.

L'exploration de la bibliothèque du père Claude, dans l'*Histoire de Juliette*, explicite ce parti pris de la crudité que Sade juge consubstantiel au travail du philosophe et à celui du pornographe. Sous prétexte de passer en revue les différents ouvrages possédés par le carme, l'auteur revendique hautement la supériorité du style *énergique* ou *obscène* qui caractérise ses œuvres sur les productions plus gazées de ses confrères de plume, à qui il reproche de n'être que des « trembleurs » qui ne donnent que des « moitiés d'idées[643] ». *Thérèse philosophe* n'offre ainsi que « l'idée d'un livre immoral », tandis que l'*Éducation de Laure* « laisse soupçonner » des crimes autour desquels l'auteur « tourne sans cesse, en ne l'avouant jamais[644] ». Ces parallèles s'inscrivent dans le sillage de la profession de foi sur laquelle s'ouvraient *Les 120 journées de Sodome* en promettant au lecteur le « récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe[645] » : l'obscénité du texte sadien, loin d'en amoindrir la valeur littéraire, se mue en critère de distinction et en gage de cohérence. L'énergie de la représentation, comme celle du discours philosophique, se nourrissent d'un même refus du voile et de la compromission, d'une même ambition d'aller jusqu'au bout du

[641] *La Nouvelle Justine*, p. 561.
[642] *La Nouvelle Justine*, p. 113.
[643] *Histoire de Juliette*, p. 591.
[644] *Idem.*
[645] *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.

dicible et du montrable ; cette énergie « circule » du verbe à la chair[646], et du geste à l'énoncé, comme le rappelle au demeurant la Delbène dans l'*Histoire de Juliette* : « je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts, se communique à mes discours[647]. » Participant tout à la fois de la pulsion créatrice, de l'éloquence du rhéteur et d'une pragmatique de la jouissance, le style « énergique[648] » du texte sadien est précisément ce qui garantit sa prééminence sur des œuvres considérées, en raison même de leurs contorsions rhétoriques ou de leurs renoncements à la vérité, comme moins susceptibles d'instruire, d'exciter ou d'émouvoir. En cela, le mouvement de revalorisation du *cru* face au *gazé* qu'observait Jean-Christophe Abramovici tout au long du XVIIIe siècle n'apparaît nulle part peut-être plus clairement que sous la plume de Sade, dont l'œuvre cryptique se constitue formellement sur la double promesse de l'exhaustivité et de l'indécence : « La catégorie de l'énergie bouleverse la hiérarchie culturelle et induit une supériorité de la pornographie, capable de conduire "plus vite" à la volupté[649]. »

L'on comprend aisément que les mentions faites au « voile » dans des fictions qui se revendiquent aussi ouvertement de leur propre obscénité ne constituent pas seulement une entorse au principe de vérité qui meut le discours sadien, elle sont avant tout un motif d'amusement et de persiflage pour le libertin qui ne manquera jamais une occasion de faire sentir au lecteur combien ce voile est *déplacé* dans l'espace calfeutré du boudoir. Dans *La nouvelle Justine*, les réticences ironiques du narrateur dont la voix se substitue finalement à celle de l'héroïne[650], ne font guère que mimer les signes extérieurs d'une innocence et d'une pudeur qui lui sont étrangères : « Le croirait-on !... l'infâme ! elle gamahuchait Justine, en lui enfonçant un doigt dans le trou du cul[651] » ; et plus loin : « […] faut-il l'avouer ? Hélas ! oui ; déguiser les torts de Justine, serait tromper la confiance du lecteur, et mal répondre à l'intérêt

[646] Le contraire est également vrai, et la « décharge », dans le cas de Saint-Fond, a tous les dehors de la performance oratoire : « La décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emportée ; c'était à très haute voix qu'il prononçait alors les blasphèmes les plus énergiques et les plus impétueux […] », *Histoire de Juliette*, p. 371.
[647] *Histoire de Juliette*, p. 234.
[648] Sur les ambivalences d'un concept qui a connu, au XVIIIe siècle et après, une large fortune, on pourra se référer au livre de Michel Delon : Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988 ; voir encore notre article, qui cible plus particulièrement la question des effets pragmatiques du récit libertin : David YVON, « Poisons de la lecture. L'énergie des mauvais livres au siècle des Lumières », *Effets de lecture : Pour une énergétique de la réception*, *Modernités*, n°44, PUB, Novembre 2019.
[649] Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, p. 133.
[650] « Avec le retour, dans *La Nouvelle Justine*, à un point de vue omniscient, plus rien ne s'oppose à l'exhaustivité : s'adressant au lecteur sur le ton de la complicité libertine, libre enfin de tout dire, le récitant ne s'autocensure plus que par jeu, pour parodier par exemple la rhétorique du roman sensible […]. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Obscénité et classicisme*, p. 114.
[651] *La Nouvelle Justine*, p. 424.

que ses revers ont inspiré jusqu'à ce moment[652]. » Ces interventions, qui dramatisent la parole du narrateur et constituent, de manière très conventionnelle, autant d'appels à la curiosité du lecteur, contrefont la langue gazée de l'héroïne malheureuse, et ce faisant, par effet de contrepoint, exhibent en quelque sorte la duplicité du récit de Justine. Les réserves dont fait montre la jeune femme dans les deux premières versions ne deviennent-elles pas suspectes dès lors qu'elles se trouvent brusquement prises en charge par la voix du narrateur libertin ? La pudeur de l'héroïne « détonne » dans un dispositif dont la finalité est précisément de ne laisser aucune circonstance utile à la compréhension de la scène dans l'ombre ; le télescopage entre deux points de vue et deux esthétiques à ce point contradictoires mine l'unité fonctionnelle de l'énonciateur vertueux et sème le doute quant à la pureté des motifs qui le conduisent à entreprendre son récit. Le sujet vertueux est un sujet factice, une pure utopie linguistique dont l'existence n'est un temps supposée que pour mieux être déconstruite tout au long du récit sous la forme d'une succession de paradoxes et de dilemmes moraux : si Justine n'ose tout dire, c'est qu'elle a quelque chose à cacher, et inversement, en disant tout, ne se révèle-t-elle pas un peu trop complaisante à l'égard d'une matière aussi scabreuse ? Les relations que les bourreaux de Justine attendent d'elle exigent, à l'instar des narrations des historiennes de Silling, une précision et un détail qui s'accommodent mal de l'ellipse ou du sous-entendu, bref, de ce régime de l'*euphémie* qui caractérise le style gazé[653] : « Il lui demanda d'abord un récit circonstancié de tout ce que son frère avait fait à sa femme ; et comme Justine indiquait sans approfondir, il lui ordonna de dévoiler le tout avec la plus scrupuleuse attention. Justine détailla donc. » La brièveté de cette clausule, soutenue par l'évidence du tour consécutif, insinuent une forme de facilité dans le développement de ce qui est, rappelons-le, une confession arrachée ; ce que cette confession « coûte » à la probité de la jeune femme, la violence même de ce dévoilement forcé, sont aussitôt gommés par l'alacrité du narrateur extradiégétique qui subordonne les réticences du narrateur-personnage à l'efficacité (érotique) de la scène. Largement incompatible avec l'impératif d'exhaustivité qui gouverne le récit, la pudeur dont se pare l'héroïne vertueuse n'est plus guère qu'une posture, un *style* qu'il est aisé de contrefaire, en le replaçant par exemple dans la bouche du roué :

> Si la pudeur habitait encore au fond de mon âme, assurément je balancerais à vous dévoiler mes travers, mais parvenu depuis longtemps à ce degré de corruption morale où l'on ne rougit plus de rien, je n'ai pas le plus petit scrupule à vous

[652] *Histoire de Juliette*, p. 475.
[653] « *Les 120 journées* ordonnent le déploiement infini des connaissances interdites, brisent la rhétorique de l'allusion et de l'esquive, au travers d'un récit des passions libertines faites, précise le texte, "avec les plus grands détails". », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Obscénité et classicisme*, p. 118-119.

> confier les plus petits événements d'une vie tissue par le crime et par l'exécration[654].

L'usage de ces voiles fait rentrer la langue du vertueux, toujours condamnée à trop dire ou à ne pas dire assez, dans une ère du soupçon dont ne s'affranchit le locuteur libertin qu'en martelant à l'inverse sa propre propension à parler sans filtres. Le refus de « gazer » est aussi bien une affaire de narration que de style. Le narrateur libertin manquera rarement une occasion d'exhiber ironiquement la possibilité de la censure dans le seul but d'expliciter l'audace et l'indécence de son propre récit ; réduit à l'état de pure virtualité, le voile ne *couvre* rien, son rôle n'est que de *signaler* la hardiesse avec laquelle la narration prétend s'affranchir des normes de la représentation :

> C'est ici où l'exactitude dont nous nous sommes fait une loi pèse horriblement à nos cœurs vertueux : mais il faut peindre ; nous avons promis d'être vrais ; toute dissimulation, toute gaze deviendrait une lésion faite à nos lecteurs, de qui l'estime nous est plus chère que tous les préjugés de la décence[655].

La mise en scène de l'obscénité du récit peut alors déboucher, de manière là encore très conventionnelle, sur un appel à la complicité du lecteur :

> La scène est longue… scandaleuse, remplie d'épisodes… entremêlée de luxures et de saletés bien faites pour scandaliser celle qui gémit encore d'outrages à peu près semblables. Mais quelles étaient ces infamies ? Nous voyons d'ici quelques lecteurs plus curieux de ces obscénités, que des détails vertueux de l'intéressante Justine, nous supplier de leur dévoiler ces horreurs […][656].

Précautions bien inutiles, on s'en doute, car les « horreurs » en question ne manqueront pas d'être dévoilées dans la suite du récit. Poussé à son paroxysme, l'abandon ironique de tout principe de décence au nom de la vérité et de l'exactitude de la représentation aboutit dans *La nouvelle Justine* à un renversement axiologique de l'acte de censure[657] et à une invitation, éminemment parodique, à ne *gazer* que la vertu :

---

[654] *Histoire de Juliette*, p. 907.
[655] *La Nouvelle Justine*, p. 851.
[656] *Ibid.*, p. 468-469.
[657] Le procédé, dans *La nouvelle Justine*, est récurrent ; on le retrouve un peu plus loin pour justifier le refus de peindre la réaction (pathétique) de Justine aux tourments qui lui sont infligés, une réaction qui pourrait contribuer à l'humaniser aux yeux du destinataire : « Et la scène de douleur que produisit cette cruelle séparation, fut d'une telle énergie, que nous en supprimerons les détails au lecteur, pour ménager sa sensibilité ».

> Mes amis, dit Verneuil en se replaçant, comme l'aveu public des voluptés où l'on s'est livré ne peut que disposer à l'embrasement général des désirs, j'exige que chacun rende compte à haute voix, et le plus en détail possible, de toutes les luxures dans lesquelles il vient de se plonger. Parlez, Gernande, vos amis vous suivront ; souvenez-vous surtout d'écarter les gazes, de peindre à nu, et d'employer tous les mots techniques. Gazons la vertu, si l'on veut ; mais que le crime marche toujours à découvert[658].

Pour Gernande, qui « a des détails et des raffinements délicieux[659] », et pour son complice Verneuil, peindre sans voiler c'est non seulement aller au bout de ce qui doit être dit, ne rien laisser dans l'ombre ou le sous-entendu, mais c'est aussi mobiliser, en lieu et place de la langue policée et souvent un peu abstraite des Lumières, un système de signes plus propre à rendre compte du réel ou, à tout le moins, à créer l'illusion d'un rapport *immédiat* aux choses. Le langage libertin n'hésite donc pas à nommer les êtres et les objets par leur nom, à « employer tous les mots techniques » : « Tiens, Delbène, dit Élisabeth, regarde donc Volmar qui baise le cul de Juliette ; elle la prend pour un petit garçon, la garce veut l'enculer. (Et remarquez que c'était la plus jeune qui parlait ainsi[660].) » Et lorsque le mot technique manque, un néologisme[661] vient aussitôt pallier les béances de la langue : « J'étais couvert de malédictions, d'imprécations, je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais[662]. » L'obscénité de Sade a ceci de particulier qu'elle est une obscénité fonctionnelle : il lui revient de désigner le monde aussi clairement et *lisiblement* que possible ; non tant en le *donnant à voir* par une longue description ou en représentant au lecteur une succession d'objets uniques et singuliers[663] – le propre du mot technique n'est-il pas au contraire de toujours resituer le référent dans une logique d'ensemble, dans une représentation ordonnée et stéréotypée du monde ? – mais en facilitant autant que possible au lecteur la compréhension du déroulement de la scène. Ce geste de désignation s'accompagne presque

[658] *Ibid*., p. 906.
[659] *Ibid.*, p. 495.
[660] *Histoire de Juliette*, p. 197.
[661] Nous rejoignons Michel Gailliard lorsqu'il remarque que l'usage du néologisme, chez Sade, n'est nullement argotique mais relève davantage d'une volonté de saturer l'espace du dicible : « Ces néologismes sadiens dessinent donc les lignes de force d'une langue libertine, langue d'initiés certes, mais différente d'un argot, en ce sens que le rapport du sémème à la désignation reste toujours essentiel, et que le mot semble nécessaire, au même titre qu'un terme de la langue générale. », Michel GAILLIARD, *Le langage de l'obscénité. Étude stylistique des romans de Sade*, Paris, Champion, 2006, p. 261.
[662] *Histoire de Juliette*, p. 411.
[663] Chez Sade, le détail n'a nullement pour finalité d'identifier un référent précis et de créer, ce faisant, un effet de réel ; contrairement à l'interprétation que propose Barthes du « fil rouge » dans *Sade Fourier, Loyol*a, passage que nous avons déjà commenté dans la première partie de cette étude, il nous semble que le détail sadien est partie intégrante du dispositif érotique dont il lui revient d'expliciter le fonctionnement ; sa fonction est donc anthropologique et scénographique plutôt qu'à proprement parler référentielle.

simultanément d'un acte de caractérisation, ou pour mieux dire, d'une *qualification* au sens juridique du terme : le mot libertin n'évoque jamais un crime sans le donner pour tel, c'est-à-dire sans signaler l'interdit qui porte sur lui ou la réprobation qui doit nécessairement l'accompagner dans l'esprit du lecteur. Il n'y a jamais en cela de *banalisation* du crime chez Sade, mais au contraire une volonté très nette de situer aussi précisément que possible la limite entre le licite et l'illicite, d'épuiser la signification de l'acte voluptueux en livrant à la sagacité du lecteur un signe dense, précisément balisé et coupé de tout réseau connotatif, bref, à une information strictement monosémique. Pour Roland Barthes, le « lexique sexuel de Sade » accomplit ainsi « une prouesse linguistique : celle de se maintenir dans la dénotation pure » ; « le discours sadien, renchérit-il, semble alors s'édifier sur un tuf originel que rien ne peut percer, reculer, transformer ; il détient une vérité lexicographique, les mots "sexuels" de Sade sont aussi purs que les mots du dictionnaire[664]. »

À rebours cependant de la lecture strictement sémiotique que Barthes propose de la scène sadienne, qu'il réduit volontiers au rang de pur objet poétique dénué de toute référence ou de toute ambition pragmatique, l'abandon du style « gazé » peut aussi être perçu comme l'indice – évidemment fantasmatique – d'une réduction vertigineuse de l'écart séparant le mot de la chose, l'énoncé du désir de son actualisation dans l'ordre du réel. C'est en tout cas une tentation qui fait largement retour dans la bouche du héros libertin : « Prudes, langoureuses et froides, insupportables bégueules, qui n'osez pas seulement toucher le membre qui vous perfore, et qui rougiriez de lâcher un foutre en foutant[665]. » En substituant au principe de « convenance » qui régit l'espace du licite la revendication d'une idéale adéquation entre le travail de la langue et celui des corps, il semble en tout cas que Sade entende se tenir à égale distance de la langue policée des galants et de la gaillardise des pornographes. À ce titre, il apparaît en effet que l'obscénité de Sade n'a rien de commun avec la « polissonnerie[666] » du *Portier des Chartreux*, ou avec la grivoiserie heureuse d'un Restif de la Bretonne. Sade use fort peu en général de ces métaphores gaillardes et de cet argot chamarré dont raffolent les pornographes de son temps, à commencer par son grand ennemi :

> Un soir, ma sœur au con soyeux me dit : « Cupidonnet, ta jolie broquette est toujours bien roide, quand tu me lèches. Il me semble que si nous étions dans le

[664] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 138.
[665] *Histoire de Juliette*, p. 1117.
[666] *Ibid.*, p. 591.

même lit, tu pourrais la faire entrer dans la bouche de ma petite marmotte que tu aimes tant à sucer et dont le poil est si doux [667]! »

Chez Sade, l'abandon du style galant n'implique nullement d'aller puiser dans la gouaille populaire ; ce que l'on pourrait appeler « l'effet d'obscénité » procède bien plutôt de la rencontre (et du contraste) entre le mot technique, dont il vient d'être question, et le raffinement tout aristocratique de la formule, la finesse du bon mot, le cynisme de la pointe, lesquels participent à l'inverse d'une esthétique du gazage, d'un « goût du joli[668] », qui tend à mettre à distance le référent obscène. Tout en empruntant à la langue de la Révolution « une certaine faconde, une tendance envahissante à l'outrance verbale, à l'exagération permanente[669] », Sade n'en continue pas moins de s'inscrire, bon gré mal gré, « dans la tradition précieuse d'un langage qui embellit, enjolive, arrondit si l'on peut dire tous les objets qu'il doit signifier[670] ». L'articulation permanente de ces deux modèles *a priori* incompatibles constitue peut-être, sur le plan stylistique, la caractéristique la plus originale de l'obscénité sadienne : « Sade s'amuse donc de la langue, remarque Éric Bordas, mais, plus précisément, Sade s'amuse des décalages obtenus entre niveau soutenu, hypercorrection de certains accords, et sens du vocabulaire[671]. » Le marquis se montre de fait toujours très attentif au cadre normatif du discours : son goût pour la provocation et le blasphème ne relèvent aucunement d'un rejet de la phrase classique, conçue comme modèle d'équilibre et de perfection, mais semble au contraire s'originer dans une conscience aigüe des règles qui en assurent l'organisation, dans une sensibilité particulière au « beau langage » qui confère au démontage méthodique du discours galant toute sa saveur[672].

Michel Gailliard a étudié de près ces phénomènes de télescopage, montrant ce que la langue de Sade devait à la fois à la langue racinienne, à la préciosité des cercles mondains, mais aussi aux outrances révolutionnaires et aux percées du langage scientifique. Ces univers linguistiques, aussi différents soient-ils, cohabitent chez Sade au prix d'une mise en tension

[667] RESTIF DE LA BRETONNE, *L'Anti-Justine*, p. 18.
[668] Michel GAILLIARD, *Le langage de l'obscénité*, p. 254.
[669] *Ibid.*, p. 254.
[670] *Ibid.*, p. 255.
[671] Éric BORDAS, *Éric Bordas commente La Philosophie dans le boudoir*, p. 191.
[672] « Non seulement Sade est un écrivain, mais il est surtout un authentique classique, c'est-à-dire un écrivain du XVIIIe siècle et non du XVIIe siècle, qui dispose d'une langue à la fois très affinée et très souple, marquée par la norme et les valeurs que lui transfèrent les institutions qui l'observent avec une rigueur accrue, mais dont l'écrivain peut toujours user librement ; une langue qui lui permet de paraître classique tout en accueillant des formes d'expression beaucoup moins réglées, voire idiomatiques. […] Les romans de Sade […] sont des œuvres de langage, écrites au prix d'un travail réflexif sur un matériau déjà signifiant dans d'autres textes, elles ne sont donc pas entièrement constituées sur un idiolecte plus ou moins obscur, sur des fantasmes invariants et sans surprise. », Michel GAILLIARD, *Le Langage de l'obscénité*, p. 441.

continuelle de la phrase classique, en laquelle s'opère « un glissement presque constant du figé vers le propre, du moral vers le physique ou le physiologique, et, par conséquent, du noble vers l'ignoble[673]. » Plus spécifiquement, la langue sadienne agit sur le réel à la manière d'une focale ; tantôt rapprochant, tantôt éloignant « le point de vue de l'optique », il lui revient tour à tour de convoquer et de mettre à distance le scandale du sexuel, de le convoquer *en* le mettant à distance. Qu'il s'agisse, pour citer quelques exemples analysés dans le livre d'Éric Bordas, de conjuguer le verbe « foutre » à l'imparfait du subjonctif[674], ou d'opérer de brusques mouvements de bascule de la langue soutenue au détail graveleux[675], l'infraction aux interdits du discours constitue somme toute la traduction stylistique du geste de dévoilement autour duquel se structure la scène libertine.

Banni des arts poétiques autant que des déclarations d'intention des libertins de l'œuvre fictionnelle, le voile s'avère pourtant consubstantiel à la représentation des orgies dans le sens où il lui revient toujours, chez Sade, de signaler la nature *obscène* de l'objet dévoilé. Si l'euphémisme et la litote, qui caractérisent la langue « gazée » du vertueux, sont souvent moqués par le narrateur libertin, ils participent plus largement d'une scénographie érotique qui projette dans l'espace du langage les résistances que l'objet voluptueux oppose au désir du jouisseur et constituent de fait d'authentiques opérateurs de libertinage. Les réticences de Justine, à ce titre, ne constituent que le versant « moralisateur » de la préciosité qui anime la langue des bourreaux, une simple variation stylistique de la dialectique du montré et du caché qui informe de manière systématique la narration sadienne, indépendamment du degré de moralité prêtée au narrateur. On comparera par exemple la réserve pudique dont fait montre la jeune femme dans sa découverte de la sexualité – « Quelque énorme disproportion qui se trouve entre l'assaillant et le rebelle […][676] » – à l'espèce de persiflage auquel se livre son agresseur en exprimant à mots couverts ce qu'il pourrait fort bien dire plus directement : « j'ai quelque nouveau mystère à célébrer encore avec votre compagne[677]. » De la même manière, le badinage auquel se livre Blamont, dans *Aline et Valcour*, convoque le souvenir des « gazes » utilisées par les narrateurs vertueux du roman – Déterville, Valcour, Madame de Blamont – en usant d'une métaphore filée dont le destinateur de la lettre prend soin de rapporter les termes en italique : « il était essentiel qu'il

[673] *Ibid.*, p. 206.
[674] « […] comme l'*homme* fout, il a *voulu* que son dieu *foutît* également », *La Philosophie dans le boudoir*, p. 29.
[675] « Eh bien, quel gré voulez-vous qu'elle vous sache aujourd'hui pour avoir déchargé quand on foutait votre vilain con ? », *ibid.*, p. 166.
[676] *Les Infortunes de la vertu*, p. 80.
[677] *Ibid*., p. 82.

sut *si la marchandise était sans défaut* ; mais que puisque je refusais de le lui apprendre… *il fouillerait les ballots lui-même, pour en apprendre la valeur*[678]. » L'écart qui sépare l'euphémisme vertueux de la litote libertine ne tient qu'à une différence de point de vue ou de contexte. L'éloge du « voile » auquel se livre Léonore dans son propre récit est du reste symptomatique de cette porosité du discours « gazé », voué à osciller, en fonction des locuteurs, entre euphémisation et voyeurisme ; en l'occurrence, l'intention affichée de préserver l'intégrité du lecteur en usant de « quelques figures », non sans rappeler au moins formellement les positions esthétiques défendues par Bayle[679], trahit bien plutôt chez cette dernière un souci d'efficacité rhétorique – ne pas « manquer le tableau » – qu'une véritable intention vertueuse, par ailleurs assez contradictoire avec le personnage moralement ambigu qu'elle incarne : « Comment vous rendre tout ce qui fut dit ? vous le cacher est manquer le tableau ; j'userai donc de quelques figures, il n'y a que les expressions malhonnêtes qui choquent, on peut tout montrer sous le voile[680]. » Si le voile est partout chez Sade, au point de s'affranchir de la partition œuvre officielle / œuvre clandestine[681], c'est qu'il est parfaitement réversible : soluble aussi bien dans l'éloquence du roué que dans les protestations de vertu des héroïnes victimaires, il introduit du jeu dans la hiérarchie des styles, autorisant tous les glissements, tous les malentendus. En un mot, sa fortune tient aussi bien à sa *plasticité* – un même motif fait retour dans des univers discursifs fort divers – qu'à sa *polysémie* – une même occurrence est susceptible d'offrir simultanément plusieurs niveaux de lecture.

Expression paroxystique de ce « dire sans dire » au sein duquel se réorganisent les tensions et les contradictions qui caractérisent la dynamique du secret, le voile, dont la vocation est de dissimuler sans effacer, de cacher en exhibant les contours de ce qui a été caché, est également susceptible de se résoudre en *ellipse*. L'enjeu alors n'est plus de dire à mots couverts mais d'annoncer que *de ce qu'il y a à dire* l'on ne veut ou ne peut précisément *rien dire* :

---

[678] *Aline et Valcour*, p. 1017.

[679] « Contre la volonté de ses contemporains de justifier l'arbitraire du code par les règles que nous dicterait notre sensibilité naturelle, Bayle refuse de reconnaître l'existence d'une pudeur interne au langage. Pour lui, l'obscénité doit être évaluée non du point de vue subjectif du destinataire – qui jugerait certains termes moins pudiques que d'autres -, mais du point de vue du locuteur – qui, intentionnellement, peut respecter ou enfreindre les règles de la civilité. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, p. 77.

[680] *Aline et Valcour*, p. 394.

[681] Les libertins de l'œuvre clandestine savent parfaitement, eux aussi, user de ces « gazes » rhétoriques ; écoutons Cœur-de-Fer, dans *La nouvelle Justine* : « […] près du labyrinthe de Cypris, il est un antre obscur où vont se cacher les amours, pour nous séduire avec plus d'énergie : tel sera l'autel où je brûlerai l'encens. », *La Nouvelle Justine*, p. 442.

> Il y a, du reste, dans le boudoir sadien, des lieux de textes, qui sont aussi des moments du récit et des instants de discours, dans lesquels la représentation abdique explicitement son geste totalitaire pour s'ouvrir aux ressources infinies de l'imagination. Ce sont les cas d'ellipse, ces moments où le locuteur tait le fait, qui ne peut être dit, tant il est affreux, en un trait de style qui est bien, a priori, le contraire même de l'esthétique de la totalité et de l'exhaustivité portée par l'encyclopédisme sadien, si méthodique, si ordonné, travaillant si bien à exclure le vide pour tout remplir de discours, de désirs et d'images, dans ces tableaux infinis, à entretenir par la surenchère quantitative[682].

Éric Bordas distingue, dans *La Philosophie dans le boudoir*, deux types d'omission. Le premier consiste à annoncer que tel type de crime a été commis, sans entrer cependant dans le détail de son déroulement : Madame de Saint-Ange tout d'abord[683], puis Dolmancé[684], « avouent avoir commis le vol, le crime et le meurtre, mais ne précisent pas de quoi il s'agit exactement[685]. » Dans ce cas de figure, fort répandu chez Sade, « la thématisation suffit et résume tout ». Commençons par souligner que les narratrices malheureuses de l'œuvre romanesque useront volontiers de pareilles ellipses pour passer sous silence les détails les plus scabreux de leurs mésaventures, non cependant sans se plaindre de leur irrégularité ; ce silence, qui a valeur d'euphémisme, s'accompagne d'une mise en scène du refus de raconter par laquelle le locuteur revendique une certaine hauteur morale. Justine ne nous dira rien des débauches auxquelles elle est forcée d'assister depuis le buisson où elle s'est cachée ; des amours de Bressac et de son valet, nous n'apprendrons que l'essentiel : « La scène fut aussi longue que scandaleuse[686]. » Sophie à son tour, aux prises avec Monsieur de Mirville, voile pudiquement le récit de son agression dans *Aline et Valcour* : « Je tire le rideau sur le reste, madame, en voilà assez pour vous faire voir quel était l'affreux sort qui m'était destiné[687]. » Le tour résomptif utilisé au seuil du récit laisse peu de doute quant à la nature des gestes commis durant cette nuit, la multiplication des aposiopèses permet néanmoins de préserver le style gazé qui échoit au locuteur vertueux tout en ménageant la sensibilité des destinataires : « Vous me permettrez de taire, madame, les indécents détails, et de ce souper, et de l'affreuse

[682] Éric BORDAS, *Éric Bordas commente La Philosophie dans le boudoir*, p. 130-131.
[683] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 104-105.
[684] *Ibid.*, p. 164-165.
[685] Éric BORDAS, *Éric Bordas commente La Philosophie dans le boudoir*, p. 131.
[686] *Les Infortunes de la vertu*, p. 26.
[687] *Aline et Valcour*, p. 436.

nuit qui les suivit ; […] que vous dirais-je, madame, je frémis… je pleurai… rien n'arrêta ces monstres et mon innocence fut flétrie[688]. »

L'ellipse par thématisation est également réservée chez Sade à l'examen de passions dont l'évocation est utile au portrait moral du libertin ou à l'examen de la condition de la victime, sans toutefois que le développement de la scène ne soit jugé d'un intérêt suffisant pour interrompre le cours du récit ou le fil du dialogue. Outre les exemples évoqués par Éric Bordas et qui procèdent directement de cette catégorie, le procédé devient récurrent dans la narration des *120 journées de Sodome* où l'évocation du crime sur la scène des historiennes appelle, conformément au dispositif mis en place dans le cadre de ces cérémonies, une imitation de la part des spectateurs[689], sans que ces épisodes surnuméraires, et de fait redondants, ne fassent nécessairement l'objet de descriptions détaillées : « […] je laisse aux lecteurs à penser les orgies qui s'y firent. La nécessité d'en peindre d'autres nous interdit le plaisir que nous aurions de peindre celles-ci[690]. » On touche ici à une contradiction fondamentale du récit des *120 journées de Sodome*, qui revendique dès l'introduction son ambition totalisatrice, sa vocation à passer en revue méthodiquement toutes les passions – « si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient[691] » –, tout en se montrant simultanément sensible à l'intérêt de la lecture. Or la prise en compte du plaisir du lecteur implique, d'une manière ou d'une autre, de substituer aux inévitables répétitions et longueurs que supposent l'entreprise encyclopédique, une forme de mouvement et de « diversité[692] ». Cette contradiction n'a rien de contingent ; elle est véritablement inhérente aux partis pris annoncés dans l'introduction. *Les 120 journées de Sodome* se donnent en effet pour finalité de *fondre* l'examen philosophique des fantaisies libertines dont l'homme est susceptible dans « un corps de récit[693] », dans « une espèce de drame[694] ». Ces catégories génériques, bien que fort vagues, n'en constituent pas moins d'authentiques indices de littérarité : l'enjeu du texte n'est pas seulement d'instruire ou

[688] *Ibid.*, p. 435.
[689] « Toutes les têtes se lèvent, et chacun voit le cher président faisant à Julie, sa femme, qu'il avait ce jour-là pour compagne au canapé, la même chose que Duclos venait de raconter. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 115.
[690] *Ibid.*, p. 69.
[691] *Idem*.
[692] Cette diversité fait du reste partie de l'*offre* initiale : « quant à la diversité sois assuré qu'elle est exacte, étudie bien celle des passions qui te paraît ressembler sans nulle différence à une autre, et tu verras que cette différence existe, et quelque légère qu'elle soit, qu'elle a seule précisément ce raffinement, ce tact qui distingue et caractérise le genre de libertinage dont il est ici question. », *idem*.
[693] « Il aurait été trop monotone de les détailler autrement et une à une, sans les faire entrer dans un corps de récit. », *idem*.
[694] *Ibid.*, p. 70.

d'informer, comme le ferait une dissertation ou un article de dictionnaire, il lui faut encore, à la manière d'un « roman[695] », distraire, amuser, frapper l'imagination du lecteur.

La prolifération des ellipses narratives dans une œuvre qui martèle au contraire sa prétention à « tout dire », s'explique ainsi par le souci assez paradoxal d'échapper à l'ennui d'une lecture suivie, de ne pas *lasser* le lecteur. Contre le préjugé d'*illisibilité* qui frappe souvent *Les 120 journées de Sodome,* et dont Jean-Christophe Abramovici a montré le caractère peut-être excessif[696], le souci d'éviter la « monotonie » constitue de fait une préoccupation récurrente du narrateur. Dès l'introduction, et en dépit de l'injonction au détail qui pèse sur le récit des historiennes[697], Sade passe sur un certain nombre de considérations qu'il juge secondaires ou peu propres à soutenir l'intérêt de la lecture. C'est le cas par exemple du portrait des individus composant les différents sérails : ces portraits, chez Sade, sont conventionnellement expédiés avec une certaine désinvolture au moyen d'hyperboles très génériques. Les sujets de libertinage sont toujours d'une beauté paroxystique qui les rend parfaitement interchangeables[698] ; en décrire un, c'est les montrer tous, aussi le narrateur passe-t-il rapidement sur ce chapitre : « Je ne m'aviserai pas de peindre ces beautés : elles étaient toutes si également supérieures que mes pinceaux deviendraient nécessairement monotones. […][699]. » Le passé des libertins lui-même n'est pas complètement élucidé ; pour donner au lecteur une idée du caractère des Amis, il ne suffit que de mentionner les « scènes » auxquelles ils ont pu participer avant leur arrivée à Silling ; on laissera au lecteur le soin d'imaginer le reste. Ainsi des mariages en cascades qui viennent sceller les liens entre les roués : « […] je laisse aux lecteurs à penser les orgies qui s'y firent. La nécessité d'en peindre d'autres nous interdit le plaisir que nous aurions de peindre celles-ci[700] » ; ou des « manies d'habitude » auxquelles se livre l'évêque, lesquelles ne sont convoquées que parce qu'elles sont jugées symptomatiques du caractère du personnage : « Nous nous contenterons d'en citer

[695] Le mot revient à plusieurs reprises dans l'introduction des *120 journées de Sodome*. Adélaïde est une « héroïne de roman », Aline est présentée comme « l'une des actrices de notre roman », le récit lui-même est désigné dans l'introduction comme le « roman de l'École du libertinage » lors de la présentation des personnages : *ibid.*, p. 15-75.

[696] Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang,* « Les 120 journées de Sodome », p. 17-30.

[697] Duclos est par exemple rappelée à l'ordre dans la première partie des *120 journées* pour avoir négligé certains détails : « Duclos, interrompit ici le président, ne vous a-t-on pas prévenu qu'il faut à vos récits les détails les plus grands et les plus étendus, que nous ne pouvons juger ce que la passion que vous contez là a de relative aux mœurs et au caractère de l'homme, qu'autant que vous ne déguisez aucune circonstance ; que les moindres circonstances servent d'ailleurs infiniment à ce que nous attendons de vos récits pour l'irritation de nos sens ? », *Les 120 journées de Sodome*, p. 84.

[698] « Nulle plume n'est en état de peindre les grâces, les traits et les charmes secrets de ces huit enfants, au-dessus de tout ce qu'il est possible de dire, et choisis, comme on le sait, sur un très grand nombre. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 74.

[699] *Ibid.*, p. 46.

[700] *Ibid.*, p. 17.

un [trait] ; il suffira à faire voir au lecteur de quoi un tel homme pouvait être capable et ce qu'il savait et pouvait faire, ayant fait ce qu'on va lire[701]. » Loin de se borner à l'introduction et à la présentation du passé des personnages, les ellipses font largement retour dans le corps du récit[702]. La recension des orgies se déroulant entre les murs de Silling se révèle à son tour grevée de zones d'ombre qui contredisent la promesse initiale de ne rien voiler des fantaisies qui y sont célébrées :

> […] il se releva de là un peu étourdi, le premier objet qui se présente à lui fut sa femme pleurant du mauvais traitement d'Hercule, et cette voix l'anime à tel point qu'il se porta sur-le-champ à des excès avec elle, qu'il nous est encore impossible de dire. Le lecteur qui voit comme nous sommes gênés dans les commencements-ci pour mettre de l'ordre dans nos matières, nous pardonnera de lui laisser encore bien de petits détails sous le voile[703].

En l'occurrence, le choix de la thématisation – « des excès […] qu'il nous est impossible de dire » – ne relève nullement d'une stratégie d'euphémisation mais d'une double volonté d'organisation de la matière romanesque et d'élimination des éventuelles redites qui risqueraient d'ennuyer le lecteur. Les Amis sont représentés comme mus par des pulsions qui mettent régulièrement en péril le projet de classification et de répartition « graduée » des passions lubriques esquissée dans l'introduction, c'est pourquoi il revient en dernier lieu au narrateur de remettre de l'« ordre » dans le récit en passant sous silence un certain nombre de pratiques survenant prématurément dans le fil des narrations et dont l'évocation risquerait de faire doublon. L'ellipse n'a nullement pour but d'invisibiliser ces pratiques, mais d'en retarder l'apparition[704], livrant en lieu et place d'un compte rendu détaillé de ces scènes ce que l'on pourrait appeler des « signaux d'obscénité » : le lecteur est en permanence informé du fait que ce qui passe en secret à Silling est toujours *pire* que ce qui lui est rapporté, ce qui signifie accessoirement que les héros libertins sont bien plus avancés dans la carrière du crime que ne le laissent entendre ces orgies liminaires. Les trouées du récit explicitent en quelque façon les déficiences[705] d'un dispositif narratif qui, ne pouvant satisfaire au principe

[701] *Ibid.*, p. 26.
[702] Duclos, la première des quatre historiennes à prendre la parole, opère une sélection rigoureuse des anecdotes qu'elle entend rapporter à la société de Silling afin de n'en conserver que les plus « intéressantes » : « […] je passerai sous silence plusieurs anecdotes peu intéressantes de mon enfance, qui ne vous offriraient que des répétitions monotones de ce que vous avez déjà entendu […]. », *ibid.*, p. 127.
[703] *Ibid.*, p. 79.
[704] Nous reviendrons plus en détail sur ce dispositif dans le chapitre II de la troisième partie : « Secrets d'alcôves ».
[705] Dans l'extrait que nous citons ci-dessus, l'ellipse est symptomatiquement pensée en terme d'impossibilité (« il nous est encore impossible de dire ») et de gêne (« le lecteur qui voit comme nous sommes gênés dans les

d'exhaustivité dont il se revendique au début *des 120 journées de Sodome*, en appelle à l'imagination du lecteur pour suppléer à ces béances tout en formulant la promesse que le mot de l'énigme lui sera révélé en temps voulu. Elles ont également pour effet notable d'accélérer le *tempo* du récit, une accélération qui, d'une certaine manière, ira croissante, jusqu'aux notes de plus en plus laconiques qui caractérisent les dernières journées.

Si *Les 120 journées de Sodome* constituent un exemple tout à fait éloquent des tensions qui se jouent entre les ambitions totalisatrices du narrateur libertin et leur actualisation difficile dans le champ du romanesque, elles n'ont rien d'une exception eu égard aux autres productions narratives de Sade. Ces ellipses sont en vérité fort communes, tant dans l'œuvre officielle que dans l'œuvre clandestine. On les retrouve par exemple dans *La nouvelle Justine*, sous la plume cynique d'un narrateur soucieux d'entretenir l'attention de son public dans ce qui pourrait s'apparenter, sans cela, à une longue énumération uniforme de crimes et d'étreintes[706] : « j'aurai soin cependant de ne tracer que les débauches les plus singulières, et pour éviter la monotonie, je passerai sous silence celles qui me paraîtront trop simples[707]… » ; et plus loin : « Voilons ces nouvelles orgies aux yeux pudiques de nos lecteurs ; il ne nous reste que trop d'atrocités à leur révéler encore : qu'ils sachent seulement que la scène fut des plus sanglantes[708]. » Mêmes réserves et même souci de ne pas ennuyer l'auditoire dans la bouche de la vertueuse Justine, dans *Les Infortunes de la vertu* : « Je ne vous parle plus ni de mes répugnances, ni de mes douleurs, vous vous les peignez extrêmes sans doute, et leur tableau monotone nuirait peut-être à ceux qui me restent à vous faire[709] » ; ou encore : « Je place ici ces détails obscènes pour n'y plus revenir, mon intention n'étant pas de m'appesantir davantage sur l'indécence de ces scènes[710]. » Notons par ailleurs que dans *Aline et Valcour*, roman épistolaire, le caviardage[711] de certaines lettres ou leur suppression pure et simple tiennent lieu d'ellipse : « Il y avait encore ici deux lettres de Valcour, mais aucune variation dans les événements : nous avons donc passé tout de suite à celle qui en

---

commencements »). L'idée d'un narrateur déficient – ou qui se met en scène comme tel – procède directement de la contradiction que nous signalions un peu plus haut entre deux modèles génériques et donc deux poétiques *a priori* incompatibles : l'encyclopédie et le roman, l'exhaustivité de la recension et le maintien d'une forme de tension narrative qui implique, justement, de ne pas tout dire tout de suite.

[706] La problématique de la mise en ordre des passions constitue, au demeurant, un point commun entre *Les 120 journées de Sodome* et *Justine*, cette dernière proposant elle aussi une espèce de gradation dans la représentation des vices.

[707] *La Nouvelle Justine*, p. 273.

[708] *Ibid.*, p. 884.

[709] *Les Infortunes de la vertu*, p. 73.

[710] *Ibid.*, p. 72.

[711] « Ses regards se sont rassasiés des vestiges de son intempérances ; il les a contemplé longtemps avec une curiosité féroce… il les a renouvelés... [s'en suivent deux lignes manquantes marquées dans l'édition Pléiade par une succession de points] », *Aline et Valcour*, p. 1001.

développe[712]. » Par quelque bout qu'on le prenne, il ne saurait y avoir de narration sans sélection : raconter une histoire, c'est aussi, et peut-être avant tout, produire du secret en décidant de ce dont on ne parlera pas ; c'est filtrer, amputer, retrancher, conformément au verbe latin qui a donné en français le mot « secret » – *secerno* : séparer, passer au tamis.

Le second type d'omission est plus radical ; il regroupe les ellipses dont le contenu ne sera jamais élucidé par le récit. Le narrateur « avoue un indicible moral qui est aussi une limite admise pour la représentation[713] », ce qui l'amène concrètement à informer le lecteur que *quelque chose* se trouve là dont il ne saura rien. Cette logique paradoxale consistant, pour le texte, à circonscrire un manque, ou à exhiber un savoir négatif, invite à rapprocher cette seconde catégorie d'ellipses du fonctionnement du secret, tel que nous l'avons défini : un destinateur (narrateur ou personnage) se trouve en possession d'une information qu'il refuse au destinataire (lecteur ou personnage). Cette omission ne nous semble relever ni de la « curiosité », ni de « l'hapax[714] », dans la mesure où, nous croyons l'avoir montré, l'injonction à la transparence chez Sade constitue bien davantage un *topos* du discours réflexif, au demeurant perpétuellement contredit par l'omniprésence du « gazé », qu'un véritable fait poétique. Éric Bordas mentionne, dans *La Philosophie dans le boudoir*, le « cabinet voisin » dans lequel s'enferment Dolmancé et Augustin afin de se soustraire aux regards de l'assemblée, mais aussi à la curiosité du lecteur qui ne saura rien des actes commis à cette occasion : « il est de certaines choses, confie Dolmancé, qui demandent absolument des voiles[715]. » *Les 120 journées de Sodome* reprennent rigoureusement le même dispositif en le complexifiant, sur le mode du développement hyperbolique familier à Sade : le « cabinet d'assemblée, destiné aux narrations des historiennes » est entouré de quatre « niches », dont chacune se trouve pourvue d'une porte permettant au libertin de s'isoler à volonté :

> À chaque pied des niches, était une petite porte donnant dans une garde-robe adjacente[4] à la niche et destinée à faire passer les sujets qu'on désirait et que l'on faisait venir des gradins dans le cas où l'on ne voulut pas exécuter devant tout le monde la volupté pour l'exécution de laquelle on appelait ce sujet[716].

Ces « garde-robes », une fois n'est pas coutume, sont des lieux où le lecteur n'entrera jamais : « On ignore quels furent les excès où il se livra, mais au bout d'un instant on entendit

[712] *Ibid.*, p. 974.
[713] Eric BORDAS, *Eric Bordas commente La philosophie dans le boudoir*, p. 132.
[714] « Une aposiopèse dans la bouche d'un libertin sadien ? Voilà qui doit constituer un authentique hapax. », *idem.*
[715] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 264.
[716] *Les 120 journées de Sodome*, p. 56.

des cris et des hurlements qui prouvaient que sa victoire était remportée et que des garçons étaient, pour une décharge, des véhicules toujours bien plus sûrs que les plus adorables filles[717]. » Rappelons que les narrations des historiennes ne sont pas elles-mêmes exemptes de tout secret ; le souci du détail qui meut le récit est à géométrie variable, et si nous n'ignorons rien de la taille du vit de tel protagoniste, certaines fantaisies se signalent à l'inverse par leur caractère énigmatique et parcellaire. C'est le cas de celle du comte de Lernos :

> Jamais il ne manque à surprendre leurs voluptés sans qu'on puisse s'en douter, mais une fois placé au trou de l'observatoire, comme il y est toujours seul, personne ne sait ni comment il procède à sa décharge, ni de quelle nature elle est ; on sait seulement le fait, le voilà, et j'ai cru qu'il était digne d'être raconté[718].

Les entretiens secrets qui occupent les acteurs de *La Philosophie dans le boudoir*, cherchant à démêler à demi-mot la nature des désirs qui animent secrètement Dolmancé, trouvent eux aussi un équivalent dans les discussions auxquelles se livrent les Amis de Silling ; le plaisir que prend Sade à se jouer de la curiosité du lecteur est manifeste :

> Comme les messieurs ne s'expliquèrent pas davantage, il nous a été impossible de savoir ce qu'ils ont voulu dire, et[1] je crois que nous ferions bien par pudeur de la tenir toujours sous le voile, car il y a tout plein de choses, qu'il ne faut qu'indiquer, une prudente circonspection l'exige, on peut rencontrer des oreilles chastes et je suis intimement persuadé que le lecteur nous sait déjà gré de toutes celles, que nous employons avec lui, plus il ira en avant, plus nous serons sur cet objet dignes de ses plus sincères louanges[719].

On citera pour finir l'exemple de *La nouvelle Justine* et de sa suite, où ces ellipses sont fréquentes. On y rencontre là encore de ces boudoirs attenants qui permettent de se soustraire temporairement aux scènes générales ; pensons aux lieux dans lesquels se déroulent les orgies orchestrées par Verneuil : « Six cabinets voluptueux attenaient le salon, et présentaient, à ceux qui voudraient les occuper, de secrets réduits pour des plaisirs particuliers, et près d'eux de jolies garde-robes garnies de bidets et de fauteuils percés[720]. » Dans ce roman à la troisième personne, où le narrateur libertin s'efforce régulièrement de contrefaire la focalisation interne du roman-mémoires, la nécessité de suivre le personnage de Justine justifie de taire les cinq

[717] *Ibid.*, p. 114.
[718] *Ibid.*, p. 303.
[719] Eric Bordas a relevé l'existence de cet épisode (p. 131) qu'il qualifie d'« exception » ; *ibid.*, p. 236.
[720] *La Nouvelle Justine*, p. 903.

autres scènes[721] qui se déroulent simultanément : « L'impossibilité où nous voici maintenant de suivre chacun des acteurs dans son cabinet de retraite, est cause que nous ne nous attacherons, avec la permission de nos lecteurs, qu'à celui d'entre eux qui met notre héroïne en scène.[722] » Quelques pages plus loin, nous retrouverons Verneuil dans un nouveau montage érotique qui s'organise justement autour d'une ellipse : après l'avoir équipé d'un « bonnet » qui déforme les cris qu'elle pousse et les assimile aux mugissements d'un bœuf, Bressac et Victor supplicient la femme de Verneuil ; ce dernier, entendant les hurlements, comprend que son épouse est attaquée, mais faute de se trouver lui-même sur le lieu des orgies, il est tenu jusqu'au bout dans l'ignorance du développement de la scène. Fort peu incommodé de cette situation, qu'il trouve au contraire tout à fait voluptueuse, Verneuil oppose à la pulsion scopique qui caractérise le héros libertin traditionnel, ici incarné par Marceline, les bienfaits de la suggestion et de l'imagination :

> « Il a fini, dit Verneuil […] me voilà veuf. — Je le crois, dit l'aimable épouse de d'Esterval, […] ; mais il nous reste le douloureux regret de ne l'avoir pas vu. — Peut-être aurais-je eu moins de plaisir, dit Verneuil ; la scène à nu ne m'eut offert que des choses… que je sais par cœur… en laissant tout deviner à mon imagination elle s'est bien plus irritée[723]… »

Le non-dit permet de substituer le travail de l'imagination à un réel nécessairement déceptif dès lors que les possibilités criminelles qu'il laisse à la disposition du libertin sont de nature finies. On se souvient, à cet égard, de la déploration de Jérôme : « tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire[724]. » L'ellipse ici n'a nullement pour fonction de porter atteinte à l'énergie de la représentation, il lui revient au contraire d'échapper à l'ânonnement monotone d'une pornographie qui court toujours le risque d'*en dire trop*, d'épuiser dans la répétition le pouvoir de fascination du corps ou de banaliser l'acte sexuel en le rendant facile et ordinaire. Le silence du narrateur a partie lié avec le principe de gradation qui sous-tend la mise en ordre des scènes, il figure un ordre pléthorique du langage dans lequel l'appel à la transparence du style et à la saturation du signifié aboutit *logiquement* à une disparition du signifiant : au reste, ce silence n'intervient chez Sade que lorsque l'ensemble des combinatoires possibles semble épuisé, que tout semble déjà avoir été dit, et qu'il ne reste plus dès lors à l'auteur qu'à énoncer cette limite. L'ellipse

[721] Dans ce dernier cas de figure cependant, le lecteur a la possibilité de « deviner » ce dont il sera question au moyen d'un « billet » rédigé dans un style « un peu louche », *ibid.*, p. 912.
[722] *Ibid.*, p. 913.
[723] *Ibid.*, p. 950.
[724] *Ibid.*, p. 625.

n'enfreint l'injonction à « tout dire » que pour inviter à un prolongement hors-texte, à une continuation de l'acte voluptueux sur un mode non plus mimétique ou référentiel, mais fantasmatique, poétique.

En dépit des récriminations constantes contre le style « gazé » et de l'ambition affichée par nombre de libertins de ne surtout rien passer sous silence, le voile ne manque pas, on le voit, d'occuper, sous différentes formes, une place à la fois centrale et paradoxale dans la représentation des orgies : qu'il s'agisse de mimer les réticences du discours sensible ou de souligner l'intensité de la scène en jouant sur le hors-champ ou sur des effets de contraste. Avec un mélange d'humour et d'obstination, la fiction sadienne, comme l'observait déjà Jean-Christophe Abramovici, fait du voile une *condition* de l'obscénité en associant systématiquement l'image du corps occulté à la vanité du geste d'occultation, et en faisant du spectacle du corps l'occasion ou le prétexte d'un jeu sur les puissances du langage :

> Loin donc d'écarter les représentations sales et déshonnêtes, le voile est la condition d'une culture imaginaire de l'obscénité. Nous le retrouverons plus tard sous la plume de La Mettrie, Sade ou Villiers, désignant non plus l'image et l'ellipse langagière, mais l'invisible frontière capable de hiérarchiser les représentations érotiques[725].

[725] Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Le Livre interdit*, p. 83.

Conclusion

En faisant ainsi de la dissimulation, valeur on ne peut plus ambiguë au XVIIIe siècle, à la fois un attribut essentiel du héros maléfique et un principe d'organisation de la scène libertine, il semble que l'œuvre romanesque exhibe simultanément l'immoralité du geste d'occultation et sa vocation à toujours se retourner contre l'homme de bien, dont les ruses ne réussissent guères ailleurs que sur les scènes du théâtre sadien. Toutes ne sont d'ailleurs pas également favorables aux subterfuges des vertueux. Alors que les comédies de Sade, d'influence plutôt baroque et par cela même promptes à renouer avec le *topos* du *theatrum mundi*, tendent largement à dédramatiser l'usage du « bon tour » dès lors qu'il sert les projets du vertueux, *Franchise et Trahison* est probablement la pièce qui souligne le plus nettement, dans le sillage de l'œuvre romanesque, l'immoralité du geste de dissimulation en opposant pied à pied – et dès son titre – les ruses des méchants à la sincérité des gens de bien : « Vous n'imaginez pas, dit Delcour, quelles sont les ruses… les ressources de ce méchant homme[726] », « Ces gens-là mettent du mystère à tout[727] ». Face à la sournoiserie de Faublan, Adeline et Delcour, les deux jeunes amants, se signalent à l'inverse par leur « franchise » : Madame de Valbelle met en garde Adeline contre les dangers que lui font courir sa bonne foi (« on est facilement séduite à seize ans quand on a votre franchise et votre cœur[728] »), et c'est encore grâce à son âme « si naïve et si franche[729] » que Delcour se sauve en confessant la ruse méditée par le chevalier de Faublan et sa part de responsabilité dans les plans de ce dernier. Finalement, ce n'est qu'en renonçant à sa passion en même temps qu'à l'alliance malheureuse qui l'unissait au scélérat, que le jeune homme pourra espérer s'amender auprès des autres personnages et obtenir le pardon du spectateur : la *révélation* pleine et entière de ses fautes sera, comme souvent, le prix du dénouement heureux de la pièce.

[726] *Franchise et Trahison*, p. 413.
[727] *Ibid.*, p. 408.
[728] *Ibid.*, p. 384.
[729] *Idem*.

Chapitre II
Révéler

Au geste de dissimulation, acte inaugural par lequel le secret, niché au cœur de la diégèse, menace d'étendre ses ombres sur l'ensemble des interactions du personnel sadien, répond la tentation – toujours présente, elle aussi – d'exhiber ce qui a été caché et de se délester ainsi d'un poids incommode. András Zempleni donne à ce *désir de voir* le nom de « révélation » ; il s'agit, selon lui, de l'un des modes de résolution les plus courants de la tension induite par la mise à l'écart du savoir secret. Une tension qui, on s'en souvient, est double, puisqu'il s'agit non seulement de résister à la curiosité d'autrui (tension externe), mais également à notre propre penchant à la divulgation, à notre volonté – paradoxale – de nous prévaloir de la supériorité de celui qui sait en rendant cette distinction explicite, c'est-à-dire nulle du point de vue du destinataire (c'est la tension interne). Le pouvoir que donne le secret est un pouvoir qui *va sans dire* : l'énoncer, c'est le perdre. La révélation, telle que la définit Zempleni, répond de la façon la plus directe qui soit aux efforts patients que déploie l'objet dissimulé pour se faire jour : par un « relâchement pur et simple de la tension qui abolit la séparation [entre le destinateur et le destinataire] et par conséquent le secret[730] ».

Chez Sade, qui affiche sur ce point une fidélité scrupuleuse aux codes de l'esthétique classique, cette révélation n'est pas seulement une virtualité du commerce secret, un devenir possible de la dissimulation, mais une nécessité compositionnelle absolue : aucun secret de quelque importance – entendons par là, lié de près ou de loin aux enjeux de l'intrigue – ne saurait être laissé dans l'ombre lors du dénouement. L'unité de l'œuvre, autant que l'impératif de vraisemblance qui porte sur la diégèse, imposent de ne laisser aucune question en suspens, aucun mystère non résolu ; toutes les routes, aussi sinueuses soient-elles, doivent aboutir à la scène de révélation, qui est un attendu du récit autant que de la représentation théâtrale. Le secret appelle le retard, non l'anéantissement du savoir dissimulé. Exception faite des quelques boudoirs dans lesquels le lecteur n'entrera pas, dans l'*Histoire de Juliette* ou dans *Les 120 journées de Sodome*, « blocs d'abîme » sur lesquels nous auront l'occasion de revenir mais qui, en aucune façon, n'impactent la cohérence du récit, force est de constater que tout ce que la fiction sadienne tait à vocation à être dit, tout ce qu'elle cache finira par être révélé lors du dénouement. La révélation finale constitue à la fois un point de convergence et

[730] András ZEMPLENI, « Secret et sujétion », p. 103.

d'aboutissement : l'occasion de débrouiller les fils de l'intrigue en exposant les liens qui assurent la cohésion de l'œuvre fictionnelle, ce qui explique par ailleurs qu'elle se trouve généralement dotée d'une fonction résomptive. Interrogée à plusieurs reprises sur son passé, Justine ne manque jamais une occasion de faire à son interlocuteur le récit détaillé de ses malheurs, offrant ainsi le tableau, régulièrement actualisé, des « infortunes de la vertu » et des « prospérités du vice ». La rencontre de Dalville, dans *Les Infortunes de la vertu*, en fournit un exemple : « Ayant encore la bonhomie de croire qu'une âme enchaînée par la reconnaissance devait être à moi sans retour, je crois pouvoir jouir en sûreté du doux plaisir de faire partager mes pleurs à celui qui vient d'en verser dans mes bras, je lui raconte toutes mes aventures, il les écoute avec intérêt[731] ». On citera encore la confession finale par laquelle Florville, arrivée au terme d'une vie misérable, fait le compte des crimes qu'elle a commis sans jamais cesser d'être vertueuse :

> Reconnais-moi, Senneval, reconnais à la fois ta sœur, celle que tu as séduite à Nancy, la meurtrière de ton fils, l'épouse de ton père, et l'infâme créature qui a traîné ta mère à l'échafaud... Oui, messieurs, voilà mes crimes ; sur lequel de vous que je jette les yeux, je n'aperçois qu'un objet d'horreur ; ou je vois mon amant dans mon frère, ou je vois mon époux dans l'auteur de mes jours, et si c'est sur moi que se portent mes regards, je n'aperçois plus que le monstre exécrable qui poignarda son fils et fit mourir sa mère[732].

Qu'elle précipite le dénouement, en livrant aux personnages comme au lecteur toutes les clés du récit, où serve de prétexte au déclenchement d'une nouvelle péripétie, la scène de révélation constitue un moteur essentiel de la fiction sadienne et fait logiquement l'objet d'un soin tout particulier. Le savoir finalement délivré modifie de façon irréversible la connaissance que les protagonistes ont les uns des autres, et partant, les relations qui les unissent ; le secret enfin dévoilé invite à repenser la distribution des rôles et des caractères à la lumière des crimes ou des mérites passés, des identités qui se font et se défont. En dépit de l'affinité que peuvent avoir *a priori* les héros vertueux avec ce procédé, en raison même des valeurs qui les caractérisent – franchise, sincérité, voire naïveté – la révélation est loin cependant de leur être réservée ; elle apparaît tout autant comme l'indice de la complicité des roués et sert volontiers de préambule à la scène libertine. L'œuvre clandestine n'hésite pas à faire de la confession un moment de déchaînement des passions et des désirs réprimés, la violence et la cruauté atteignant des sommets à l'heure où la philosophie peut enfin « tout

[731] *Les Infortunes de la vertu*, p. 87-88.
[732] « Florville et Courval », p. 152.

dire ». Artiste de la dissimulation et grand dispensateur de mensonges, le libertin sadien triomphe également dans l'avènement du discours, son éloquence supérieure lui permettant de briller aussi bien par ses silences que par ses prises de parole. Devant la diversité des formes et des fonctions qu'est susceptible de revêtir la scène de révélation, le classement que nous proposons distinguera entre quatre grandes configurations : la *révélation spontanée*, la *révélation contrainte*, la *pseudo-révélation*, et enfin le cas particulier de la *révélation partielle* – à laquelle la critique a souvent donné le nom de « sécrétions ».

Section 1. La révélation spontanée

La révélation dite « spontanée » constitue le cas le plus simple, mais non nécessairement le plus courant, des formes de divulgation du secret chez Sade. Comme son nom l'indique, le destinateur du secret est amené, par calcul ou sous le coup d'une nécessité intérieure, à renoncer de lui-même à la préservation de son secret. Chez le héros vertueux, cette révélation apparaît communément comme un signe de supériorité morale (le refus de mentir ou de manipuler) qui s'origine dans les qualités « naturelles » du personnage : Sophie possède, dans *Aline et Valcour*, un « air d'innocence, de vérité répandu dans toute sa physionomie, et qui place pour ainsi dire, son âme sur les traits de sa jolie figure[733] », tandis que Justine ne garde « au lieu de l'art et de la finesse de son aînée » qu'une « ingénuité, une candeur, qui devait la faire tomber dans bien des pièges[734] ». La franchise dont se trouvent pourvues Sophie et Justine constitue un élément topique du portrait de l'héroïne victimale du roman sadien ; son ambiguïté tient à ce qu'elle est aussi bien une qualité morale susceptible de l'élever qu'une caractéristique négative, le signe d'un manque, d'une incapacité, ou à tout le moins, d'une faible capacité à dissimuler (on a vu comme le recours à la dissimulation se retournait systématiquement contre Justine). Significativement, c'est en termes de « possibilité » et non de « volonté » que se pose, chez la jeune héroïne de *Franchise et Trahison*, la question de son rapport au secret[735] : « Pourrais-je avoir des secrets pour une mère aussi tendre et aussi chérie ? » Leur « âme » se trouvant toute entière « sur les traits » de leur visage, ces personnages vertueux se voient dépourvus de toute profondeur intérieure : leur incapacité à garder un secret tient à la superficialité d'une personnalité qui, comme le veut l'étymologie, n'offre à l'appréhension qu'une « surface » sans recoins ni anfractuosité. Elles opposent dès lors à la singularité et aux caprices incompréhensibles du libertin la disponibilité immédiate d'une identité « lisse », qui se donne toute entière au premier regard ; aussi, telle est la fonction première de ces héroïnes malheureuses : ne présenter aucune résistance au désir, curieux ou lubrique, de leur interlocuteur – l'un allant rarement sans l'autre chez Sade.

[733] *Aline et Valcour*, p. 448.
[734] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 133.
[735] Bien qu'elle soit plus caractéristique du héros féminin, on retrouve cette incompatibilité entre dissimulation et vertu dans la bouche de Courval, chez qui la révélation répond avant tout à une contrainte intérieure : « je me trouve contraint à dévoiler devant vous l'affreux malheur de famille qu'il n'est plus possible de cacher à mon père. », « Florville et Courval », p. 146.

La « candeur » et la « naïveté[736] » de ces personnages, en garantissant la libre circulation de leur parole, constituent également une preuve de leur innocence, quand bien même la matière de leurs aveux semblerait témoigner contre elles. La révélation permet de se disculper auprès d'autrui en opposant à l'ambigüité des fautes commises la pureté des intentions qui leur a servi de mobile, elle propose un « autre récit » que celui auquel le destinataire a pu être confronté, un récit plus juste et plus fiable dès lors qu'il prend appui sur l'impossibilité ontologique de l'héroïne vertueuse de se déguiser. Dans ce sens, il n'est pas rare que la révélation emprunte la forme d'une « confession[737] ». Justine, apercevant au loin le clocher de l'abbaye Sainte-Marie-Des-Bois, n'aspire plus qu'à trouver un confesseur :

> – Saint homme, dis-je en me prosternant, j'ai cru qu'il était toujours temps de se présenter à la maison de Dieu ; j'accours de bien loin pour m'y rendre, pleine de ferveur et de dévotion, je demande à me confesser s'il est possible, et quand ma conscience vous sera connue, vous verrez si je suis digne ou non de me prosterner aux pieds de l'image miraculeuse que vous conservez dans votre sainte maison. - Mais ce n'est pas trop l'heure de se confesser, dit le moine en se radoucissant […][738].

La confidence d'Émilie de Tourville, non sans faire écho aux nombreux apartés dans lesquelles Justine interrompt son récit pour se prévaloir, auprès des destinataires de son récit, de sa propre innocence, mobilise également la langue du confessionnal en adossant à la recension des événements marquants de son existence ce qui s'apparente à un portrait moral, à la peinture d'une âme : « Je vous peins mon âme, monsieur, peut-être avec trop de naïveté, mais vous m'avez promis de l'indulgence et chaque nouveau trait de mon histoire va vous faire voir si j'en ai besoin [739]». Ces précautions oratoires sont là pour nous rappeler que si la révélation est un moment de vérité et de mise en commun du sens, elle est aussi un moment de défense, l'occasion d'un plaidoyer en faveur du sujet qui se livre, en même temps qu'un prétexte pour exhiber les « erreurs » et autres « fautes involontaires » qui travaillent souterrainement la justification du vertueux. Justine a beau incarner le modèle le plus achevé

---

[736] « Votre candeur et votre naïveté, me dit Mme de Bressac, ne me permettent pas de douter de votre innocence. », *Les Infortunes de la vertu*, p. 29.

[737] Les confessions sont courantes dans la littérature érotique de l'âge classique, où elles constituent un gage de vérité et d'authenticité. Le récit confessé est d'autant plus « intéressant » qu'il exhibe, en le transgressant, l'interdit qui porte sur son énonciation ; on lira par exemple dans la *Vénus dans le cloître* de l'abbé Du Prat : « je veux que tu sois mon confesseur, je serai ta pénitente, et je te proteste que tu verras mon cœur aussi à découvert que si tu en ressentais toi-même les plus purs mouvements […] il n'y a rien de plus doux dans ce monde que d'avoir une véritable amie, qui puisse être la dépositaire de nos secret », *Œuvres érotiques du XVIIe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Dubost, Paris, Fayard, 1988, p. 319.

[738] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 226.

[739] « Émilie de Tourville », p. 74.

de l'innocence persécutée, elle ne laisse pas de reconnaître quelque responsabilité dans la longue suite de malheurs qui n'ont cessé de l'accabler :

> C'est ici le moment de vous apprendre, madame, le seul tort réel que j'ai eu à me reprocher de ma vie... que dis-je un tort, une extravagance qui n'eut jamais rien d'égal... mais au moins ce n'est pas un crime, c'est une simple erreur qui n'a puni que moi et dont il ne me paraît pas que la main équitable du ciel ait dû se servir pour m'entraîner dans l'abîme qui s'ouvrait insensiblement sous mes pas. Il m'avait été impossible de voir le marquis de Bressac sans me sentir entraînée vers lui par un mouvement de tendresse que rien n'avait pu vaincre en moi[740].

Et plus loin, aux pieds de son confesseur, à Sainte-Marie-Des-Bois :

> Mon premier soin fut de me jeter à genoux et de demander à Dieu de nouveaux pardons des fautes involontaires que j'avais commises ; je le fis avec plus de componction encore que je ne l'avais fait près des autels souillés de la maison infâme que j'abandonnais avec tant de joie. Des larmes de regret coulèrent ensuite de mes yeux[741].

La mise au jour de la culpabilité du héros vertueux dans les crimes qui ont jalonné sa route explicite une ambivalence qui se manifestait déjà dans son rapport à la dissimulation. Le secret est l'occasion de confronter le personnage à ses propres contradictions morales en le soumettant à un dilemme dont il ne peut de toute façon sortir sans taches : il lui faut s'innocenter en faisant la publicité de ses fautes ou tenter de préserver sa vertu en trompant ceux qui l'entoure. Le portrait idéal de l'héroïne immarcescible se heurte au constat de l'impossibilité à rester pure dans un monde universellement corrompu ; la fiction sadienne met en demeure le héros vertueux d'adapter son discours à une réalité qui lui résiste, ce qu'il ne saurait faire sans cesser d'être vertueux. Dans tout cela, cependant, nous ne croyons pas que Sade entende réellement insuffler à ces êtres de papier une réelle complexité psychologique ; la dualité de Justine n'est pas l'expression d'une « duplicité » mais bien plutôt d'une aporie. Inconscient et arrière-pensées ne sont que des prétextes à la constitution de paradoxes formels dont il s'agira de tirer, dans le développement de l'intrigue, tout le potentiel dramatique possible. Les errements de la vertu soulignent bien davantage les

[740] *Les Infortunes de la vertu*, p. 31.
[741] *Ibid.*, p. 851.

inconséquences du discours vertueux, son inadéquation aux enjeux de la vie sociale, qu'ils ne témoignent d'une véritable propension du héros bienveillant à « mal faire[742] ».

Du point de vue de leur efficacité pragmatique, on remarque que l'issue de ces confessions est variable, et conduit à distinguer une nouvelle fois l'œuvre narrative de l'œuvre dramatique. Au théâtre, où la ruse vise principalement à « éclairer », la révélation signale l'aboutissement des efforts déployés par les vertueux pour déjouer les projets du méchant, elle débouche donc naturellement sur un dénouement heureux : la faute de Delcour, dans *Franchise et Trahison*, lui est bien vite pardonnée, comme est pardonnée l'inconstance de Damis, dans *Les Jumelles*, ou la ruse de Marton, dans *L'Union des arts*. Nouvelles et romans insistent davantage en revanche sur les conséquences désastreuses du crime dévoilé : qu'il faille – comme dans « Ernestine » qui met en scène un criminel repenti – en assumer les conséquences, ou que cet aveu mal placé entraîne son auteur vers de nouvelles turpitudes – ce sera bien sûr le cas de *Justine*.

Quand la révélation ne porte pas sur les fautes passées mais sur l'identité même du sujet, la confession laisse place à la « reconnaissance », dont la fonction est de réorganiser la structure des rapports existants entre les personnages ; alors que la confession peut fort bien constituer une péripétie, un instrument de relance pour les enjeux de l'intrigue, la scène de reconnaissance est plus directement liée au dénouement de l'œuvre. La comédie du *Prévaricateur* se clôt sur la révélation de l'identité de Lisimon, qui s'avère être le père de Philoquet et de Valville : la mise au jour de ce lien familial résout de lui-même le conflit d'intérêt qui opposait Selmours et Saint-Albon et précipite donc l'issue heureuse de la pièce, comme il est d'usage au théâtre. L'expédient est systématiquement utilisé dans les comédies de l'inceste, où le crime n'est désamorcé *in extremis* que par la remise en cause du lien de parenté qui unit les amants : « Ah ! je le savais, je le savais que vous n'étiez pas ma sœur, s'écrit Saint-Clair. Oh nature, tes inspirations sont gravées dans le cœur de tes enfants, elles ne les trompent jamais [743]! ». Et de même au dénouement de *Sophie et Desfrancs* : « Ah ! Germon, peins-nous mieux / Cette odieuse trame et dévoile à nos yeux / Les qualités, les

[742] C'est sur ce point, sans doute, que nous ne pouvons plus suivre Chiara Gambacorti, dont la lecture tend à prêter aux héroïnes vertueuses du roman historique une complexité psychologique qui nous paraît excessive. Leurs ambivalences ne sont pas, croyons-nous, le signe d'une quelconque profondeur intérieure, mais la preuve de la grande porosité qui existe, chez Sade, entre héroïnes vicieuses et vertueuses. Comme le souligne le jeu des suites et le parallélisme des titres, la Juliette des prospérités du vice n'est que le double négatif de la Justine des malheurs de la vertu : les discours et les valeurs portées par les deux sœurs sont parfaitement réversibles alors que leurs parcours sont globalement identiques, elles n'en restent pas moins toujours fidèles aux valeurs qui leur sont attribués au seuil de leur récit.

[743] *Henriette et Saint-Clair*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 508.

noms de celle / À qui Sophie a dû le jour. / Un secret mouvement éclaire mon amour[744]. » Dans l'œuvre narrative, qui n'est pas également tenue d'offrir au lecteur un dénouement favorable aux amants, ces revirements soudains jouent plutôt au désavantage des héros vertueux et revêtent une dimension plus tragique : dans « Florville et Courval », la nature incestueuse des rapports qui unissent Florville à son père n'est révélée que trop tard et vient au contraire porter le comble aux malheurs de l'héroïne.

En somme, dans la bouche du personnage vertueux, la révélation est mue par un désir d'absolution, de vérité et de retour à l'ordre : ordre moral, celui des amours innocentes, mais aussi « naturel », c'est l'autorité du père, la voix du cœur, la force du sang. Ce retour à l'ordre concorde généralement avec le dénouement du récit ou de la représentation, et s'adosse par conséquent à la résolution des tensions liées au développement de l'intrigue. Confessions et reconnaissances travaillent à débrouiller les artifices et les mensonges du monde social au profit d'un idéal de transparence, lequel, s'il ne bénéficie pas toujours à l'honnête homme[745], n'en reste pas moins l'expression d'une certaine orthodoxie morale qui associe, à l'inverse, la dissimulation au méchant. Que le scélérat s'empare à son tour de cet attribut, et voici qu'il change radicalement de forme et de fonction. De la révélation, le libertin ne connaît que le versant religieux (ou judiciaire si l'on veut) : celui de la confession[746]. À ceci près que, chez lui, cet examen de conscience est strictement parodique et informé par les positions nettement anticléricales de l'auteur. Il ne s'agit aucunement de demander grâce pour ses crimes passés, mais bien au contraire de les justifier, voire d'en dresser le panégyrique. Au prêtre venu lui apporter le sacrement de l'extrême onction, le moribond ne répond que par une confession ironique, par laquelle il déplore de ne pas s'être livré à plus de crimes pendant qu'il le pouvait encore, et enjoint son confesseur à profiter, à son tour, des plaisirs de la vie – un conseil que le prêtre, convaincu au terme du dialogue, ne manquera pas de mettre en application :

---

[744] *Sophie et Desfrancs*, p. 434.

[745] La confession du héros vertueux constitue volontiers un « épisode » intégré aux fantasmes du libertin, qui ne perd jamais une occasion de détourner les gestes de la religion pour les faire servir à ses passions ; par exemple dans l'*Histoire de Juliette* : « – Il faut la faire confesser, me dit-il enfin, le huitième, en se retirant ; elle expire, sans faute, à la séance de demain... Cette précaution me fit rire ; mais quand je sus que ce paillard voulait être le témoin secret de cette cérémonie, et qu'elle ne devenait qu'un véhicule à sa lubricité, je m'y prêtai de la meilleure grâce. », p. 1206.

[746] On trouve fort peu de « reconnaissances » dans l'œuvre clandestine ; l'auteur emploie le mot dans l'intitulé du chapitre XIII de *La Nouvelle Justine* mais la scène en question est de peu de conséquences sur l'intrigue : il s'agit de Gernande reconnaissant ses cousins dans le couple d'aubergistes auquel Justine vient d'échapper, les Sombreville. Quand elles concernent le roué, ces reconnaissances prennent généralement une valeur parodique et servent alors d'agrément à la scène libertine ; par exemple dans l'*Histoire de Juliette*, lorsque l'héroïne retrouve son père : « J'imagine, mes amis, que vous me rendez assez justice pour croire que je n'étais ni flattée ni attendrie de cet événement ; aucune âme n'était moins faite que la mienne aux reconnaissances dramatiques », p. 596.

> Créé par la nature avec des goûts très vifs, avec des passions très fortes; uniquement placé dans ce monde pour m'y livrer et pour les satisfaire, et ces effets de ma création n'étant que des nécessités relatives aux premières vues de la nature ou, si tu l'aimes mieux, que des dérivaisons essentielles à ses projets sur moi, tous en raison de ses lois, je ne me repens que de n'avoir pas assez reconnu sa toute-puissance, et mes uniques remords ne portent que sur le médiocre usage que j'ai fait des facultés (criminelles selon toi, toutes simples selon moi) qu'elle m'avait données pour la servir; je lui ai quelquefois résisté, je m'en repens[747].

Placé entre les mains du scélérat, la confession devient un instrument de revendication et d'oppression : il lui revient de faire l'apologie du libertinage et des valeurs qui le fondent, mais aussi de « performer » ce libertinage, de l'actualiser dans la sphère du discours en plaçant d'entrée de jeu l'allocutaire en position de victime[748]. La confession explicite le rapport de domination induit par l'acte de dissimulation ainsi que la charge de violence tacite qu'il charrie : loin d'être un facteur de résolution des tensions, elle préfigure au contraire la scène libertine en exacerbant systématiquement les circonstances susceptibles d'alerter la pudeur du héros vertueux. Justine multiplie, au cours de son parcours, les mauvaises rencontres ; celles-ci se déroulent toujours sur le même modèle : elle croise un scélérat, se méprend sur son caractère et lui confie son histoire, en sorte que celui-ci, échauffé par le récit qui vient de lui être fait, décide de s'emparer de l'héroïne par la force, lui révélant à cette occasion sa véritable identité. L'épisode de la rencontre avec Dalville, dans *Les Infortunes de la vertu*, est symptomatique de la manière dont Sade met en scène ces rencontres :

> – Ah monsieur, répondis-je, vous me faites frémir, où me menez-vous donc ? – Je te mène servir des faux-monnayeurs, catin, me dit Dalville, en me saisissant par le bras, et me faisant traverser de force un pont-levis qui s'abaissa à notre arrivée et se releva tout aussitôt. T'y voilà, ajouta-t-il dès que nous fûmes dans la cour ; vois-tu ce puits ? continua-t-il en me montrant une grande et profonde citerne avoisinant la porte, dont deux femmes nues et enchaînées faisaient mouvoir la roue qui versait de l'eau dans un réservoir. Voilà tes compagnes, et voilà ta besogne […][749].

[747] « Dialogue entre un prêtre et un moribond », p. 3-4.
[748] L'inspiration baroque à l'œuvre dans ce geste de dévoilement n'a pas échappé à Éric Boutoute, pour qui les confessions de l'œuvre romanesque *répondent* aux illusions de l'œuvre théâtrale : « Le baroque se prêtait à une telle révélation : le masque, le fard de l'actrice ou de la prostituée, l'illusion servant à Sade à comprendre la nature du pouvoir. […] L'œuvre romanesque de Sade détruit ce principe d'illusion, révèle les secrets du masque : le visage blême, livide du père dévorateur. », BOUTOUTE, Éric, *Sade et les figures du baroque*, p. 85.
[749] *Les Infortunes de la vertu*, p. 91.

On rapprochera cette scène de l'arrivée à Sainte-Marie-Des-Bois, dans la version qu'en propose *La Nouvelle Justine* :

> – Ô mon père, dit ici Justine toute tremblante, où me menez-vous donc ?
>
> – Dans un lieu sûr, dit le moine... dans un endroit dont il est vraisemblable que tu ne sortiras pas de sitôt.
>
> – Grand Dieu ! dit Justine en voulant rétrograder…
>
> – Marchons, marchons, dit fermement le supérieur en la mettant en avant de lui pour la faire passer la première... oh, foutre ! il n'est plus temps de reculer ; et tu vas bientôt te convaincre, ma fille, que si tu ne trouves pas de grands plaisirs dans le local où je te mène, au moins y apprendras-tu promptement l'art de servir les nôtres[750].

Le parallèle entre les deux scènes saute aux yeux : dans un cas comme dans l'autre, la même inquiétude de la part de l'héroïne vertueuse, le même usage de la litote du côté du libertin, et la même complaisance dans le détail des tourments qui attendent Justine. L'usage de l'exclamation – « catin » dans le premier passage, « bougresse » dans le second – est davantage qu'un tic d'écriture, c'est, au sens propre, un opérateur du libertinage ; le brusque changement de niveau de langue trahit l'identité du scélérat en même temps qu'il attribue à la jeune femme le rôle – de victime ou d'objet sexuel – qui lui sera bientôt dévolu. La confession libertine participe ainsi, simultanément, du témoignage et de la promesse ; à la représentation du caractère du libertin s'adjoint un impératif d'organisation et de mise en branle de la scène pornographique. Cette double fonction érotique et cataphorique du geste de révélation apparaît ouvertement dans le discours d'introduction de Blangis, dans *Les 120 journées de Sodome*, comme dans le dernier dialogue de *La Philosophie dans le boudoir* dont nous reproduisons ci-dessous un extrait :

> **Mme de Saint-Ange**, *s'approchant d'elle et la saisissant par le bras :*
> Écoute, putain ! je vais à la fin t'instruire !... Tu es pour nous une victime envoyée par ton mari même ; il faut que tu subisses ton sort ; rien ne saurait t'en garantir... Quel sera-t-il ? je n'en sais rien ! peut-être seras-tu pendue, rouée, écartelée, tenaillée, brûlée vive ; le choix de ton supplice dépend de ta fille ; c'est elle qui prononcera ton arrêt. Mais tu souffriras, catin ! Oh ! oui, tu ne seras immolée qu'après avoir subi une infinité de tourments préalables. Quant à tes cris, je t'en

[750] *La Nouvelle Justine*, p. 599.

> préviens, ils seraient inutiles : on égorgerait un bœuf dans ce cabinet que ses beuglements ne seraient pas entendus. Tes chevaux, tes gens, tout est déjà parti. Encore une fois, ma belle, ton mari nous autorise à ce que nous faisons, et la démarche que tu fais n'est qu'un piège tendu à ta simplicité, et dans lequel tu vois qu'il est impossible de mieux tomber[751].

Madame de Mistival, qui est la mère d'Eugénie, vient arracher sa fille des mains des « instituteurs immoraux » qui œuvrent à son éducation libertine. Arrivant cependant trop tard – Eugénie, convertie aux idées de ses initiateurs, est déjà bien avancée dans la carrière du vice – elle devient la victime des scélérats dont elle prétendait interrompre les plaisirs, découvrant au passage que ses tourments ne résultent que du « piège » tendu par son propre mari. Madame de Mistival est saisie par ses bourreaux. Au retour de l'exclamation que nous avons déjà commentée plus haut (« putain ») s'adjoint un compte rendu détaillé de toutes les turpitudes, réelles ou virtuelles, qui attendent la victime. Tout au long de cette scène, dont la violence et la cruauté contrastent avec la légèreté des dialogues précédents, la parole accompagne l'acte comme son ombre ; l'identité scélérate des actants, à commencer par celle d'Eugénie, ne doit pas seulement « s'énoncer », il lui faut encore « s'éprouver » par des gestes concrets, se réaliser dans les blessures infligées à la victime. La confession prend corps en organisant la scène libertine et en subordonnant la réalisation des fantasmes du roué à la scansion du discours. Symptomatiquement, la parole constitue ici une métaphore filée autour de laquelle viennent s'articuler les différents épisodes : lorsque Madame de Mistival reprend connaissance, reprochant à ses bourreaux de l'avoir rappelée à la vie, Dolmancé lui répond que « tout n'est pas dit[752] » ; et ce n'est qu'une fois le calme revenu et la scène terminée qu'il peut conclure : « Tout est dit[753] ». La confession signale le début et la fin de l'épisode lubrique, elle en marque également les transitions et les temps morts. La révélation constitue ici, de fait, un instrument de dramatisation des savoirs et de mise en scène de la parole libertine ; il ne lui suffit pas de « tout dire », il lui faut encore « tout montrer ».

[751] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 169.
[752] *Ibid.*, p. 173.
[753] *Ibid.*, p. 177.

Section 2. La révélation contrainte

Le second type de révélation auquel nous confronte l'œuvre de Sade est la *révélation contrainte* : ici, la séparation qui maintient le secret à l'écart du monde n'est pas levée mais transgressée, soit que le destinateur se voit forcé d'abandonner son secret, soit que le destinataire parvienne à le lui arracher. Cette configuration met en évidence les tensions qui accompagnent nécessairement le développement du secret en plaçant les personnages dans une situation de compétition dans la maîtrise des savoirs. Dans le cas de figure où le secret est saisi à l'insu ou contre le gré de son propriétaire, le rapport de force ne manque pas de tourner à l'avantage de celui qui parvient à s'en emparer ; la fiction sadienne présente toutefois différents degrés d'implication du destinataire dans le processus de révélation.

Le degré zéro de la révélation contrainte correspond à celui où le secret « échappe » au destinateur sans que le destinataire n'ait besoin d'entreprendre quelque démarche que ce soit pour en favoriser la divulgation. On en trouvera un exemple dans le récit qui accompagne le portrait de Courval, dans *Les 120 journées de Sodome* : « Quelque précaution qu'il prît pour envelopper toute cette action des ombres du plus profond mystère, il en transpira néanmoins quelque chose : on ignora la mort des femmes, mais on le soupçonna vivement de prévarication dans l'affaire du mari. Le motif fut à moitié connu, et de tout cela sa retraite résulta enfin[754]. » Le secret de Courval « transpire » en dépit des précautions prises par le libertin pour l' « envelopper » ; le destinataire du secret, en l'occurrence le public de Silling, n'a aucune part dans cette révélation dont il reste cependant le principal bénéficiaire. Courval n'ayant rien à redouter de cet allocutaire en raison de l'influence dont il jouit et des moyens placés à sa disposition, il peut fort bien se permettre ce type de négligences qui trahissent l'impunité dans laquelle le libertin évolue et fournissent par la même occasion une justification objective à son exil dans la forteresse solitaire de Silling. Autre cas de figure : le destinataire tombe par hasard sur un secret dont il ignore *a priori* la nature et les implications. Les récits rapsodiques[755] de Sade – *Aline et Valcour* et les trois *Justine* – favorisent ce type de configurations en mettant l'accent sur l'itinérance du protagoniste, une itinérance qui lui permet, souvent malgré lui, de devenir spectateur d'une scène qui ne lui était pas destinée. On

[754] *Les 120 journées de Sodome*, p. 31.
[755] Nous nous référons ici à la définition qu'en donne Roland Barthes dans le chapitre « Rapsodie », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 144.

pense, par exemple, à la découverte (plus ou moins) involontaire du secret de Rodin, dans *Les Infortunes de la vertu* :

> Me trouvant seule un jour à la maison, en parcourant divers endroits où mes soins m'appelaient, je crus entendre des gémissements sortir du fond d'une cave ; je m'approche... je distingue mieux, j'entends les cris d'une jeune fille, mais une porte exactement fermée la séparait de moi ; il me devenait impossible d'ouvrir le lieu de sa retraite. Mille idées me passèrent alors dans l'esprit... Que pouvait faire là cette créature ? M. Rodin n'avait point d'enfants, je ne lui connaissais ni sœurs, ni nièces auxquelles il pût prendre intérêt ; l'extrême régularité dans laquelle je l'avais vu vivre ne me permettait pas de croire que cette jeune fille fût destinée à ses débauches. Pour quel sujet l'enfermait-il donc ? Étonnamment curieuse de résoudre ces difficultés, j'ose interroger cette enfant, je lui demande ce qu'elle fait là et qui elle est[756].

Le caractère inattendu de cette découverte – Rodin tient captive une jeune femme qui lui sert de sujet d'expérience – est toutefois d'emblée nuancé, dans cet épisode, par la curiosité dont fait montre Justine. Loin d'être passive dans le processus de dévoilement du secret libertin, son imagination en alerte la pousse au contraire à approfondir ses recherches. Sans doute cette curiosité est-elle à ranger dans la catégorie des « fautes involontaires » dont l'héroïne aura du reste à rendre compte lors du retour du maître de maison. La réécriture de cette scène dans *La Nouvelle Justine* va à la fois dans le sens d'un renforcement de la responsabilité de Justine dans la mise au jour du secret et d'une explicitation de la signification érotique de la curiosité qu'elle manifeste. Dans cette dernière version, Justine devient en effet spectatrice des bacchanales auxquelles se livrent Rodin et son complice, Rambeau :

> Déterminée à tout pour éclaircir le sort de son amie, elle se cache dans un cabinet à issue particulière, et tenant à la chambre où soupaient ces deux scélérats. Là, leur conversation la convainquit bientôt, et des forfaits déjà commis, et de ceux que devait redouter encore son infortunée Rosalie. […] Justine ne croit pas devoir rester plus longtemps ; si elle a tant tardé, c'est pour éclaircir le sort de Rosalie ; il ne lui est que trop dévoilé maintenant[757].

[756] *Les Infortunes de la vertu*, p. 49.
[757] *La Nouvelle Justine*, p. 540 et 560.

L'intervention du narrateur, sous prétexte de disculper Justine de toute complaisance vis-à-vis de la scène observée, ne fait qu'expliciter le caractère scabreux de son irruption dans l'intimité des deux libertins, vérifiant une nouvelle fois l'ambivalence du rapport qu'entretient le héros vertueux au secret[758]. Le mouvement de balance entre l'hypothétique (« si elle a tant tardé ») et la principale venant conclure la phrase (« il ne lui est que trop dévoilé »), mis en évidence par le martellement des intensifiants « tant » et « trop », souligne avec humour et cynisme la situation équivoque dans laquelle se trouve Justine : condamnée à perdre son innocence sans avoir jamais cessé d'être « pure ». Ce n'est pas, au demeurant, la première fois qu'elle se trouve dans ce genre de situation ; on se souvient de sa première rencontre avec Bressac, dans la forêt, alors qu'elle s'était endormie dans un taillis : « Ils s'approchent, ils se placent tellement en face de moi qu'aucun de leurs propos... aucun de leurs mouvements ne peut m'échapper, et je vois... [759]». La curiosité qu'elle marque, dans *La Nouvelle Justine*, pour les fantaisies de Victorine trahit plus explicitement encore le voyeurisme d'une héroïne dont le point de vue se trouve, dans cette dernière version, en quelque sorte débordé par celui du narrateur libertin qui la met en scène : « Quelles horreurs, dit Justine. Continue, je te prie ; elles sont si nouvelles, que leur détail est vraiment curieux[760]. » Loin de la réserve pudique dont fait montre Aline à l'égard des mystères qui jalonnent l'histoire de Saintville et Léonore – « sa curiosité ne l'emporte pas sur sa pudeur[761] » –, les fréquentes irruptions de Justine dans les secrets du scélérat se retournent systématiquement contre elle : les fantasmes dévoilés par son indiscrétion, à défaut de se convertir en objet de pouvoir ou en instrument de pression dont elle pourrait faire usage, ne font que la ramener insensiblement à cette scène libertine à laquelle elle s'efforce désespérément d'échapper, d'abord en tant que spectatrice, bientôt comme victime.

Dans l'œuvre clandestine, seul le méchant est habilité à s'emparer du secret des autres : la ruse l'emportant chez lui sur le hasard d'une rencontre imprévue, il apparaît, contrairement à l'héroïne vertueuse, comme pleinement actif dans le processus d'accaparement du secret d'autrui. Face à la maladresse de Justine dans l'art de conduire des intrigues, Bressac brille à l'inverse par sa clairvoyance et sa pénétration ; la tentative de

[758] On trouvera, plus loin, une scène similaire soulignant une nouvelle fois l'ambivalence de la curiosité que marque Justine pour les choses du libertinage : « Il ne s'en tient pas aux bras, comme vous le voyez, dit madame de Gernande, il n'est pas un endroit de mon malheureux individu dont il ne plaise à voir couler le sang. Et elle le lui prouva en lui faisant voir ses pieds, son ventre, ses tétons, ses fesses, et jusqu'aux lèvres de son con. », *ibid.*, p. 861.
[759] *Ibid.*, p. 554.
[760] *La Nouvelle Justine*, p. 541.
[761] *Aline et Valcour*, p. 431.

Justine visant à prévenir Madame de Bressac du crime qu'il médite est aisément prévenue : « je me croyais si sûre du secret et des arrangements de la comtesse que je n'imaginai jamais que le marquis eût pu les découvrir. […] mon rôle m'embarrassait, ça ne fut pas long[762]. » La perspicacité est une qualité libertine par excellence : celui dont l'« œil pénétrant et lascif » sait « deviner, sous les voiles de la pudeur […] l'entière collection des charmes[763] » de sa victime, peut aussi bien prétendre à dévoiler les corps que les esprits ; une qualité qui lui permettra non seulement de déjouer les intrigues de l'honnête homme mais encore de s'emparer plus sûrement de sa victime. Raphael, le supérieur de Sainte-Marie-Des-Bois, parvient ainsi, par ses questions insinuantes, à révéler à l'insu de Justine la solitude et la vulnérabilité de sa situation, faisant d'elle une cible idéale à la dépravation des moines du couvent[764]. Le modèle juridique viendra souvent informer ces scènes de révélations contraintes en leur prêtant les couleurs de l'interrogatoire ou de la question ; le libertin, particulièrement lorsqu'il appartient aux rangs de la magistrature, maîtrise plus que quiconque l'art de s'emparer du secret des autres, quand il ne suscite pas purement et simplement de fausses confessions en tendant des « pièges » à ses victimes ou en les amenant à se « couper ». La scène libertine se nourrit de ces parodies de justice en confrontant la violence légale à l'arbitraire du jouisseur et aux désirs qui le meuvent ; on en trouvera, entre autres, un exemple dans l'interrogatoire mené par Ghigi, dans l'*Histoire de Juliette* :

> Ghigi leur fit là un interrogatoire dans toutes les formes ; je le branlais pendant ce temps-là. Vous n'imaginez pas l'art avec lequel il les fit tomber dans tous les pièges qu'il leur tendait… les subterfuges qu'il employait pour les faire couper ; et quelque candeur… quelque naïveté que missent dans leurs défenses ces trois infortunés, Ghigi les trouva coupables, et leur sentence fut à l'instant prononcée[765].

Si, pour l'essentiel, le roman dénie au héros vertueux la capacité de s'emparer du secret du méchant, ou fait de ce dévoilement un prétexte à le plonger dans de nouveaux tourments, le théâtre en revanche, et la comédie en particulier, lui confèrent un rôle moteur dans la révélation des intrigues autour desquelles se structure la représentation. Le secret amoureux éclate grâces aux ruses et aux efforts déployés par l'amant sincère, comme c'est le cas à la fin des *Jumelles*, où Damis « piège » Adélaïde pour mieux l'amener à confesser les

[762] *Les Infortunes de la vertu*, p. 27.
[763] *La Nouvelle Justine*, p. 462.
[764] « Le père Raphaël m'écouta avec la plus grande attention, il me fit répéter même plusieurs détails avec l'air de la pitié et de l'intérêt… », des détails qui concernent l'impossibilité pour Justine d'attendre quelque secours que ce soit venant de l'extérieur : *Les Infortunes de la vertu*, p. 57.
[765] *L'Histoire de Juliette*, p. 846.

sentiments qu'elle a pour lui : « Adélaide, enfin votre conquête est sure. / Elle a beau m'appeler inconstant ou parjure / Vous voyez que je sais toujours vous distinguer / Et que sur vos attraits rien ne peut m'intriguer […][766]. » Envisagé sur le mode de la dénonciation, le secret arraché peut aussi être celui du méchant ou du personnage ridicule. Tout l'enjeu de la comédie de caractère, genre fort prisé de Sade, est précisément de peindre, au spectateur comme aux personnages intéressés à ce portrait, l'image exacte de celui dont elle entend faire le procès afin de le rendre détestable, ce qui implique d'aller au-delà des mensonges et des fausses apparences dont il sait s'entourer. À la duplicité d'Ariste, « philosophe soi-disant », répondent en effet les mensonges du capricieux, couvrant son inconstance d'un voile d'honnêteté, et les prévarications de Philoquet, que dissimule aux yeux du public son habit de magistrat. Les diverses péripéties seront autant d'occasion de mettre en scène l'antagoniste, de l'éprouver au regard de ceux qu'il trompe, et finalement de le démasquer. La tâche n'est guère aisée, et rend parfois nécessaire le recours à un *deus ex machina*, qui pourra prendre la forme très conventionnelle de la missive secrète (« Jetez les yeux sur ces papiers, Monsieur […] Ils vous prouveront que M. de Vieuxblanc n'est qu'un aventurier[767] ») ou faire intervenir *in extremis* un nouveau personnage en possession de savoirs que les autres n'ont pas, à l'exemple du retour inopiné de M. de Verneuil dans la scène finale de *Franchise et Trahison*.

Placés dans un monde dans lequel la prolifération des secrets menace leurs efforts pour faire éclater la vérité, les protagonistes seront souvent amenés à « feindre » à leur tour, mais ce n'est que pour « éclairer » le caractère du personnage ridicule : l'antithèse formulée par Saint-Albon, et sur laquelle nous avons déjà eu l'occasion de dire un mot (« Nous devons éclairer, et pour cela tout feindre »), signale l'aisance paradoxale dont bénéficient, au théâtre, certains héros vertueux, dans l'art de pénétrer et de déjouer les projets du méchant. La scène du dénouement sera finalement l'occasion de les rendre public en les divulguant aux yeux de tous, y compris, à l'occasion, de figures chargées d'incarner la loi, la société, le peuple (un notaire dans *La Tour mystérieuse*, un exempt et des recors dans *Le Prévaricateur*, « tous les citoyens de Beauvais » dans *Jeanne Laisné*, etc…) ; « De vos affreux projets tout le monde est instruit[768] », clame Saint-Albon dans *Le Prévaricateur*, tandis que *L'Union des arts* se conclut sur le dévoilement (commode) de la scélératesse de Vieuxblanc, le rival amoureux :

[766] *Les Jumelles*, p. 273.
[767] *L'Union des arts*, p. 280.
[768] *Le Prévaricateur*, p. 197.

« Enfin, nous avons réussi, belle Émilie, le fourbe est démasqué et je vais bientôt convaincre votre père à quel point cet homme était indigne de vous[769]. »

[769] *L'Union des arts*, p. 279.

Section 3. La pseudo-révélation

La scène de révélation occupe un rôle de premier plan dans l'instruction des personnages ; que le secret fasse l'objet d'un aveu spontané du destinateur ou qu'il lui soit arraché par le destinataire, la mise au jour de ce qui a été dissimulé a essentiellement pour fonction de faire progresser l'intrigue en offrant aux bénéficiaires de ce savoir une meilleure appréhension de la situation. Paradoxalement, il arrive cependant que la révélation ne joue pas du tout son rôle de mise en lumière du secret : on parlera alors de *pseudo-révélation*. Il n'est pas rare chez Sade que l'interdit portant sur la divulgation du savoir ne relève, *in fine*, que de la mystification ou du jeu : tout en se mettant en scène comme un secret violé, le secret *se donne*, abolissant toute séparation entre le destinateur et le destinataire, en sorte que les résistances qu'il oppose à la curiosité du public n'ont plus d'autre fonction que de l'exhiber dans toute son artificialité. C'est le cas des révélations ironiques auxquelles se livrent les Amis de Silling : « Et ma pudeur ? », feint de se récrier Courval devant le récit la Duclos, « Quoi ! devant toutes les jeunes filles, tu vas comme cela dévoiler toutes mes turpitudes [770]? » L'objection de Courval, en revendiquant le statut de secret pour ses crimes passés, appelle à une censure qui n'a plus lieu d'être dans l'enceinte de Silling, où tous les crimes peuvent (et doivent) s'énoncer librement ; aussi n'est-elle pas prise au sérieux une seconde par ses camarades: « Et chacun ayant ri de la crainte plaisante du financier, Duclos reprit ainsi […][771]. » On trouvera un exemple similaire dans l'*Histoire de Juliette*, alors que Bracciani vient de dévoiler devant l'assemblée l'une des passions secrètes de Ghigi : « Comte, dit Ghigi, je ne vois pas ce qui vous engage à faire ici les honneurs de mes goûts, je ne vous ai pas chargé, ce me semble, de dévoiler mes faiblesses. – Cet aveu du comte nous fait le plus grand plaisir, dis-je avec vivacité[772]. » Les réticences du libertin, dans un contexte où elles n'ont plus de raison d'être, relèvent du badinage bien plus sûrement que du geste de préservation : déplacé dans la sphère privée, le secret a valeur de litote ; il exhibe un interdit qui a *déjà* été transgressé ou dont la transgression se trouve désormais dénuée d'enjeux ; loin de faire obstacle à la parole maléfique, il en signale au contraire la banalité, mais ce n'est que pour mieux faire ressortir, par contraste, la cruauté ordinaire de celui qui se tient au-dessus des lois. La dramaturgie sadienne, dont les inspirations baroques ont souvent été soulignées

[770] *Les 120 journées de Sodome*, p. 152.
[771] *Idem.*
[772] *Histoire de Juliette*, p. 841.

par la critique[773], favorise l'irruption du faux dans la circulation du secret : de la fausseté du héros scélérat, prompt à mentir pour couvrir ses véritables intentions, aux fausses révélations qui constituent, dans l'œuvre dramatique comme dans l'œuvre narrative, le mobile de nombreuses péripéties. Tombée entre les mains de l'inquisition, Léonore n'a d'autre choix, dans *Aline et Valcour*, que de feindre une passion secrète pour son bourreau ; la mise en scène de cet aveu trompeur est essentiel à la réussite de son entreprise, et appelle en conséquence un entretien particulier : « je lui dis que ces effets étaient si violents en moi que j'étais résolu à lui avouer des choses fort secrètes, et de nature à ne pouvoir être dites qu'à lui[774]. » Dans la comédie des *Antiquaires*, Agathe cherche à l'inverse à dissuader M. des Colonnes de ses assiduités en confessant une tare imaginaire la rendant impropre au projet de mariage dans lequel il voudrait l'engager :

> **Agathe**, *attristée et avec embarras.*
> Ah, Monsieur, il est des choses qu'on ne peut dire, qu'on est obligé de cacher et qui n'en sont pas moins cruelles pour cela.
> **M. des Colonnes**.
> Expliquez-les, je vous conjure ou vous allez me réduire au désespoir.
> […]
> **Agathe**, douloure*usement, mystérieusement et peignant tout ce qu'elle va dire.*
> Oh ! Monsieur, quel aveu cruel vous exigez de moi… jamais… jamais… enfin vous le voulez, Monsieur ? Imaginez-vous que je suis sujette à des attaques d'hydrophobie[775].

Les libertins, à leur tour, ont volontiers recours à des divulgations tronquées pour se jouer de leurs victimes : après tout, si feindre permet, à l'occasion, « d'éclairer », ne fournir qu'un éclairage partiel peut aussi être un moyen de feindre ; l'histoire de Jérôme, dans *La Nouvelle Justine*, en offre quelques exemples :

> Mme de Moldane, âgée de quarante ans, est une femme honnête, respectable, pleine de religion et de vertus ; je lui dévoilerai les odieux dérèglements de son époux et de ses enfants ; j'en exigerai d'elle à la fois et le secret et la justice, et je réussirai sans doute… […] Pleins de ces idées, je vais trouver Mme de Moldane ;

[773] C'est, entre autres, la lecture d'Annie Le Brun dans *Soudain un bloc d'abîme, Sade* ; voir aussi : *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*.
[774] *Aline et Valcour*, p. 911.
[775] *Les Antiquaires*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 38-39.

> et, après lui avoir demandé le plus profond silence sur les choses que j'aie à lui dire, j'arrache le voile, et lui raconte tout[776].

Parce qu'il tire, comme nombre de libertins sadiens, une sorte de plaisir dans la trahison, Jérôme ne cesse de vouloir perdre les personnages dont il a joui. Son commerce avec les enfants de M. de Moldane ayant fini par l'ennuyer, il découvre leur libertinage aux yeux de leur père, qui s'avère cependant tout aussi débauché qu'eux. Après avoir un temps participé aux orgies de ce dernier, il le trahit lui aussi en incitant Madame de Moldane à se cacher pour assister aux épisodes auxquels se livre son mari. L'intérêt de cette scène de révélation réside dans son artificialité même : Jérôme dissimule la complicité qui l'unit à M. de Moldane et prétexte « une migraine » pour être excusé de la partie qui dévoilera les passions du libertin à sa femme. Madame de Moldane ne possède ainsi qu'une vision partielle de la vérité : le secret n'a pas été tout entier dévoilé à ses yeux, mais savamment mis en scène, c'est-à-dire *orienté* de manière à servir les passions de Jérôme. L'une des séductions du voyeurisme, envisagé comme scénario érotique, tient à la promesse de vérité qu'il semble faire au spectateur en lui permettant de s'immiscer dans une scène qui ne lui était pas destinée. L'indiscrétion du voyeur lui permet, à l'insu de ceux qu'il observe, de s'emparer de leur secret. Il va sans dire que cette vérité n'est qu'un pieux mensonge et Arnaud Tripet, dans sa *Poétique du secret*, a par exemple bien montré le soin tout particulier apporté à la composition dans ce type de scènes qui sont toutes entières ordonnées par le regard extérieur. Sade, sur ce point, ne déroge pas à la règle, et ce que révèle chez lui la scène voyeuriste n'est souvent qu'une « vérité de comédie[777] ». Le Borchamps de l'*Histoire de Juliette* ne saurait envisager de jouir « simplement » des charmes de Clotilde, aussi décide-t-il de lui jouer un tour cruel. Il engage trois scélérats qu'il charge d'interrompre leur entretien et de violer Clotilde. Borchamps feint de prendre la fuite, mais ce n'est que pour se poster dans un « cabinet » duquel il pourra assister à la scène :

> Je m'échappe, et passe dans un cabinet duquel je puis tout voir. Clotilde, presque évanouie, est promptement déshabillée par ces libertins qui l'exposent nue à mes regards. C'est d'eux que je reçois la vue enchanteresse des appas de Clotilde, et la main perfide du libertinage remplit ici tous les soins de l'amour. Ce ne fut qu'ainsi profanées que j'aperçus les grâces dont la nature avait embelli cette créature divine ; et ce ne fut qu'ainsi que le plus beau cul du monde fut offert à mes yeux

[776] *La Nouvelle Justine*, p. 724-725.
[777] *L'Union des Arts*, p. 130.

lascifs. Une superbe courtisane me branlait pendant ce temps-là, et sur un signal dont j'étais convenu, les outrages redoublèrent bientôt[778].

L'usage du « signal » permettant à Borchamps de commander les faits et gestes des acteurs à sa solde trahit la signification profondément dramatique de cet épisode, dans lequel le plaisir de découvrir – à la dérobée – les charmes secrets de l'objet désiré se mêle aux artifices et aux illusions du jeu théâtral[779]. Dans cette configuration particulière, c'est Clotilde, dans le rôle de la jeune première, qui se trouve être la victime du dispositif de révélation ; dans la comédie du *Boudoir*, c'est le voyeur qui est trompé. Pour dissiper les soupçons que son mari entretient à l'égard de sa relation amoureuse avec le jeune Serigny, Madame Dolcour et sa servante Lucile imaginent un plaisant stratagème : il s'agit de laisser le jaloux rentrer dans le boudoir de la maîtresse de maison et, caché derrière le « secrétaire », de lui permettre d'assister à l'une de de ces entrevues galantes, en prenant bien soin cependant de déguiser l'entretien entre les deux amants en un cours de morale :

Lucile.

[…] j'ai cru bien mieux vous plaire
En vous mettant à même en ce moment
De le tranquilliser par l'éclaircissement
Puisqu'entre vous rien ne se passe
Dont la décence ait à rougir.

Montrant le secrétaire.

Laissez Monsieur à cette place
Bien tranquillement s'éclaircir[780].

Madame Dolcour feint donc d'ignorer tout de la présence de cet observateur importun et joue d'un bout à l'autre de la scène son rôle d'élève et d'amante à la fois, enchaînant les paroles à double sens que son mari s'avère incapable de décrypter. Celui-ci, en effet, peut tout entendre depuis sa cachette mais ne voit rien : le secret de sa femme lui est bien *révélé* à ce moment-là mais il ne dispose pas de toutes les informations nécessaires pour interpréter correctement ce à quoi il assiste, c'est pourquoi il tombe naïvement dans le piège qui lui a été

[778] *Histoire de Juliette*, p. 940.
[779] On retrouvera à plusieurs reprises ce genre d'artifices qui confèrent à la scène de voyeurisme un caractère nettement artificiel, par exemple dans l'*Histoire de Juliette* : « […] ici la Durand, qui s'était retirée, revint doucement frapper à notre porte ; "la preuve qu'on vous regarde, nous dit-elle, c'est qu'on vous conjure de prolonger le supplice, et de vous tourner de ce côté en opérant, on veut voir vos culs, l'on n'a pu les juger encore. – Sors, et dis qu'on sera satisfait"», p. 668.
[780] *Le Boudoir*, p. 198.

tendu. Cette comédie, qui est sans doute l'une des moins « morales » de Sade, se conclue ironiquement sur le *mea culpa* du mari, éclairé mais non instruit, qui demande pardon à sa femme et à son rival amoureux des soupçons qu'il a nourris à leur égard. La révélation, on le voit, n'a pas toujours pour fonction de dissiper le secret : elle est avant tout une mise en scène des savoirs, un travail de « montage » par lequel la vérité, un temps dissimulée, finit par se faire jour et abandonne le ciel des idées pour s'incarner dans une forme « concrète », c'est-à-dire ambiguë – polysémique puisque *in-signifiante*. « Résistance spectaculaire, résistance du spectaculaire », écrivait Annie Le Brun dans l'introduction des *Petits et Grands Théâtres du marquis de Sade* : si la philosophie doit tout dire, force est de constater qu' « il ne suffit pas de tout montrer et qu'en voulant tout montrer, il s'en faut de beaucoup qu'on montre tout[781] .»

[781] Annie LE BRUN, *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, p. 15.

Section 4. La révélation partielle

Ambiguë sur le fond, quand elle ne relève pas purement et simplement de la mystification, la révélation peut encore faire obstacle au surgissement de la vérité en ne livrant son contenu que sous une forme altérée : par bribes ou de façon discontinue. Il s'agit du dernier cas de figure qu'il nous reste à voir, celui de la *révélation partielle*. Ce type de révélation participe pleinement du phénomène de sécrétion tel qu'il a été notamment défini par András Zempleni :

> J'appelle sécrétion (et l'étymologie m'y autorise) l'ensemble de processus plus ou moins involontaires ou organisés au moyen desquels les détenteurs ou les dépositaires (A et B) *exhibent* des fragments du secret devant ses destinataires (C et D) sans pour autant le *révéler ni le communiquer*. La sécrétion se fait au moyen de bribes et de morceaux, de *signaux* que nous laissons « échapper », « filtrer », « fuir », malgré ou à cause de notre intention de ne pas le dévoiler.[782]

Bien que Zempleni distingue, dans les différents articles qu'il a consacrés à ces notions, la révélation de la sécrétion, il ne manque pas cependant de reconnaître à ces deux modes de régulation du secret une structure commune : le destinateur tente de maintenir la séparation qui tient son secret à l'écart du destinataire. Ce n'est pas dans les relations qu'elle noue entre les différents actants que la sécrétion diffère de la révélation mais bien dans la manière dont le secret se fait jour : le secret n'est plus « dit », « divulgué » ou « trahi » ; il « échappe », il « filtre », il « fuit ». La sécrétion substitue à l'abaissement de la séparation un simple allègement qui laisse entrevoir le secret sans cependant le livrer dans son intégralité. L'intérêt de ne pas exclure la sécrétion des processus de révélation et de communication, mais d'en faire plutôt un cas particulier de l'une et l'autre, comme nous proposons de le faire, tient à ce que la sécrétion n'opère pas de la même manière selon qu'elle s'inscrive dans la configuration dyadique de la révélation ou triadique de la communication. Ce que nous nommons ici « révélation partielle » correspond donc à un certain type de sécrétions qui s'exerce exclusivement dans le champ de la révélation : le secret du destinateur filtre en direction du destinataire, se laisse partiellement entrevoir, sans pour autant renoncer à l'interdit qui le constitue comme secret. Ces sécrétions peuvent être volontaires (le destinateur accepte de rendre visible une partie de son secret) ou involontaires (il laisse échapper à son

[782] András ZEMPLENI, « Secret et sujétion », p. 106.

insu des indices du savoir qu'il dissimule) : les deux cas sont représentés chez Sade. Bien qu'il arrive au libertin de trahir ses véritables intentions par un geste irréfléchi, à l'image de l'abbé répondant « équivoquement » à Justine par un baiser qu'elle n'a « que trop bien compris[783] », ou du sourire de Blamont qui trahit son commerce avec Dolbourg[784], la sécrétion involontaire est plutôt caractéristique des héros vertueux, dont la franchise et la naïveté favorisent l'apparition de ces signaux. Justine elle-même ne cesse, par sa beauté et sa vertu, d'afficher malgré elle son statut de victime, un trait qu'elle partage avec toutes les héroïnes malheureuses du roman sadien. Les amoureux eux aussi font de piètres menteurs et peinent à couvrir les indices de leurs passions : « Saint-Ange, nous confie le narrateur de « Florville et Courval », était rempli d'une si grande vénération pour le logis dont on lui avait ouvert l'entrée, qu'il n'osait s'oublier au point d'y laisser échapper le feu qui le consumait. Trois mois se passèrent donc avant qu'il n'osât m'en rien dire ; mais ses yeux m'exprimaient un langage si vif, qu'il me devenait impossible de m'y méprendre[785]. » La comédie du *Capricieux* reprendra d'ailleurs, mais sur un mode nettement plus parodique, la liste de ces signaux amoureux par lesquels s'expriment conventionnellement, au théâtre, les grandes passions :

Fonrose.

Elle te l'a dit – là – bien dit, elle-même ?

Verneuil.

Non – mais on s'y connaît – ce sont des mots tout bas…
Des soupirs amoureux que l'on ne retient pas ;
De grands yeux sur l'amant jetés sans rien prétendre,
Qu'on détourne aussitôt qu'il pourrait les surprendre [786]!

Le rusé Belval, grand maître dans l'art de se jouer des illusions et amant secret d'Émilie, ne manque pas lui aussi de trahir ses sentiments par un lapsus qui révèle le double discours des représentations qu'il offre en divertissement à l'assemblée :

M. Desclapon.

[…] et ma fille jouera…

Belval.

[783] *Les Infortunes de la vertu*, p. 6.
[784] « […] il a souri en disant que Dolbourg et lui étaient *intimement liés*, et souri d'une façon qui me fait craindre que ce ne soit le vice qui étaye cette indigne association. », *Aline et Valcour*, p. 425.
[785] « Florville et Courval », p. 118.
[786] *Le Capricieux*, p. 330.

> La victime… Je veux dire, l'amoureuse et moi l'amant, aussi craintif que traversé dans ses prétentions[787].

L'épanorthose rend compte en effet d'un télescopage entre deux niveaux énonciatifs : dans *L'Homme dangereux*, qui est la pièce que proposent les acteurs de ce théâtre de société, Émilie et Belval incarnent le rôle des jeunes amants, des rôles qui correspondent parfaitement aux sentiments qu'ils éprouvent réellement l'un pour l'autre, bien qu'ils ne puissent en faire directement l'aveu au père de la jeune fille ; dans la pièce de fond, les obstacles mis à leur union par M. Desclapon ôte à Émilie le rôle d'amoureuse auquel elle voudrait prétendre pour ne lui laisser que celui de victime : victime de l'arbitraire des pères et de la scélératesse du mari qui a été choisi pour elle. Le procédé du théâtre dans le théâtre, et les relations tacites qui s'établissent entre pièce cadre et pièces insérées, incitent à voir dans les scènes qui se succèdent l'expression d'un discours qui, soumis à la censure de l'autorité parentale incarnée par Desclapon, ne peut se dire que par le truchement du théâtre. En d'autres termes, la comédie elle-même, et non seulement les hésitations de Belval, se trouvent ici érigées au rang de sécrétions ; les personnages-acteurs ne se priveront pas d'ailleurs de souligner, tout au long de la pièce, les « allusions » contenues dans les scènes insérées : « cet Almanzar servira de miroir au cher Monsieur de Vieuxblanc et j'espère que tu en sentiras l'allusion[788] » ; et arrivé au dénouement, toujours à propos de Vieuxblanc : « c'est lui que je vous peignais dans *L'Homme dangereux*[789]. »

Les révélations partielles que constituent, dans *L'Union des arts*, les intrigues mises en scène par Belval, ont donc pour fonction d'instruire, tant le spectateur interne, Desclapon, dont les projets autoritaires se trouvent dénoncés, que le spectateur « réel », amené à se retrouver lui aussi, lors de la scène finale, dans la morale entonnée à l'unisson par les personnages de la pièce. À cette fonction s'en rajoute cependant une autre : celle d'anticiper le dénouement en amenant la révélation complète des sentiments qui agitent les personnages par une succession « d'allusions », de semi-vérités, d'éclaircissements tronqués. L'efficacité dramatique de la scène de dénouement doit beaucoup à la multiplication de ces signes cataphoriques qui « indiquent » sans dissiper l'illusion et constituent de fait la colonne vertébrale de la représentation, le principe organisateur autour duquel viennent s'articuler les différentes pièces insérées. Le procédé est largement repris dans l'œuvre narrative où il

[787] *L'Union des arts*, p. 131.
[788] *Ibid.*, p. 174.
[789] *Ibid.*, p. 280.

permet généralement de souligner le caractère tragique de la situation du personnage principal, son incapacité à échapper à un dénouement qui lui a été signifié en amont, parfois même dès le début du récit. On se souvient de la mise en garde du narrateur de *La Nouvelle Justine* à propos de son héroïne dont la « candeur […] devait la faire tomber dans bien des pièges[790] ». La scène finale de « Florville et Courval » répond elle aussi à une succession d'effets d'annonce qui permettent toujours au lecteur (et aux autres personnages) de garder un temps d'avance sur Florville ; la longue confession à plusieurs voix sur laquelle se termine la nouvelle confronte l'énoncé des crimes dont elle s'est rendue coupable, quoi que malgré elle, aux réactions des différents personnages qui les « devinent » à mesure que le récit progresse. En anticipant ainsi sur le dévoilement complet du secret, ils en accompagnent le développement et en soulignent les aspects les plus pathétiques : « À ces mots, Mme de Courval frissonna, un gémissement sourd s'exhala de sa poitrine, mais elle continua d'être ferme[791] », et quelques pages plus loin, c'est au tour de M. de Courval, « qui ne saisissait que trop la funeste liaison de ces malheureuses aventures[792] », de réagir en interrompant son fils pour venir en aide à Florville, qui s'est évanouie. L'épisode de la découverte des appartements de l'infâme Oxtiern, dans « Ernestine », mérite lui aussi d'être mentionné pour le rôle qu'y occupent les différentes composantes du décor dans la découverte du sort qui sera réservé à la jeune femme :

> Quelques circonstances l'alarmèrent pourtant, et ralentirent la douce émotion dont elle était saisie ; quoiqu'il fît grand jour, pas un valet ne paraissait dans cette maison… un silence lugubre y régnait […] l'obscurité devenait toujours plus profonde à mesure que l'on avançait ; et ces précautions effrayèrent tellement Ernestine qu'elle était presque évanouie quand elle entra dans la pièce où l'on voulait la recevoir[793].

La solitude, le silence et enfin l'obscurité qui caractérisent les appartements d'Oxtiern trahissent, par leur anomalie, les projets du libertin, mais tout en instruisant Ernestine, ils échouent ironiquement à la dérober au piège qui lui est tendu : impuissance du signe qui énonce ce qu'il ne peut empêcher. Le rôle de ces sécrétions consiste dès lors à décomposer la confession libertine en une pluralité de signes plus ou moins ambigus, de substituer à

[790] *La Nouvelle Justine*, p. 397.
[791] « Florville et Courval », p. 147.
[792] *Ibid.*, p. 149.
[793] « Ernestine », p. 269.

« l'éclaircissement » un régime fragmentaire de la signification qui tout à la fois appelle et retarde l'irruption du discours de vérité.

Alors que le vertueux se définit plutôt par son incapacité à maîtriser son propre secret, une inaptitude favorisant la prolifération de signaux qui menacent de le trahir, les sécrétions volontaires quant à elles sont très clairement l'apanage du méchant. Celui-ci sait tirer parti de son éloquence supérieure et de sa ruse pour contrôler les informations qu'il véhicule et prendre l'ascendant sur n'importe quel échange. La gestion de l'information constitue de fait, dans la fiction sadienne, un instrument de domination : les prises de parole du libertin, comme ses silences, sont également des signes de pouvoir dès lors qu'ils concourent à imposer aux victimes le régime discursif des bourreaux. Cette disproportion dans l'accès au savoir est l'un des traits structurants de la sociabilité libertine ; on la retrouve dans l'introduction des *120 journées de Sodome* érigée en règle de vie :

> Au reste, ne vous attendez pas que nous vous spécifierons toujours les ordres que nous voudrons vous faire exécuter : un geste, un coup d'œil, souvent un simple sentiment interne de notre part, vous les signifiera, et vous serez aussi punies de ne les avoir pas devinés et prévenus que si, après vous avoir été notifiés, ils eussent éprouvé une désobéissance de votre part. C'est à vous de démêler nos mouvements, nos regards, nos gestes, d'en démêler l'expression, et surtout de ne pas vous tromper à nos désirs. Car je suppose, par exemple, que ce désir fût de voir une partie de votre corps et que vous vinssiez maladroitement à offrir l'autre : vous sentez à quel point une telle méprise dérangerait notre imagination et tout ce qu'on risque à refroidir la tête d'un libertin qui, je le suppose, n'attendrait qu'un cul pour sa décharge et auquel on viendrait imbécilement présenter un con. […] En un mot, frémissez, devinez, obéissez, prévenez, et avec cela, si vous n'êtes pas au moins très fortunées, peut-être ne serez-vous pas tout à fait malheureuses[794].

La critique s'est souvent servie de ce passage pour mettre en évidence la manière dont la loi sadienne incitait à la faute en soumettant l'individu à des injonctions intenables ou contradictoires. Le raisonnement est vrai aussi bien pour les vertueux que pour les vicieux : toute règlementation étant, en soi, arbitraire, on ne peut l'énoncer chez Sade sans appeler aussitôt à sa transgression. Parce qu'il n'est guère pensable pour notre auteur que la volonté collective l'emporte sur l'expression des désirs individuels, le libertin aussi bien que le législateur produisent nécessairement des règlements impossibles qui oppressent les gens de

[794] *Les 120 journées de Sodome*, p. 67.

bien et servent les passions des scélérats, qui ne jouissent qu'en se rendant sciemment criminels. Il n'en reste pas moins que, dans cet extrait, la discrétion ambigüe du jouisseur contraste avec la liberté d'expression dont il bénéficie entre les murs de Silling, plus encore, avec cette injonction à tout dire autour de laquelle viendront s'organiser les narrations des historiennes. Il semble ici que le fantasme de la réduction de l'écart séparant la naissance du désir de sa réalisation oblige à une contraction de la parole qui, en se restreignant, se fait aussi de plus en plus sibylline. Le flot pléthorique de la dissertation, souvent présenté dans *Les 120 journées* comme une parole « en excès », trouve sa réciproque dans la brièveté et la densité du signe, expression la plus synthétique – mais aussi la plus polysémique – d'une parole qui tend vers le geste. Si le signe par lequel le libertin exprime son désir n'implique pas *a priori* une intention de dissimulation, l'ambivalence qui le caractérise et le refus, de la part du destinateur, d'expliciter un ordre susceptible, s'il est mal compris, de déboucher sur une scène de punition, transforment de fait le destinataire en « déchiffreur » : il lui faut « deviner », « démêler », « prévenir » des intentions qui ne s'expriment que sous la forme codée du « mouvement », du « regard », du « geste ». Le recours aux sécrétions dans *Les 120 journées de Sodome* constitue donc à la fois un moteur de distinction entre bourreaux et victimes – seuls les premiers y ont accès – et un instrument d'oppression visant à actualiser la toute-puissance du destinateur du secret sur son destinataire – la règle libertine le rendant systématiquement coupable de n'avoir su deviner les intentions de son geôlier.

Dans le monde, c'est-à-dire par-delà la protection qu'offrent au roué les murs de son repère, les sécrétions changent nécessairement de statut car elles constituent désormais un risque pour l'intégrité du savoir dissimulé. Le paradoxe se situe alors à un autre niveau, il tient désormais à la contradiction entre deux impératifs bien distincts : taire son secret permet de le protéger, le laisser filtrer permet à l'inverse d'exhiber le pouvoir que sa possession accorde sur le destinataire. La supériorité dont jouit celui qui sait sur celui ne sait pas pousse souvent le libertin à exhiber ce qu'il cache – au risque de se perdre. Dans le champ interactionnel, un secret n'a de valeur que si son existence est supposée connue du destinataire, que si celui qui est visé par le secret « sait qu'il ne sait pas » : les sécrétions volontaires ont justement pour but d'actualiser la différence de statut entre destinateur et destinataire sans cependant renoncer tout à fait à l'interdit qui porte sur le secret même, sans quoi cette différence s'abolirait aussitôt le secret révélé. Le discours crypté du libertin auquel s'adresse la Duclos, l'une des historiennes de Silling, vérifie la supériorité du débauché sur celle qui n'est encore, dans le temps du récit inséré, qu'une « libertine en formation », excitant

tout à la fois la curiosité de la jeune femme et celle du lecteur : « "Eh bien, me dit-il en riant, je ne vous demande rien, c'est moi qui fournirait tout ; je n'ai besoin que de vos doigts." Curieuse de voir ce que signifiait cette énigme, je le suis, et dès que nous sommes enfermés, il me demande mon cul à baiser seulement pour une minute[795]. » La complicité qui unit les deux libertins n'exclue aucunement la différence ; la relation entre maître et élève s'adosse ici à la relation entre destinateur et destinataire du secret. Lorsque le destinataire n'est pas en mesure d'interpréter les signaux qui lui sont adressés, l'acte de sécrétion est susceptible de se muer en un geste hostile : il devient manipulation, tromperie. Il va sans dire que le héros vertueux est la première victime de ce procédé[796]. Noirceuil ayant décidé de perdre Gode, il se fend d'un discours ambigu dans lequel, feignant d'offrir une dot à la jeune femme, il lui annonce en fait, à mots couverts, le terrible sort qui lui sera réservé lors de la scène à venir. Gode, naïve comme le sont toutes les héroïnes malheureuses de Sade, est bien entendu dans l'incapacité de saisir le double sens tragique de cette annonce :

> « Gode, ma chère Gode », dit-il à cette pauvre fille en la faisant venir dans son cabinet avec moi, aussitôt que nous eûmes dîné. « Tu connais mes sentiments, le temps approche où je veux t'en donner des preuves ; je vais unir ton sort à celui qui a laissé ton sein des preuves de son amour pour toi, et je vous fais deux mille écus de rente. – Oh, monsieur, que de grâces ! – Non, point du tout, ma fille, ne me remercie pont ; je te jure que tu ne me dois aucune reconnaissance ; je ne flatte absolument dans tout ceci que mes goûts. Te voilà sûre au moins à présent, par les précautions que je viens de prendre, d'avoir du pain pour le reste de tes jours » ; et Gode, bien loin de saisir le double sens des perfides paroles de Noirceuil, arrosait des larmes de sa joie les mains de son prétendu bienfaiteur[797].

L'usage du double discours autorise le libertin à révéler son secret tout en maintenant le destinataire « à l'écart » de cette révélation : les sécrétions n'ont plus besoin d'être perçues, il leur suffit d'être perceptibles. Gode « pourrait » s'emparer du secret de son interlocuteur, son incapacité à le faire la désigne comme victime et la rend en quelque sorte responsable des tourments qui lui seront infligés. Parce qu'elle n'a su entendre la condamnation qui lui était signifiée, Gode se trouve réduite au rang de « faire-valoir » : son innocence la condamne à

[795] *Les 120 journées de Sodome*, p. 185.
[796] Le cas est plus rare, mais le libertin peut à son tour devenir la victime des sécrétions produites par un de ses semblables ; Ferdinand se laisse ainsi abuser par le « sourire » ambigu de Clairwil, qui ne se sauvera qu'en accusant à tort Charlotte et en incitant ainsi le roi de Naples à sacrifier sa propre femme : « FERD. – La croyez-vous coupable ?... (Et Clairwil se mit à sourire avec malignité.) Ce mouvement de physionomie m'éclaire, dit Ferdinand, furieux, achevez de porter le poignard dans mon cœur... », *Histoire de Juliette*, p. 1106.
[797] *Idem.*

célébrer – à son insu – la virtuosité de ses futurs bourreaux. On trouvera une scène similaire dans « Ernestine », où le « malheureux Herman », venu exiger d'Oxtiern un engagement écrit par lequel il renoncera à ses prétentions sur son amante, n'obtient de lui qu'un billet dont le double sens lui échappe : « Le malheureux Herman, bien loin d'entendre le cruel sens de ce billet, s'en saisit, le baise avec ardeur, renouvelle ses excuses au comte, et vole chez Ernestine lui apporter les tristes trophées de sa victoire[798] » ; et plus loin : « Herman rassura sa maîtresse, il lui fit valoir le billet… qu'elle avait également lu sans en comprendre l'ambigüité[799]. » Le procédé, récurrent chez les libertins sadiens, ne laisse pas cependant d'être parodié dans la comédie du *Capricieux*, où un autre de ces billets ambigus, mais rédigés avec infiniment moins de finesse, n'a plus d'autre fonction que de provoquer le rire du spectateur devant les contorsions maladroites de Fonrose, « tout heureux de s'en être si bien tiré[800] » quand le double sens de son message est loin d'échapper à l'esprit malicieux de la baronne : « Le billet est galant / On voit qu'il part du cœur d'un véritable amant / Le style est délicat[801]. » Le danger des sécrétions tient à ce qu'elles risquent toujours de se retourner contre le maître du secret, en trahissant un savoir mal dissimulé. Fonrose trouve, dans la comédie de Sade, une trompeuse autrement plus habile que lui ; à défaut de l'abuser, la diversion du marquis offre au contraire à Florange l'éclaircissement qu'elle était venue chercher. L'œuvre narrative, dont on a vu qu'elle associait largement la maîtrise du secret au héros maléfique, inverse les rôles en faisant du scélérat le seul bénéficiaire possible de ces signaux ; on en trouvera un exemple dans *Isabelle de Bavière*, où le message codé adressé à l'héroïne criminelle est aussitôt décrypté par cette dernière :

> Quelques mémoires secrets rapportent qu'un homme déguisé l'aborda dans une de ces fêtes, et lui dit à l'oreille : – Athalie ne se repentira-t-elle donc jamais de tourmenter Joas ! – Je ne me repens que de t'avoir laissé la vie, répondit Isabelle, en reconnaissant le seigneur qui lui parlait ainsi pour un des plus fermes partisans de l'ancienne faction orléanaise, et comme je n'aime pas le remords, poursuivit-elle, va subir ton destin[802].

Et lorsque les sécrétions produites par le scélérat ne laissent plus aucun doute au destinataire vertueux quant à la nature du savoir qui lui est dissimulé, le secret ainsi dévoilé n'est plus guère que le prétexte à un persiflage cruel venant expliciter la subordination de la

[798] « Ernestine », p. 247.
[799] *Idem.*
[800] *Le Capricieux*, p. 348.
[801] *Idem.*
[802] *Isabelle de Bavière*, p. 233.

victime au bourreau : « Cordelli me lime un quart d'heure en complotant de nouveaux écarts, et Raimonde est appelée. Son sort est écrit dans les yeux de l'Italien : elle peut aisément l'y voir. – Oh ! ma chère maîtresse ! me dit-elle en m'embrassant, il est donc décidé que vous allez me livrer à ce monstre ? Moi qui vous aimais tant !... Des rires furent mes seules réponses[803]. »

Expression de la domination du destinateur sur le destinataire, la révélation partielle peut également, à l'instar de la révélation spontanée, participer d'un scénario érotique et devenir ainsi partie intégrante de la scène libertine. Le secret accompagne souvent les libations auxquelles se livre le roué : les crimes les plus cruels ne s'opèrent pas au vu et au su de tous mais dans la solitude d'un boudoir ou d'un cabinet, espaces de repli attenant à la salle des orgies qui permettent à ceux qui le souhaitent de s'écarter temporairement des « scènes générales ». Si, dans *Les 120 journées de Sodome*, le détail des actes qui se commettent dans ces lieux isolés ne seront pas révélés au lecteur, le dispositif inventé par Verneuil, dans *La Nouvelle Justine*, se propose d'en rendre compte mais sous une forme cryptée :

> Le grand Être dont je suis ici le ministre, et dont j'ai reçu les ordres ce matin, vous répondra par un billet ; vous en exécuterez le contenu : vous vous ressouviendrez que le style des décrets d'un Dieu est toujours un peu louche ; vous aiderez à la lettre ; vous devinerez l'intention, et vous agirez. […]
>
> À peine Gernande a-t-il prononcé, qu'un rouleau de satin blanc, lancé par la bouche de l'Éternel, tombe à ses genoux ; il le développe ; il y lit ces mots : *Prends ta belle-sœur, et Marceline ta sœur ; passe avec elles dans un boudoir ; là, tu mêleras le sang, et tu boiras le foutre*[804].

Énoncé dans un style « un peu louche », qui implique de l'exécutant qu'il « devine » l'esprit de l'ordre qui lui a été intimé, l'acte libertin revêt une dimension nettement parodique : l'obscénité à peine voilée de ces commandements a essentiellement pour but de détourner les codes du discours cabalistique dont la propension au secret est ici moquée. Dans le cas présent, les sécrétions jouent pleinement leur rôle de révélation en ne dissimulant rien de ce qui est utile à la représentation du geste pornographique ; l'obstacle, plus ludique qu'efficace, trahit la signification érotique d'un « signal » qui n'existe que pour exhiber l'interdit portant sur le secret dévoilé. La révélation partielle ne se contente donc pas de

[803] *Histoire de Juliette*, p. 1149.
[804] *La Nouvelle Justine*, p. 912-913.

montrer, sur un mode ironique, ce qui devrait être caché, il lui faut encore « dire quelle montre », se mettre en scène comme outil de divulgation. On ajoutera, pour finir, que nombre des passions décrites dans *Les 120 journées de Sodome* font intervenir, sous une forme ou sous une autre, le code libertin au cœur des ébats. C'est le cas de la passion numéro 128 :

> Il faisait accoucher deux femmes devant lui, leur bandait les yeux, mêlait les enfants, que lui seul connaissait à une marque, puis leur ordonnait d'aller les reconnaître. Si elles ne se trompaient pas, il les laissait vivre ; si elles se trompaient, il les pourfendait à coups de sabre sur le corps de l'enfant qu'elles prenaient pour le leur[805].

Tout tourne ici autour du secret portant sur l'identité des deux nouveau-nés ; en mettant en cause la capacité de la mère à retrouver son enfant, le libertin entend tourner en dérision l'idée d'une justification naturaliste du lien maternel. L'apposition de cette marque, qu'il est le seul à connaître et qui constitue le seul signe visible du lien parental, lui permet en effet de bénéficier « artificiellement » d'un savoir sur l'enfant auquel sa mère elle-même n'a pas accès : la marque « signifie » mais dans une langue qui n'est accessible qu'à celui qui en a établi le code. De par ce dispositif, le libertin jouit non seulement de cette espèce de provocation faite à la nature, mais aussi de la supériorité que lui confère sur ses victimes sa capacité à accéder à un savoir qui leur est précisément refusé. La scène de « colin-maillard » à laquelle se livre Juliette dans le salon de Léopold obéit à une même logique ; la marque qui déterminera le supplice des victimes est cachée à ces dernières, qui doivent donc choisir « à l'aveugle » les tourments qui leur seront réservés :

> – Je bande beaucoup, nous dit Léopold, il est temps d'en venir à quelque chose de plus sérieux. Voici quatre fers rouges, tous marqués, continua-t-il : sur chacun est gravée la condamnation d'une de ces femmes grosses ; je vais leur bander les yeux, et elles viendront elles-mêmes choisir un de ces fers.
>
> On exécute, mais à mesure que le colin-maillard avait choisi son fer, Léopold le lui appliquait tout bouillant sur le ventre. Telles étaient les quatre différentes inscriptions résultatives de ces terribles fers : la plus jeune, celle de quatorze ans, reçut de la main du hasard l'inscription qui portait : *Elle avortera sous les coups de fouet* ; celle d'ensuite, et qui paraissait du même âge, eut pour inscription : *Elle avortera par une boisson* ; la troisième, âgés de quinze ans, eut

[805] *Les 120 journées de Sodome*, p. 370.

pour arrêt : *Elle avortera foulée aux pieds* ; la sentence de la quatrième, ayant environ seize ans, fut : *On lui arrachera son enfant du ventre*.

La cérémonie faite, on enleva les bandeaux, et les malheureuses, en se considérant, purent lire leur mutuelle condamnation[806].

On retrouve enfin l'utilisation de la « marque » dans l'épisode consacré aux passions du marquis d'Enfer, même si cette dernière semble cette fois-ci répondre à des impératifs qui diffèrent sensiblement : « il les marque toutes sur l'épaule avec un fer rouge, au numéro de l'ordre dans lequel il veut qu'on les lui fasse passer[807]. » Le fantasme de domination qui caractérise le libertin sadien, héros tyrannique, implique ici de s'approprier le corps de son partenaire en le « marquant ». Ce geste parachève le processus de réification de l'autre en transformant la victime en « objet de signification » : un simple regard sur elle suffit à identifier le type de supplice qui lui sera réservé. La tentation d'ordonner le monde en le saturant de significations, de le rationnaliser en réduisant chaque chose à sa fonction propre, est symptomatique du systématisme sadien ; on en trouve du reste un autre exemple à la fin des *120 journées de Sodome*, à travers les « rubans » que les Amis distribuent à ceux qu'ils prétendent sauver : « Les amis font de nouveaux ménages dans leurs chambres, et décident de donner un ruban vert à tout ce qui doit être ramené en France[808]. » Les rubans, comme les marques, sont des signifiants ambigus qui réduisent les corps et les individus à leur fonction érotique. Ces sécrétions ne sont pas sans rappeler le genre de l'utopie, qui leur associe volontiers un rôle de distinction sociale. On se souvient que l'utopie de Zamé, dans *Aline et Valcour*, mobilise elle aussi des rubans pour différencier la population de l'île par classes d'âge : « Le gris, le rose et le vert sont les trois couleurs qu'ils adoptent pour leurs habits : la première est celle des vieillards, l'âge mûr emploie le vert, et l'autre est pour la jeunesse[809]. » De l'utopie sexuelle des *120 journées de Sodome* à l'utopie vertueuse d'*Aline et Valcour*, le rôle dévolu au signe est tout à fait comparable : il est un opérateur de distinction dont l'efficacité pragmatique reste toutefois conditionnée à la connaissance du code qui lui est associé ; en somme, ces utopies ne font sens que pour celui qui se trouve initié au secret qui les fonde.

[806] *Histoire de Juliette*, p. 735.
[807] *Les 120 journées de Sodome*, p. 377.
[808] *Les 120 journées de Sodome*, p. 380.
[809] *Aline et Valcour*, p. 620.

La révélation partielle fournit donc au libertin une voie détournée pour exprimer ses passions sans risquer de tomber sous le coup de la Loi, ainsi qu'un modèle d'organisation pour la scène libertine, qui saura tirer profit du potentiel érotique et scabreux de ces sécrétions. L'usage de signaux, comme le remarquait András Zempleni, permet en effet d'alléger la tension liée à l'interdit portant sur le secret sans pour autant l'abolir tout à fait dans la révélation : ce moyen terme commode explique, selon l'ethnologue, la fréquence de son utilisation dans le champ des interactions sociales, une tendance dont on a vu qu'elle se retrouvait chez Sade.

Conclusion

La scène de révélation occupe une place centrale dans la dynamique de l'œuvre fictionnelle, où elle remplit une triple fonction dramatique, sémiotique et pragmatique. Dramatique tout d'abord, dans la mesure où, empruntant volontiers à la grammaire du spectacle, elle autorise un relâchement brusque de la tension induite par le geste de dissimulation par lequel se trouveront satisfaites à la fois la curiosité du destinataire et la volubilité du destinateur. Le secret, comme nous avons eu l'occasion de l'observer, vise moins à taire qu'à retarder : à défaut de « retrancher », son rôle serait plutôt de réorganiser, de réordonner la matière diégétique de manière à ce que la tension culmine dans le dénouement final. Sémiotique également, car la révélation actualise les virtualités contenues dans le processus de dissimulation et signale l'aboutissement de toutes les propositions laissées en suspens. Pour faire « œuvre », tous les fils de l'intrigue doivent finir par se rejoindre, toutes les questions posées doivent recevoir une réponse – fût-elle éphémère ou transitoire. Pragmatique enfin, car le processus de révélation est autant un discours, un contenu – la somme des secrets que l'on transmet au destinataire – qu'une action – celle de se mettre à nu, ou d'exhiber la supériorité que nous octroie le savoir du secret – ; or cette double polarité en fait un puissant moteur de l'intrigue. C'est bien souvent par la révélation des fautes passées ou des crimes dissimulés que se reconfigure, au gré des retournements de la scène sadienne, les rapports entre bourreaux et victimes, entre vertueux et vicieux.

Sur le plan éthique, la scène de révélation obéit à des motivations diverses et souvent ambivalentes. Si l'on pourrait être tenté, de prime abord, d'opposer un désir de révélation vertueux, mû par une injonction à la transparence et à la vérité, à un art de dissimuler qui profiterait essentiellement au méchant, cette lecture ne résiste pas cependant aux efforts de détournement et de parodisation déployés par la fiction sadienne pour rendre à leur tour ces dévoilements interlopes. Non seulement en effet le souci de vérité qui anime l'héroïne vertueuse tend souvent à s'inverser en naïveté et à se retourner contre elle – on pense à Justine, confiant innocemment le récit de ses peines à ses futurs bourreaux –, mais la scène de révélation est aussi l'occasion de flatter les penchants exhibitionnistes ou voyeuristes du libertin scélérat, qui trouvera dès lors dans le rituel de la confession la matrice dynamique de ses propres débauches ainsi qu'une tribune pour défendre ses systèmes. Parce qu'elle offre la

promesse de ne rien passer sous silence, la révélation constitue une alliée naturelle de la philosophie sadienne, dont le rêve est de « tout dire », ainsi qu'un adjuvant du projet pornographique, lequel ne prétend gazer « que la vertu ».

À la diversité des enjeux éthiques qui entourent le geste de révélation s'ajoute la diversité des configurations narratives et des dispositifs scéniques destinés à l'informer ; l'éventail de ces pratiques s'avère de fait bien plus large que celui des stratégies de dissimulation, lesquelles procèdent, par définition, d'une « in-action ». Le dévoilement du secret peut en effet être actif, orchestré par la personne même du destinateur, ou passif, c'est-à-dire appréhendé du point de vue d'un destinataire en position de simple spectateur ; il peut se présenter spontanément, s'offrir sur le ton de la confiance, ou résulter d'une contrainte, qui peut elle-même être interne ou externe ; il peut enfin être total, incomplet, ou bien encore crypté. Nous nous sommes efforcés de rendre compte de ces variations, qui font la richesse et le sel de la fiction sadienne, en distinguant quatre structures principales : la révélation spontanée – c'est la confession, l'aveu –, la révélation contrainte – qui procède de la surprise, de la négociation ou de la contrainte –, la pseudo-révélation – ou révélation piégée, qui se joue de son destinataire ou s'emploie à renverser ironiquement les codes de l'aveu –, enfin, la révélation partielle, qui livre au destinataire un savoir tronqué ou méconnaissable.

Ce dernier type de révélation, auquel on a parfois donné le nom de « sécrétion », présente la particularité de permettre l'énonciation du secret sans toutefois que la séparation qui le tient à l'écart du monde ne soit tout à fait levée ; le secret ne s'énonce que revêtu d'un métatexte qui porte le récit de ses propres réticences, métatexte qui le signale paradoxalement comme « secret » au moment même où il cesse pourtant de l'être. Ce statut « moyen » entre dissimulation et dévoilement, qui est celui de la révélation partielle, tend à la rapprocher du troisième et dernier acte archétypal autour desquels s'organise, chez Sade, la vie du secret : la *communication*.

Chapitre III
Communiquer

La communication constitue le troisième mode de régulation du secret : celui-ci implique, contrairement à la révélation, de transmettre à un interlocuteur choisi, que nous appellerons le dépositaire du secret, non seulement le savoir dissimulé mais également l'interdit qui porte sur sa divulgation : comme l'écrit Boutang, « l'acte ou l'intention de communiquer le secret, émergeant du silence sans tomber dans le "dire", maintient la négation et la prolonge[810] ». La communication ne suppose donc pas une levée pure et simple de la séparation qui tient le secret, conformément à son étymologie, « à l'écart » du monde, il s'agit bien plutôt de déplacer cette séparation de manière à ce qu'un ou plusieurs destinataires se trouvent inclus dans la confidence. Entre la confiscation et la divulgation, l'acte de communiquer apparaît comme un geste essentiellement partitif, dans le sens où en excluant le dépositaire du savoir dissimulé de la classe de ses destinataires, il introduit une nouvelle distinction dans la structure actantielle du secret, qui devient dès lors triadique[811]. Le secret ici n'est plus divulgué mais « partagé » ; par cette confidence, le dépositaire devient à la fois le réceptacle de la parole secrète et un équivalent fonctionnel du destinateur : il pourra, à son tour, devenir le pivot d'une nouvelle structure actantielle qui exigera de lui qu'il choisisse entre dissimuler, révéler, ou communiquer le secret qui lui a été confié. Si communiquer son secret permet de se délester d'une partie de la tension qui pèse sur le destinateur, cela revient donc également à mettre en danger ce secret en assignant à l'autre la responsabilité de ne pas le répéter.

[810] Pierre BOUTANG, *Ontologie du secret*, p. 133.
[811] On pourra se référer à la section « Typologies », dans l'introduction de ce chapitre, pour trouver le détail de cette structure triadique.

Section 1. Sous le sceau de la confidence

La fiction libertine a souvent exploité cette configuration pour se jouer des interdits de la représentation sans toutefois les abolir : le secret ne se dit qu'à l'oreille ou sur l'oreiller. Cette proximité entre destinateur et dépositaire du secret est aussi souvent l'occasion d'exhiber la complicité heureuse des amants, de jouer sur la fascination de l'intime ou sur l'attrait du *naturel* ; chez Sade, elle devient le fondement d'une sociabilité criminelle en laquelle s'exhibent les contradictions du système libertin. La distinction que nous avons déjà observé dans les usages que vertueux et vicieux font du secret se retrouve, sans surprise, dans la manière dont notre auteur met en scène la communication. Entre les mains du héros vertueux, les confidences servent essentiellement à dénoncer les turpitudes du débauché : à la condamnation morale qui vient sanctionner les actes de ce dernier s'ajoute un impératif de dramatisation qui souligne l'importance de l'aveu en insistant sur le poids de l'interdit qui porte sur son énonciation ainsi que sur les obstacles à surmonter pour obtenir cette confidence. Dans *Franchise et trahison*, Valbelle doit ainsi faire usage de « finesse » pour disposer Delcour à révéler les projets médités par Faublan :

> **Valbelle.**
>
> Vous êtes très attaché à M. de Faublan.
>
> **Delcour.**
>
> Il m'a toujours témoigné de la bienveillance, et j'ai cru devoir y répondre : cependant depuis quelques jours il m'a dit des choses qui alarment ma probité *(Avec attendrissement.)* Je ne puis vous le dissimuler, madame.
>
> **Valbelle.**
>
> Confiez-moi ces choses, mon cher Delcour : vous connaissez de tous les temps mon amitié pour vous ; garantissez-vous des pièges d'un homme qui tôt ou tard finirait par vous perdre[812].

De même, Madame de Franval n'arrache l'aveu de Valmont, qui est complice des dérèglements de son mari, qu'en faisant montre d'une détermination et d'une pugnacité qui désarment son interlocuteur, au point de l'amener à confesser la passion adultérine de

[812] *Franchise et Trahison*, p. 226-227.

Monsieur de Franval pour sa fille Eugénie : « Quelle est cette énigme ? Expliquez-vous, je vous conjure » ; et Valmont de répondre, après un certain nombre de relances :

> Je serai donc moins obscur, puisque vous l'exigez, madame, et quoiqu'il m'en coute à déchirer votre cœur… apprenez le motif cruel qui fonde les refus que votre époux fait à M. de Colunce… Eugénie… – Eh bien ! – Eh bien ! madame, Franval l'adore[813].

Comme le disent bien les réticences de Valmont et les nombreuses aposiopèses qui parsèment son discours, la confidence vient ici exacerber le caractère transgressif d'un secret qui ne se dévoile que revêtu des marques de l'interdit dont il fait fi. Plus le crime est horrible – et plus il est « intéressant » – plus ces marques se multiplient, amenant parfois le destinateur à différer l'exposition de son secret. Valbelle, dépositaire de l'aveu de Delcour, ne s'empresse pas tout de suite de le révéler, ce qui aurait pour effet de précipiter le dénouement de l'intrigue : « Pardon, ma chère, si je ne puis rien vous dévoiler encore… mais j'ai besoin de quelques réflexions… de quelques éclaircissements… je crois entendre ma fille, je n'ose rien vous dire devant elle…[814] » ; de même que « l'adroit détour » employé par Adélaïde, dans *Les Jumelles*, entretient à la fois l'intérêt du spectateur et celui du destinataire par les retards qu'il met dans le dévoilement des sentiments de la jeune fille : « Sous cette feinte hélas vous fuyez mon hommage / Et vous ne vous servez de cet adroit détour / Que pour mieux rejeter mon trop constant amour[815]. » Puissant vecteur de curiosité, la confidence est encore un moyen de vérifier la solidarité de ceux qu'elle unit dans le partage du secret. Les secrets que se communiquent les victimes du roman sadien tiennent du geste de reconnaissance ; Rosalie, gardée prisonnière dans les appartements de Rodin, reconnaît tout de suite en Justine un être de la même trempe qu'elle ; leurs malheurs passés les rapprochent, la crainte de ceux qui sont encore à venir dénouent leur langue : « Justine, je vais tout t'apprendre ; je vois que tu es incapable de trahir les secrets que j'ai à te révéler, et je ne veux plus en avoir pour toi[816]. » La facilité avec laquelle s'échangent ces confidences dit sans doute quelque chose aussi du caractère interchangeable[817] des victimes du libertinage : en découvrant le secret de son

[813] « Eugénie de Franval », p. 319.
[814] *Franchise et Trahison*, p. 378-179.
[815] *Les Jumelles*, p. 269.
[816] *La Nouvelle Justine*, p. 523.
[817] On lira un peu plus loin : « Celle qu'on présente cette fois-ci est une fille de l'âge de Justine ; elle lui ressemblerait même un peu, s'il était possible d'admettre que la nature eût pu refaire deux fois un aussi parfait modèle de grâces et de beautés. », *ibid.*, p. 529.

interlocutrice, Justine se place en position d'éprouver le même sort qu'elle – ce qui, dans une certaine mesure, ne manquera pas d'arriver.

Les liens du sang constituent une autre circonstance favorable pour ces confidences dont bénéficie le héros vertueux. La mère de Courval, enfermée pour un meurtre dont sa fille s'est trouvée être le témoin, s'ouvre à son fils au sujet des circonstances de son arrestation : « n'importe, ne perdons pas en vaines plaintes le peu d'instants où je puis vous parler ; j'ai des secrets de conséquences à vous dire, écoutez-les mon fils[818]. » Ironiquement, le lien filial qui autorise la communication d'un secret qui intéresse directement Florville – puisqu'il s'agit précisément d'informer Courval de l'existence de cette dernière – ne s'étend pas à l'héroïne, qui joue ici le rôle de destinataire. Sa mère ne l'ayant pas reconnue, Florville n'est plus guère que la femme anonyme responsable de la dénonciation qui l'a conduite dans cette triste situation. Il faudra attendre le dénouement pour que ces mystères se résolvent et que les relations unissant les personnages s'éclairent : ce n'est qu'alors que Florville, dont l'identité se trouve finalement révélée en présence de sa famille, pourra rentrer – mais trop tard – dans la confidence dont elle avait été écartée.

À cela s'ajoutent enfin les secrets qu'autorise la complicité amoureuse : celle qu'entretient Justine avec Bressac, son bourreau, qui la charge dans *Les Infortunes de la vertu* de mettre à mort sa propre mère, ou la relation plus ambiguë que nouent Adélaïde et Antoine, dans *Adélaïde de Brunswick*. De passage à Venise, l'héroïne est invitée dans la maison du sénateur où, sentant « le besoin de se conserver une société dont elle était loin de soupçonner les dangers[819] », elle décide de feindre de céder aux avances de ce dernier afin de tirer du moins de cette situation « de l'amusement et de la dissipation[820] ». Commence alors entre les deux personnages un épisode de badinage amoureux dont le secret que garde Antoine, qui se trouve mêlé à une conjuration, est l'enjeu principal. Tout en refusant de faire explicitement de sa main le prix de cet aveu, Adélaïde n'en joue pas moins un jeu équivoque en conditionnant la poursuite de l'entretien amoureux au dévoilement complet de ce que son compagnon lui dissimule : « Ce secret alors, confie Adélaïde, me paraît d'une telle importance que je risquerais beaucoup, ce me semble, à continuer de voir des gens qui, en le laissant échapper, me compromettraient infailliblement avec eux[821]. » Adélaïde, dont on a déjà vu que la conduite vis-à-vis des secrets était plus proche de celle des héros libertins de Sade que de

[818] « Florville et Courval », p. 150.
[819] *Adélaïde de Brunswick*, p. 381.
[820] *Idem.*
[821] *Ibid.*, p. 382.

celle de ses avatars vertueux, se montre, en cette occasion encore, fine négociatrice en parvenant à forcer Antoine à lui faire la confidence qu'elle réclame sans rien promettre en retour :

> Un moment, Antoine, reprit Adélaïde, ce que j'ai dit, ou n'a pas été compris par vous, ou l'a été beaucoup trop en votre faveur. Je ne vous donne aucun droit sur moi, en recevant de vous l'éclaircissement que je désire ; vous en promettre serait vous tromper : comment vous engagerais-je ce qui ne m'appartient plus ? Voyez donc à quel point je suis exigeante : je vous demande tout et je n'accorde rien. Je vous ai dit pourtant que si, par l'aveu que je désire, vous vous montriez digne de mon amitié, je vous accorderais toute celle dont je suis capable, et de plus la promesse la plus sacrée du plus inviolable mystère[822].

La confidence est ici le prétexte d'un bras de fer qui tient simultanément de la séduction et de la mystification, du jeu galant et de l'intrigue politique. Une fois rentrée en possession du secret d'Antoine, c'est au tour d'Adélaïde de s'engager à garder le silence en signant un billet qui l'érige de fait en complice des conjurés, quand bien même elle n'adhère pas au projet de coup d'État qui vient de lui être dévoilé :

> Non, non, s'écrie le sénateur en la retenant, vous allez tout savoir ; mais prononcez et signez : Je jure de ne jamais rien dire de ce qui va m'être confié, d'exécuter tout ce qui me sera prescrit et de faire sans regret le sacrifice de ma vie, si l'on peut jamais me prouver que j'ai trahi ceux auxquels je me lie[823].

La confidence s'inscrit dès lors dans une logique contractuelle : confier son secret, ou s'en voir confier un, sont des actes qui « engagent », non seulement vis-à-vis de celui avec qui l'on partage ce savoir et l'interdit qui le fonde, mais encore à l'égard du destinataire – en l'occurrence, le pouvoir politique vénitien – qui, une fois la conjuration déjouée, menacera de punir Adélaïde au nom des secrets d'Antoine.

Ces quelques exemples suggèrent que l'acte de communication n'est pas étranger au héros vertueux, qui peut trouver une consolation éphémère ou un exutoire dans l'intimité d'un secret partagé ; elle reste cependant plus naturelle au héros libertin, pour qui elle constitue de prime abord un moyen d'évoquer ses propres crimes sans cependant les révéler, c'est-à-dire sans s'exposer à la sanction des lois. La confidence libertine possède peu ou prou le même

[822] *Ibid.*, p. 383.
[823] *Ibid.*, p. 385.

rôle d'agrégateur social qu'on lui a vu jouer précédemment : elle est un marqueur de la solidarité qu'entretiennent les roués. On notera toutefois que le dépositaire du secret n'est plus ici un simple confident, mais un complice ; son écoute l'engage bien plus fermement que celle du héros vertueux, car en permettant au crime de s'énoncer, elle constitue en soi une transgression de l'interdit moral qui pèse sur l'existence de ce dernier. Le confident, à l'instar d'Adélaïde, est toujours « coupable par association » des infamies dont il autorise la communication, car le crime – les libertins sadiens le rappellent souvent – est un objet contagieux : le recevoir en dépôt, c'est déjà s'exposer à devenir criminel. Il suffit ainsi à Charlotte d'accepter de garder pour elle la confidence qu'entend lui faire Juliette – elle projette de voler son mari – pour devenir aussitôt complice de ce forfait :

> Jure avant tout, sur l'amour que tu as pour moi, de ne jamais rien révéler du désir impérieux dont je suis dévorée. – Je le jure. – Eh bien ! je veux voler les trésors de ton mari, je veux que tu me fournisses toi-même les moyens d'y parvenir. – Parle bas, dit la reine, ces gens-ci pourraient nous entendre…[824]

En invitant sa compagne à « parler bas » pour ne pas être entendue, Charlotte s'inclut d'emblée dans le projet que lui soumet Juliette, projet dont elle partage déjà les risques – à commencer par celui d'être découverte – alors même qu'elle n'y a même pas encore consenti. Tel est usuellement le sens de ces confidences libertines ; sous prétexte de libérer la parole, et de décharger le destinateur d'un poids incommode, elles constituent avant tout une mise en scène de la complicité qui unit les roués, de la conformité de leurs désirs comme de leurs intérêts. *L'Histoire de Juliette*, qui est de loin le roman qui pousse le plus loin la tentative d'inscrire le libertinage sadien dans une pratique collective, offre de nombreux exemples de ces scènes de communication :

> – Tiens, Juliette, sois franche, avoue que tu as volé le cardinal ! Ne redoute en moi ni la critique, ni la trahison ; j'aime aussi tous ces légers délits, j'ai peut-être volé ces coquins-là plus que toi ; le vol est délicieux, mon ange, il fait bander ; je décharge, moi, quand je fais de ces choses-là ; il est bas de voler pour vivre, il est délicieux de le faire pour contenter sa passion.
>
> J'en avais trop fait avec Olympe, pour appréhender quelque chose de ses indiscrétions. On peut, je crois, sans risques, convenir d'un petit vol avec l'individu qui, dans un bien plus grand, nous servit de complice.

[824] *Histoire de Juliette*, p. 1089.

> – J'aime que tu me connaisses, dis-je à Olympe, je suis flattée de la justice que tu me rends ; oui, j'ai fait ce vol ; j'ai, de plus, contribué à faire périr l'innocente sur laquelle j'ai fait retomber le soupçon, et cette réunion de petits crimes m'a fait bien voluptueusement décharger...[825]

Semblables dans leur fonction, la confidence honnête et la confidence libertine se distinguent pour l'essentiel dans leur objet. L'innocence et la naïveté qui fondent l'*ethos* de la victime sadienne lui interdisent de faire de son être un secret : dénuée de toute anfractuosité, elle ne se définit pas *a priori* par sa complexité ou par sa profondeur, elle est avant tout l'expression d'un modèle universel – l'incarnation des infortunes de la vertu – qui contraste nécessairement avec le discours individualiste du libertin, celui-ci ne se concevant à l'inverse que dans le sentiment de sa propre singularité, de son unicité. Cette différence ontologique entre le méchant et l'homme de bien implique également, on l'a vu, un usage distinct de la dissimulation. Le secret du vertueux porte essentiellement sur des objets qui lui sont extérieurs, il est un moyen de transiger avec les obstacles que le méchant place sur sa route, c'est pourquoi on sera tenté de dire de son secret qu'il est strictement *instrumental*. Le secret libertin apparaît en revanche comme le prétexte à un retour sur soi, il est l'affirmation d'un désir souverain qui ne peut s'affirmer que dans la clandestinité et l'interdit ; le rapport qui unit le libertin à son secret n'est plus instrumental, il est *existentiel* : le libertin se définit dans et à travers les savoirs qu'il érige comme secret. C'est particulièrement vrai de la confidence qui, en raison de la relation de confiance qu'elle suppose entre les actants, constitue l'une des variations les plus intimes du secret sadien. « Se confier » à l'autre implique, comme le suggère du reste la forme pronominale, non seulement de lui livrer son secret mais aussi de « se » livrer, d'éprouver son identité au regard de l'autre. La franchise à laquelle Olympe exhorte Juliette, dans l'échange que nous rapportons ci-dessus, porte moins sans doute sur la nature du vol commis par cette dernière – c'est un secret de Polichinelle – que sur le récit même de cette anecdote : « Tiens, Juliette, sois franche, avoue que tu as volé le cardinal ! Ne redoute en moi ni la critique, ni la trahison ». En déplaçant l'injonction à la vérité de l'énoncé de l'acte criminel vers son énonciation, la confidence exigée par Olympe apparaît avant tout comme un moyen de se ressaisir de la personnalité du maître du secret, et ce faisant, d'éprouver la similitude de ses propres passions vis-à-vis de celles de sa compagne. Juliette, qui comprend parfaitement le sens de la demande qui lui est faite, ne répond du reste qu'en traçant son propre portrait, et en invitant son interlocutrice à se reconnaître dans cette

[825] *Ibid.*, p. 810-811.

esquisse : « J'aime que tu me connaisses, dis-je à Olympe, je suis flattée de la justice que tu me rends. »

L'hypocrisie et la fausseté dont fait montre le libertin dans le monde contrastent avec l'exigence de transparence et de clarté qui régit ses commerces secrets. La fiction sadienne, dont le systématisme dialectique oppose volontiers le dedans et le dehors, le visible et le caché, l'obscène et le voilé, tend à exacerber ces différences, faisant ainsi des scènes de dévoilement des moments de cristallisation du sens et de redéfinition des enjeux de l'intrigue. Si la révélation s'adresse essentiellement à une altérité radicale – la victime, l'ennemi, le public –, la communication suppose au contraire une relation d'identité et de proximité avec le dépositaire du secret. Le sentiment amoureux – car celui-ci n'est pas étranger au système sadien – se nourrit de cette parole intime et du charme de pouvoir se montrer sans fard devant une personne choisie. En confiant à Olympe le secret de son larcin, Juliette force cette dernière à la reconnaître comme son égale, elle se montre ainsi digne de la relation de confiance qui la lie à la princesse dans la mesure précisément où ce crime témoigne de la ressemblance de leur parcours et de la proximité de leurs désirs. De la même manière, ce ne sera que par un aveu complet de toutes les scélératesses qu'elle a commises de par le passé qu'Olympe Borghèse pourra, à son tour, s'assurer de la préférence et de l'estime que lui marque Juliette :

> Ne faiblis plus, mon amour, et puisque tu es en train de t'ouvrir à moi, dis, je t'en conjure, s'il ne t'est pas arrivé de commettre quelque autre crime que ceux dont tu m'as déjà fait l'aveu : pour mieux te conseiller j'ai besoin de te connaître à fond, avoue-moi tout sans aucune crainte… – Eh bien ! me dit Borghèse, je suis coupable d'un infanticide affreux ; il faut que je te le raconte[826].

Loin d'être une opération à sens unique, le partage du secret est volontiers mû par un principe de réciprocité. Chez Sade, comme chez Vivant Denon, « il en est des baisers comme des confidences » : elles aussi s'attirent, s'accélèrent et s'échauffent les unes par les autres. Le secret, sitôt confié, encourage en effet le dépositaire à se livrer lui aussi, geste par lequel il témoigne de son adhésion au récit qui vient de lui être fait et de l'uniformité des passions qu'éprouvent les roués. Juliette, qui vient de confesser le meurtre d'un mari, est ainsi récompensée de sa confiance par un nouvel aveu qui vient resserrer les liens qui l'unissent à Zanetti : « Eh bien ! me dit Zanetti, puisque tu t'ouvres de cette manière, je vais de même te

[826] *Ibid.*, p. 818.

parler avec confiance ; écoute, ne t'effraie pas, et jure-moi de ne rien révéler de tout ce que je vais te dire[827]. » Si le secret peut être un objet de chantage que l'on brandit pour renforcer son emprise sur un ancien complice (« Nous aurons son secret, il frémirait de nous le voir trahir[828] », affirme Juliette à propos du cardinal qu'elle entend voler), les confidences mutuelles constituent au contraire un signe de l'engagement et de la complicité des actants, pour qui ces aveux deviennent finalement une source d'émulation, un appel à redoubler le crime ou à l'actualiser dans la scène libertine. On citera, entre autres, l'exemple des Amis de Silling qui, par cynisme autant que par jeu, ne manquent jamais une occasion de surenchérir sur leurs méfaits respectifs : « Le président, aussi coupable que ses deux amis, avait sans dégoûter Durcet, avoué son petit commerce secret avec sa propre fille[829]. »

De fait, la confidence est partie intégrante de la sociabilité libertine, dont elle constitue en quelque sorte le versant fédérateur : à la mise à l'écart de la victime, à sa disqualification en tant qu'*alter ego*, ou ne serait-ce qu'en tant qu'être humain, répond le besoin obsessionnel du libertin de se lier avec des êtres rigoureusement aussi corrompus que lui. Cette amitié à laquelle prétendent les criminels, qui est un sentiment « fort difficile entre sexe égal, impossible entre sexe différent[830] », d'après les mots de Saint-Fond, oblige les intéressés à multiplier, à la première sollicitation, les preuves de leur scélératesse : il s'agit par là non seulement de se reconnaître entre individus « singuliers », mus par les mêmes passions et défendant les mêmes intérêts, mais encore de se mettre à l'abri de la violence des autres, de ne pas devenir soi-même la victime d'un être plus puissant ou plus malfaisant. L'amitié, chez Sade, n'implique pas seulement l'égalité, ou la « compatibilité », elle suppose une identité parfaite, une rigoureuse symétrie entre l'ensemble des représentants de la classe des bourreaux ; or cette symétrie fragile ne se maintient qu'au prix d'une injonction continuelle à la transparence. Juliette conditionne son aide comme son amitié pour Olympe au dévoilement scrupuleux des débauches auxquelles elle s'est livrée, cela afin de la « connaître à fond » ; la règle vaut aussi pour Ghigi, qui ne pourra profiter des charmes de Juliette qu'à la seule clause qu'il se montre à elle sans « masque » : « Je vois bien que ce n'est pas avec toi qu'il faut feindre, j'ôte le masque… vois l'homme… vois celui qui veut jouir de toi à tel prix que ce puisse être[831]. » Jouir entre égaux implique nécessairement de se mettre « à nu », une intimité qui, chez Sade, n'est jamais dénuée d'une arrière-pensée sexuelle. Le débauché soucieux de

[827] *Histoire de Juliette*, p. 1167.
[828] *Ibid.*, p. 811.
[829] *Les 120 journées de Sodome*, p. 16.
[830] *Ibid.*, p. 609.
[831] *La Nouvelle Justine*, p. 561.

faire carrière dans le monde, ou de développer son *entregent*, saura tirer parti du potentiel de séduction de tels aveux pour se ménager la bienveillance de ses semblables, à l'exemple de Juliette, dont les confidences deviennent bientôt le prix de son élévation sociale :

> Mais il faudra que je reconnaisse tout ce que tu fais pour moi. – En commettant beaucoup de forfaits, et en ne m'en cachant aucun. – T'en cacher, jamais, ma confiance sera tout entière, tu seras maître de mes pensées comme de ma vie, il ne naîtra dans mon cœur, aucun désir qui ne te soit communiqué, aucune jouissance que tu ne partages…[832]

À l'opposé de la duplicité qui règne dans le monde, rien ne doit demeurer secret dans l'antre du libertinage ; les sociétés criminelles sont des structures d'élection autant que de surveillance : leur rôle est de traquer la moindre différence, d'abolir tout écart d'humeur ou de désir qui risqueraient de nuire aux passions des Amis. On perçoit sans peine le paradoxe d'un tel arrangement : la confidence expose ce que la société réprouve, met en scène la bizarrerie et la perversion du jouisseur, mais elle ne le fait qu'en subordonnant cette parole à un dispositif énonciatif – l'acte de communication – qui repose justement sur l'homogénéité de ses actants, sur le préalable d'une parfaite conformité de goût et d'opinion entre dépositaire et maître du secret. En somme, si les libertins sadiens sont des êtres « singuliers », faire société exige d'eux qu'ils le soient « tous de la même manière ».

Dans un contexte où l'individu est sans cesse mis à l'épreuve par ses semblables, où chacun de ses gestes est scruté avec attention à la recherche d'une irrégularité ou d'un signe de faiblesse qui risquerait de le faire basculer dans la catégorie des victimes, le refus de se confier constitue nécessairement une espèce de trouble dans l'ordre sadien. La moindre zone d'ombre dans le commerce des roués menace en effet de faire resurgir le spectre d'une différence d'autant plus dangereuse qu'elle est souvent synonyme de condamnation à mort pour celui qui se trouverait mis en minorité. Ces résistances aux incursions d'autrui ne laissent pas cependant de se frayer un chemin, çà et là, jusque dans les cercles les plus étroits de la sociabilité libertine. Noirceuil, qui vient d'achever sa dissertation sur la nullité des liens familiaux au regard de la nature, excite par son éloquence les soupçons de Juliette, qui le croit probablement coupable de quelque crime à l'encontre de sa parenté. Silence prudent de l'intéressé :

---

[832] *Histoire de Juliette*, p. 364.

> – Ô Noirceuil, m'écriai-je ! combien de fois vous l'avez prouvé… Et vous ne voulez pas me le dire. – Juliette, me répondit cet aimable ami, de tels aveux ne peuvent être la récompense que de votre conduite ; je vous ouvrirai mon cœur, quand je vous croirai vraiment digne de moi : vous avez quelques épreuves à subir avant[833].

Mêmes réticences de Saint-Fond lorsque Juliette et Clairwil viennent à l'interroger sur les supplices secrets qu'il inflige à ses victimes, lorsqu'il s'enferme avec elles, à l'abri de regards :

> Entraînant alors, suivant son usage, le jeune homme, bien sûrement lié, il s'enferme près d'une heure avec lui ; il semblait qu'en ce moment le libertin confiât à la victime un secret impénétrable, et qu'elle était comme chargée de porter en l'autre monde.
> « Que fait-il donc là », dit Clairwill, ennuyée d'attendre, et s'approchant de la porte du cabinet ? « Je n'en sais rien, répondis-je, mais je désire le savoir avec tant d'ardeur que j'ai presque envie de lui dire de me sacrifier pour l'apprendre[834]. »

Ce que les deux amies ignorent les fragilise : l'existence de crimes auxquels elles n'ont pas accès, de fantaisies qu'elles ne « conçoivent » pas encore, constitue la preuve de leur inexpérience en tant que libertines ; dans le même temps, l'opacité dont fait preuve Saint-Fond à leur égard vient ébranler les fondements de leur amitié en faisant obstacle à la libre circulation d'une parole qui constitue le fondement de la civilité libertine. Cette position de tiers exclus les rapproche insensiblement de la condition des victimes – Clairwil, tiraillée par sa curiosité, en vient « presque » à regretter de ne pas être à leur place –, c'est pourquoi, « redoublant toutes les deux de sollicitations, de louanges, de caresses et de séductions », elles n'auront de cesse que le sacrificateur ne leur ait fait l'aveu complet de son secret[835]. Si les assemblées criminelles dont rêve Sade sont régies par un impératif de transparence et de ressemblance, elles ne sont pour autant des organes strictement égalitaires. La possibilité de refuser au complice la confidence qu'il attend, de lui interdire le statut de dépositaire de son secret, est une manière de signifier l'inégalité des actants, et de ce fait, de réinjecter de la

[833] *Ibid.*, p. 350.
[834] *Ibid.*, p. 505.
[835] « Clairwil, qui voulait savoir le secret de Saint-Fond, l'étourdit à force de vin, de caresses et de louanges ; et quand elle crut l'avoir amené au point où elle le désirait : – Que fais-tu donc, lui dit-elle, avec tes victimes, un moment avant de les livrer au supplice ? – Je leur annonce la mort. – Il y a autre chose, nous en sommes certaines. – Non. – Nous le savons. – C'est une faiblesse, pourquoi me contraindre à la révéler ? – Dois-tu donc avoir des secrets pour nous, dis-je à mon amant ? – En vérité, ce n'en est pas un. – Cependant, tu nous le caches, et nous te conjurons de nous le dire. – À quoi cela vous servira-t-il ? – À nous satisfaire, à contenter les deux meilleures amies que tu aies au monde. », *ibid.*, p.508.

hiérarchie dans les relations qui unissent les libertins. À la répartition entre victime et bourreaux, qui est un principe d'organisation de la fiction sadienne, répond, au sein même de cette dernière classe, une multitude de distinctions secondaires, parfois relativement fines, un souci de graduation opposant, aux deux extrémités du spectre, la figure du héros maléfique à celle du simple débauché. Dans *Les 120 journées de Sodome*, Duclos s'étonne de ce que Desprès, qui ne trouve quelque plaisir que dans ses passions scatophiles, ait besoin d'une « jolie fille » comme Marianne pour l'accompagner dans ses orgies ; le vieux libertin lui refuse cette confidence ; sans doute estime-t-il, à l'instar de Noirceuil, que la jeune femme n'est pas encore suffisamment avancée dans la carrière du crime pour mériter un tel aveu :

> « À quoi vous sert une aussi jolie fille, dis-je à Desprès, pour le plaisir que vous me paraissez chérir ? – Ah ! me dit-il, vous ne connaissez pas tous nos mystères. » Il me fut impossible d'en apprendra davantage, et quoique j'aie vécu plus d'un an avec eux, ni l'un ni l'autre n'ont voulu me rien éclaircir, et j'ai toujours ignoré le reste de leurs intelligences secrètes qui, de quelque sorte qu'elles puissent être, n'empêchent pas que le goût que son amant satisfit avec moi ne soit une passion complète et digne à tous égards d'avoir une place dans ce recueil[836].

Le secret qui entoure ces scènes lubriques ne sera jamais élucidé ; il s'agit-là de l'une des nombreuses entorses à l'injonction à « tout dire » qui commande le dispositif énonciatif des *120 journées de Sodome* : « Je lui fis quelques questions sur ce qu'elle faisait avec un amant qui se suffisait si bien à lui-même, mais il me dit que c'était un secret que ni l'un ni l'autre n'avait jamais voulu révéler[837]. » La relation qui unit le maître en libertinage et son élève représente l'un des cas les plus courants de dissymétrie entre des sujets qui appartiennent pourtant tous à la catégorie des bourreaux. S'abstenir de tout révéler en présence de celui que l'on entend former, ou, à l'inverse, témoigner à demi-mot d'un savoir que l'on est seul à posséder, permet de souligner en le dramatisant l'ascendant dont jouit le libertin expérimenté sur le (et plus souvent la) jeune première. Eugénie, à l'instar de Juliette et de la Duclos dans les exemples précédents, est loin de pouvoir imaginer ce que fait Dolmancé lorsqu'il s'enferme dans le petit boudoir attenant à la salle des orgies, dans *La Philosophie dans le boudoir*. Son ignorance et, un peu plus tard, la répulsion que lui inspireront ces détails lubriques lorsqu'ils lui seront livrés « à l'oreille » par le chevalier, soulignent par contraste toute l'étendue de la scélératesse de ses « instituteurs immoraux » : de la désinvolture dudit chevalier (qui, en tant qu'homme, n'ignore rien des goûts homosexuels de Dolmancé) à la

[836] *Les 120 journées de Sodome*, p. 184.
[837] *Ibid.*, p. 185.

sagacité de Madame de Saint-Ange (« Oh ! je m'en doutais[838] »). L'*Histoire de Juliette* fournit là encore l'un des exemples les plus éloquents de la manière dont le libertinage sadien, s'inscrivant directement dans la lignée des discours érotologiques de l'âge classique[839], s'empare volontiers du cadre intimiste de la communication pour délivrer ses leçons de choses. Juliette, qui s'est prise d'affection pour Madame de Donis, décide, à la demande de cette dernière, d'entreprendre son éducation en lui livrant le « secret » de ses jouissances particulières :

> – Ô mon amie ! me disait-elle un jour, combien d'espèces de désirs échauffe l'idée d'un crime ! Je la compare à une étincelle qui met rapidement le feu à tout ce qu'elle trouve de combustible... dont le ravage s'accroît en raison des aliments qu'elle rencontre, et qui se termine par produire en nous un incendie qu'on n'éteint plus qu'avec des flots de foutre. Mais, Juliette, il doit y avoir une théorie sur cela comme sur tout, il doit y avoir des principes, des règles... Je brûle de les connaître. Instruis-moi mon ange ; tu vois mes dispositions, mes penchants ; apprends-moi, mon amour, à régler tout cela. – Femme adorable, répondis-je, croyez que j'aime trop mon écolière pour ne pas la former tout à fait. Prêtez-moi tant soit peu d'attention, et je vais vous dévoiler les principes qui m'ont conduite où vous me voyez. Voici, ma chère comtesse[840].

Le poids de l'interdit portant sur ce savoir, qui n'est transmis à la jeune femme que sous le sceau de la confidence, ne se laisse jamais oublier, comme en témoigne, dans cette scène, les nombreuses occurrences du mot « secret » : « Je vais maintenant, ma belle amie, vous indiquer le plus joli secret[841] », « et avant que de vous divulguer mon secret[842] », « quoiqu'il en soit voici mon secret[843] », « Mon secret, je le sens, est un peu scélérat, mais il est sûr[844] » ; et quand celui-ci aura été finalement divulgué, ce sera au tour de la comtesse de Donis de rétorquer : « Je veux essayer ton secret[845] ». En s'ouvrant ainsi à son élève, il s'en faut de beaucoup cependant que Juliette la reconnaisse définitivement comme son égale ; un temps complice de ses intrigues, la jeune femme ne manquera pas d'en devenir la victime sitôt que son amitié aura cessé de lui être utile :

---

[838] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 162.
[839] Jean-Pierre DUBOST, « Fortunes et infortunes du dialogue érotologique de l'Antiquité au XVIIIe siècle », *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, Cahiers de l'Echinox n°16, 2009, p. 307-316.
[840] *Histoire de Juliette*, p. 747
[841] *Ibid.*, p. 751
[842] *Idem.*
[843] *Ibid.*, p. 752
[844] *Ibid.*, p. 753
[845] *Ibid.*, p. 755

> La comtesse était tellement aveuglée sur mon compte, que rien au monde ne pouvait lui ouvrir les yeux. Voilà les fautes où tombent presque toujours ceux qui méditent des forfaits : éblouis par leurs passions, ils ne voient absolument qu'elles, et, persuadés que leurs complices ont autant d'intérêt ou de plaisir à partager les actions dont il s'agit, ils ferment absolument les yeux sur tout ce qui peut éloigner, ou refroidir les autres, du projet dont ils sont enivrés[846].

Expression limite de la violence sous-jacente qui caractérise les rapports entre roués, et de la parfaite réversibilité des marques d'affection et de confiance qu'ils s'échangent allègrement, la confidence refusée peut aussi devenir synonyme de condamnation à mort. Le destinataire, exclu du secret, se trouve du même coup exclu de la classe des bourreaux. *L'Histoire de Juliette* abonde en exemples de libertins qui, échouant à se maintenir au même niveau de scélératesse que leurs semblables, finissent par être sacrifiés par leurs anciens alliés :

> À peine furent-ils à quatre cents pas, que nous fixant Clairwil et moi… Userons-nous de ruse, dis-je bas à mon amie ? Non ! me dit-elle ; de force : et nous élançant aussitôt toutes deux sur Olympe ; garce, lui dîmes-nous, nous sommes lasses de toi ; nous ne t'avons fait venir ici que pour te perdre… Nous allons te précipiter toute vive dans les entrailles de ce Volcan. — Oh, mes amies [847]!

Quoiqu'on ait pu écrire sur l' « isolisme » du héros sadien, l'œuvre clandestine multiplie à l'envi les assemblées criminelles, travaillant assidûment à inscrire le libertinage dans un cadre social dont on peut imaginer qu'il a pu faire défaut à un auteur que ses frasques judiciaires et sa « façon de penser » devaient éloigner durablement de la société des hommes. La fréquence des scènes de communication atteste de cette tendance : le crime n'est bon qu'à être *partagé*. Il importe autant de confier son secret à celui que l'on élève au rang de complice ou d'ami, que de le refuser à celui que l'on prétend à l'inverse déchoir au rang d'objet voluptueux. L'épreuve de la communication constitue le mobile principal des nombreux revirements qui affectent la vie mouvementée de ces sociétés libertines, dont la cohésion ne repose que sur le sentiment, éphémère, de la parfaite identité de l'ensemble de leurs membres. L'œuvre officielle, quant à elle, envisage beaucoup plus classiquement le méchant comme une « exception » à l'ordre social : une exception qu'il ne s'agit pas d'étayer ou de répandre, mais d'assumer franchement. La recherche du semblable n'a plus guère de sens ici et il suffit

[846] *Histoire de Juliette,* p. 760-761.
[847] *Histoire de Juliette,* p. 1101.

à l'antagoniste de s'entourer d'alliés de circonstance dont il usera aussi longtemps qu'ils seront utiles à ses projets. En d'autres termes, la communication n'a plus pour fonction d'éprouver la similitude des actants ou d'en mesurer la solidarité, il s'agit au contraire d'expliciter la scélératesse du méchant en le confrontant à des confidents qui n'en constituent plus, si l'on veut, que l'image dégradée, affadie ou altérée : ce sont des faire-valoir. On en trouvera un exemple dans *Aline et Valcour*, à travers la correspondance que noue l'infâme Blamont avec son complice Dolbourg, que le président destine à épouser sa fille :

> Ton imbécile franchise t'empêche de rien entendre de tout cela, écrit Blamont ; ce n'est pas que tu ne sois roué dans les formes, mais tu l'es avec trop de bonne foi. Tant qu'une porte ne s'ouvre pas à deux battants, tu n'imagines pas qu'il puisse y avoir de moyens de forcer les barricades ; je te l'ai dit cent fois, mon ami, ce n'est que dans notre métier qu'on apprend l'art de feindre et de tromper les hommes. […] Je rirais bien de toi, s'il te fallait entreprendre *seul* cette grande aventure, et réussir *seul*. Tu irais là avec une candeur… une vérité… pas une malheureuse petite énigme, pas une seule tournure, pas un simulacre de feinte [848] !

Les confidences que s'échangent Saint-Fal et Dubois, dans *L'Homme dangereux*, participent d'une même logique de disqualification du dépositaire comme *alter ego* ; la communication du secret à un être indigne de se voir désigner comme complice, exhibe par effet de contraste la solitude du sujet criminel, vérifiant l'adage diderotien selon lequel *il n'y a que le méchant qui soit seul* :

> **Dubois.**
>
> Alors, Monsieur, pourquoi donc le frustrer,
> Ravir son bien, et le désespérer ;
> Dans tout ceci je ne puis encore lire ;
> Plus amplement vous plairait-il de m'instruire ? […]
>
> **Saint-Fal.**
>
> Pour à présent je commence à comprendre
> Que ton esprit ne sut jamais m'entendre[849].

Le revirement de Delcour, dans *Franchise et Trahison*, que nous avons jusqu'ici envisagé dans ses implications à l'égard du personnel vertueux de la pièce – à commencer par

[848] *Aline et Valcour*, p. 418.
[849] *L'Homme dangereux*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 138-139.

madame de Valbelle, qui reçoit de lui la révélation des crimes de Faublan – est également l'occasion d'opposer la scélératesse du libertin aux hésitations et aux résistances de Delcour, amant plus influençable qu'à proprement parler criminel. Le ton de désapprobation avec lequel il accueille les confidences de Faublan, menaçant à tout instant de rompre l'entretien, sera là encore l'occasion de mettre en lumière la profonde dissymétrie des deux personnages : « mais je me tais, se pique Faublan, si tu continues de te scandaliser ainsi pour des riens[850]. » Le caractère anomal de cet aveu, qui procède d'une mauvaise évaluation du caractère du Delcour, ne fait qu'accentuer l'impossibilité de *communiquer* entre bourreaux et victimes : le secret du méchant lui échappe faute d'avoir su le confier à un être aussi corrompu que lui.

Des confidences criminelles, en effet, la victime se doit, par définition, d'être exclue ; radicalement étrangère à la sociabilité libertine, elle n'est généralement intégrée au secret du méchant que comme destinataire, c'est pourquoi ce secret lui sera plus souvent *révélé* que *communiqué*. Les tentatives visant à faire du vertueux le dépositaire des confidences du libertin relèvent plus volontiers d'une volonté de manipuler ou d'induire en erreur : dans cette configuration, l'exhibition de l'interdit qui porte sur le secret fonctionne comme un indice de véridicité, quand bien même ce qui est confié relèverait du pur mensonge. On se souvient de la manière dont Lucile, dans la comédie du *Boudoir*, fait mine de communiquer le secret de Madame Dolcour à son mari, quand elle n'œuvre en réalité qu'à fournir à sa maîtresse le plus solide des alibis :

M. Dolcour.

Parle-moi donc, Lucile, un peu plus clairement !

Lucile.

C'est trahir le secret où leur bonté m'installe,
On m'en punira sûrement.

M. Delcour.

On ne l'osera pas, presse-toi seulement.

Lucile.

Ciel ! Comment me tirer de ce fâcheux dédale ?
Rassurez-vous, Monsieur, d'abord complètement,
On ne porte aucun coup à la foi conjugale.

[850] *Franchise et Trahison.*, p. 210.

Des sentiments qu'en ces lieux on étale,
Jamais époux ne s'affligea ;
Mais ne divulguez rien, car je tremble déjà[851].

Même détournement de la scène de communication dans *Sophie et Desfrancs*, où madame Armance se refuse d'abord à répondre aux sollicitations de Germon, qui la supplie de lui confier les motifs de la douleur qui travaille Desfrancs : « Mais puisque sans témoin le hasard nous rassemble / Dites-moi donc ce qui vous semble / De ce tourment qui le poursuit[852] ? » ; et plus loin : « Vous me trompez, madame Armance / Et vous doutez peut-être du silence / Que je m'imposerais si vous me le disiez[853] ? ». Feignant de redouter les indiscrétions de son interlocuteur (« Les gens de votre état sont souvent indiscrets[854]. »), Armance finit par satisfaire sa curiosité, mais ce n'est que pour mieux le faire rentrer dans ses projets en lui livrant des informations erronées : « Je me hasarde / En vous développant ces secrets dangereux. / Qui me répond que par mégarde / Vous n'irez point révéler mes aveux. […] / Allons, eh bien ! j'y compte / Et les dangers je les affronte / Pour avoir le plaisir de répondre à vos vœux[855]. » La confidence du lien de parenté unissant Sophie et Desfrancs sert directement les intérêts d'Armance, qui convoite la main de Desfrancs, cette information n'en sera pourtant pas moins démentie lors du dénouement. Signe certain de son habileté à se jouer des secrets des uns et des autres, on retrouve également Armance dans le rôle inverse, celui de confidente des malheurs de Sophie, un rôle qui lui permettra de devenir le dépositaire faussement désintéressé de malheurs dont elle est pourtant le principal artisan : « Dans votre sein laissez couler mes larmes / Je suis au comble du malheur[856]. » La capacité pour l'antagoniste de multiplier les rôles et les fonctions dans la circulation du secret est également une donnée structurante dans *Adélaïde de Brunswick*, où l'infâme Mersbourg se fait tour à tour, et d'un bout à l'autre du récit, informateur et confident des différents protagonistes. Tout l'enjeu pour lui consiste, comme l'indique de narrateur, à établir « ses projets d'ambition sur la confiance de[s] deux amants[857] » autour desquels il gravite. Ce rôle bien commode d'intermédiaire est ce qui lui permettra de nouer les fils de son intrigue, en exploitant les aveux qui lui sont faits ou en inventant tout simplement de fausses confidences :

[851] *Le Boudoir*, p. 185.
[852] *Sophie et Desfrancs*, p. 357.
[853] *Idem.*
[854] *Idem.*
[855] *Ibid.*, p. 359.
[856] *Ibid.*, p. 415.
[857] *Adélaïde de Brunswick*, p. 279.

> La situation dans laquelle se trouvait Mersbourg n'eût été pénible que pour un honnête homme ; mais avec le caractère que nous commençons à démêler en lui, elle ne pouvait être que très agréable. Il devenait, en quelque façon, l'arbitre de toutes les chances et pouvait, avec la souplesse dont il était pourvu, les faire tourner toutes au seul profit de ses intentions[858]…

Le climat de confiance et de familiarité qui caractérise la situation de communication est un outil précieux pour le scélérat qui sait, mieux que personne, feindre les marques de la sincérité pour se jouer de la naïveté de l'« honnête homme ».

[858] *Ibid.*, p. 287.

Section 2. La communication partielle

Entre la dissimulation du secret, expression d'un repli hors du monde, et sa révélation, qui en est le versant le plus spectaculaire, la communication représente donc la possibilité d'un moyen terme dans la gestion de l'interdit qui porte sur les savoirs. Sa particularité tient à ce qu'elle amalgame une structure d'inclusion et une structure d'exclusion : il lui revient de vérifier la solidarité unissant le destinateur du secret à son dépositaire, tout en fondant cette solidarité sur la mise à distance d'un tiers exclus, le destinataire. Bien que celui-ci doive *a priori* être absent pour que la confidence ait lieu, son existence n'en reste pas moins essentielle à la dynamique de la communication, qui doit pouvoir désigner une cible aux interdictions qu'elle formule, sous peine de se muer en révélation. La tension qui résulte de cette mise à distance s'exacerbe sitôt que la confidence n'a plus lieu en privé, « à l'abri des regards », mais s'exhibe au contraire « sous les yeux » du destinataire, lui permettant de devenir témoin d'un savoir qui lui reste cependant refusé ; ainsi se trouvent directement mis en présence les trois actants essentiels de la scène de communication : le destinateur, le dépositaire et le destinataire du secret. Le recours aux sécrétions, c'est-à-dire à des signaux ou à des codes compréhensibles uniquement du dépositaire, devient alors nécessaire pour préserver la séparation entre confidents et destinataire et éviter ainsi que le secret ne soit divulgué. Contrairement aux cas de sécrétions dont il a été question dans la sous-section précédente, le message crypté, ici directement adressé au dépositaire, n'est plus l'expression d'un désir tourmenté de rétention – le secret filtre, échappe ou « s'indique » en dépit de l'interdit qui porte sur lui –, il procède bien plutôt d'un geste d'élection, d'une dynamique partitive : le secret s'offre tout entier, et sans aucune résistance, pour celui qui en possède la clé, il n'est obscur que pour celui qui se trouve exclu du cercle de la confidence. En écho avec le phénomène de la *révélation partielle*, qui inscrivait la production de sécrétions dans la structure dyadique de la révélation, on parlera dans le cas présent de *communication partielle* afin de rendre compte du rôle que joue le dépositaire dans la réception et le décryptage de l'énoncé secret.

Cette configuration paradoxale, en dépit ou plutôt en raison de l'espèce de contradiction interne qui la caractérise – le secret n'est pas caché, il s'exhibe mais sous une forme cryptée –, s'avère relativement fréquente dans l'œuvre de Sade, ce qui à vrai dire n'a rien de surprenant dans la mesure où elle est sans doute celle qui explicite le plus nettement

l'inégalité des actants face au secret et la violence de l'interdit portant sur son énonciation. La communication partielle, chez notre auteur, revêt essentiellement deux fonctions : préserver le secret en le maintenant hors de portée du destinataire et éprouver la solidarité qui unit le destinateur au dépositaire autour d'un code commun qu'ils seront seuls à entendre. Dans le cas de la confidence criminelle, qui est de loin la plus représentée dans notre corpus en raison de l'affinité qui unit le libertin au secret, ces deux fonctions marchent souvent de pair : deviner le crime, c'est déjà s'avouer comme complice. On rencontrera tout d'abord ces sécrétions dans les billets secrets et autres lettres anonymes qui constituent, à l'âge classique, un *topos* de l'imaginaire théâtral et romanesque. Le risque pour ces témoignages délicats de tomber entre de mauvaises mains force parfois le destinateur à « redoubler » le secret, en ajoutant l'ambiguïté du style à la dissimulation du message. C'est le cas du billet que le roi de Naples fait parvenir à Juliette ; les circonlocutions dont il use ici, multipliant métaphores et mots de passe, rendent son écrit suffisamment vague pour susciter des lectures contradictoires qui permettront de ménager la responsabilité du souverain dans ces lubriques propositions :

> Peu de temps après notre présentation, je reçus un billet du roi de Naples, à peu près conçu en ces termes : On offrit l'autre jour à Pâris, Junon, Pallas et Vénus ; son choix est fait, c'est à vous qu'il envoie la pomme ; venez la recevoir demain à Portici, j'y serai seul ; un refus me désespérerait, et ne vous servirait à rien : je vous attends[859].

Il va sans dire que Juliette ne se laisse nullement tromper sur les intentions véritables de son interlocuteur, le doute n'étant permis qu'au destinataire non libertin : « Un billet aussi despote… aussi laconique, assurément méritait une réponse ; je la fis verbale, et me contentai d'assurer le page, que je serais exacte […][860]. » Le « billet anonyme » reçu par Dorci, héros éponyme d'une courte nouvelle de Sade, est plus énigmatique et laisse entendre que le récepteur du message lui-même n'est pas pleinement intégré à la confidence ; tout en multipliant les références que Dorci est seul à pouvoir identifier (les « perquisitions », « l'homme de la forêt »), il ne lui annonce qu'à mot couvert le malheur dont il sera bientôt responsable en jetant son frère entre les mains de la justice. À défaut de construire une relation de complicité entre destinateur et dépositaire, complicité souvent problématique dans le cas du héros vertueux, ce billet, qui seconde le « pressentiment » éprouvé par le héros,

[859] *Histoire de Juliette*, p. 1018.
[860] *Idem.*

possède surtout une fonction cataphorique que l'on retrouvera fréquemment dans l'œuvre narrative :

> Paul reçu un billet anonyme contenant le peu de mots qu'on va lire :
>
> Abandonnés sur le champs l'affaire que vous suivés, renoncés à toutes perquisitions du meurtrier de l'homme de la forêt. Vous creusés vous-même l'abîme où vous allés vous engloutir… Combien vos vertus vont vous couter cher ! Cruel homme, je vous plains…, mais il n'est peut-être plus temps. Adieu[861].

Les conjurés et les traîtres usent eux aussi de sécrétions pour se communiquer leurs pensées sans risquer que leur victime ne devine le crime qu'ils méditent. Un regard suffit à Juliette et à Clairwil pour s'entendre sur le moment de passer à l'action, alors qu'elles s'apprêtent à sacrifier Olympe en la jetant dans le cratère du Vésuve[862]. L'intelligence qui unit Juliette et Noirceuil n'a pas besoin elle non plus de longs discours ; le libertin, qui prétend faire condamner une innocente pour les crimes commis par Juliette, parvient sans difficulté, en présence de ses juges, à faire jouer spontanément à sa complice le rôle qu'il avait prévu pour elle :

> – Eh bien, Juliette, me dit mon amant, sans moi tu ne commettais pas cette petite méchanceté ! Je te connaissais assez pour être bien sûr qu'il était inutile de te mettre dans la confidence, et que tu m'entendrais au premier mot. Baise-moi, mon ange... J'aime à sucer cette bouche faussaire. Ah ! tu t'es conduite comme un dieu. Minette sera pendue, et il est délicieux, quand on est coupable, non seulement de se tirer d'affaire, mais de faire même périr l'innocent à sa place[863].

La facilité avec laquelle les libertins s'échangent leurs pensées, tout en témoignant de l'identité de leurs goûts et de leurs passions, contraste avec les difficultés que rencontre souvent le héros vertueux pour se faire entendre, aussi bien du lecteur que des libertins qui croisent son chemin : les nombreux plaidoyers auxquels se livre en effet Justine tout au long de son récit ne permettront jamais de « l'innocenter » devant des juges qui, comme dans le cas de Minette, sont directement intéressés à la trouver coupable. La brièveté et la polysémie du signe que s'échangent les roués semblent dès lors l'emporter sur une éloquence judiciaire un peu pesante et dont l'évocation, sous la plume de Sade, n'est jamais très éloignée de la parodie. Au demeurant, l'efficacité et l'instantanéité du signe, couplées à sa capacité à

[861] « Dorci », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 322-323.
[862] *Histoire de Juliette*, p. 1101.
[863] *Ibid.*, p. 361.

maintenir le destinataire à l'écart de la confidence, en font également un outil fort prisé des amants. Dans *Henriette et Saint-Clair*, le double suicide synchronisé que méditent les héros malheureux doit se faire au moyen d'un « signal » convenu en amont :

> Eh bien, si tu ne crois pas ta main assez sûre pour trancher les jours de ton amante au désespoir, qu'un signal, comme tu disais, soit l'époque de notre fin mutuelle ; la mort peut nous frapper ensemble ; que chacun de nous dirige les coups sur lui-même. Un temple de l'Être est dans cette forêt ; à sept heures l'usage est d'avertir au bruit d'une cloche lugubre les mortels de se recueillir ; que le neuvième son soit notre signal… au dixième nous n'existerons plus[864].

La comédie du *Boudoir* offre un autre exemple des usages que la complicité amoureuse peut faire de ces sécrétions. Madame Dolcour, qui reçoit son soupirant en présence de son mari, caché derrière le secrétaire, met en place un dispositif lui permettant d'exprimer librement sa passion pour Sérigny sans cependant risquer l'accusation d'adultère. Les doubles sens nombreux qui jalonnent l'entretien des amants, en donnant à la scène amoureuse les couleurs d'une leçon de morale, aboutissent à un dialogue purement antiphrastique que Monsieur Dolcour, ne se sachant pas découvert et ne pouvant voir ce que font les autres personnages, s'avèrera incapable d'interpréter correctement :

> **Sérigny.**
>
> Puisse mon culte absorbé par nos mains
> S'anéantir pour ne jamais paraître !
>
> **Mme Dolcour.**
>
> Ah ! pour l'empêcher de renaître
> À son délire opposons fermement
> De l'amitié le lien si charmant[865].

Et tandis que les deux amants, au comble de l'enthousiasme, se tiennent embrassés (« *Ils tombent dans les bras l'un de l'autre* »), voici que le mari surgit, plus abusé que jamais : « Oh ! je triomphe, elle est fidèle [866]! » Si la communication partielle offre aux héros touchés par les atteintes de l'amour un instrument d'une redoutable efficacité pour se prémunir des oreilles indiscrètes sans nuire cependant au développement du sentiment amoureux, ces

[864] *Henriette et Saint-Clair*, p. 499.
[865] *Le Boudoir*, p. 216.
[866] *Ibid.*, p. 217.

sécrétions sont aussi, comme le suggère l'exemple précédent, un moyen d'abuser le destinataire, voire de le manipuler. Le contresens de Dolcour, savamment orchestré par ses compagnons, fait un peu plus que voiler les amours de sa femme : il la justifie à ses yeux, le condamnant par là-même à une vie d'inconscience et de cocufiage. L'opacité du signe, qui protège le secret de la confidence, devient instrument de mystification dès lors que son obscurité ou sa polysémie permettent aux maîtres du secret de contrôler en quelque façon l'interprétation qu'en fera le destinataire. Le stratagème qu'invente la Durand, dans l'*Histoire de Juliette*, pour inciter l'héroïne éponyme à se débarrasser de Clairwil, propose une variation à la fois plus cruelle et plus complexe de la ruse dont est victime Dolcour. Jalouse de Clairwil, et aspirant à prendre sa place aux côtés de Juliette, Durand va multiplier les intrigues pour arriver à ses fins. Elle commence par feindre de proposer à Clairwil de s'associer à elle afin d'empoisonner Juliette ; lorsque celle-ci refuse, l'empoisonneuse se rapproche de Juliette, faisant ainsi augurer à Clairwil qu'elle s'apprête à lui faire la même proposition. Ces préliminaires qui consistent en une succession de fausses démarches, n'ont qu'un seul but : multiplier les signes de la duplicité, faire croire à chacun qu'ils sont les destinataires d'un secret qui leur est hostile, et créer ainsi une atmosphère de suspicion entre les deux libertines qui viendra distendre le lien de confidence qui les unissait jusqu'alors :

> J'avais préparé cette inquiétude, confiera plus tard Durand à Juliette, parce que j'en pressentais les résultats sur toi ; tu vois bien que j'ai réussi, et que son air troublé la rendit bientôt plus coupable à tes yeux. En lui disant que je t'empoisonnerais pour deux mille louis, elle dut craindre que je ne t'en proposasse autant contre elle[867].

Vient alors l'étincelle qui met le feu aux poudres : tandis que Durand rejoint Juliette, celle-ci intercepte, « dans une glace », le « signe énergique[868] » que Clairwil adresse à l'intrigante. Ce signe qu'elle ne peut élucider, et qui n'est le fruit que des manœuvres de Durand, finit par convaincre Juliette que Clairwil est en train de comploter derrière son dos – ce qui est faux – et la décide à assassiner son amie aussitôt que possible, de peur que celle-ci ne frappe la première. En jouant sur la peur d'être trahie, sur la défiance du destinataire vis-à-vis de secrets qui lui échappent et sur l'ambivalence des sécrétions pour qui n'est pas dans la confidence, Durand parvient donc parfaitement à retourner les deux libertines l'une contre l'autre, démontrant à la fois la violence souterraine qui régit la circulation du secret dans ces assemblées scélérates, où le moindre doute peut tuer, et sa propre habileté en tant que

[867] *Histoire de Juliette,* p. 1118.
[868] *Ibid*., p. 1111.

criminelle – « Tu triomphes scélérate[869] », lui lancera finalement Juliette, après avoir écouté l'aveu de son forfait.

Ces sécrétions peuvent enfin, comme dans le cas de la révélation partielle, venir alimenter l'imaginaire érotique des roués en fournissant le prétexte à un détournement ludique de la structure de la communication. Installée depuis peu à Florence, Juliette s'empresse d'y ouvrir une maison close à l'attention du public le plus aisé de la ville ; le duc de Pienza, qui est le premier client à être reçu, offre l'exemple d'une « passion » qui s'inscrit tout à fait dans ce cadre :

> Le premier qui parut fut le duc de Pienza. Sa passion est assez singulière pour vous être détaillée. Il fallait seize jolies filles au duc ; on les arrangeait par couples, une coiffure égale caractérisait chaque couple. J'étais dans un sofa près de lui, et nue comme les couples ; seize musiciens, tous jeunes, jolis, et également nus, étaient placés à droite sur des gradins. Chaque couple devait paraître à son tour. Avant qu'il n'entrât, le duc me confiait l'attitude ou la volupté qu'il exigeait de ce couple, on prévenait les musiciens du secret, et c'était par le son plus ou moins fort des instruments que le couple parvenait à deviner ce qu'il avait à faire. Devinait-il ? la musique cessait, et le duc enculait les deux filles. Ne devinait-il pas (et le temps était réglé pour cela, chaque couple n'avait que dix minutes), les deux filles étaient alors fustigées jusqu'au sang par notre libertin, qui, comme vous l'imaginez facilement, goûtait d'abord le plus grand plaisir aux détails[870].

Le scénario érotique imaginé ici exploite tous les ressorts de la confidence, aussi bien dans son versant fédérateur que dans ses velléités d'exclusion. Le « secret » du duc est « confié » à Juliette, acte qui suffit à la distinguer des victimes dont elle partage pourtant la nudité (« J'étais dans un sofa près de lui, et nue comme les couples »), mais aussi aux musiciens qui seront chargés d'en rendre compte sous la forme de sécrétions (« par le son plus ou moins fort des instruments »). Le signal qui, pour les besoins du jeu, n'est plus adressé au confident mais au destinataire, a autant pour fonction d'instruire que d'égarer : il constitue avant tout le moyen d'une mise à l'épreuve de l'autre. Les couples qui se succèdent se trouveront ainsi dans la nécessité de « deviner » le secret afin d'échapper aux mauvais traitements. L'inégalité du rapport au savoir se superpose à une inégalité fonctionnelle entre bourreaux et victimes, situation caractéristique de la fiction clandestine qui associe volontiers

[869] *Ibid.*, p. 1118.
[870] *Ibid.*, p. 741.

au secret un rôle distinctif dans les rapports de violence qui unissent les libertins aux « objets voluptueux ». Comme c'était déjà le cas à Silling, l'incapacité de la victime à deviner les désirs de son bourreau constitue en soi une faute ainsi qu'un prétexte de punition, épisode qui vient toujours rehausser les plaisirs du libertin. On remarque en outre que le dispositif mis en place ici relève purement et simplement du piège dans la mesure où, qu'elles devinent ou non, les victimes sont toujours perdantes ; l'alternative à laquelle elles sont confrontées ne leur permet aucunement de se soustraire aux passions de leur bourreau : elles seront de toute façon sodomisées ou flagellées. Les jeux du libertinage sont des jeux truqués : la « variance » – essentiellement contradictoire avec l'obsession de contrôle qui caractère la scène libertine – ne devient plus synonyme que de « diversité » dans les plaisirs, tandis que la logique de confrontation qui fonde tout jeu d'opposition – symétrique ou asymétrique – se trouve dévoyée de son sens premier, en sorte que l'épreuve aboutit nécessairement à une célébration de la toute-puissance du bourreau.

Section 3. Trahir

Les sécrétions constituent la forme la plus affirmée – et paradoxalement la plus visible – de la solidarité qui unit le destinateur du secret à son dépositaire, au point de devenir un enjeu récurrent du commerce des roués ainsi qu'un modèle dans lequel vient puiser, çà et là, la scénographie libertine. Il s'en faut de beaucoup cependant que ce signe d'élection et de confiance garantisse absolument le maintien de la séparation qui tient le secret à l'écart du destinataire. Tout en instituant le dépositaire en équivalent fonctionnel du destinateur (il possède les mêmes connaissances et les mêmes droits sur le savoir qui lui a été confié), la communication n'implique pas pour autant que tous les actants possèdent le même intérêt à garder le silence. La possession du secret place le dépositaire au centre d'une nouvelle structure actantielle qui lui permet, à son tour, de le *dissimuler*, de le *révéler* ou de le *communiquer*. Tant que le secret n'est ni révélé (ce qui causerait sa disparition définitive), ni dissimulé (auquel cas il cesse de circuler), il est susceptible de se redéployer à l'infini, selon une logique de concaténation : en puissance, le secret est infiniment récursif, chaque dépositaire devenant successivement destinateur du savoir qui lui a été confié. Mais en passant d'un « niveau » à l'autre, le confident, devenu destinateur, ne cesse pas pour autant d'assumer la fonction de dépositaire du secret qui lui a été initialement confié : ces deux rôles ne se remplacent pas l'un l'autre, ils se cumulent, en sorte que ce que le dépositaire fait du savoir dont il possède désormais la propriété *continue* de l'engager vis-à-vis du destinateur premier. Révéler ou communiquer son secret implique de trahir la confiance qui a été placée en lui – toute confidence étant nécessairement accompagnée d'une clause de non divulgation, au moins tacite –, tandis qu'en le dissimulant il respecte sa part du contrat.

Le problème qui se pose au dépositaire est donc essentiellement un problème éthique : la parole donnée doit-elle à tout prix être respectée ? existe-t-il des cas dans lesquels la divulgation d'un savoir transmis « sous le sceau de la confidence » est permise ? Loin des hésitations de notre époque, qui affleurent par exemple dans le statut trouble que nous accordons aux « lanceurs d'alerte », les moralistes de l'âge classique semblent unanimes pour condamner tout manquement à l'injonction au silence. Cette injonction devient même « sacrée » sous la plume de Bouhours, qui écrit dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* : « Nous ne sommes jamais en droit de révéler ce qu'on nous a dit confidemment, quelque

avantage que nous en devions tirer et quelque nécessité qui semble nous y contraindre[871]. » On retrouve en substance le même discours au XVIIIe siècle dans *L'Art de se taire* de l'abbé Dinouart : « S'il s'agit de garder un secret, on ne peut trop se taire ; le silence est alors une des choses dans lesquelles il n'y a point ordinairement d'excès à craindre[872]. » La fiction sadienne hérite sans surprise de ce discrédit portant sur la divulgation des confidences. La prolifération des secrets, et plus particulièrement des situations de communication, aboutit naturellement à la multiplication des épisodes dans lesquels le dépositaire est amené à décider s'il se montrera fidèle ou non à la parole donnée. En règle générale, ces scènes recouvrent trois fonctions distinctes, dont les deux premières s'avèrent dans une large mesure contradictoires : il s'agit tantôt de souligner la solidarité des roués, tantôt, à l'inverse, d'éprouver leur scélératesse en les montrant capables de toutes les trahisons – même, et surtout, des pires – ; la troisième consiste enfin à confronter le héros vertueux à des dilemmes moraux inextricables dont il ne pourra sortir que perdant.

Nous commencerons par cette dernière qui reste la moins représentée. Les honnêtes gens, comme le rappelle le narrateur d'*Isabelle de Bavière*, « ne cabalent pas[873] », c'est pourquoi les situations de communication incluant un confident vertueux sont relativement peu courantes chez Sade. Le secret est *révélé* à cet allocutaire davantage qu'il n'est *communiqué*, car la communication implique le maintien d'un interdit (moral, juridique) qui intéresse *a priori* davantage le criminel, soucieux de voiler sa conduite au regard du public. À quoi bon faire silence quand on n'a rien à se reprocher ? Sade, qui ne perd jamais une occasion de mettre complaisamment en scène les paradoxes et les contradictions de la loi morale, exploitera volontiers la scène de confidence pour rendre le personnage vertueux témoin d'un crime auquel il ne peut adhérer, l'obligeant de fait à choisir entre deux systèmes de valeur : ou bien il garde sa parole, et se rend complice du crime qui lui a été communiqué, ou bien il dénonce ce crime et se rend sacrilège. Adélaïde, se voyant découvrir le projet de conjuration fomenté par Antoine et ses complices, fait le choix de garder le silence, ce qui lui vaudra d'être inquiétée une fois le complot dévoilé :

> Je ne veux ni régner, ni faire couleur le sang de vos ennemis, monsieur ; je ne m'engage ici ni à l'une, ni à l'autre de ces deux choses ; mais je garderai votre secret, jamais il ne sera trahi par moi, je vous le jure encore. Je me repens du faible

[871] BOUHOURS, Les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, p. 178.
[872] DINOUART, *L'Art de se taire*, p. 36.
[873] *Isabelle de Bavière*, p. 175.

> et impardonnable motif qui m'a fait désirer de tout savoir ; la plus extrême discrétion réparera cette faute, c'est tout ce que je promets[874].

Mêmes réticences de la part de l'héroïne d'« Emilie de Tourville », qui se refuse à dévoiler le piège que lui a tendu la Berceil, en l'exposant aux outrages de son agresseur, de peur de paraître coupable aux yeux du public :

> Qu'allait-il me dire… que lui répondrais-je ? lui ferais-je un mystère de ce qui s'était passé, n'y arrivait-il pas le plus grand danger dans le cas où cela vînt à se découvrir, n'était-il pas bien plus prudent de lui tout avouer ? Toutes ces différentes combinaisons me tenaient dans un état d'inquiétude inexprimable. Enfin, je me déterminai à suivre le conseil de la Berceil, et bien sûre que cette femme était la première intéressée au secret, je me résolus à l'imiter et à ne rien dire[875]…

Ayant commis, par son imprudence, « une espèce de faute[876] », Émilie devient, comme Adélaïde l'a été avant elle, complice de criminels dont elle fait involontairement le jeu en choisissant de garder leur secret. Le parti de la divulgation n'est toutefois pas beaucoup plus heureux pour les héroïnes innocentes de Sade. On se souvient que la sœur du duc de Blangis, dans les *120 journées de Sodome*, est sévèrement punie pour avoir divulgué à sa mère le meurtre projeté par son fils : « Mais la jeune personne eut horreur de cette action, et le duc, voyant que son secret mal confié allait peut-être être trahi, se décida dans la minute à réunir sa victime à celle qu'il avait voulu rendre complice[877]. » Une situation qui se répète lorsque Bressac révèle à Justine son projet de se défaire de sa propre mère[878] ou lorsque, bien plus tard, elle se décide à trahir le secret de Gareau en divulguant aux bohémiens qui la gardent captive le projet de fuite de ce dernier :

> Admise à une audience secrète, elle révèle à Gaspard des choses que celui-ci savait infiniment mieux qu'elle. « Fille trop confiante, lui dit ce supérieur, comment avez-vous pu croire que, dans une association comme la nôtre, la partie de l'espionnage ne fût pas une de celle que nos soins épurassent le plus ? Gareau s'est moqué de vous, et vous êtes tombée comme une bête dans le piège tendu à votre imbécillité. Notre confrère vous a proposé trois choses : nous voler, nous dénoncer et fuir. Vous m'avouez le vol, vous avez refusé la dénonciation, mais vous avez accepté la

[874] *Adélaïde de Brunswick*, p. 385.
[875] « Émilie de Tourville », p. 86.
[876] *Ibid.*, p. 83.
[877] *Les 120 journées de Sodome*, p. 23.
[878] *Les Infortunes de la vertu*, p. 34.

> fuite ; n'en voilà-t-il pas plus qu'il ne faut pour que vous soyez à l'instant gardée à vue. […] Gareau s'est amusée de vous, ma fille ; il a voulu démêler votre manière de penser… arracher votre secret, et vous le dévoiler[879].

Que le héros vertueux manque ou non à sa parole, il finit toujours par devenir la victime du secret qui lui a été confié ; sa curiosité le condamne aussi sûrement que ses bonnes intentions. Il en va tout autrement du libertin pour qui le geste de communication présente une utilité concrète : celle de lui permettre d'énoncer ses crimes tout en se plaçant à l'abri des poursuites. « Se confier » revient pour lui à inscrire ses passions dans le cadre d'une sociabilité restreinte, celle des « amis » ou des « complices », et de mesurer la singularité de son caractère au miroir des crimes commis par les scélérats qui croisent son chemin. De telles sociétés ne se maintiennent qu'aussi longtemps que leur secret est gardé, c'est pourquoi l'appel à la discrétion du confident apparaît comme un préalable nécessaire à la libération de la parole : « écoute, lance Zanetti à Juliette, ne t'effraie pas, et jure-moi de ne rien révéler de tout ce que je vais te dire[880]. » La discrétion du confident vis-à-vis du secret qui lui a été confié constitue un enjeu récurrent de la fiction sadienne. Cette discrétion peut s'obtenir par la force ou le chantage, en menaçant par exemple de dévoiler à son tour ce que l'on sait de lui (« Nous aurons son secret, il frémirait de nous le voir trahir[881] ») ; mais elle est aussi susceptible de s'éprouver au moyen d'actes rituels ou d'énoncé performatifs, à l'image du « serment » que doit prononcer Brisa-Testa, devant la porte de la princesse, afin de jouir de cette dernière :

> Je me rends donc seul, à l'heure et à la maison indiquée ; une vieille femme m'introduit silencieusement dans une pièce mystérieuse, dans laquelle me reçoit une jeune personne de dix-neuf ans, de la plus délicieuse physionomie. – La princesse va bientôt paraître, monsieur, me dit-elle, du son de voix le plus doux et le plus flatteur ; je suis, en attendant, chargée par elle de recevoir de vous la parole sacrée que vous ne révélerez jamais rien des mystères qui vont se célébrer ici sous vos yeux... – Le doute d'une indiscrétion m'offense, madame, répondis-je, je suis fâché que la princesse le forme. – Mais si vous aviez à vous plaindre ?... si, par hasard, vous ne remplissiez ici que le rôle de victime ? – Je m'en glorifierais, madame, et mon silence n'en serait pas moins éternel. – Une telle réponse me

[879] *La Nouvelle Justine*, p. 982-983.
[880] *L'Histoire de Juliette*, p. 1167.
[881] *Ibid.*, p. 810-811.

> dispenserait de mes ordres, si je n'étais pas servilement obligée de les remplir. Il faut que je reçoive ce serment, monsieur... Je le fis[882].

Les serments n'engagent pourtant que ceux qui y croient, et les libertins ne sont pas les êtres les plus fidèles qui soient. La peur de voir son secret trahi, ou divulgué par un confident peu délicat, accompagne l'acte criminel comme son ombre. On a déjà vu que nombre de libertins préconisaient d'agir seul, à l'instar de Dolmancé, dans *La Philosophie dans le boudoir* : « que jamais ton secret ne t'échappe, ma chère, et surtout agis seule ; rien n'est plus dangereux que les complices ; méfions-nous toujours de ceux mêmes que nous croyons nous être le plus attachés ; il faut, disait Machiavel, ou n'avoir jamais de complices, ou s'en défaire dès qu'ils ont servi[883]. » La référence à Machiavel[884] est un lieu commun de la fiction sadienne qui l'utilisera pour justifier, sans distinctions, toute sorte de trahison. *Isabelle de Bavière*, roman qui partage avec l'*Histoire de Juliette* la caractéristique de se focaliser sur le point de vue du héros maléfique, multiplie les intrigues secrètes et les scènes de communication ; tout en jouant un rôle de premier plan dans le développement des projets d'Isabelle, ces confidents finissent généralement par devenir gênants et par être sacrifiés. Certains parce qu'ils en savent décidément trop :

> Valentine était complice de toutes les débauches mystérieuses d'Isabelle ; elle était dépositaire de tous ses secrets. […] Elle pouvait nuire à tout ce qu'on allait faire en faveur du duc de Bourgogne. Que de raisons pour se défaire d'une femme aussi dangereuse [885]!

D'autres encore, à l'image de Créon ou de Des Essarts, parce qu'ils menacent de la trahir si elle n'agit pas la première : « malgré tous ces motifs d'être profondément attaché aux intérêts des deux amants, Craon trahit la confiance qu'on avait en lui. Il fit à Valentine de Milan quelques révélations indiscrètes, sans songer qu'il se prenait lui-même dans les pièges qu'il tendait aux autres[886] » ; et plus loin : « Des Essarts eut horreur d'une telle conspiration, et il devint traître, n'osant être complice[887] ». La pusillanimité de ces deux personnages, une faiblesse qui apparaît dans l'un et l'autre cas comme le principal motif de leur revirement, contraste avec l'énergie dont fait preuve Isabelle dans l'exécution des crimes qu'elle a

[882] *Ibid.*, p. 928.
[883] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 60.
[884] On la rencontre à nouveau, par exemple, dans *La Nouvelle Justine* : « Je suivis le système de Machiavel : « Ou il ne faut jamais de complice, dit ce grand homme, ou il faut les égorger, après s'en être servi. », p. 796.
[885] *Isabelle de Bavière*, p. 139
[886] *Ibid.*, p. 59
[887] *Ibid.*, p 158.

médités : il n'y a pas de place chez Sade pour les monstres repentis, celui qui se refuse à faire le mal est aussitôt sacrifié par ses complices. La prudence d'Isabelle n'est décidément pas sans évoquer celle de Juliette qui sait ménager savamment des zones d'ombre jusque dans ses relations les plus fusionnelles ; même entre roués, la prudence oblige à ce qu'on ne se dise pas tout : « Ne sachant pas comment tout cela tournerait, confie Juliette à ses narrataires, je crus devoir, jusqu'à de plus amples éclaircissements, faire un mystère du tout à ma compagne[888]. »

Les victimes des scènes libertines constituent elles aussi des témoins gênants dont on s'assure ordinairement du silence une fois que « tout a été dit ». Justine, avant d'être délivrée de Sainte-Marie-Des-Bois, doit ainsi promettre qu'elle ne dira rien de ce qu'elle a vécu durant son séjour au couvent[889]. Plus souvent, la défiance du bourreau envers sa victime fournit un motif supplémentaire pour la maltraiter, comme ce sera le cas un peu plus tard pour cette héroïne malheureuse, lorsqu'elle fera la rencontre de Bandole :

> Si j'avais envie de te consoler, lui explique celui-ci, je te dirais, par exemple, qu'ainsi qu'aux autres femmes de mon sérail, les portes te seront ouvertes aussitôt que tu m'auras fait un enfant. Je ne te le dis pas, parce que je ne veux point te tromper ; tu tiens mon secret, ce malheur-là t'assure une éternelle captivité[890].

Cette logique trouvera chez Noirceuil son expression la plus cruelle sous la forme de ce qui se présente comme un détournement parodique d'une scène de *question* ; ici, la nécessité de faire taire la victime (plutôt que de la faire parler) sert à la fois de prétexte à la scène libertine et de justification aux actes lubriques qui y seront commis ; l'impératif de protection du secret vient ostensiblement commander la scénographie des orgies :

> – Regarde, poursuit-il en montrant sur une table les cinq cent mille francs qui appartiennent à la pauvre fille, et qu'il y a fait placer en or, voilà ta dot ; l'œil que nous t'avons laissé pour voir ces richesses fera, nous nous en flattons, promptement passer à ton âme l'affreux regret de ne les posséder de tes jours. Je te destine à mourir de faim, garce ; et je vais te traiter de manière à ce qu'il te devienne impossible de t'en jamais plaindre, quoique je te rende ta liberté. Tiens, lui dit-il en lui saisissant la main, touche cet or, il est à toi, et cependant tu ne l'auras jamais. Allons, bougresse, poursuit-il en fureur, telle est la dernière fonction que je voulais faire faire à tes organes : ils te deviennent inutiles maintenant...

[888] *Histoire de Juliette*, p. 1169.
[889] *Les Infortunes de la vertu*, p. 85.
[890] *La Nouvelle Justine*, p. 583.

> Il lui attache, en disant cela, les deux mains sur un billot, l'encule, et je coupe les mains pendant qu'il opère ; le sang s'étanche, les plaies se bandent. Aussitôt, continuant de foutre, le barbare ordonne à la victime de tirer la langue ; je saisis cette langue avec des tenailles, et l'extirpe de même ; je crève l'autre œil... Il décharge.
>
> – Bon, dit-il en se retirant et revêtissant la victime d'une grosse chemise, nous voilà bien sûrs qu'elle n'écrira point, qu'elle ne verra goutte, et qu'elle ne parlera à personne[891]...

Plus que n'importe quelle autre œuvre du marquis, l'*Histoire de Juliette* est celle qui explicite le plus nettement les apories et les contradictions qui accompagnent nécessairement la recherche d'une sociabilité *criminelle* fondée sur le refus de toute norme contraignante. La variation et la complication des scènes orgiaques, à mesure que se développe le récit, rendent nécessaire un approvisionnement continuel en victimes, mais aussi en partenaires de fortune avec lesquels il faudra *transiger*. Les associations éphémères qui résultent de ces arrangements, véritables sociétés secrètes mues par la nécessité de tenir leurs écarts à l'abri du public, sont des institutions qui, non sans paradoxe, reposent exclusivement sur la confiance mutuelle que se vouent les libertins[892]. Or si cette confiance se donne volontiers en spectacle – « les promesses des libertines sont solides comme leurs dérèglements[893] », clame la supérieure du couvent de Panthémont – elle n'en reste pas moins largement incompatibles avec l'égoïsme intégral dont fait profession le jouisseur sadien. Il suffit d'ailleurs de passer quelques pages pour que la supérieure dont il vient d'être question, apprenant les revers de fortune de Juliette, revienne sur sa parole et décide de mettre la jeune fille à la porte. À rebours du héros vertueux, qui ne saurait manquer à sa parole sans y être forcé par les circonstances, le libertin sadien érige la transgression systématique de tous les interdits au rang de principe de plaisir : ce qui inclut, nécessairement, les serments qu'il profère et les engagements qu'il contracte. Ce n'est pas tant que ces serments, amenés à être brisés dans un futur plus ou moins éloignés, relèvent *a priori* d'une volonté concertée de tromper – c'est rarement le cas dans l'instant où ils sont prononcés –, ils sont avant tout le fruit de l'enthousiasme du moment, et ils ne sauraient survivre une fois ce moment passé : Juliette

[891] *Histoire de Juliette*, p. 1253.
[892] On citera, entre autres exemples, l'épisode des retrouvailles entre Juliette et la Durand, à la fin de l'*Histoire de Juliette* : « Et les deux amies, se rejetant dans le sein l'une de l'autre, ne cessent un quart d'heure entier de se prodiguer les protestations sincères d'amitié, de confiance et d'attachement que le vice goûte ainsi que la vertu, quoi qu'en puissent dire les froids sectateurs de cette fastidieuse divinité. Chacun partageait les sentiments de ces deux tendres amies […] », *ibid.*, p. 1261.
[893] *Ibid.*, p. 234.

trahit Madame de Donis lorsque son amour et son intérêt pour elle s'estompent, comme elle a déjà trahi Olympe et comme elle trahira bientôt Clairwil. Ces trahisons ne sont pas du tout commandées, comme c'était le cas de celles qu'on a pu évoquer jusqu'à présent, par la nécessité de préserver son secret en se débarrassant d'un confident dont on redoute les bavardages, et si elles présentent une utilité concrète (vol, héritage), cette dernière reste très secondaire ; de fait, les trahisons dans l'œuvre clandestine se signalent avant tout par leur *gratuité*. Clairwil ayant joui du carme Claude, n'aspire plus qu'à en faire sa victime. Le désir de préserver le secret de son libertinage – comme de celui des autres carmes – n'est plus ici, pour Clairwil, qu'un prétexte pour perdre le moine, dont la mise à mort n'est en réalité due qu'à la haine qu'elle voue aux hommes en général :

> – Oh, ciel ! tu complotes déjà contre ce malheureux ?
>
> – L'horreur que j'ai pour les hommes, quand ils m'ont satisfaite, se mesure aux plaisirs que j'ai reçus, et il y avait bien longtemps que je n'avais aussi délicieusement déchargé... Il faut qu'il meure. Deux moyens s'offrent à mon esprit pour le perdre : celui de le faire mettre in pace par son supérieur ; il ne s'agit pour cela que de faire sentir à ce chef combien il est dangereux d'avoir chez lui un homme capable de révéler, comme Claude l'a fait avec nous, tous les secrets de la maison ; mais, par ce moyen, il ne me restera plus rien de lui : et j'ai des projets sur son merveilleux engin[894].

Le caractère finalement plus sexuel qu'utilitaire de ces trahisons est maintes fois souligné tout au long du récit : « mon con se mouille en la trahissant[895] », confie Juliette en transmettant au couvent où est gardée Saint-Elme les ordres qui la feront mourir le lendemain. L'un des libertins dont Juliette fait la connaissance au sein de la Société des Amis du crime est d'ailleurs connu pour mettre en scène de fausses divulgations qui n'ont d'autre but que son propre plaisir[896]. Celui-ci met en garde Juliette, à leur première rencontre, contre les velléités de trahison des libertins qu'elle vient de quitter, mais ce n'est que pour jouir des suites sinistres que ses accusations diffamantes seraient susceptibles de provoquer si elles étaient prises au sérieux :

---

[894] *Ibid.*, p. 590.
[895] *Ibid.*, p. 389.
[896] Les épisodes de pseudo-trahisons sont courants chez Sade et viennent alimenter les mises en scène érotiques des libertins, voir par ex. : « Si je vous précipitais toutes les deux là-dedans, dit le paillard, qu'en arriverait-il ? – Bien peu d'inconvénients, si nous tombions sur de bons matelas », *Histoire de Juliette*, p. 1143.

> Oh, Ciel !, me dit-il dès que nous fûmes seuls, j'ai frémi, vous voyant avec ces créatures ; méfiez-vous d'elles, ce sont des monstres… qui, malgré leur extrême jeunesse, sont capables de toutes les horreurs… – Mais, dis-je, n'est-ce donc point ainsi qu'il faut être ? – Soit ; mais entre nous, il faut se respecter, se chérir ; ce n'est qu'au dehors que doivent s'aiguiser nos armes ; et les créatures que vous venez de quitter, n'ont de plaisir qu'à nuire à leurs frères […]. À peine l'eus-je quitté, que j'appris que tout ce qu'il m'avait dit sur les deux sœurs, n'était pas vrai, que la calomnie le faisait bander, et que par ces faux avis, il croyait payer à merveille les tourments auxquels il condamnait toutes les femmes[897].

À l'inverse, il semble qu'il soit également possible d'éprouver du plaisir à l'idée de devenir soi-même la victime d'une trahison. Autrement plus tortueuse que les passions ordinaires qui poussent les bourreaux sadiens à trahir leurs semblables, la proposition que fait Amélie à Borchamps, dans l'*Histoire de Juliette*, constitue, à notre connaissance, le seul témoignage de ce type de pulsion dans l'œuvre fictionnelle :

> Je conduis Emma à la société, sans qu'elle se doute du projet qui la rassemble ; tous les hommes, toutes les femmes en fureur contre celle que j'accuse, la condamnent, d'un commun accord, aux plus effrayants supplices. Emma, confondue d'une telle accusation, veut récriminer contre moi : on l'a fait taire […] ; Amélie, l'épouse de Volf, se rapproche de Borchamps alors : « J'aime ta fermeté, me dit-elle, je m'apercevais depuis longtemps que cette femme n'était pas faite pour toi, je te conviens mieux, Borchamps ; mais je vais t'étonner : jure-moi qu'un jour aussi, je serai ta victime. […] depuis l'âge de quinze ans, ma tête ne s'est embrasée qu'à l'idée de périr victime des passions cruelles du libertinage. Je ne veux pas mourir demain, sans doute, mon extravagance ne va pas jusque-là ; mais je ne veux mourir que de cette manière […][898].

On ne pourra manquer de rappeler ici les belles pages de Chantal Thomas[899] sur cette injonction à trahir qui est « d'abord », chez Sade, « un jeu avec les puissances du langage[900] », en cela qu'elle implique autant une trahison dans le rapport à la langue, comme organe dispensateur du vrai, qu'une trahison de la parole donnée, envisagée cette fois comme instance de sociabilité. Le serment adressé au complice libertin suppose en effet

[897] *Ibid.*, p. 572.
[898] *Ibid.*, p. 968.
[899] Voir le chapitre « Jouir de Trahir » dans le livre de Chantal THOMAS, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Payot, 2002, p. 139-145.
[900] *Ibid.*, p. 139-140.

l'établissement d'un contrat qui incorpore toujours, selon le mot de Chantal Thomas, une « clause de non-respect » ; le contrat admet sa propre transgression, en sorte que la trahison s'y présente moins comme une virtualité du pacte auquel se livrent les libertins – un manquement qui serait de l'ordre de la contingence – que comme un élément qui lui serait en quelque sorte consubstantiel. Amélie « engage » Borchamps à faire d'elle sa victime. Mais comme cette trahison consentie cesse, du fait même d'un tel consentement, d'en être une, il revient au bourreau de veiller à ce que l'exécution d'Amélie vienne malgré tout rompre le pacte signé par les deux partis, en déplaçant cette trahison dans le temps :

> Ainsi, l'association Borchamps-Amélie qui s'ouvre sur la si "rare proposition" d'Amélie ("jure-moi qu'un jour aussi je serai ta victime") s'achève effectivement par la mort d'Amélie. Mais c'est dans le contretemps, dans le choix du moment que s'est glissé la trahison : quand il la livre aux cruautés de Catherine de Russie, Amélie depuis longtemps a trahi son désir initial[901].

Préservation et divulgation du secret, mises en scène véritables ou fictives de la confidence, toutes ces situations sont également susceptibles, du fait de la signification érotique que leur confère régulièrement Sade, d'alimenter l'imagination des roués et de se résoudre en épisode orgiaque : seul compte, finalement, le plaisir de transgresser l'interdit portant sur l'énonciation du savoir prohibé, et de briser, chemin faisant, le serment qui lie au confident. Or ce penchant pour la trahison, comme feignait de le déplorer le « jeune homme[902] » qui interpellait Juliette au sortir de ses lubricités particulières, vient nécessairement fragiliser, au-delà-même des rapports interpersonnels, le lien qui unit les sociétés libertines en venant contredire l'injonction à « se respecter, se chérir » entre criminels qui en assurent la subsistance. Comment, en effet, concilier, d'une part, la confiance nécessaire à toute relation de complicité avec, d'autre part, la propension du libertin à transgresser le moindre de ses engagements ? Cette contradiction, loin d'être un impensé de la fiction sadienne, constitue au contraire un enjeu récurrent des échanges auxquels se livrent les libertins ainsi que le socle sur lequel s'édifient les nombreuses sociétés secrètes qui jalonnent l'œuvre clandestine.

[901] *Ibid.*, p. 141.
[902] *Ibid.*, p. 572.

Section 4. Sociabilités paradoxales

Une première tentation consiste à assumer pleinement le caractère paradoxal de ces associations, et à retourner l'injonction morale au respect des règles en une injonction « immorale » à ne pas attenter à la vie et aux passions du criminel. La sociabilité sadienne prétend ici se fonder sur les bases d'une anti-éthique qui préserve le caractère contraignant de la loi du moment que celle-ci sert des intérêts maléfiques : c'est ce que Sade appelle, d'une œuvre à l'autre, « la foi des Bohèmes[903] », ou encore « la probité des roués[904] ». On en trouve un exemple dans l'*Histoire de Juliette*, lorsque l'héroïne éponyme, qui est en train de détrousser Minski, se refuse cependant à lui ôter la vie : « Par un singulier calcul de mon imagination… par un sentiment dont j'aurais peut-être bien de la peine à me rendre compte, je ne voulus jamais me permettre de faire tort à un être aussi corrompu que moi ; c'est sans doute ici ce qu'on appelle la bonne foi des bohèmes[905]. » Désignée ici comme un « singulier calcul » de son « imagination », la décision d'épargner Minski ne relève aucunement d'un choix rational – l'empoisonner lui permettrait au contraire de s'emparer plus facilement de son bien, et sans crainte de représailles – mais d'un choix éthique : tout se passe comme si la nécessité de rendre le Mal victorieux devait passer avant les intérêts personnels de l'héroïne. On se souvient, par ailleurs, que c'est au nom de ce même principe de solidarité des scélérats que Minski avait, quelques pages plus tôt, juré d'épargner Juliette, non sans lui faire sentir combien il lui serait facile, s'il venait à le désirer, d'en faire sa victime. Minski interroge ici Juliette sur ce qui cause son effroi :

> Eh bien ! c'est pour moi-même ; j'ai peur, puisque vous ne respectez rien. Qui me garantit du traitement que vous venez de faire éprouver à mon amie ?... – Rien, rien absolument, dit Minski, et si je bandais pour vous assassiner, vous n'existeriez pas un quart d'heure ; mais je vous ai crue aussi scélérate que moi ; et puisque vous me ressemblez, de ce moment, j'aime mieux vous prendre pour ma complice que pour ma victime[906].

Tout en proposant une inversion systématique des valeurs portées par le catholicisme, Juliette, et avec elle la plupart des libertins sadiens, n'en continuent pas moins de se référer à un code moral qui, sans dire son nom, substitue à l'injonction à faire le Bien une injonction à

[903] *Ibid.*, p. 947.
[904] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 60.
[905] *Histoire de Juliette*, p. 319.
[906] *Ibid.*, p. 713.

faire le Mal. Le récit des aventures de Léonore, longue parenthèse qui vient suspendre l'intrigue principale d'*Aline et Valcour*, fournit un autre exemple de cette « probité des roués » :

> […] mais en nous quittant là, si c'est toujours votre intention, nous vous prévenons que si vous agissez contre nous, vous n'y serez pas en sûreté, eussiez-vous toute la ville en votre faveur ; si vous nous quittez, au contraire, sans jamais parler de nous, sans jamais chercher à nous nuire, en tel endroit du monde que vous trouviez de nos bandes, vous en recevrez secours et assistance[907].

> […] je ne sais, mais j'étais rassurée, ces bohémiens ne m'effrayaient nullement ; il y a une sorte de conscience parmi les scélérats qui vaut quelquefois mieux que celle de l'honnête homme ; le premier n'ayant que peu de lois, respecte bien celles qu'il s'impose ; l'autre en a trop pour les révérer toutes, et le relâchement qu'il se permet ébranle à la fois tous ses freins[908]…

Alors qu'elles sont en route pour Madrid, Léonore et Clémentine croisent le chemin de Brigandos, chef d'une « troupe de bohémiens ». En échange du silence des jeunes femmes sur leurs activités, les malfrats les accueillent dans leur société et vont jusqu'à leur offrir leur protection. Encore sous le choc de leurs mésaventures récentes à Lisbonne, où des gentilshommes leur ont dérobé leurs effets dans l'intention d'abuser d'elles, voici désormais Léonore et sa compagne cernées par une bande de hors-la-loi. En dépit de tout ce que cette situation peut avoir de fâcheux pour deux voyageuses sans défense, Léonore ne manque pas cependant de se sentir « rassurée ». En renvoyant dos à dos les figures de l'aristocrate et du brigand, cette déclaration, pour le moins étonnante dans la bouche d'une héroïne qui vante les joies de l'abstinence, tend à dénier aux sociétés d'« honnêtes hommes » le monopole d'une vertu qui, de loin en loin, trouverait aussi à s'exprimer dans les sociétés les plus criminelles. C'est l'occasion pour l'héroïne de développer la thèse d'une fidélité propre aux scélérats, fidélité qui reposerait sur l'adhésion de chacun aux règles de la communauté et sur la restriction des interdits au strict nécessaire ; alors que le trop grand nombre de lois qui ordonnent l'espace social soumet en permanence le vertueux à la tentation de les transgresser, le scélérat, qui a su s'affranchir de celles qui lui déplaisaient (ou ne lui étaient pas utiles) est bien davantage susceptible, raisonne Léonore, de respecter celles qu'il a cru bon de conserver. Signe de la porosité des discours qui circulent dans l'espace fictionnel, cette thèse

[907] *Aline et Valcour*, p. 828.
[908] *Idem*.

fréquemment reprise par les libertins sadiens[909] se retrouve à peu de choses près dans la bouche du vertueux Zamé, qui n'a pas de mots trop durs pour condamner l'arbitraire des règlements et mettre en garde contre le danger de multiplier les lois :

> Supprimez encore les lois que les tyrans n'ont faites que pour prouver leur autorité et pour mieux enchaîner les hommes à leurs caprices ; vous trouverez, tout cela fait, la masse des freins réduite à bien peu de choses, et par conséquence l'homme qui souffre du poids de cette masse, infiniment soulagé. Le grand art serait de combiner le crime avec la loi, de faire en sorte que le crime, quel qu'il fût, n'offensât que médiocrement la loi, et que la loi, moins rigide, ne s'appesantit que sur fort peu de crimes […][910].

Et plus loin :

> […] car la règle est le grand cheval de bataille des imbéciles ; ils s'imaginent stupidement qu'une même chose doit convenir à tout le monde, quoiqu'il n'y ait pas deux caractères de semblables, ne voulant pas prendre la peine d'examiner, de ne prescrire à chacun que ce qui lui convient ; et ils ne réfléchissent pas qu'ils traiteraient eux-mêmes d'inepte un médecin qui n'ordonnerait comme eux, que le même remède pour toutes sortes de maux ; qu'un moyen soit propice ou non, qu'il doive ou non réussir, leur épaisse conscience est calme toutes les fois que la *règle* est suivie, et qu'ils se sont comportés dans la *règle*[911].

Le régime utopique de Zamé fait le choix de l'éducation plutôt que de la punition, les règles y sont peu nombreuses et se voient pour l'essentiel remplacées par des « principes » que les jeunes générations « sucent avec le lait[912] ». Pour les bohémiens de la troupe de Brigandos comme pour les habitants de la lointaine île de Tamoé, qui constituent, somme toute, deux associations « hors-la-loi », le refus systématique de se soumettre à la loi générale n'implique aucunement l'abandon de toute morale, mais bien plutôt un effort pour refonder cette loi au prisme de valeurs nouvelles. Les sociétés secrètes auxquelles Sade donne naissance substituent systématiquement à la Loi et à ses prétentions universalistes un *règlement*, qui en constitue si l'on veut le versant élitiste et particulier : son rôle est à la fois de simplifier la législation en vigueur, d'en proposer une version expurgée qui se résumera à quelques règles de conduite susceptibles d'être énoncés, par exemple, devant l'assemblée des

[909] Léonore constitue en quelque sorte le pendant vicieux du personnage d'Aline : les récits des deux héroïnes se croisent et se répondent à la manière de ceux de Justine et de Juliette.
[910] *Ibid.*, p. 627-628.
[911] *Ibid.*, p. 682-683.
[912] *Idem.*

victimes[913], et de la faire rentrer dans l'ordre du secret en revendiquant pour le libertin et ses complices un *régime d'exception*. Tout en érigeant la transgression en principe, ces sociétés, et c'est là leur ambivalence, n'en restent pas moins attachées au respect des normes et des valeurs qui assurent leur propre cohésion. Ainsi, en dépit de l'impiété et du libertinage effréné de ses membres, la société des bohémiens dont Léonore fait la rencontre ne laisse pas de se représenter comme une société *vertueuse*, au sens où c'est bien la vertu qui en garantit l'unité et la cohérence :

> La prière finie, Brigandos nous demanda, 1°. Si nous jurions d'être fidèles aux points de doctrine que nous venions d'adopter ? 2°. Si nous nous engagions à ne point révéler ce que nous ferions ou ce que nous verrions faire ? 3°. Si nous ne reviendrions jamais au culte que nous venions d'abjurer ? 4°. Si c'était du fond du cœur que nous anéantissions toute idée de l'Être-Suprême, pour ne plus révérer que celle du démon ? 5°. Si nous étions bien décidées à nous approprier le bien d'autrui, toutes les fois que nous en trouverions l'occasion ? 6°. Enfin… et voici, sans doute, ce qui m'étonna le plus : – si nous protestions de secourir toujours le faible envers le fort, et d'adoucir la situation de tous les infortunés que le hasard offrirait à nous ; nous promîmes tout[914].

La dernière clause du serment que prête Léonore a en effet de quoi la surprendre, puisqu'en préservant l'injonction – toute chrétienne – à préserver le plus faible des prévarications du plus fort, la société des bohémiens renonce à un positionnement strictement anti-éthique, pourtant caractéristique des associations criminelles mises en scène par Sade, au profit d'une éthique paradoxale : s'il s'agit toujours d'instituer l'immoralité en système moral à part entière, l'éthique du roué n'en reste pas moins, en quelque façon, *soluble* dans la morale dominante, dès lors qu'elle propose au criminel de venir corriger les vices de l'honnête homme. Ici se trouve vérifié, en quelque sorte, l'affirmation de Courval, selon lequel la vertu est au fondement de toute sociabilité, même criminelle[915] : « Qu'on me trouve un seul peuple

[913] On pense évidemment à l'Introduction des *120 journées de Sodome* et au discours de Bressac qui vient présenter aux victimes les règles à suivre durant leur séjour à Silling. Plus largement, le passage en revue du règlement constitue un *topos* de la description des sociétés secrètes : la troupe de Brigandos, la Société des Amis du Crime ou encore la conjuration de Stockholm ont tous le leur.

[914] *Ibid.*, p. 832.

[915] Voir encore, dans *La Nouvelle Justine*, le couple des d'Esterval qui gère l'auberge où séjourne Justine le temps d'une nuit ; le vice, envisagé ici comme un équivalent fonctionnel de la vertu, est ce qui assure la cohésion du ménage : « La plus parfaite union régnait d'ailleurs dans ce ménage, tout corrompu qu'il pouvait être ; tant il est faux de dire qu'il n'y a que les associations vertueuses qui puissent subsister. Ce qui brise des nœuds, c'est la dissemblance des mœurs… des opinions : mais aussitôt que tout est d'accord, aussitôt que rien ne contrarie la manière d'être des deux habitants d'une même maison, il n'est pas douteux qu'ils peuvent trouver le bonheur dans le sein du vice comme dans celui de la vertu. », p. 827.

qui vive sans vertu, un seul dont la bienfaisance et l'humanité ne soient pas les liens fondamentaux, je vais plus loin, qu'on me trouve même une association de scélérats qui ne soit cimentée par quelques principes de vertu, et j'abandonne sa cause[916]. » La troupe de Brigandos n'en constitue pas moins un cas tout à fait exceptionnel, et toutes les sociétés libertines ne chercheront pas à faire du criminel un bon samaritain ; la seule existence de cet hapax semble toutefois dire quelque chose des hésitations et des tâtonnements de l'auteur dans la mise en place de codes susceptibles d'organiser la vie d'une société fondée sur le vice. Les nombreux manquements à cette éthique et le systématisme avec lequel, dans l'*Histoire de Juliette* surtout, promesses et amitiés se rompent, en sont un autre indice. L'épisode consacré à Cordelli témoigne, parmi bien d'autres, du caractère éphémère de ces associations et de l'injonction permanente à ne pas déchoir qui pèse sur ceux qui la constituent. Juliette et Durand séjournent chez le libertin dont ils partagent les passions ; la scène finie, Durand propose d'empoisonner leur hôte pour mieux le voler – nous nous trouvons ainsi, à peu de choses près, dans la même situation qu'avec Minski. Refus catégorique de Juliette : « Ce procédé, ma chère, heurterait nos principes : respectons éternellement le vice et ne frappons que la vertu. En arrêtant la source des crimes de cet homme, nous sauverions la vie à des millions de créatures : le devons-nous [917]? » La malfaisance de Cordelli et sa capacité à nuire au genre humain semblent devoir plaider en sa faveur auprès de Juliette, qui reconnaît en lui, sinon un allié, du moins un semblable. Peu après cependant, les deux libertines découvrent que Cordelli a l'habitude de prier en secret pour se racheter des crimes qu'il commet quotidiennement ; cette circonstance, en révélant en lui un fonds de religion qui tranche nécessairement avec l'*ethos* du roué, le perd définitivement à leurs yeux et il est sacrifié :

> – Oh ! pour le coup, dis-je promptement à mon amie que je n'avais emmenée là que pour lui parler à l'aise, pour le coup, mes idées changent, et cet imbécile fanatique ne mérite que la mort : n'ayons nul regret, au fil criminel que nous coupons en lui arrachant la vie. Avec une âme timorée comme celle de ce bougre-là, on ne parcourt pas longtemps la carrière du vice ; ce seraient peut-être ici ses dernières expéditions : agissons donc sans scrupule[918].

L'éthique du roué est éminemment contraignante, elle suppose un effort de tous les instants : le moindre relâchement dans la pratique du Mal, la plus légère hésitation face à l'opportunité de commettre un crime deviennent synonymes de mort au sein des sociétés

[916] « Florville et Courval », p. 110.
[917] *Ibid.*, p. 1154.
[918] *Idem.*

libertines. Juliette elle-même n'est pas à l'abri des retournements du sort, et quoique prévenue par un oracle qu'elle feint, pour les besoins de l'intrigue, de ne pas comprendre sur le coup – « où le vice cessera le malheur arrivera[919] » –, elle finira à son tour par s'aliéner la confiance de ses protecteurs en refusant de seconder le projet de dépopulation de Saint-Fond :

> Je m'éveille en songe, la prédiction de la sorcière se présente aussitôt à mon esprit : *Où le vice cessera*, m'a-t-elle dit, *le malheur arrivera*. Oh ciel ! je suis perdue ! j'ai cessé un instant d'être vicieuse ; j'ai frémi d'une horreur proposée ; le malheur va m'engloutir, cela est sûr[920]...

La règle même qui veut que seul le faible ou le vertueux soient immolés souffre quelques entorses, ce qui contribue à l'arbitraire de ces trahisons ; certains complices sont exécutés sans avoir pourtant commis la moindre faute au regard du code des roués. Élise ou Amélie, l'une et l'autre sacrifiées aux plaisirs ou aux intérêts de leur maîtresse, n'ont d'autre tort que d'être les suivantes de Juliette, c'est-à-dire des êtres aisément remplaçables dont on use comme victime quand leur office de bourreaux n'est plus souhaité. Le refus de la supérieure de Panthémont de « compromettre » ses pensionnaires en préservant leur pucelage, refus étayé par l'amitié qui les unit, n'est pas non plus du goût de l'héroïne, qui juge – avec quelque raison – cette attention contradictoire vis-à-vis de l'injonction à la scélératesse qui caractérise le libertinage sadien :

> […] nous voulons bien nous amuser de ces jeunes filles, mais pourquoi les perdre ? Pourquoi leur faire détester les moments qu'elles ont passés près de nous ? Non, nous avons cette vertu, et quelque corrompues que tu nous supposes, nous ne compromettons jamais nos amies. Ces procédés me parurent superbes, mais créés par la nature, pour l'emporter de scélératesse un jour sur tout ce qui devait m'entourer, le désir de flétrir une de mes compagnes, m'échauffa dès ce moment la tête pour le moins autant que celui d'être flétrie moi-même[921].

La fidélité du roué, fût-ce à un principe ou à un complice jugé maléfique, ressemble suffisamment à une « vertu » – c'est du reste le mot qu'emploie la supérieure – pour exciter en lui, sitôt le serment prononcé, le désir de manquer à sa parole. La « foi des bohèmes » n'offre pas, sur le long terme, une assurance bien solide face à la violence des bourreaux, tout au plus constitue-t-elle un « arrangement » temporaire entre des êtres fatalement voués à

[919] *Histoire de Juliette*, p. 672.
[920] *Idem.*
[921] *Ibid.*, p. 202.

s'entredéchirer. Si la « promesse » qu'échangent Emma et Borchamps de faire tout le mal possible est « inviolable » – une promesse d'autant plus facile à tenir qu'elle reste fort vague sur le choix des victimes et constitue de ce fait, pour qui la reçoit, un funeste présage – il en va tout autrement des professions d'amitié et des serments d'alliance, sur lesquels plane toujours le parfum de la trahison :

> – Oh, mon ami ! je rends grâce au sort qui me l'a fait quitter pour toi ; souvenons-nous de la foi des bohèmes, que nos aiguillons piquent tous les autres, mais qu'ils ne se tournent jamais contre nous. » Quelque jolie que fût Emma, quelque ressemblance qu'il y eût de son caractère au mien, je n'étais pas encore assez sûre de moi pour lui répondre d'une balance exacte dans l'association qu'elle désirait, et je lui laissai interpréter, comme elle le voulut, mon profond silence. Était-il donc un crime au monde que je pusse m'engager à ne pas commettre ?
>
> Cependant notre liaison se cimenta, nos arrangements se prirent ; leur première base fut la promesse inviolable et mutuelle de ne jamais manquer l'occasion de mal faire, de la faire naître, autant que cela dépendrait de nous, et que le fruit de nos vols communs ou de nos rapines, se partagerait toujours[922].

L'argument éthique, celui d'une solidarité fondée sur la pratique du crime, bien que souvent convoqué pour justifier l'amitié que se vouent les scélérats, n'en reste pas moins, on le voit, largement contradictoire avec l'immoralisme militant dont font profession les méchants de la fiction sadienne, et il n'est bien souvent qu'un prétexte à mettre en scène la fourberie de celui qui manque à toutes ses promesses, y compris à celles qu'il fait à ses semblables. Son insuffisance engage du reste certains libertins à l'abandonner purement et simplement au profit d'un second argument que nous qualifierons d'utilitariste. Ce n'est plus sur la morale ou sur la confiance mutuelle que repose la sociabilité du roué mais sur la communauté des intérêts ; la camaraderie devient un partenariat. L'argument de la nécessité de la vertu jusque dans les associations criminelles, que nous avions déjà rencontré dans « Florville et Courval », n'est à nouveau mobilisé par Justine, aux prises avec les brigands qui forment la compagnie de la Dubois, que pour être aussitôt démenti par Cœur-de-fer, au nom de l'égoïsme intégral dont se revendiquent les roués :

> – Et quel plus bel éloge de la vertu, que la preuve de sa nécessité, même dans une société criminelle… que la certitude que cette société ne se soutiendrait pas un instant sans vertu ? – Quels épouvantables sophismes ! dit Cœur-de-fer. Ce n'est

[922] *Histoire de Juliette*, p. 947.

> pas la vertu qui soutient les associations criminelles, c'est l'intérêt, c'est l'égoïsme. […] Ce qu'on appelle l'intérêt de la société n'est que la masse des intérêts réunis, mais ce n'est jamais qu'en cédant que cet intérêt particulier peut s'accorder et se lier aux intérêts généraux […][923].

L'appel à l'« isolisme » qui résulte, dans le discours de Cœur-de-fer, de ces prémisses, ne procède pas seulement d'un amour des grands espaces champêtres ou d'une tentation du retour à la Nature, il est aussi, et avant tout, l'expression d'un égoïsme qui refuse de transiger avec l'autre, et préfèrera en conséquence la solitude du réprouvé aux compromis et aux faux semblants de la vie en communauté :

> Soyons isolés, ma fille, clame la Dubois, comme nous a fait naître la nature : lui voyons-nous jamais lier un homme à un homme ? Si quelquefois nos besoins nous rapprochent, séparons-nous dès que nos intérêts l'exigent, parce que l'égoïsme est la première des lois de la nature, la plus juste, la plus sacrée, sans doute[924].

Cette solitude est pourtant loin d'être totale, et le libertin, dans les faits, n'évolue jamais seul : les retraites les plus solitaires abritent leur lot de complices et de victimes, jusqu'à former, dans le cas de Silling ou du repaire de Minski, de véritables États parallèles. L'égoïsme sadien n'est pas un solipsisme, il se nourrit au contraire du regard de l'autre ; la violence de ses désirs et de ses lois est un spectacle qui n'a de sens que s'il est *adressé* à l'autre. Le grand exclu de cet isolisme, ce n'est donc pas l'altérité en soi, mais son versant le plus impersonnel : c'est le monde, le public, à la fois comme organe de surveillance et de contrôle. Loin d'être nié, le rapport au particulier apparaît au contraire comme une nécessité pratique dont l'« intérêt » est le premier mobile : « Unissons nos intérêts comme nos cœurs, lance Isabelle à son confident, et quoi qu'il puisse en coûter, que tout s'immole à nos passions : il n'est plus, dans ce siècle d'intrigue et de faiblesse, d'autres moyens de réussir[925]. » Dans la bouche de Saint-Fond, même l'amitié, le plus sacré – et le plus « difficile » – des liens qui peuvent se nouer entre criminels se réduit, somme toute, à une somme d'intérêts bien entendus :

> Oh ! Saint-Fond, dis-je à mon amant, j'adhère à tous les principes que vous venez d'établir ; une seule chose m'inquiète, il faut, avez-vous dit, être fausse avec tout le monde ; si malheureusement vous l'étiez avec moi, vous sentez tout ce que j'aurais

[923] *La Nouvelle Justine*, p. 450.
[924] *Ibid.*, p. 431.
[925] *Isabelle de Bavière*, p. 45.

> à craindre. – Ne redoutez point cela, dit le ministre, je ne serai jamais faux avec mes amis, parce qu'au fait, il faut avoir quelque chose de solide dans le monde ; et sur quoi pourrait-il compter, si ce n'est sur le commerce de ses amis ? […] Nous vivons ensemble : n'est-il pas vrai que si vous vous aperceviez que je vous trompe, vous me le rendriez bientôt, et je ne veux pas être trompé : voilà toute ma logique en amitié ; c'est, dans le fait, un sentiment fort difficile entre sexe égal, impossible entre sexe différent, et que je n'estime qu'autant, ce qui est fort rare, qu'il peut être fondé sur des rapports d'humeurs et de goûts ; mais il est faux de dire qu'il faille que la vertu en soit le ciment ; il deviendrait alors, si cela était vrai, un sentiment fort plat, que la monotonie détruirait bientôt ; quand les plaisirs en sont la base, chaque nouvelle idée en resserre les liens ; le besoin, seul aliment réel de l'amitié, rapproche ses nœuds à tous les instants, l'on aime tous les jours d'autant mieux… d'autant plus, que tous les jours on a plus besoin l'un de l'autre ; on jouit de son ami, on jouit avec son ami, on jouit pour son ami, les voluptés s'augmentent les unes par les autres, et ce n'est véritablement qu'alors qu'on peut se flatter de les connaître[926].

Tout en préservant le mot « d'amitié », dont la fortune romanesque est considérable à l'époque classique, pour désigner le lien qui unit les sociétés criminelles, Saint-Fond se livre à un détournement complet de ce concept : le lien affectif n'est plus premier dans la relation amicale, il devient la conséquence d'un besoin mutuel qui pousse à rechercher en l'autre un complice ou un protecteur. Cette amitié, au demeurant, n'est pas un rapport contraignant au sens où elle n'est assortie d'aucune clause de fidélité ou de respect de la vie d'autrui ; le calcul et l'intérêt y ont plus de part que la vertu, dont l'expression est *a priori* incompatible avec les principes qui meuvent le roué : il ne s'agit, au fond, que de déterminer ce qui, entre la préservation du complice et sa trahison, est susceptible d'apporter le plus de bénéficie au sujet concerné. On notera que cette amitié, tout en se présentant comme strictement intéressée n'est pas, elle aussi, sans ambiguïtés ni contradictions. Les relations que noue Juliette avec ses alliées féminines (Clairwil, la Durand) ne relèvent pas seulement du calcul, mais aussi d'un sentiment qui lui est à bien des égards opposé : la passion amoureuse. Une passion qui, bien que souvent condamnée chez Sade[927] parce que reconnue comme attentatoire à l'intérêt du sujet, n'en reste pas moins le mobile de nombreuses unions dans l'*Histoire de Juliette*[928] : et

[926] *Histoire de Juliette*, p. 609.
[927] On pourra se référer à la dissertation de Belmor sur l'amour, dans l'*Histoire de Juliette*, p. 628-642.
[928] Voir par exemple cet échange entre Juliette et Durand qui oppose à l'idée d'un pacte rationnel entre libertins, fondé sur des garanties et des précautions mutuelles, une union fondée sur l'affect et la confiance : « – Eh bien ! poursuivit Durand, si jamais Raimonde périt d'une manière tragique, et dont tu ne puisses soupçonner la cause,

pour cause, elle est largement présentée comme un trait « féminin[929] ». La fiction sadienne est plus exploratoire que systématique et les réalisations sociologiques du libertinage ne sont pas nécessairement un décalque exact des valeurs prônées dans les discours de ses philosophes de papier. On retiendra néanmoins cet effort de rationalisation des rapports humains, qui s'opère ici au prix d'une disqualification des vertus qui fondent la sociabilité ; un effort qui s'étend, comme le note Juliette dans le cadre de ses échanges avec Noirceuil, au sentiment de reconnaissance, lui aussi privé de sens dans un contexte où chacun n'agit que par intérêt : « Noirceuil, dis-je avec sang-froid, je ne te remercie point dès que tu me prouves que tu n'as agi que pour toi, et il me semble que je t'aimerai beaucoup davantage, n'étant obligée de te rien devoir[930]. » Ne reste alors, pour préserver tout de même le jouisseur de la violence de ses comparses, que cette espèce d'équilibre de la terreur qui résulte, entre égaux, du pouvoir de nuisance mutuel détenu par les amis : le risque, en cas d'offense, de trahir le secret de l'autre[931] ou de le tromper à son tour, en somme, de retourner contre lui ses propres armes. Argument de bien peu de poids face au risque, toujours présent, d'être sacrifié dans une orgie, et qui ne préservera pas du reste Saint-Fond de l'avarice de ses propres amis : Noirceuil finissant par l'empoisonner pour lui prendre sa place. En vérité, ni l'argument éthique ni l'argument utilitariste ne parviennent à apporter une solution définitive et satisfaisante à l'aporie d'une complicité fondée sur la mise en commun des égoïsmes et le refus systématique des normes. Les contradictions qui caractérisent ces rapports procèdent, comme le remarque justement Annie Le Brun, du refus du libertin de subsumer les intérêts particuliers aux intérêts communs ; dans la société sadienne, le « général » se trouve immanquablement régi par le « singulier » – et non l'inverse –, toute tentative de contraindre les désirs du jouisseur au nom d'un intérêt supérieur se voyant ramenée à la même accusation d'arbitraire :

> Et pourtant n'avons-nous pas cru apprendre à vivre en apprenant à respecter la mainmise du général sur le particulier, alors que nos moindres désirs ne visent qu'à renverser cette hiérarchie ? Sinon pourquoi continuons-nous d'exercer notre pensée

---

n'en accuse que moi. J'exige maintenant que tu laisses un écrit dans les mains de cette fille, qui l'autorise à me dénoncer comme ton assassin si jamais tu péris toi-même d'une manière malheureuse, pendant notre liaison. – Non, je ne veux point de ces précautions ; je me livre à toi, je m'y livre avec délices ; j'aime l'idée de mettre ma vie dans tes mains... Laisse-moi Élise, laisse-moi tout le monde, ne gêne pas mes goûts. Je suis libertine, je ne te promettrai jamais d'être sage, mais je te ferai le serment de t'adorer toujours. », *Histoire de Juliette*, p. 1119.

[929] « On imagine bien que cette dissertation [qui condamne l'amour] ne fut pas très applaudie par les femmes », p. 642.

[930] *Ibid.*, p. 363.

[931] « Vous allez me montrer beaucoup de turpitudes ; je deviendrai maîtresse de votre secret, je puis vous compromettre en en abusant : vous vengerez-vous par des coups d'éclat ? au moyen de mon or, je serai comme vous entendue, et mes défenseurs vous perdront en vous dévoilant », *Histoire de Juliette*, p. 791.

> à reconnaître, en toute occasion, la prééminence du nombre sur l'unique, de l'abstraction sur le concret, de la loi sur la vie ? C'est à ce point précis que la révolte de Sade menace réellement l'ordre des choses. Si, à ces yeux, en effet, le général n'est envisageable que comme la somme des particularités, et rien de plus, il s'ensuit que le particulier, le singulier, l'unique, devient le seul élément stable de tous les rapports entre particulier et général que nous sommes appelés à vivre[932].

Pour l'essayiste et écrivaine, ce renversement complet de la hiérarchie entre le sujet et la collectivité, expression d'un individualisme intransigeant, aboutit à la remise en cause du principe même de sociabilité : la fiction sadienne venant saper « les bases de notre société mais aussi de toute société, dans la mesure exacte où l'instabilité qu'il prête au général, discrédite absolument l'idée même de loi[933] ». Cette conclusion est tout à fait symptomatique de l'image que le surréalisme a voulu construire du héros sadien, et à travers elle, de l'auteur lui-même : celle d'un être unique et incompris, « bloc d'abîme » niché au cœur du siècle des Lumières, dont la condition et la sensibilité seraient au fond plus proches de la solitude du héros romantique que de l'injonction à la convivialité qui informe les échanges à l'âge classique. Or on pourra faire valoir, pour nuancer un peu cette thèse, qu'en dépit des revirements et des trahisons qui sont parties intégrantes des amitiés scélérates, le libertinage sadien ne renonce jamais totalement à la tentation du collectif. Si les passions du débauché sont toujours « singulières », cette singularité n'a de sens que si elle peut s'éprouver : ou bien « de l'extérieur » en exhibant ces fantaisies au regard de la victime, c'est la *révélation*, ou bien « de l'intérieur », en les soumettant à l'approbation du complice, c'est-à-dire en les *communiquant*. Projet impossible, la mise en commun des égoïsmes n'en est pas moins un projet auquel la fiction sadienne ne renonce jamais.

[932] Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 107.
[933] *Ibid.*, p. 108.

Section 5. Libertinage et sociétés secrètes

La prolifération des sociétés secrètes témoigne de cet effort, toujours recommencé, pour faire advenir cette solidarité des égoïsmes dont les contradictions et les résistances internes n'ont pourtant pas échappé à l'auteur. L'acte de communication qui préside aux échanges entre roués, élargi à l'échelle du groupe ou de l'association criminelle, donne ainsi l'exemple d'une sociabilité profondément élitiste dont l'existence implique à la fois une mise en commun de pratiques et de savoirs frappés du sceau de l'interdit, par laquelle se retrouve la solidarité qui unit le destinateur au confident, et leur confiscation à l'égard du plus grand nombre, le public faisant ici office de destinataire. Le secret partagé – qu'il porte sur l'identité libertine du sociétaire ou sur les crimes dont il s'est rendu responsable – constitue un vecteur puissant d'union pour des personnages à qui il ne suffit pas de vivre dans l'irrégularité, mais qui doivent à tout moment énoncer cette transgression, la déplacer sur le terrain du langage et des idées : celui d'un « libertinage systématique ». Il est encore, sous un angle plus narratologique, une nécessité pratique du récit, qui oblige le crime à être raconté dès lors que celui-ci occupe un rôle central dans le développement de l'intrigue. Les interactions entre roués, au sein des sociétés secrètes, laissent moins de place à l'improvisation et à l'inattendu que dans leurs échanges particuliers. On a pu voir Juliette et Clairwil décider « sur un coup de tête » de sacrifier leur amie Olympe Borghèse en la jetant dans le cratère du volcan ; les associations scélérates, sans cependant exclure toute velléité de trahison[934], brillent davantage par leur formalisme et leur prudence : ici, les interactions se *normalisent* et se *ritualisent*. Les règlements dont se dotent presque toujours ces assemblées jouent évidemment un rôle central dans la préservation des intérêts du jouisseur et dans la standardisation des comportements dès lors qu'ils se proposent de substituer à la loi générale un certain nombre de valeurs communes, retranscrites sous formes de « règles », dont se revendiqueront chacun des membres de l'institution scélérate. En plus de tendre à préserver le sujet libertin de la malveillance de ses complices, ces règlements œuvrent encore à la protection du groupe à

[934] Juliette ne manquera pas de trahir ses alliés maçons en dénonçant leur projet de complot à Gustave : « Cependant l'époque approchait, le désir d'un changement était tel, qu'il ne s'agissait plus que de cela dans toutes les conversations. Plus adroit politique que mes associés, je vis le monument de leur fortune à bas, au même instant où ils l'édifiaient ; plus calme qu'eux, je sondai les esprits, et l'immense quantité de gens que je reconnus fermement attachés au parti du roi, me convainquit que la révolution sénatoriale était avortée. Ce fut alors où, fidèle aux principes d'égoïsme et de scélératesse auxquels je voulais sacrifier toute ma vie, je résolus de changer à l'instant de parti, et de trahir inhumainement celui qui m'avait reçu. Il était le plus faible, je le voyais ; ce n'était ni la bonté de l'un, ni le vice de l'autre qui me décidaient : je ne l'étais que par la force, et ce n'était uniquement que vers la force que je voulais me diriger. », *Histoire de Juliette*, p. 965.

l'égard du monde extérieur, en veillant à ce que le secret de son existence reste inconnu du public. Si, dans le cas de Silling, une telle clause parait peu nécessaire en raison de l'isolement de la forteresse et des moyens consentis pour empêcher toute évasion, il n'en est pas de même de la troupe de Brigandos, plus exposée de par son style de vie nomade : « La prière finie, Brigandos nous demanda : 1° si nous jurions d'être fidèles aux points de doctrines que nous venions d'adopter ; 2° si nous nous engagions à ne point révéler ce que nous ferions ou ce que nous verrions faire […][935]. » Ou de la Société des Amis de crime, dans l'*Histoire de Juliette*, qui exige elle aussi que chacun de ses nouveaux membres prête serment de garder le secret : « – Promettez-vous de ne jamais trahir les secrets de la Société ? – Je le jure[936]. »

Les victimes, bien qu'admises aux orgies, se verront elles aussi bien souvent mises à l'écart d'un secret qui ne concerne que les sociétaires ; en redéployant ainsi la séparation entre confident et destinataire du secret à l'intérieur même des limites où officient les criminels, la scène libertine apparaît clairement comme un espace d'actualisation des tensions et des inégalités entre les actants. On pense, par exemple, à l'injonction au secret qui, dans le couvent Sainte-Marie-Des-Bois, concerne le sort des victimes réformées par les quatre débauchés ; un secret jalousement gardé auquel même Omphale, chargée d'initier Justine aux règles et aux coutumes qui régissent la vie des pensionnaires, n'a pas accès :

> Nous avons autant de preuves que notre solitude nous permet d'en acquérir, que les filles réformées par les moines ne reparaissent jamais dans le monde ; eux-mêmes nous en préviennent, ils ne nous cachent pas que cette retraite est notre tombeau ; il n'y a pourtant pas d'année où il n'en sorte deux ou trois. Que deviennent-elles donc ? S'en défont-ils ? Quelquefois ils nous disent que oui, d'autres fois ils assurent que non, mais aucune de celles qui sont sorties, quelque promesse qu'elles nous aient faite de porter des plaintes contre ce couvent et de travailler à notre élargissement, aucune dis-je ne nous a jamais tenu parole. Apaisent-ils ces plaintes, ou mettent-ils ces filles hors d'état d'en faire ? Lorsque nous demandons à celles qui arrivent des nouvelles des anciennes, elles n'en ont jamais aucune connaissance. Que deviennent-elles donc, ces malheureuses ? voilà ce qui nous tourmente, Sophie, voilà la fatale incertitude qui fait le vrai tournent de nos malheureux jours […][937].

[935] *Aline et Valcour*, p. 832.
[936] *Histoire de Juliette*, p. 562.
[937] *Les Infortunes de la vertu*, p. 65.

L'incapacité des pensionnaires du couvent à élucider le sort de leurs compagnes[938] vient prolonger l'interdiction qui leur est faite de divulguer le contenu des scènes libertines, en sorte que les victimes n'ont pas seulement le droit de se plaindre des mauvais traitements qu'elles subissent. Le secret est plus que jamais l'arme du fort sur le faible, ce par quoi s'exerce la terreur systématique des bourreaux :

> Omphale finissait à peine de parler que Florette rentra de chez Raphael où elle avait passé la nuit, et comme il était expressément défendu aux filles de se dire mutuellement ce qui leur arrivait dans ce cas-là, nous voyant éveillées, elle nous dit simplement bonjour et se jeta épuisée sur son lit où elle resta jusqu'à neuf heures, époque du lever général[939].

Dans le cas de Sainte-Marie-Des-Bois, les réglementations strictes qui encadrent les activités de cette utopie libertine ne sont jamais clairement énoncées, comme c'était le cas par exemple à Silling, où le discours inaugural du duc de Blangis posait clairement, au seuil du récit, les règles à suivre pour les Amis comme pour les victimes : c'est donc à Omphale qu'il revient d'occuper cette vacance de la Loi en instruisant Justine des règles tacites qui ordonnent la vie au couvent et surtout en la prévenant des fautes à ne pas commettre pour ne pas s'attirer les foudres de ses gardiens. L'opposition entre les deux sociétés scélérates – la forteresse de Silling et le couvent de Sainte-Marie-Des-Bois – n'est toutefois pas aussi tranchée qu'il y paraît sur la question de l'explicitation des règles, et le secret ne manque pas de se frayer un chemin dans *Les 120 journées de Sodome* : l'incitation aux victimes à « deviner », sous peine de châtiment, les désirs de leurs bourreaux, quand bien même ces derniers ne seraient pas clairement exprimés, est en effet un point commun entre les deux organisations. Si la fonction première de la règle est de seconder l'exigence de discrétion qui porte sur les activités des héros criminels de Sade, de tenir leurs écarts à l'abri des incursions extérieures, la loi libertine fera volontiers aussi du secret un instrument d'oppression à part entière. La rigueur obsessionnelle avec laquelle les règlements de Silling et de Sainte-Marie-Des-Bois viennent régir chaque aspect de la vie et du quotidien des objets voluptueux, signe de la toute-puissance des bourreaux sur les corps qui leur sont soumis, n'exclut pas, çà et là, que surgissent des points d'ombre dans le lieu rationalisé des orgies. Ces manques ou ces flottements dans l'énoncé du code libertin ne sont certes pas pour les victimes des espaces de

[938] « – Pourriez-vous m'expliquer… – Non, c'est là notre secret, mais tout ce que je puis te dire, c'est que discrète ou non, il te sera parfaitement impossible de jamais rien révéler quand tu seras dehors, de ce qui s'est fait ici dedans. », *ibid.*, p. 74.
[939] *Ibid.*, p. 71.

liberté mais bien au contraire de nouveaux prétextes pour exhiber l'arbitraire des bourreaux : règles tacites, sous-entendus et silences cauteleux viennent en effet dédoubler les réglementations explicites dont ils révèlent brusquement le caractère injuste et tyrannique. Puisque certaines lois sont « secrètes », il devient impossible pour les victimes de se prémunir des punitions que leur vaudront leurs infractions involontaires ; la règle n'a plus pour but d'empêcher la faute, mais de justifier le châtiment :

> Rien n'est sévère au reste comme les règlements de notre conduite et rien n'est aussi dangereux pour nous comme de les enfreindre en quoi que ce puisse être. Il est essentiel que j'entre dans quelques détails avec toi sur cet article, continua mon institutrice, car ce n'est pas une excuse que de dire ici : *Ne me punissez pas de l'infraction de cette loi, je l'ignorais* ; il faut ou se faire instruire par ses compagnes, ou tout deviner de soi-même ; on ne vous prévient de rien, et on vous punit de tout[940].

Le couvent libertin des *Infortunes de la vertu* regorge ainsi de secrets et de non-dits par lesquels se rappelle constamment aux victimes leur statut de sujétion. L'établissement est composé de différents pensionnats dont l'existence est ignorée de ceux qui n'en font pas partie ; leur surveillance quant à elle est assurée par un gardien « borgne, boiteux et muet[941] », dont la discrétion est de ce fait assurée aux bourreaux[942]. Dans ce contexte, la position de la victime, exclue de la confidence de ses tyrans et cependant tenue pour responsable de ce qu'elle ignore, est essentiellement une position de destinataire. Elle ne se confond pourtant pas totalement avec la figure du public, quoique lui aussi soit tenu à l'écart du secret, car contrairement à lui, elle appartient de fait, et l'on osera dire, de plein droit à cette société voluptueuse, à laquelle elle est *statutairement* intégrée : sa présence en tant que « tiers inclus-exclus » est nécessaire au fonctionnement des orgies, précisément réglée ; l'altérité qu'elle incarne permet seule de souligner, par contraste, la solidarité qui unit la classe des bourreaux. Alors que l'ignorance du public conditionne, de l'extérieur, l'existence de ces sociétés secrètes, l'ignorance des victimes, en son sein, procède bien davantage de l'exécution du scénario fantasmatique mis en place par les libertins : cette ignorance fait en soi partie du jeu érotique qui se déroule à leur corps défendant. D'autre part, l'institutionnalisation du rôle

[940] *Ibid.*, p. 66.
[941] *Ibid.*, p. 68.
[942] Il s'agit-là d'une figure topique, on se souvient par exemple que le second portier des *Aphrodites*, gardien des fantaisies libertines des maîtres de maison, est lui-même sourd et muet : « Il est inutile de parler à l'autre portier : sourd, il ne vous entendrait pas ; muet, il ne pourrait vous répondre. », NERCIAT, *Les Aphrodites*, Éditions 10/18, Domaine français, Berlin, 1997, p. 12.

dévolu à la victime a également pour fonction de préserver le libertin de l'agressivité de ses semblables en inscrivant la violence dans un cadre normatif plus ou moins strict. Si, comme nous l'avons dit un peu plus haut, le désir de trahir accompagne les amitiés libertines comme leur ombre, le règlement dont se dotent les nombreuses sociétés secrètes qui jalonnent le paysage sadien tend néanmoins à focaliser cette agressivité sur les victimes plutôt que sur les roués. Les infractions à la règle libertine existent bel et bien, au couvent Sainte-Marie-Des-Bois comme à Silling, mais elles tournent toujours au désavantage des pensionnaires : une simple « amende » permet, dans *Les 120 journées de Sodome*, de s'affranchir de la règle obligeant à respecter la vie des cuisinières et du personnel d'entretien. La possibilité de l'infraction est d'emblée prévue, voire favorisée, par le code libertin, qui y trouvera un nouveau prétexte à affirmer son pouvoir tyrannique en faisant du mépris de la règle le privilège de ceux qui l'ont écrite, et en confrontant l'injustice du châtiment portant sur le faible aux sanctions dérisoires que s'imposent les dominants[943].

La ritualisation des gestes et des paroles qui encadrent la vie des sociétés secrètes constitue, après l'usage du règlement, le second vecteur de cohésion dont se dotent ces assemblées criminelles. Tout en occupant une large place dans la scénographie des orgies, le rite est partie intégrante des scènes d'initiation par lesquelles un individu choisi est admis dans la confidence des secrets détenus par le groupe, et ce faisant, appelé à y occuper une place. Il ne s'agit pas seulement, dans le rite, de communiquer son secret devant un public restreint et que l'on imagine complaisant, mais de transmettre également les codes par lesquels ce secret est susceptible de s'énoncer, de se donner à voir et à entendre, sans pour autant tomber jamais dans la révélation, c'est-à-dire sans cesser de s'indiquer comme « secret ». Léonore et sa compagne ne pourront obtenir la confiance et la protection des bohémiens de la troupe de Brigandos qu'en acceptant de se conformer à leurs usages dans le cadre d'une « cérémonie » solennelle : « […] nous fîmes environ six lieues, et nous nous retrouvâmes le soir dans la caverne indiquée, où Brigandos ordonna tout pour notre réception ; nous étions prévenues d'une partie des cérémonies qui s'observaient en pareil cas[944]. » Il en sera de même à Panthemont où il faudra à Juliette être « reçue » par la supérieure avant de pouvoir prétendre entrer dans les secrets du couvent : « – Un moment, dit la supérieure ; ceci est une cérémonie de réception ; j'admets Juliette dans notre société, il faut

[943] « Les cuisinières et leurs aides seront respectées, et ceux des messieurs qui enfreindront cette loi payeront mille louis d'amende. Quant à ces amendes, elles seront toutes spécialement employées, au retour en France, à commencer les frais d'une nouvelle partie, ou dans le genre de celle-ci, ou dans un autre. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 65.
[944] *Aline et Valcour*, p. 830-831.

qu'elle remplisse les formalités d'usage[945]. » L'évolution du statut de Juliette, qui d'étrangère devient initiée au terme de la cérémonie, est précisément soulignée tout au long du récit, et la promesse qui lui est faite de lui dévoiler les « grands mystères[946] » qui préservent l'honneur et la réputation des pensionnaires ne lui seront accessibles qu'au terme de sa mise à l'épreuve : « te voilà maintenant initiée dans nos mystères, sois ferme, sois courageuse, Juliette, et je te ferai voir d'étonnantes choses[947]. » La dramatisation des savoirs liés au libertinage, d'un bout à l'autre de la scène, est tout autant une manière de susciter le désir d'apprendre que de souligner la force de l'interdit qui porte sur leur énonciation, un interdit qui n'est pas étranger au pouvoir de séduction du secret. C'est en effet à une espèce de chantage érotique que se livre la supérieure ici, en subordonnant le partage de ses connaissances à la satisfaction égoïste de ses désirs.

Mais en retardant l'instant de la confidence, ou en soulignant les obstacles qui s'opposent à la transmission du secret, la scène d'initiation est aussi un moment de communion autour de valeurs partagées : la mise à l'épreuve de l'impétrant est l'occasion pour le groupe de célébrer, en le mettant en scène, le socle idéologique sur lequel repose son unité. C'est le sens des longs questionnaires auxquels doivent se soumettre Juliette lorsqu'elle rejoint la Société des Amis du Crimes[948] ou Borchamps lorsqu'il intègre le cercle des conjurés de Stockholm[949] : seule une réponse parfaitement consensuelle, et qui saura aller toujours au-devant des désirs et des attentes des sociétaires, lui permettront d'être admis en leur sein. L'initiation exhibe la relation d'identité qui unit le confident au maître du secret, non cependant sans faire de cette identité l'enjeu d'une conquête. L'initié doit se montrer digne de ceux qui le reçoivent, il lui faut se « distinguer » dans la symétrie rigoureuse de ses goûts comme de ses idées ; il semble que l'individualisme sadien doive toujours se heurter à la fascination du système :

> – Qu'aimez-vous le mieux, des hommes ou des femmes ?
>
> – J'aime beaucoup les femmes pour me branler, infiniment les hommes pour me foutre. Cette naïveté fit éclater de rire tout le monde.
>
> – Aimez-vous le fouet ?

[945] *Histoire de Juliette*, p. 197.
[946] *Ibid.*, p. 202.
[947] *Ibid.*, p. 227.
[948] *Ibid.*, p. 561-562.
[949] *Ibid.*, p. 957-960.

– J'aime à le donner et à le recevoir.

– Qu'aimez-vous le mieux des deux jouissances qui peuvent être procurées à une femme : celle de la fouterie en con, ou celle de la sodomie ?

– J'ai quelquefois raté l'homme qui m'enconnait, jamais celui qui me foutait en cul. Il me parut que cette réponse faisait aussi le plus grand plaisir[950].

Une tentation de la scène d'initiation est de conférer au geste ou à la parole rituelle une valeur pragmatique : la cérémonie n'a pas seulement pour but d'énoncer le secret dans le langage qui est le sien, il lui revient encore de le faire « advenir ». La grammaire utilisée, elle-même « mystérieuse » car inaccessible aux profanes, rend aux mots leurs force et leur pouvoir originel en en faisant le moteur premier de l'action ; ainsi de la « formule d'adoration au diable » prononcée, dans *Aline et Valcour*, à l'occasion de la réception de Léonore dans la troupe des Bohémiens : « les mots en étaient effrayants ; le sens des derniers était le vœu de son âme et de son corps à l'être infernal[951]. » Devenue incantation, formule magique, la parole se dote d'une fonction performative : l'« abjuration » de Dieu, par laquelle se trouve rompue l'antique Alliance, est partie intégrante du cérémoniel initiatique, et ce n'est que par le « blasphème[952] » que les jeunes femmes pourront espérer se ménager la protection de Brigandos. Lorsqu'elle se déploie sur le terrain de la relation contractuelle qui unit les initiés, celui du serment ou de la profération, elle devient marqueur d'engagement et révèle par la même occasion le pouvoir de contrainte qu'elle prétend exercer sur celui qui la prononce. Juliette « jure » d'honorer la confiance de la supérieure de Panthémont[953], comme elle jurera de se montrer fidèle aux principes dont se revendique la Société des Amis du crime[954] ; Borchamps s'engagera à son tour, un peu plus tard, à servir les projets des conjurés dont il a choisi d'embrasser la cause à Stockholm : « – Je jure, dis-je, d'exterminer tous les rois de la terre ; de faire une guerre éternelle à la religion catholique, et au pape ; de prêcher la liberté des peuples ; et de fonder une république universelle[955]. » L'acte, se joignant à la parole, viendra sceller, au moyen d'une succession de gestes rituels, l'engagement pris devant l'assistance ; la scénographie complexe qui accompagne ce dernier serment, scénographie

[950] *Ibid.*, p. 562.
[951] *Aline et Valcour*, p. 832.
[952] *Idem*.
[953] « Mais ceci sont de grands mystères ; pour y être initiée, il faut la parole sacrée que dès ce moment-ci tu ne parleras plus à Saint-Elme », *Histoire de Juliette*, p. 202.
[954] « – Promettez-vous de vivre éternellement dans les plus grands excès du libertinage ? – Je le jure. », *ibid.*, p. 561.
[955] *Ibid.*, p. 959.

dont le narrateur prend soin de détailler les différentes étapes, entend donner à cette parole force de loi. La promesse, en l'occurrence, se noue autour d'un acte criminel dont la fonction est d'« engager » la responsabilité de l'initié et de conférer à la parole donnée un caractère d'irréversibilité. Cet acte sera idéalement le plus cruel possible – ici un sacrifice humain :

> Un coup de tonnerre affreux se fit entendre ; le pavillon où nous étions trembla ; au moyen d'une trappe, la victime parut, apportant dans ses mains le poignard dont je devais la frapper, et me le présentant. C'était un beau jeune homme de seize ans, entièrement nu. Je prends l'arme, et j'en perce l'holocauste au cœur. Brahé saisit un calice d'or, reçoit le sang, m'en fait boire le premier, présente le vase à tout ce qui est là, et chacun boit, en prononçant un mot barbare, dont le sens est : *Nous mourrons plutôt que de nous trahir*. La trappe s'enfonce, le cadavre disparaît, et Brahé continue ses questions[956].

Toute cette mise en scène n'empêchera pas toutefois Borchamps de manquer à sa parole à la première occasion et de vendre à Gustave III ses anciens compagnons sitôt qu'ils lui deviendront incommodes. Si la scène libertine fait volontiers signe en direction de la cérémonie religieuse ou du rituel cabalistique, c'est toujours avec un fonds d'ironie et de distance critique qui les renvoient l'un et l'autre au fonds pulsionnel qui les anime. La scène de réception est avant tout un spectacle, une représentation que l'on se donne entre soi et dans laquelle chacun a bien conscience de jouer un rôle : en fait de vérités ou de savoirs jalousement gardés auxquels seuls pourraient accéder quelques élus, il n'y a qu'artifices et faux-semblants. À proprement parler, Juliette n'apprend rien au sein de la Société des Amis de Crime, sinon la manière, au demeurant assez commune chez Sade, dont on y jouit. La référence, ostensiblement parodique, aux codes et aux usages des sociétés secrètes, n'est que le prétexte d'un détournement érotique de la scène d'initiation par lequel se révèlent, en dépit ou plutôt en raison des voiles grossiers dont les débauchés recouvrent leurs actions, l'hypocrisie et l'intempérance qui les caractérisent. L'exposition du corps nu de Juliette devant l'assemblée libertine réunie à l'occasion de son admission ne laisse aucun doute quant à l'arrière-pensée érotique qui meut le développement de cette scène, et confère à l'ensemble des gestes qui la composent un caractère que l'on qualifiera, tout au plus, de « pittoresque ». Dans ce contexte, l'« obligation » qui s'impose à l'impétrante de se soumettre aux passions lubriques de ses frères et sœurs n'est guère plus qu'un qu'une occasion de justifier les orgies

[956] *Idem.*

qui suivront et de proposer une variation dans l'exposé des fantaisies libertines auxquelles Juliette se trouvera confrontée :

> Quelques minutes après, tout le monde m'entoura ; je n'avais été de ma vie tant examinée ; chacun prononçait, et j'ose dire que je ne recueillis de tout cela que des éloges ; de grands complots, de grands projets se formèrent sur moi et autour de moi, et je frémis d'avance de l'obligation où j'allais être de me prêter à tous les désirs que faisaient naître ma jeunesse et mes charmes[957].

En sapant ainsi l'efficacité pragmatique du geste rituel, en lui ôtant tout « pouvoir » pour le réduire au stade de simple adjuvant de la scène érotique – c'est une « comédie » –, l'ironie sadienne manque rarement une occasion de s'en prendre aux croyances et de dénoncer les miracles prêtés indifféremment à tous les cultes, des plus officiels aux plus souterrains. Le christianisme figure bien évidemment tout en haut de la liste des cibles à abattre, aussi les rites déployés à l'occasion de la réception de Léonore et de sa compagne au sein de la troupe des Bohémiens, dans *Aline et Valcour*, se revendiquent-ils explicitement de leur couleur antireligieuse et anticléricale. Le souci du sacrilège commande la scénographie de l'initiation auxquelles sont astreintes les deux jeunes femmes, et Clémentine, qui préside la cérémonie, ne manque pas de faire du rite un outil de déstabilisation des valeurs chrétiennes : « Clémentine, ennemie déclarée de tous les dogmes du christianisme, se faisait une fête de l'occasion qui lui était présentée de les accabler du mépris que son cœur nourrissait pour eux […][958]. » Aux actes lubriques ordinaires qui caractérisent la scène orgiaque s'ajoutent le reniement de Dieu, le retournement de la communion en geste d'adoration satanique et l'usage sacrilège de l'hostie[959] ; le discours réflexif qui précède et accompagne le déroulement de ces événements, en justifiant la conduite des protagonistes et en refusant à la divinité outragée tout pouvoir de se venger, ne laisse aucun doute quant à leur signification blasphématoire. L'initiation aux secrets de la Société emprunte largement au vocabulaire religieux, filant la métaphore de l'acte de piété pour désigner, avec un plaisir évident, les actes les plus licencieux : les orgies sont une « cérémonie » dont la célébration s'achève par une « prière[960] ». Cette particularité rapproche explicitement la scène de réception des nombreuses initiations libertines qui jalonnent la fiction sadienne ; les sociétés secrètes représentent le

[957] *Ibid.*, p. 560-561.
[958] *Aline et Valcour*, p. 831.
[959] *Ibid.*, p. 831-832.
[960] *Idem.*

versant institutionnel des amitiés libertines ; régies par les mêmes lois, il leur revient d'en compliquer et d'en systématiser les principes[961].

Ces deux traits, que sont l'érotisation du geste rituel et son détournement au profit d'une rhétorique ouvertement anticléricale, ne sont pas, cela va sans dire, une spécificité de l'écriture sadienne. L'imaginaire classique associe volontiers ces caractéristiques aux sociétés secrètes, dont la prolifération et le succès tout au long du XVIIIe siècle suscitent méfiances et critiques à l'égard des mœurs des initiés. Les couvents et monastères, en raison de la clôture qui les isole du reste du monde et du relatif mystère qui porte sur leurs activités, sont les premières cibles de ce climat de suspicion. Un préjugé tenace met en garde, depuis le Moyen-Âge, contre la lubricité et l'intempérance du clergé régulier, faisant du moine débauché un personnage récurrent de la littérature pornographique d'Ancien Régime. Le père Anselme du *Libertin de qualité* de Mirabeau, à cet égard, n'est pas beaucoup moins scélérat que les religieux qui assurent, dans *Les Infortunes de la vertu*, le service de Sainte-Marie-Des-Bois, ou que les sœurs de Panthémont que fréquentera Juliette :

> Ah ! la jolie position pour moi, cafard effronté, libertin audacieux… mon projet est formé ; elle se rendra à mes désirs ; je l'immolerai à ma passion, ou elle est perdue, infâme, déshonorée. Goûts innocents, plaisirs permis, bienséances nécessaires, pensées, paroles, actions même indifférentes, gestes, regards, joie ou tristesse, tout sera empoisonné ; si elle n'est pas ma complice, elle sera ma victime ; elle vivra souillée à ses propres yeux ou périra dans les chagrins et couverte d'opprobres publics… Mais, foutre ! buvons un coup. Ami, *in vino veritas*… Sacredieu ! n'allez pas révéler le secret de l'église, vous vous en repentiriez[962]…

La haine que voue Mirabeau aux « cafards » qui peuplent les asiles religieux éclate tout au long du roman ; le *topos* de la lubricité des moines devient ici le prétexte à une rhétorique qui, dans le sillage des combats menés par les Lumières, dénonce l'obscurantisme du clergé, son penchant pour la dissimulation et l'hypocrisie, enfin, les dangers d'une réclusion qui porterait « naturellement » à la cruauté et à la perversion[963]. Le beau roman de

[961] Claude Reichler s'est intéressé au modèle de la scène d'initiation libertine, montrant notamment les transformations que lui fait subir Sade : Claude REICHLER, « Le récit d'initiation dans le roman libertin », *Littérature* n°47, Paris, Armand Colin, 1982, p. 100-112.

[962] MIRABEAU, *Ma Conversion ou Le Libertin de qualité*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2005, p. 1051.

[963] On trouvera dans l'*Histoire de Dom Bougre* de nombreuses déclarations similaires : « À juger sainement de toutes ces différentes espèces d'animaux qui rampent avec mépris sur la surface de la terre, et connues sous le nom général de moines, il faut les regarder comme autant d'ennemis de la société. Inhabiles aux devoirs que la

Diderot, *La Religieuse*, publié à titre posthume en 1796, au crépuscule des Lumières, offre un exemple frappant des méfaits de cette solitude imposée sur le corps comme sur l'esprit des religieux, et constitue une critique virulente du système conventuel. Des orgies particulières et autres crimes secrets, conçus et exécutés dans l'ombre des couvents et monastères, on glisse facilement vers des réalisations plus achevées, plus ordonnées de la lubricité du clergé. Le formalisme qui caractérise la vie conventuelle, avec ses hiérarchies, ses règles, ses rituels favorise l'assimilation de ces assemblées religieuses à des sociétés secrètes, et encourage à discerner, sous l'apparence de la piété, les signes d'une débauche parfaitement institutionnalisée. L'association libertine que dirige le père Casimir, dans l'*Histoire de Dom Bougre*, offre ainsi tous les signes extérieurs d'une société organisée : on n'y accède que par cooptation, en l'occurrence par l'entremise du père André, et au terme d'une séance de réception à laquelle devra se soumettre Saturnin[964] ; l'épisode s'attachera à décrire les règles qui en assurent le fonctionnement, ainsi que les valeurs partagées par l'ensemble des membres – jusqu'au modèle économique rendant possibles les banquets dispendieux donnés à ces occasions. Cette société peut apparaître à bien des égards comme le versant lumineux et rabelaisien de celle de Sainte-Marie-Des-Bois, même si la détestation du clergé qui anime Sade et la complexification du mode de vie conventuel dont il offre l'exemple, longuement décrit par la bouche d'Omphale, confèrent aux bacchanales qui y sont célébrées une tournure à la fois plus systématique et plus criminelle. On y retrouve au demeurant le principe des « dortoirs » secrets où des femmes, séquestrées volontairement dans l'*Histoire de Dom Bougre*[965], et enlevées à leur famille chez Sade[966], fournissent un réservoir « commode » à la lubricité des moines[967]. On notera pour finir sur ce point que Sainte-Marie-Des-Bois ne

qualité d'honnêtes gens exigeait d'eux, ils se sont soustraits à la tyrannie, et n'ont trouvé que le cloître qui pût servir d'asile à leurs inclinations vicieuses. », *Histoire de Dom Bougre*, p. 435.

964 « […] oui, mon fils, ce temps est arrivé, vous avez reçu le saint ordre de prêtrise, cette qualité vous rend aujourd'hui notre égal, et me met dans l'obligation de vous révéler des secrets importants qui vous ont été cachés jusqu'à présent », *ibid.*, p. 447.

965 « […] nous descendîmes sans lumière dans un caveau, dont l'horreur semblait être ménagée pour préparer un nouveau charme au plaisir qui devait suivre. […] Personne ne paraissait encore ; mais bientôt au bruit d'une sonnette que le prieur tira, nous aperçûmes une vieille cuisinière qui fut suivie dans le moment de nos sœurs, qui étaient au nombre de six en tout, et qui me parurent charmantes », *ibid.*, p. 450.

966 « J'étais sous la conduite d'Omphale ; cette sultane plus âgée que les autres me parut celle qui était chargée de la conduite des sœurs ; elle me mena dans notre appartement commun, espèce de tour carrée dans chaque partie de laquelle était un lit pour chacune de nous. », *Les Infortunes de la vertu*, p. 64.

967 Autre signe du « durcissement » que la fiction sadienne imprime à l'*Histoire de Dom Bougre*, l'épisode mettant en scène les retrouvailles entre Saturnin et sa mère, vivant heureuse dans une réclusion volontaire au sein d'un couvent libertin, semble bien fournir le modèle, dans *Les 120 journées de Sodome*, du piège tendu par quelque moine lubrique aux jeunes filles assez naïves pour se laisser attirer sans secours jusque dans ces repères de débauche : « il nous dit que notre mère s'était déterminée à passer le reste de ses jours dans un petit appartement secret qu'ils avaient au couvent et dans lequel on lui faisait faire la meilleure chère du monde, assaisonnée de la société de tous les gros bonnets de la maison […] », et plus loin : « Monseigneur, répondit Duclos, ni ma sœur ni moi n'avons jamais eu la moindre nouvelle de cette femme-là. – Bon, dit le duc, en ce cas-

constitue aucunement, dans l'univers diégétique, une exception ou un détournement spontané du mode de vie conventuel ; il s'agit tout au contraire d'une institution « officielle » au sens où elle est, selon toute apparence, validée, encadrée et protégée – même après la relaxe de ses pensionnaires – par la hiérarchie cléricale. Davantage qu'un asile de débauche ponctuel, façonné pour le divertissement de quelques libertins, comme on en trouvera souvent chez Sade et dans le roman libertin en général, le couvent apparaît ici comme une véritable société parallèle, à la fois à l'écart du monde et cependant pleinement intégrée dans les structures de pouvoir et de domination qui en assurent le fonctionnement. Ce n'est donc pas seulement le penchant au libertinage des moines que dénonce ici Sade, mais leur aptitude à s'organiser, à optimiser ou à rationaliser leurs débauches, à leur donner enfin, sous le sceau du secret, toute l'extension possible. Ce processus passe notamment par la transformation des établissements conventuels en sociétés de plaisirs parfaitement réglées :

> Ce Raphaël, Florentin de nation, est proche parent du pape avec lequel il est fort bien ; ce n'est que depuis lui que la vierge miraculeuse assure la réputation du couvent et empêche les médisants d'observer de trop près ce qui se passe ici, mais la maison était montée comme tu le vois quand il y arriva. Il y a près de quatre-vingts ans qu'elle est, dit-on, sur ce même pied et que tous les gardiens qui y sont venus y ont conservé un ordre si avantageux pour leur plaisir ; Raphaël, un des moines les plus libertins de son siècle, ne s'y fit placer que parce qu'il la connaissait, et son intention est d'en maintenir les secrets privilèges aussi longtemps qu'il le pourra. Nous sommes du diocèse d'Auxerre, mais que l'évêque soit instruit ou non, jamais nous ne le voyons paraître en ces lieux […][968].

Le second modèle dont s'inspire vraisemblablement Sade pour donner vie à ses sociétés secrètes est le modèle maçonnique. Fondée en Angleterre au début du siècle – la première édition des *Constitutions* de James Anderson date de 1723 –, la Maçonnerie gagne la France dans les années 30 et trouve dans le *Discours* du chevalier de Ramsay, en 1737, l'un de ses textes fondateurs. Cette dernière contribue grandement, par le succès qu'elle rencontre et par la publicité dont elle se dote, à construire dans l'imaginaire collectif l'image de la société secrète[969] ; nombreuses sont du reste les associations, réelles ou fictionnelles, qui s'en

là c'est clair : n'est-ce pas, Durcet ? – Incontestable, répondit le financier. Il n'y a pas à en douter d'un moment, et vous fûtes heureuses de ne pas donner dans le panneau, car vous n'en seriez jamais revenues. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 99 et p. 102.

[968] *Ibid.*, p. 66.

[969] Si l'inspiration maçonnique semble évidente au XVIIIe siècle, et apparaît nettement chez Sade, on notera toutefois que les sociétés secrètes n'ont pas attendu le développement de la Franc-Maçonnerie pour se frayer un

inspireront tout au long du siècle des Lumières. Le refus d'inclure les femmes dans le secret des loges, refus souvent présenté comme le garant de la moralité de leurs réunions[970], n'a pas empêché l'apparition de sociétés secrètes mixtes en dehors du giron de la franc-maçonnerie, telles que l'Ordre de la Félicité ou l'Ordre Hermaphrodite, deux sociétés « libertines » sur lesquelles s'est penché Jean-Luc Quoy-Bodin[971]. En traçant l'histoire de ces deux sociétés secrètes, Jean-Luc Quoy-Bodin met en évidence le rapport de filiation qui les unit à la Maçonnerie, celle-ci fournissant « un modèle d'organisation occulte[972] » à des associations dont les préoccupations oscillent entre la recherche d'une sociabilité galante, dans le cas de l'Ordre de la Félicité, et la constitution de ce qui semble s'apparenter à d'authentiques sociétés de débauche, pour l'Ordre Hermaphrodite. Le recours à « la mesure et à la règle » qui caractérise ces associations, tout comme l'instrumentalisation du secret et sa mise en spectacle dans le cadre de rites initiatiques, trahissent, dans le contexte dissipé du premier XVIIIe siècle, un souci nouveau de « normalisation » des goûts et des déviances par lequel s'édifie patiemment, « chez la minorité à laquelle elle est limitée », « la conscience d'une singularité de mœurs », et à travers elle, « une connivence, un lien social d'un type nouveau, même s'il est artificiel et éphémère[973] ».

Le développement de ces sociétés libertines ne fait rien pour dissiper la méfiance et les soupçons qui pèsent, presque dès leur apparition, sur ces organisations maçonniques. À la condamnation en règle de la Maçonnerie formulée par Clément XII en 1738, et confirmée par la bulle de Benoît XIV en 1751, répond toute une littérature antimaçonnique, qui joue tout à la fois sur la séduction du secret et sur la peur du complot pour appâter ses lecteurs. On citera, entre autres publications au titre évocateur, *L'Ordre des francs-maçons trahi et leur secret*

---

chemin dans la littérature érotique de l'âge classique : les codes de la sociabilité aristocratique fournissant le modèle, souvent parodique, de nombreuses sociétés de plaisir. On en trouve déjà des exemples au XVIIe siècle, par exemple sous la plume de l'abbé Duprat : « Il me dit qu'elle avait créé la seconde année qu'elle fut abbesse un ordre de chevalerie qui n'était composé que de prêtres, de moines, d'abbés, de religieux et de personnes ecclésiastiques ; que ceux qui y étaient admis faisaient serment de garder le secret de l'ordre, et s'appelaient *les chevaliers de la Grille* ou *de saint Laurent* ; que le collier qui leur était donné le jour de leur réception était composé de chiffres de Madame entrelacés dans des lacs d'amour, et qu'au bas pendait une médaille d'or représentant le patron de l'ordre couché tout nu sur un gril au milieu des flammes, avec ces paroles : *ardorem craticula fovet*, c'est-à-dire : *le gril augmente mes feux*. », *Vénus dans le cloître*, p. 348-349.

970 « On peut s'étonner d'une présence féminine dans les réunions maçonniques, puisque le célèbre Discours du chevalier de Ramsay, qui prescrivait "la morale pure et le secret inviolable", proscrivait clairement le libertinage et la débauche, et, pour le secret, sans avoir l'injustice d'en regarder les femmes comme incapables, il observait que leur "présence pourrait altérer insensiblement la pureté de nos maximes et de nos mœurs" », Roger LACOMBE, *Sade et ses masques*, p. 115.

971 Jean-Luc QUOY-BODIN, « Autour de deux sociétés secrètes libertines sous Louis XV : l'Ordre de la Félicité et l'Ordre Hermaphrodite », *Revue Historique* n°276, Presses universitaires de France, juillet-septembre 1986, p. 57-84.

972 *Ibid.*, p. 82.

973 *Idem.*

révélé de Gabriel-Louis Calabre Pérau, en 1744, ou encore *Les francs-maçons écrasés* de Larudan, en 1747. « Ces ouvrages, commente Roger Lacombe, sont la source des publications antimaçonniques du XVIIIe siècle et, par leur allure combattive, le modèle des polémiques dont la Maçonnerie a fait les frais. Ils contiennent, d'ailleurs, une liste des ouvrages publiés antérieurement sur la franc-maçonnerie, son origine et sa doctrine, et ils dénoncent par anticipation les méfaits des sociétés secrètes[974]. » La fiction sadienne hérite largement des thèmes et des codes qui structurent cette littérature : les scènes d'initiation que l'on rencontre dans l'*Histoire de Juliette*, et dont nous avons déjà eu l'occasion de dire un mot, trahissent la fascination du siècle pour les épreuves rebutantes instaurées par la Maçonnerie pour préserver ses secrets. Le détournement érotique de ces rituels, par ailleurs, n'est pas non plus étranger aux textes dont il vient d'être question, ces derniers étant fort prompts à mettre en doute la moralité des initiés ; l'on trouvera ainsi dans *Les Masques arrachés* de Jacques Lesueur, une « histoire secrète des révolutions et contre-révolutions » qui donne à voir les rites francs-maçons sous un jour nettement licencieux[975].

Au soupçon de débauche qui pèse sur ces sociétés secrètes s'ajoute traditionnellement celui du complot – contre l'État, contre le peuple, contre la religion – autant d'accusations qui n'ont pas besoin de se prévaloir d'une grande fiabilité historique pour rencontrer leur public. Sade n'a pas non plus dédaigné de puiser dans cette veine : que sont, après tout, *Les 120 journées de Sodome*, sinon la représentation de l'entente secrète qui unit les quatre grands pouvoirs de la société d'Ancien Régime, solidaires dans leurs débauches comme dans leurs prévarications ? Mais l'épisode qui illustre le mieux cette fantasmatique du complot reste encore celui de la conjuration de Stockholm, seul épisode par ailleurs à mentionner explicitement le modèle franc-maçon. Recevant au terme de son initiation, comme le veut l'usage maçonnique, « l'accolade fraternelle[976] », Borchamps est finalement jugé digne d'être instruit des « mœurs » et des « intentions » de la société secrète qu'il vient d'intégrer :

> – Écoutez-moi donc, me dit alors le sénateur.
>
> « La Loge du Nord, dont nous sommes les chefs, est considérable à Stockholm ; mais les simples maçons ignorent nos mœurs, nos secrets, nos

[974] « Dans les *Masques arrachés*, on trouve un curieux mélange de politique et de luxure (les scènes d'initiations maçonniques ont un caractère nettement érotique), qui a pu exercer sur Sade une certaine suggestion », Roger LACOMBE, *Sade et ses masques*, p. 91.
[975] On se réfèrera là encore au livre de Roger Lacombe : *ibid.*, p. 93.
[976] *Histoire de Juliette*, p. 961.

coutumes : ils s'en rapportent à nous et obéissent. Je n'ai plus à vous entretenir que sur deux choses, mon frère : nos mœurs et nos intentions.

« Ces intentions sont de renverser le trône de Suède, ainsi que tous les trônes de l'univers, et principalement ceux où règnent les Bourbons. Mais nos frères des autres parties du monde rempliront ce soin ; nous ne nous occupons que de notre patrie. Une fois sur le trône des rois, aucune espèce de tyrannie n'aura jamais égalé la nôtre, jamais despote n'aura mis sur les yeux du peuple un bandeau plus épais que celui que nous y placerons. L'ignorance essentielle où nous le plongerons, nous l'assouplira bientôt, des ruisseaux de sang couleront, nos frères mêmes ne seront plus que les valets de nos cruautés, et dans nous seuls sera concentré le pouvoir suprême ; toutes les libertés seront enchaînées ; celle de la presse, celle des cultes, celle de penser même, seront sévèrement interdites ; il faut bien se garder d'éclairer le peuple ou de briser ses fers, lorsqu'il s'agit de le conduire[977].

Situant l'intrigue de cet épisode dans le cadre de la révolution sénatoriale de Suède, Sade attribue, comme il est d'usage dans la littérature antimaçonnique, la responsabilité des désordres politiques rencontrés sous le règne de Gustave III aux tractations secrètes menées, à l'insu de tous, par des sociétés occultes. L'enjeu de cette conjuration, en l'occurrence, n'est pas de renverser la tyrannie mais bien plutôt de substituer au tyran en place un pouvoir plus tyrannique encore : la logique libertine subordonnant systématiquement l'intérêt collectif aux intérêts particuliers trouve dans la concentration des pouvoirs et l'oppression des peuples une expression politique conforme aux enjeux érotiques qui sont les siens. On notera que dans le traitement qu'il propose de la Maçonnerie suédoise, Sade reprend à son compte l'idée, fort populaire au XVIIIe siècle, d'une filiation entre francs-maçons et templiers ; fondée par Jacques Molay durant son emprisonnement à la Bastille, la Loge du Nord aurait pour mission de venger le sort de Molay en abattant le catholicisme et en renversant ses rois :

Ici, Brahé fit une courte analyse de l'histoire des Templiers. Après avoir énergiquement expliqué son indication sur le supplice, aussi injuste qu'atroce, que Philippe le Bel, roi de France, fit subir à Molay, leur dernier grand-maître, dans la seule vue de s'emparer des biens de l'ordre :

[977] *Ibid.*, p. 960.

> – Vous voyez en nous, me dit-il, les chefs de la Loge du Nord, instituée par Molay même, du fond de sa prison de la Bastille[978].

Cette convergence entre la Maçonnerie et l'Ordre templier ne doit pas surprendre à une époque où les origines mythiques des loges s'immiscent volontiers dans le débat public. Comme le remarque Roger Lacombe :

> Si Condorcet et Ramsay portent cette filiation au crédit de l'ordre maçonnique, Le Franc d'abord et plus tard Barruel, ainsi que Cadet-Gassicourt, Montjoie, La Tocnaye et Montor, la porteront à son passif, dans une perspective contre-révolutionnaire, en vue d'établir la responsabilité des sociétés secrètes dans la préparation de la Révolution et d'englober dans une même réprobation Templiers et Maçons[979].

L'élucidation des causes occultes des grands événements qui ont marqué l'actualité politique autorise tous les recoupements, toutes les associations : chez Sade, au demeurant, la griffe du clergé n'est jamais loin, comme en témoigne la « note ajoutée » accompagnant le discours de Belmor, libertin qui préside, dans la troisième partie du roman, la Société des Amis du crime. Cette note souligne complaisamment l'influence (évidemment fantasmée) des sociétés secrètes dans le triomphe des révolutions européennes, et plus particulièrement dans le développement de la Révolution française, horizon nécessaire de la réflexion politique du marquis à l'époque où paraît l'*Histoire de Juliette* : « Comme il serait aisé de prouver que la révolution actuelle n'est l'ouvrage que des jésuites, et que les orléanais-jacobins qui la fomentèrent n'étaient et ne sont encore que des descendants de Loyola [980]! » Sur la question des modèles et des sources mobilisées pour mettre en scène ces sociétés maçonniques, Roger Lacombe a mis en évidence l'importance des emprunts faits au livre de Cadet-Gassicourt, *Le Tombeau de Molay ou Histoire secrète et abrégée des initiés anciens et modernes*, qui insiste lui aussi sur la filiation unissant francs-maçons et templiers. Sans reprendre sa démonstration dans le détail[981], on se bornera ici à rappeler l'argument le plus convaincant ; Sade semble bien en effet réécrire, dans la quatrième partie de l'*Histoire de Juliette*, un passage du *Tombeau de Molay* :

[978] *Ibid.*, p. 959.
[979] Roger LACOMBE, *Sade et ses masques*, p. 106.
[980] *Histoire de Juliette*, p. 628.
[981] Roger LACOMBE, *Sade et ses masques*, p. 87-88.

> J'ai lu l'histoire des proscriptions ; celles des Juifs, des Chrétiens, de Mithridate, de Marius, de Scylla, des Triumvirs, les boucheries de Théodose et de Théodora, les fureurs des Croisés et de l'inquisition, les supplices des Templiers, l'histoire des massacres de Sicile, de Merindol, de la Saint-Barthélemy ; ceux d'Irlande, du Piémont, des Cévennes, du Nouveau-Monde. J'ai frémi en comptant vingt-trois millions cent quatre-vingt mille hommes froidement égorgés, pour des opinions[982] !

Dans l'*Histoire de Juliette*, ce discours est placé dans la bouche de Juliette lorsqu'elle s'adresse au pape Braschi :

> Allons au fait et peignons en grand. Ô Braschi ! tu ne nous donnes que des détails ! Je veux, d'un mot, offrir des masses : les proscriptions des Juifs, des Chrétiens, de Mithridate, de Marius, de Sylla, des Triumvirs, les boucheries de Théodose et de Théodora, les fureurs des Croisés et de l'Inquisition, les supplices des Templiers, l'histoire des massacres de Sicile, de Mérindol, de la Saint-Barthélemy, ceux d'Islande, du Piémont, des Cévennes, du Nouveau Monde ont coûté vingt-trois millions cent quatre-vingt mille hommes, froidement égorgés pour des opinions ! L'homme qui aime le meurtre fomente des opinions, afin que l'on s'assassine pour elles[983].

En dénonçant le fondement libidinal des rites maçonniques ou chrétiens, dont les initiations se muent ici en orgie, et en mobilisant à son tour le spectre de l'ennemi intérieur, Sade, on l'a vu, n'innove en rien : les sociétés libertines auxquelles il donne le jour trouvent leur source dans la littérature pamphlétaire de son temps et dans le combat mené par les Lumières contre « l'Infâme ». Il est toutefois intéressant de remarquer que c'est, une fois de plus, le point de vue du moraliste – ou du polémiste – qui remporte finalement sa préférence : les sociétés secrètes sont appréhendées du point de vue de leurs adversaires les plus acharnés, et ce faisant, présentées systématiquement sous un jour dysphorique. Nous avions déjà constaté que le secret caractérisait essentiellement, sous la plume du marquis, la figure du méchant, aussi en va-t-il de même du secret « partagé » à l'échelle du groupe ou de l'institution, dont la discrétion devient immédiatement synonyme de propension au complot ou à la lubricité. Quant à savoir si ces dénonciations doivent être « prises au sérieux », il nous semble toutefois que déplacées dans la sphère de la fiction, leur usage devient plus fonctionnel qu'à proprement parler polémique. Elles offrent simultanément un cadre et un

[982] Cité par Roger LACOMBE, *ibid.*, p. 88.
[983] *Histoire de Juliette*, p. 893.

canevas à l'intérieur duquel le lecteur est invité à identifier les différents actants de la scène libertine, ces derniers se voyant systématiquement attribués, en raison de leur rapport au secret, le rôle d'initié ou d'holocauste, de bourreau ou de victime. Ainsi, tout en reflétant les haines solides de notre auteur pour le clergé et les élites qu'il juge corrompues, ces épisodes n'en voient pas moins leur portée politique ou morale largement désamorcée par le point de vue libertin qui assure la narration de l'*Histoire de Juliette*, celui-ci transformant, non sans ironie, la désapprobation du polémiste en simple jeu et la mise en scène des codes maçonniques en dispositif érotique. Alors que l'écriture pornographique constitue, pour les polémistes de l'âge classique, un outil puissant de déstabilisation de l'adversaire, chez Sade, pour qui la littérature est toujours première, le rapport tend nettement à s'inverser, et c'est désormais au désir qu'il revient de dicter sa loi au *logos*.

Conclusion

Les sociétés libertines que multiplie la fiction sadienne constituent l'expression la plus achevée de cette « foi des Bohèmes » qui prétend dicter, dans l'*Histoire de Juliette*, la conduite que doivent tenir entre eux les débauchés. L'acte de communication du secret, en redéployant à l'échelle du groupe ou de l'association le régime d'exclusion et de privilège qui le fonde, rend possible l'utopie d'une communion des égoïsmes, d'une solidarité des traîtres : le libertin sadien, qui n'a ni Dieu ni maître, trouve cependant dans le plaisir éphémère de la confidence un semblable ou un frère dans celui qu'il juge digne de partager ses passions plutôt que de les subir. Si ce lien est fragile et si aucun interdit ne saurait résister longtemps au « rêve démesuré de négation[984] » qui meut le débauché, la société libertine qu'érige Sade sur le modèle maçonnique ou conventuel n'en reste pas moins celle qui pousse le plus loin la formalisation des rapports entre criminels et qui illustre le mieux ce qu'il faudra bien se résoudre à appeler l'ambition « collective » de son libertinage. La solitude qui caractérisait l'existence recluse de Sade durant ses longues périodes d'incarcération, d'abord à Vincennes puis dans les prisons parisiennes, comme celle de ses débauches particulières, dont Pauvert[985] a bien montré qu'elles étaient d'autant moins acceptables pour ses contemporains qu'elles ne s'inscrivait dans aucun « réseau », tout cela explique peut-être, à rebours, le besoin d'ériger, pour ses héros de papier, de nouveaux modes d'échange et d'interactions en marge des espaces de sociabilités autorisés. Les sociétés secrètes, en dépit ou plutôt en raison du succès de scandale qu'elles connaissaient alors, fournissent à l'imaginaire sadien les contours d'une sociabilité alternative où les passions deviennent Loi et où la somme des singularités transforme progressivement les débauches particulières en système. La fiction apparaît ainsi, chez Sade, comme un formidable laboratoire d'expérimentation des possibles, de refondation de la norme sociale à l'aune de l'égoïsme le plus radical – quitte à faire affleurer dans les revirements et les échecs de ces sociétés secrètes les contradictions qui minent le discours libertin.

---

[984] Maurice BLANCHOT, *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, Complexe, 1988.

[985] On se rapportera aux passages consacrés par Pauvert aux « affaires » de Sade, à commencer par celle concernant Jeanne Testard : « "Tout seul", voilà le scandale le plus grand. On imagine bien l'abomination de la désolation dans laquelle baigne la pauvre figure du Comte pendant qu'il trace ces mots inouïs. Avoir engendré un tel fils doit le rendre en effet bien malheureux. Comment concevoir une débauche solitaire, surtout si elle est outrée ? On peut parier que jamais le comte de Sade n'a organisé de partie sans compagnons, même lorsque ses frères n'étaient pas disponibles. », Jean-Jacques PAUVERT, *Sade vivant*, p. 103.

Conclusion de la deuxième partie

On retiendra, en guise de conclusion, le rôle central que joue le secret dans la définition des rapports que nouent entre eux les personnages de l'œuvre fictionnelle. La circulation du secret[986] dans l'espace diégétique implique en effet une redéfinition continuelle du rapport de force unissant les différentes instances appelées à jouer un rôle dans son dévoilement ou dans sa conservation. Mus par des intérêts contradictoires, destinateurs, confidents et destinataires du secret se trouvent de fait, et parfois malgré eux, engagés dans une course au savoir qui les place dans une relation de concurrence ; les frictions et les heurts qui découlent de tels antagonismes constituent la matrice dynamique des intrigues imaginées par Sade et fournissent le modèle à partir duquel se définissent les enjeux des fictions auxquelles il donne le jour. Cette convergence ou cette superposition entre la structure actantielle du récit, et ce que nous appellerons, faute de mieux, la structure communicationnelle du secret, dans une œuvre qui place toujours le savoir au centre des préoccupations de ses protagonistes, nous a conduit à distinguer trois actes archétypaux autour desquels s'organise le récit sadien. La dissimulation et la révélation relèvent d'une expression dyadique du secret : le destinateur est soumis à l'alternative de retenir ou de divulguer ce qu'il sait à la personne du destinataire, qui peut à son tour, par intérêt ou par curiosité, s'investir activement dans la révélation d'un secret qui n'a de sens qu'en cela qu'il lui est refusé. La communication implique quant à elle l'intercession d'un troisième actant entre le destinateur et le destinataire : c'est la figure du confident, dont le rôle est de recevoir en dépôt le secret du destinateur sans cependant abolir l'interdit qui en exclut le destinataire. Les nombreuses variations que connaissent, chez Sade, ces séquences narratives liées au partage du secret, trahissent l'ambition profondément « philosophique » de cette œuvre, au moins au sens où on pouvait l'entendre au siècle des Lumières : la fiction s'y découvre comme le moyen d'une mise en scène et en tension des savoirs.

[986] Camille Esmein-Sarrazin a montré, à propos de *La Comtesse de Tende* et de *La Princesse de Montpensier*, toute l'importance de cette « circulation » du secret dans le développement des enjeux du récit ; le secret, chez Lafayette comme chez Sade, est une dynamique avant d'être un contenu : « Énigme dans un cas, faux secret dans l'autre, la circulation du secret est l'enjeu de ces récits plus encore que la nature de ce secret. La circulation fait du secret le moteur narratif de ces deux nouvelles, et est donc au cœur de leur poétique et de leur construction. », Camille ESMEIN-SARRAZIN, « Écriture du secret et poétique de l'histoire secrète dans *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende* de Madame de Lafayette », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 295.

Mais ce que révèlent ces configurations archétypales autour desquelles s'opère le partage du secret, c'est aussi la très grande violence des interactions liées à la possession du savoir dans un monde où l'ignorance constitue un danger immédiat pour la vie du personnage, et où ceux qui savent s'empressent d'aveugler les autres pour maintenir la domination qu'ils exercent sur eux. Dans la chaine des relations interpersonnelles, le secret joue pleinement son rôle distinctif : sa fonction est de créer de la différence, de construire de la hiérarchie dans le champ social, de structurer des rapports de domination ; aussi est-il indissociable, chez Sade, d'une sociabilité d'inspiration aristocratique[987], fondée sur l'entre soi et la communauté des valeurs, et dans laquelle la capacité à maîtriser son secret ou à s'emparer de celui des autres conditionne le devenir des individus. Profondément inégalitaires dans leurs usages comme dans leurs lois, les sociétés secrètes inventées par Sade vont jusqu'à ériger l'opacité en principe de gouvernance : l'incapacité des victimes à s'informer des règles qui régissent leur captivité est sans doute le signe le plus fort de l'ambition despotique de leurs bourreaux. L'accès au savoir est un privilège qui n'est accordé qu'aux maîtres. En cela, ces utopies libertines, qui jouent volontiers sur un fonds polémique, ne prétendent que reproduire, à l'échelle du groupe ou de l'association de malfrats, les injustices et les violences qui se commettent quotidiennement, au nom du pouvoir légal (celui du roi, de l'Église ou des parlements), au sein d'une société dont elles constituent tout à la fois le miroir déformant et la face cachée. Déplacée dans les ténèbres d'une forteresse solitaire ou dans le cadre luxueux d'un boudoir, on a également pu observer que les gestes du secret prennent aussitôt une dimension sensuelle, vérifiant l'étroite solidarité qui unit, chez Sade, l'érotisme et le despotisme. L'alternance entre occultation et exhibition retrouve dans la scène libertine son pouvoir de suggestion ; « désir de voir » et « désir de voile » informent les jeux cruels auxquels se livrent les débauchés de l'œuvre clandestine, jusqu'à atteindre, dans les fantaisies des Amis de Silling ou dans certains dispositifs de l'*Histoire de Juliette*, leur plus haut degré de sophistication.

En adossant systématiquement à la distinction fonctionnelle qu'elle opère entre destinateur et destinataire du secret d'autres couples dialectiques, tels que le binôme bourreau / victime, ou encore libertin odieux / héroïne malheureuse, la fiction sadienne, par sa binarité même, met volontiers cette violence au service d'un discours axiologique sur le secret. La dissimulation, le mensonge, la fourberie sont des qualités qui appartiennent en propre au héros

[987] On se souvient que dans *La Philosophie dans le boudoir*, l'homme du peuple, Augustin, est congédié sitôt que la conversation devient politique : « Sors, Augustin, ceci n'est pas fait pour toi ; mais ne t'éloigne pas, nous sonnerons dès qu'il faudra que tu reparaisses. », *La Philosophie dans le boudoir*, p. 110.

maléfique, tandis que le héros vertueux se reconnaît à l'inverse par sa naïveté, son souci du vrai, son incapacité à en imposer sur ses pensées ou sur ses sentiments, autant de traits qui le condamnent à tomber dans tous les pièges que lui tendent ses bourreaux. À l'exception (notable) de l'œuvre dramatique, qui met en scène, dans le sillage du théâtre baroque, des protagonistes rusés et astucieux, et fait de l'illusion (théâtrale) un moteur de résolution des enjeux de l'intrigue, le secret est essentiellement chez Sade un secret méchant. Le discrédit moral qui pèse sur le geste d'occultation est tel dans l'œuvre narrative qu'il suffit généralement à désigner comme antagoniste le personnage qui y a recours ; s'il arrive parfois que le héros vertueux soit contraint de dissimuler pour sauver sa vertu, ou simplement pour survivre, à l'exemple de Justine ou d'Adélaïde, la narration n'en souligne pas moins, par ses efforts de justification, l'ambivalence qui résulte nécessairement de cette entorse à l'impératif de transparence. Ce parti pris de l'immoralité de la dissimulation, quelque forme qu'il prenne, nous semble symptomatique du tournant éthique qui marque les représentations fictionnelles du secret à la fin du XVIIIe siècle. Aux valeurs de prudence et de discrétion qui participent pleinement, au XVIIe siècle et plus tard encore sous la plume de l'abbé Dinouart, de l'*ethos* aristocratique, viennent s'opposer une exigence de clarté et de transparence, portée par la rhétorique des Lumières et soutenue par l'ambition réformatrice de ces philosophes dont Sade n'a cessé, en dépit même de son relatif isolement dans le paysage intellectuel de son époque, de se revendiquer. La Révolution, en cela vraiment « fille des Lumières », aura à cœur de dénoncer à son tour secrets et complots, de rechercher fiévreusement l'ennemi intérieur : déniant à l'individu toute velléité à se soustraire, fût-ce temporairement, aux lumières de la raison, elle constitue tout à la fois la toile de fond et le modèle interprétatif à l'aune duquel se pensent les rapports entre individus et classes sociales dans les grandes fresques romanesques composées par Sade au tournant du siècle.

Ces bouleversements profonds affectent nécessairement la figure traditionnelle du libertin, qui possède dans l'imaginaire classique une affinité particulière avec l'ombre et la clandestinité. Si les ruses du petit-maître constituent somme toute, au début du siècle, un divertissement sans grandes conséquences, les secrets du roué se découvrent, sous la plume de Laclos, sous un jour nettement plus criminel qui ne permet plus de laisser en suspens la question de la moralité (et des conséquences) du geste libertin. Il est en effet tentant, comme l'a proposé Philippe Roger, de voir en Sade l'aboutissement « naturel » de cette évolution[988] :

[988] Philippe LAROCH, *Petits-maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*.

le libertinage dont hérite le texte sadien affiche ostensiblement son ambition à dépasser, par sa violence mais aussi par le commentaire continuel qu'il propose de sa propre immoralité, les débauches insignes d'un Valmont ou les intrigues d'un Versac. La fausseté du libertin apparaît de plus en plus nettement comme le signe de son déclassement, de son affaissement moral, mais aussi de sa dévirilisation : la dissimulation est l'arme du faible, l'attribut du lâche, elle apparaît clairement chez Sade comme un trait « féminin ». La dégradation physique et morale qui caractérise la figure du héros aristocratique au tournant des Lumières affleure ici dans l'expression d'une violence qui tend, sous la plume du marquis, à s'intellectualiser : les violences liées à la circulation du secret – qu'elles relèvent de la trahison, de la dénonciation ou encore de la manipulation – se substituent largement aux violences physiques, qui se trouvent de fait rejetées dans la sphère du jeu sexuel, soigneusement confinées dans le cadre rassurant, car maîtrisé, du huis clos. Avec la fourberie comme attribut principal, le jouisseur sadien finit d'enterrer les valeurs aristocratiques et militaires auxquelles continuaient, bon gré mal gré, de se raccrocher les héros du roman libertin.

Enfin, ce n'est pas le moindre mérite de l'œuvre sadienne que d'avoir posé, avec autant de gravité et d'obstination, la question de la sociabilité du scélérat, et d'avoir fait de la fiction un outil d'exploration des enjeux et des contradictions éthiques du discours libertin. À rebours de la thèse diderotienne qui entend condamner le méchant à la solitude, Sade envisage essentiellement le libertinage comme une pratique collective, quoique clandestine, dont les intérêts impliquent de refonder une société à l'aune de normes et de valeurs nouvelles. Si la logique du secret implique un geste d'exclusion, geste propice à l'explicitation des rapports de force qui se nouent entre individus de classes différentes, cette exclusion devient à son tour, dans le cadre de la communication, l'occasion de marquer la connivence, et partant la relation de solidarité qui unit le destinateur du secret à son confident. Le secret agrège en repoussant. Les nombreuses sociétés secrètes dont le texte sadien offre l'exemple, et dont on a vu qu'elles s'inspiraient assez librement du modèle conventuel ou maçonnique, trahissent la volonté de formaliser cette relation de confiance en unifiant à la fois les pratiques et les valeurs des sujets qui la constituent. La tentation du système qui préside à cet effort de mise en commun ne manque pas cependant de se heurter de plein fouet à l'égoïsme intégral du roué et à son refus de se plier à quelque norme que ce soit : la « foi des Bohèmes », parce qu'elle est précisément une « foi », c'est-à-dire un code moral reposant sur l'énoncé d'interdictions qui limitent la liberté du jouisseur, n'échappe pas à la règle ; aussi les trahisons sont-elles légion dans les commerces éphémères du libertin sadien.

La clandestinité dans laquelle se renferment ces associations pour échapper à la justice autorise Sade à inventer des modes de sociabilités alternatifs qui n'ont cependant nullement pour ambition de se substituer au régime général ou de lui servir de modèle : les sociétés libertines n'existent que dans et par la position excentrique qu'elles occupent vis-à-vis du reste du corps social, elles n'ont pas besoin (et ne prétendent absolument pas) offrir un modèle de société cohérent. En règle générale, elles sont l'occasion pour Sade de dénoncer l'hypocrisie et les paradoxes du monde social en exhibant les motivations passionnelles de ceux qui prétendent la gouverner au nom du bien commun ; les figures de magistrats, financiers, aristocrates et clercs qui défilent dans les boudoirs sadiens incarnent en cela l'échec d'un modèle reposant sur la volonté (contre-nature selon Sade) de subordonner l'intérêt particulier à un intérêt général qui, autorisant toutes les violences légales, toutes les spoliations légitimes, n'est que le vernis dont les puissants savent recouvrir leurs passions. À l'inverse, les sociétés de plaisir qui jalonnent la fiction sadienne récusent tout intérêt supérieur, qu'il soit moral ou religieux, et ont à cœur de faire de l'individu la mesure de toute ordre social. Le récit sadien, en déplaçant l'action dans le cadre intime du boudoir ou de l'appartement particulier, et en y plantant la parole de ses « philosophes », constitue somme toute l'expression fictionnelle de ce changement d'échelle, son actualisation sur un mode érotique et libertin.

En tout état de cause, l'exploration des rapports de force et des systèmes de solidarités qui s'organisent autour du secret ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur le statut même du savoir dissimulé, dans une œuvre où la maîtrise de la connaissance constitue la préoccupation première du héros libertin et le mobile essentiel de l'intrigue. Quels sont les savoirs auxquels nous confronte l'œuvre de Sade ? quel rapport entretiennent-ils avec l'obscurité et l'interdit ? dans quelle mesure l'appel continuel au secret qui résonne dans l'œuvre fictionnelle ne contredit pas l'injonction de la philosophie sadienne à « tout dire » ? Ce sera l'objet de la troisième partie.

Troisième partie.
La philosophie doit tout dire

Introduction

Sade, conformément aux usages du roman classique, fait de la fiction un lieu d'exploration de l'intimité du personnage : une intimité qu'il faut bien évidemment comprendre à la fois dans son sens physique et psychologique, l'exhibition du corps et l'exploration des profondeurs de l'intériorité du sujet répondant l'une et l'autre à une même injonction à la transparence, à une même méfiance à l'égard des codes d'une sociabilité que le second XVIIIe siècle, dans le sillage de Rousseau, associera tendanciellement au mensonge et à la fausseté. Alcôves, boudoirs, chambres particulières et cabinets solitaires forment autant de lieux propices au développement de cette vie « privée » dont la fonction est d'exciter la curiosité du lecteur, ou son empathie, en livrant à ses regards un ensemble de gestes, de pratiques et de réflexions vouées à la solitude et au secret – mise en scène topique par laquelle l'individu ainsi portraituré se révèle, malgré lui, sous un jour inédit. Brusquement, l'homme perce sous le magistrat, le débauché se révèle sous la robe de l'ecclésiastique, tandis qu'une heureuse négligence soulève bientôt les derniers voiles de la pudeur, découvrant comme par inadvertance – et à l'insu de la dormeuse alanguie – « les plus secrets de ses charmes ». Cette intimité, vouée à la censure et à la dissimulation, ou du moins reléguée au cercle étroit des familiers et des partenaires, n'est pas seulement un lieu de cristallisation des fantasmes voyeuristes, elle est aussi, et peut-être avant tout, un lieu de vérité, et donc de connaissance, l'homme s'y révélant sans fards et sans ornements. Après tout, ce n'est que dans la clandestinité que ce dernier peut agir en conformité avec sa nature : non seulement parce qu'elle le libère du poids du regard de l'autre, lui permettant d'assumer ses singularités, mais encore parce qu'elle favorise l'introspection et l'examen de conscience qui serviront, dans un second temps, à les justifier. Ironiquement, le régime du criminel enfouissant ses indignes passions dans la solitude d'un boudoir ou d'une forteresse imprenable devient, chez Sade, le modèle d'une vie intime qui, vertueuse ou vicieuse, n'existe de toute façon que sur le mode du repli et de la transgression.

Au confluent des traditions libertines, sensibles et morales, la mise en scène de l'intimité du personnage s'est donc souvent revendiquée, avec une bonne foi variable, d'une finalité anthropologique : connaître l'homme n'implique-t-il pas d'être en mesure de l'appréhender sous toutes ses coutures, *intus et in cute* ? Le visible, quand il n'est pas trompeur, est décevant, et l'on attend de l'exploration de l'invisible qu'elle resitue au sujet

observé la richesse et la complexité qui le rendront « intéressant ». Que l'on pense à l'enthousiasme de Restif de la Bretonne, dans *Le pied de Fanchette*, face à la perspective de se glisser dans l'esprit d'une jeune fille « de seize ans » pour y surprendre la formation de ses premières idées et le développement de ses premiers émois :

> Il est impossible d'exprimer combien il serait divertissant de lire dans l'intérieur d'une fille de seize ans, innocente, vertueuse, mais surtout ignorante : tout ce qu'enfante son imagination ressemble aux contes des fées ; sa confiance s'appuie sur tout ; et cependant ses craintes lui font voir des monstres partout ; un rien les dissipe, et la sérénité renaît sans cause, comme elle s'est évanouie sans raison. […] Oui, les hommes n'aperçoivent, à la vue des attraits d'une jeune personne, que la moitié la plus faible de ce qui devrait les toucher, elle deviendrait bien plus intéressante, si l'on pouvait lire dans son cœur ; y découvrir ces trésors d'innocence, de franchise, d'une aimable candeur[989].

Conducteur tourmenté d'un désir d'authenticité et de profondeur qui traverse le siècle, Sade n'hésite pas à se réapproprier la rhétorique des Lumières à laquelle il confie la tâche de mener cette exploration systématique de l'intime, et cela avec les outils qui sont les siens : dissertation, érudition, expérimentation. En plaçant la philosophie « dans le boudoir », la fiction sadienne fait du secret honteux ou de la pensée flottante un objet de connaissance à part entière, elle introduit ainsi de fait le libertinage dans l'ordre du savoir. Sade n'est pas le premier, cela va sans dire, à se lancer dans cette entreprise qui accompagne et structure l'histoire du roman libertin ; comme le rappelle Marc André Bernier :

> Au nom du combat mené contre « l'obscurantisme », « libertinage d'esprit » et « libertinage de mœurs » se coalisent, tout le travail critique de la raison trouvant dans le domaine du licencieux un lieu d'expérience imaginaire à partir duquel il devient possible d'interroger l'ensemble des connaissances humaines. Distinct à la fois du dialogue philosophique et de la simple paillardise, le roman libertin se signale par cette manière si particulière de disposer d'une anecdote licencieuse pour en faire le théâtre où tout savoir est appelé à se produire, puis à subir la double épreuve de la critique et de l'expérience[990].

Plus spécifiquement, cet envahissement de l'intime par le discours réflexif nous apparaît comme le signe d'un changement d'échelle dans l'appréhension du savoir : tenter de

[989] RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Pied de Fanchette*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, p. 242.
[990] Marc André BERNIER, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 2.

comprendre l'homme, c'est être en mesure de saisir les mouvements et les ressorts secrets qui l'animent, les déterminismes psychiques et physiologiques qui dictent sa pensée comme ses actions, ce dernier n'étant à tout prendre qu'un pantin, sans liberté ni responsabilité vis-vis de ses choix, mû par des forces tantôt célestes, tantôt souterraines, qui de toute façon le dépassent. Pour autant, cette intimité qu'exhibe le romancier est sans doute moins un moteur d'introspection par lequel s'éprouveraient les aspérités et les contradictions d'une « personnalité » qu'un instrument de connaissance de l'humanité dans son entier, et à travers elle, du monde, de la nature. Sous la plume du marquis, l'expérience individuelle constitue le fondement de toute connaissance solide, et c'est pourquoi, paradoxalement, l'intimité du personnage ne lui appartient jamais totalement ; comme le suggère au demeurant la tentation, très « sadienne », de classer les passions et les bizarreries de ses personnages, de les ordonner en sommes ou en encyclopédies, l'exploration du for intérieur ou de la vie privée se donnent moins pour mission d'éclairer des individualités que d'esquisser des parallèles, de revenir par induction à un savoir général, c'est-à-dire indifféremment transposable à tous les sujets, bref, de tenir un discours sur l'humain plutôt que sur l'homme.

Par ailleurs, en faisant de l'alcôve et du boudoir les lieux privilégiés de l'enquête philosophique, Sade trace les contours d'un monde livré tout entier à l'opacité et au mensonge, dans lequel on ne saurait accéder à une vérité, quelle qu'elle soit, sans transgresser l'interdit qui porte sur son énonciation, sans se confronter à cette ombre qui, en la circonscrivant, l'institue au rang de savoir. Découvrir ce qui a été dissimulé, dès lors, ce n'est pas seulement rendre le secret accessible à tous, œuvrer plus ou moins activement à sa diffusion, c'est avant tout rendre pensable ce qui jusqu'alors faisait défaut, c'est faire advenir ce *quelque chose* dans l'espace du langage et le soumettre par la même occasion aux lois de la raison. D'une anthropologie de l'homme dissimulé, on glisse insensiblement vers une épistémologie du secret. Poussée par une ambition démesurée – « tout dire » –, la philosophie sadienne articule en effet une rhétorique du dévoilement à une pensée de la cause cachée et fait de la scène érotique – qui est au centre de tous les interdits et de toutes les réprobations – la matrice conceptuelle à partir de laquelle elle s'efforce d'énoncer et d'éclairer l'ensemble des phénomènes qui rythment la marche du monde. Ce mouvement de bascule obstiné par lequel la raison libertine tente de rendre compte de ce qui lui est extérieur, mouvement qui va irrémédiablement de l'invisible au visible et de l'intime au général, nous le retrouvons, chez Sade, à quatre échelles distinctes, chacune posant à sa manière la question du rapport qui unit l'homme aux savoirs qui lui résistent. La première échelle, qui offre aussi le plan le plus serré,

est celle du for intérieur, où se devinent les plis secrets du cœur et se concentrent les mouvements invisibles de l'âme. Puis vient l'alcôve, espace du repli et du clandestin, lieu de résistance de l'individu face aux regards d'autrui, de revendication du « privé ». Le plan s'élargit ensuite considérablement : c'est la société, la nation, l'État – soit autant de manifestations du collectif –, qui sont eux-mêmes incessamment agités par les tractations souterraines des puissants et résonnent du bruit continuel de leurs complots. Pour finir vient le plan général : c'est le monde qui sert désormais de cadre aux regards curieux du philosophe, un monde dominé par une nature hostile et capricieuse dont les insondables décrets viennent éprouver l'intelligence humaine. Secrets du cœur – secrets d'alcôves – secrets d'État – secrets de la Nature.

Chapitre I
Secrets du cœur

Le roman a souvent été un espace particulièrement propice au développement de la vie psychique des personnages. D'une part, en effet, le cadre fictionnel permet d'imaginer et de mettre en scène la vie privée de l'individu, suppléant ainsi à l'image sociale et policée dont il est susceptible de faire montre en société ; d'autre part, le recours à une narration à la première personne et le jeu des focalisations offrent la possibilité d'explorer le territoire de l'intériorité et du non-dit, de suivre le développement d'une pensée ou encore, dans un siècle féru d'émotions, de saisir l'effet que tel ou tel phénomène imprime sur la sensibilité du sujet. À travers le motif de l'initiation amoureuse, qui lui est en quelque sorte consubstantiel[991], le roman se revendique de la possession d'un savoir qui lui est propre : celui de saisir et de mettre en récit le déploiement d'une passion qui, soumise à des censures diverses et multiples (pudeur, bienséance, transgression de l'autorité) ne s'exprime bien souvent que sur le mode de la clandestinité ou de la confidence. Alors que le roman d'analyse se développe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, Sade se distingue cependant par une forme de désinvolture à l'égard de la psychologie de ses personnages, dont la simplicité fonctionnelle rappelle les types du conte voltairien ou les caractères de la comédie moliéresque. Si l'exploration du cœur humain constitue bien un enjeu central de la fiction sadienne, ce qui inclut aussi bien l'œuvre narrative que dramatique, l'intériorité du personnage ne s'en trouve pas moins réduite, pour l'essentiel, à la somme des fantaisies et des passions qui la meuvent, en sorte que les héros imaginés par Sade paraissent toujours aliénés par des forces souterraines, gouvernés par d'obscurs déterminismes qui échappent à leur entendement. Délaissant le terrain de la psychologie, cette intériorité sans profondeur est relayée par un discours philosophique et moral dont la fonction n'est pas seulement d'offrir une caution éthique à la lubricité du libertin, ou de parodier le style du censeur, mais plus profondément de venir contrecarrer les discours normatifs en opposant aux représentations rationalistes et universalistes de l'être humain le spectacle d'une nature bizarre, opaque, incompréhensible et donc ingouvernable.

[991] On se souvient que dans l'Idée sur les romans, Sade associe le roman à deux pulsions qu'il juge universelles, le désir d'aimer et celui de prier : « L'homme est sujet à deux faiblesses qui tiennent à son existence, qui la caractérisent. Partout il faut qu'il prie, partout il faut qu'il aime ; et voilà la base de tous les romans ; il en a fait pour peindre les êtres qu'il implorait, il en a fait pour célébrer ceux qu'il aimait. », « Idée sur les romans », p. 22.

Section 1. « Dévorer jusqu'à leurs plus secrètes pensées »

> « *Qu'ils aient au moins, ces tyrans, qu'ils aient l'art de mieux choisir leurs victimes. Ce n'est pas sur ceux qui les connaissent à fond, ce n'est pas sur ceux dont les regards pénétrants vont dévorer jusqu'à leurs plus secrètes pensées qu'ils doivent laisser jaillir leur venin. De telles mains, dès qu'elles sont dégagées de leurs fers, arrachent le bandeau de l'illusion, et l'idole entièrement dépouillée par leurs soins n'offre plus aux yeux de la multitude éclairée que la brute et dégoûtante matière dont elle est composée*[992]*. »*

La fiction libertine a souvent pris plaisir à se jouer des interdits qu'elle transgresse en exhibant ses propres réticences devant la liberté avec laquelle elle rend public les circonstances les plus intimes de la vie des personnages qu'elle met en scène. L'aisance avec laquelle elle renvoie ainsi le lecteur à sa propre responsabilité en tant que voyeur, et au caractère scabreux de cette intrusion curieuse dans des histoires d'amour qui ne le concernent pas, constitue un clin d'œil amusé aux vives critiques essuyées par le genre romanesque tout au long du XVIIIe siècle, soupçonné de pervertir les âmes et d'entraîner à la débauche[993]. Nombre de romanciers libertins n'hésitent d'ailleurs pas à mobiliser des arguments moraux pour justifier de la matière qu'ils se proposent de traiter – justification dont l'ironie plus ou moins appuyée ajoute volontiers au pouvoir d'appel de l'ouvrage qu'ils feignent de vouloir amender. C'est le cas, par exemple, de Godard de Beauchamps qui fait précéder son *Histoire du prince Apprius* d'un avis au lecteur assimilant, non sans humour, la fiction érotique dont il offre la lecture à un « cours de morale » renfermant des savoirs de première importance :

> Il [le gentilhomme français dont nous tenons ce morceau d'histoire] ajoute que les plus savants personnages turcs, persans, arabes, etc. qui ont travaillé sur l'histoire que nous vous donnons la regardent comme un cours de morale qui renferme les

[992] Lettre de Sade à Mademoiselle Rousset, 26 avril 1783.

[993] « C'est un étrange remède contre l'impureté que de faire des portraits agréables de l'amour, et que de représenter dans le détail, et d'une manière naturelle et insinuante, tous les mouvements que cette passion excite en ceux qu'elle possède. Il faut ignorer comment les hommes, et particulièrement les jeunes gens, sont faits, pour se persuader que la lecture de ces livres leur fera faire des réflexions morales et leur inspirera de l'aversion pour le vice. L'expérience de tous les jours fait voir que rien n'est plus frivole ni plus faux qu'une telle pensée. », Jean Frédéric OSTERVALD, *Traité des sources de la corruption qui règne aujourd'hui parmi les chrétiens*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1700.

> plus belles leçons et les préceptes les plus essentiels pour la conservation de tout le genre humain[994].

Sade fait lui aussi partie de ces auteurs. Si le discours moralisateur esquissé dans les préfaces des trois *Justine* est plus ambigu que celui, explicitement parodique, qu'avance Godard de Beauchamps, il n'en reste pas moins largement contradictoire avec la « morale » du récit, le parcours de Justine fournissant à l'inverse un parfait exemple des « infortunes de la vertu ». D'une moralité douteuse[995], l'histoire de Justine se présente avant tout comme le moyen de produire un savoir, de délivrer au lecteur la « leçon si philosophique de la soumission aux ordres de la Providence », enfin, de lui développer une partie « de ses plus secrètes énigmes[996] », en usant pour ce faire des outils dont dispose le romancier : « l'exemple de la vertu malheureuse[997] », de ses tourments comme de ses résistances face aux discours séducteurs qui chercheront toujours à la corrompre, se substitue ici aux arguments logiques dont se sert la dissertation. Dans son petit manifeste romanesque, sobrement intitulé « Idée sur les romans », Sade reprend et systématise cet entrelacs entre fiction et philosophie qui caractérise ses œuvres narratives ; à ceux qui voient dans le roman un instrument de corruption des mœurs et d'incitation au libertinage, il oppose obstinément l'idée d'une fonction *morale* du roman, dont l'existence procède de la connaissance intime du cœur humain, connaissance que le romancier se doit nécessairement de posséder pour mener à bien son entreprise :

> Avant que d'entamer notre troisième et dernière question, quelles sont les règles de l'art d'écrire le roman ? nous devons, ce me semble, répondre à la perpétuelle objection de quelques esprits atrabilaires qui, pour se donner le vernis d'une morale, dont souvent leur cœur est bien loin, ne cessent de vous dire, à quoi servent les romans ?
>
> À quoi ils servent, hommes hypocrites et pervers, car vous seuls faites cette ridicule question, ils servent à vous peindre, et à vous peindre tels que vous êtes, orgueilleux individus qui voulez-vous soustraire au pinceau, parce que vous en

[994] GODARD DE BEAUCHAMPS, *Histoire du prince Apprius*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, 2000, p. 3.
[995] La préface de *La Nouvelle Justine* viendra dissiper toute ambiguïté en avouant clairement la finalité immorale du récit : « C'est, nous ne le déguisons plus, pour appuyer ces systèmes, que nous allons donner au public l'histoire de la vertueuse Justine ; il est essentiel que les sots cessent d'encenser cette ridicule idole de la vertu, qui ne les a jusqu'ici payé que d'ingratitude, et que les gens d'esprit, communément livrés par principes aux écarts délicieux du vice et de la débauche, se rassurent en voyant les exemples frappants de bonheur et de prospérité qui les accompagnent presqu'inévitablement dans la route débordée qu'ils choisissent. », *La Nouvelle Justine*, p. 396.
[996] Préface des *Infortunes de la vertu*, p. 4.
[997] *Idem.*

> redoutez les effets : le roman étant, s'il est possible de s'exprimer ainsi, le tableau des mœurs séculaires, est aussi essentiel que l'histoire, au philosophe qui veut connaître l'homme ; car le burin de l'une, ne le peint que lorsqu'il se fait voir ; et alors ce n'est plus lui ; l'ambition, l'orgueil couvrent son front d'un masque qui ne nous représente que ces deux passions, et non l'homme ; le pinceau du roman, au contraire, le saisit dans son intérieur… le prend quand il quitte ce masque, et l'esquisse bien plus intéressante, est en même temps bien plus vraie : voilà l'utilité des romans […][998].

Le roman, comparé ici à l'histoire, offre au lecteur une vision à la fois plus fine et plus globale du cœur humain : plus fine, parce qu'il pénètre où l'histoire n'a pas accès – il permet de se glisser sous le « masque » dont se couvre l'homme en public pour mieux peindre celui qui prétendrait se « soustraire au pinceau » –, plus global car il invite à le ressaisir dans tous les aspects qui composent son caractère, là où le travail de l'historien, nettement plus lacunaire, ne se borne qu'aux seules passions « sociales » que sont l'ambition et l'orgueil. Cette connaissance profonde qui échoit au romancier ne saurait lui venir, écrit Sade, que des « voyages » qu'il a entrepris et des « malheurs[999] » qu'il a connus ; en d'autres termes, c'est un savoir qui ne s'acquiert pas par l'étude, dont les processus et les méthodes, une fois dégagés, permettraient en quelque façon une diffusion sérielle, mais par l'expérience, ce qui tend à l'inverse à placer ce savoir sous le régime de l'accidentel, le désignant du même coup comme une doctrine élitiste : seul celui qui a connu et éprouvé dans sa chair toutes les altérations dont l'esprit humain est susceptible peut se targuer de comprendre l'homme et de le mettre en récit dans une œuvre de fiction. La difficulté de cette entreprise tiendrait en effet à l'opacité constitutive de l'être humain : non seulement l'homme ne se laisse pas facilement voir tel qu'il est, usant volontiers de dissimulation pour s'embellir ou se déguiser, mais les passions auxquelles il se livre dans son intérieur trahissent la bizarrerie et la complexité d'une nature dont le masque social ne constitue que la portion congrue. Aussi le rôle du romancier, à l'image du dieu Momus que Sade met en scène dans *La Fête de l'amitié*, est-il de ménager « une petite fenêtre au cœur de l'homme » par laquelle il se révélera dans son être véritable, opération clandestine s'il en est où le savoir ne s'érige que sur la transgression des interdits qui pèsent sur la représentation :

---

[998] « Idée sur les romans », p. 29.

[999] « La connaissance la plus essentielle qu'il exige est bien certainement celle du cœur de l'homme. Or, cette connaissance importante, tous les bons esprits nous approuveront sans doute en affirmant qu'on ne l'acquiert que par des malheurs et par des voyages ; il faut avoir vu des hommes de toutes les nations pour les bien connaître, et il faut avoir été leur victime pour savoir les apprécier […] », *idem.*

> Ne sait-on pas que je reprochais un jour à Vulcain de n'avoir point pratiqué une petite fenêtre au cœur de l'homme qu'il avait forgé, afin d'y voir ses plus secrètes pensées ? La remarque doit convaincre que j'aimais à étudier cette intéressante créature ; si je désire observer ses défauts, je puis donc connaître ses vertus et les célébrer, quand elles me frappent, avec ce ton qui convient à la franchise et à la vérité[1000].

On observera que lorsque Sade évoque les énigmes et les singularités du cœur humain, la cible qu'il définit comme objet d'étude pour les pinceaux du romancier est presque exclusivement l'homme méchant, le criminel, le libertin ; l'élucidation des passions humaines se confond de fait, sous sa plume, avec une réflexion sur la nature du mal. Dans une œuvre qui regorge d'hypocrites feignant la vertu, le vice apparaît paradoxalement comme la seule expression sincère des forces qui meuvent l'individu, expression dont les passions libertines forment tout à la fois la justification et le témoignage. Tout se passe comme s'il ne pouvait exister de profondeur hors du vice, en sorte que le romancier, qui est « le peintre de la nature », est aussi, par la force des choses, le peintre de ses débordements. Ce glissement subreptice, qui informe l'ensemble de la fiction sadienne, explique au demeurant le traitement différencié dont bénéficient héros vicieux et héros vertueux de la part du romancier, la bizarrerie et la complexité du premier contrastant avec la simplicité fonctionnelle du second. Les victimes des romans de Sade voient leur personnalité se réduire à un nombre limité de qualificatifs – au demeurant, ce sont toujours les mêmes : candeur, honnêteté, piété – et s'avèrent incapables, à l'instar des héros du conte voltairien, de la moindre évolution : les aventures malheureuses vécues par Justine et les innombrables exemples du vice triomphant ne parviendront jamais à convaincre la jeune femme de changer d'attitude ou de principes, et ne la rendront guère plus habile à déjouer les ruses de ses bourreaux, faisant d'elle, selon les mots de Catherine Ramond, une « héroïne sans mémoire, dans un éternel présent de conte[1001] ». Cette focalisation du récit sadien sur l'intériorité du méchant conduit du reste l'auteur de l' « Idée sur les romans » à tracer une distinction nette entre l'immoralité du récit et, en fonction des discours – car la position de Sade est ondoyante sur ce point, y compris à l'intérieur même de ce texte – la moralité ou l'amoralité[1002] de la narration. Si l'étude du

[1000] *La Fête de l'amitié*, p. 426.
[1001] Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », *La Représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'âge classique*, dir. M. Hersant et C. Ramond, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 302.
[1002] Si le passage que nous citons juste en dessous semble récuser la nécessité pour le romancier d'édifier ses lecteurs, cette position n'en reste pas moins difficile à tenir au siècle des Lumières et Sade est rapidement amené, dans la suite de son manifeste, à revenir bon gré mal gré à une position plus moralisatrice : « Mes pinceaux, dit-

romancier porte une finalité morale, en tant qu'elle se veut une exacte recension des mœurs des personnages qu'elle met en scène, elle ne prétend pas cependant à l'exemplarité ; son enjeu n'est pas d'édifier en célébrant la vertu, mais d'approfondir la connaissance de l'homme par la représentation d'une intimité qui s'exprime essentiellement sur le mode de la transgression et du vice :

> C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages, et nullement la vertu, parce que la vertu, quelque belle, quelque nécessaire qu'elle soit, n'est pourtant qu'un des modes de ce cœur étonnant, dont la profonde étude est si nécessaire au romancier, et que le roman, miroir fidèle de ce cœur, doit nécessairement en tracer tous les plis[1003].

En faisant de la complexité du cœur humain l'apanage du héros vicieux, Sade est également amené à faire de ce dernier un équivalent fonctionnel du romancier dans la sphère diégétique : ici, c'est en effet au libertin qu'échoit l'entreprise d'élucidation des turpitudes du cœur humain, ce qui le place en possession d'un savoir dont il n'hésitera pas à user pour arriver à ses fins : « Les seuls êtres qui connaissent le cœur de l'homme, qui en ont étudié les replis, qui ont démêlé les coins les plus impénétrables de ce dédale obscur, pourraient vous expliquer cette suite d'égarements[1004]. » La lettre du président Blamont, dans *Aline et Valcour*, est particulièrement représentative de ce monopole de la connaissance du cœur, un monopole que le libertin érige en art de la « séduction », c'est pourquoi nous nous permettons de la citer un peu longuement :

> Cette science sublime qui nous rend maître des ressorts de l'âme par l'influence des passions, qui nous enseigne à mouvoir tour-à-tour celle qui doit produire un effet désiré ; cette étude savante du cœur humain qui nous en développant les plis les plus secrets, nous montre en même-tems sur quelle touche il est bon d'appuyer, les différents usages qu'on doit faire de la louange et de la flatterie ; l'indulgence qu'il faut avoir encore pour de certains préjugés ; le genre de ceux qui ne nuisent pas, l'espèce de ceux essentiels à déraciner, les nouvelles lumières qu'il faut jeter

---

on, sont trop forts, je prête au vice des traits trop odieux ; en veut-on savoir la raison ? je ne veux pas faire aimer le vice ; je n'ai pas, comme Crébillon et comme Dorat, le dangereux projet de faire adorer aux femmes les personnages qui les trompent ; je veux, au contraire, qu'elles les détestent ; c'est le seul moyen qui puisse les empêcher d'en être dupes ; et, pour y réussir, j'ai rendu ceux de mes héros qui suivent la carrière du vice, tellement effroyables, qu'ils n'inspireront bien sûrement ni pitié ni amour ; en cela, j'ose le dire, je deviens plus moral que ceux qui se croient permis de les embellir […]. », « Idée sur les romans », p. 33-34.

[1003] « Idée sur les romans », p. 27.

[1004] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 312.

> sur tous les objets ; la philosophie qu'il faut répandre, la sorte de délicatesse bonne à mettre en œuvre en raison de l'âge ; du sexe ou de l'éducation du sujet que l'on veut corrompre, jusqu'à quel point on peut s'aider du physique ; la manière de manier l'orgueil, de profiter des faiblesses trouvées, de les étendre ou de les changer de but ; la façon d'étouffer les remords, de les remplacer par des sensations douces, d'employer enfin au vice qu'on désire, jusqu'aux vertus que l'on découvre ; toutes ces profondes subtilités du grand secret de la séduction, sont en un mot ignorées de toi, ne t'en mêle donc pas, mon ami, laisse-moi faire et je réussirai[1005].

L'approche proposée ici est une approche mécaniste : la métaphore filée de la machine dont use le libertin pour désigner la vie psychique du sujet associe étroitement « l'âme » à une construction artificielle, dotée de « ressorts » et même de « touche[s] » sur lesquelles appuyer pour la mettre en branle. La réification de l'individu qui accompagne la réduction de l'art du libertin à une sorte de « recette », susceptible d'être dupliquée *ad libitum*, trahit au demeurant l'ambition universaliste d'un discours qui prétend sans doute moins mettre au jour la personnalité profonde d'un individu donné que tracer à grands traits le tableau de la nature humaine. Il est intéressant de noter que dans ce passage, la métaphore machinique ne manque pas de contraster avec un vocabulaire plus mystique qui affleure ici et là : de l'appel aux « nouvelles lumières » à l'évocation des « profondes subtilités du grand secret de la séduction ». Sade se plaît à ces télescopages entre des univers discursifs *a priori* incompatibles, dont la finalité est souvent de parodier, en les détournant de leur usage habituel, les mots de la mystique. En fait de mystères, puisque le mot est souvent associé à l'âge classique aux opérations invisibles de l'esprit, l'âme humaine n'offre que des secrets : savoirs dérobés, confisqués, dissimulés par une élite (en l'occurrence libertine) attachée au privilège que lui garantissent ces connaissances, plutôt qu'à proprement parler inconnaissables ou obscurs. Le manifeste de Blamont ne fait du reste qu'expliciter ce déséquilibre entre le grand libertin, qui a su s'approprier les leçons d'un matérialisme athée et clandestin, et le non-initié dont la vue brouillée ne peut décerner les causes des phénomènes qu'il croit percevoir. Le libertinage est le régime de la confiscation des savoirs et de leur jouissance égotiste.

Cette posture élitiste qui réserve la connaissance du cœur humain à un petit nombre trié sur le volet constitue donc un autre point commun entre la figure du romancier et celle du

[1005] *Aline et Valcour*, p. 501-502.

libertin ; sans être exactement transposables – et il ne s'agit bien évidemment pas de prêter aveuglément à Sade les thèses de ses héros maléfiques –, leur discours n'entretiennent pas moins une forme de porosité. Une distinction profonde se fait néanmoins jour sur la question de l'usage qu'il convient de faire de ces savoirs. Dans l'« Idée sur les romans », la connaissance du cœur humain apparaît dans une large mesure comme une connaissance « intransitive » : elle ne possède pas de finalité explicite, la question de la « fin » n'est du reste abordée que négativement, pour contester la subordination du geste créateur à des impératifs moraux. Le romancier qui, en comparant son travail à celui de l'historien, se positionne de fait en philosophe, en savant, n'aspire à la connaissance que pour elle-même. Nous savons parfaitement en revanche quel usage le libertin prétend en faire : la compréhension intime qu'il possède de l'homme lui permet de justifier ses propres penchants et de les assouvir en corrompant son entourage et en manipulant ses victimes. Le libertin révèlerait-il, par la violence qu'il prétend infliger à ceux dont il expose les pensées les plus intimes, l'une des tentations inavouées de l'écriture ? Le savoir qui se fraye un chemin dans les cœurs et les chambres closes est-il, par essence, un savoir méchant ? À plusieurs reprises Sade a pu jouer avec cette idée en mettant par exemple en scène, dans l'œuvre romanesque, des débauchés dont la jouissance d'habitude passe par l'écriture et la corruption des mœurs[1006]. À quelque point que l'on décide de pousser le parallèle, il n'en demeure pas moins que l'espèce d'infraction à laquelle la fiction sadienne prétend se livrer dans l'intimité amoureuse de ses personnages conserve toujours une part d'équivoque : le spectre du voyeurisme hante la prophylactique du moraliste comme il habite la prose du débauché. Dans une œuvre où la philosophie ne raisonne qu'en s'incarnant, où la pensée s'érotise à mesure qu'elle s'énonce, le désir de savoir ne saurait faire oublier ce qu'il est profondément : un désir.

En dépit de cette focalisation du discours auctorial sur la complexité du cœur humain et la nécessité d'en explorer les plus secrets recoins, force est cependant de constater que l'intériorité du personnage, au sens où on pourrait l'entendre aujourd'hui, est loin d'occuper

[1006] *Les 120 journées de Sodome,* ouvrage dont l'introduction revendique du reste hautement l'immoralité des mobiles qui meuvent la plume de l'écrivain en fournissant au lecteur cette anthologie des pires perversions inventées par l'homme, fournissent plusieurs exemples de cette passion, par exemple : « [Curval] était auteur de plusieurs ouvrages [contre la religion] dont les effets avaient été prodigieux, et ces succès, qu'il se rappelait sans cesse, étaient encore une de ses plus chères voluptés. », *Les 120 journées de Sodome,* p. 31 ; on trouvera également un exemple de cette passion de l'écriture dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* : « Il est sur cela comme ces écrivains pervers, dont la corruption est si dangereuse, si active qu'ils n'ont pour but en imprimant leurs affreux systèmes, que d'étendre au-delà de leur vie la somme de leurs crimes ; ils n'en peuvent plus faire, mais leurs maudits écrits en feront commettre, et cette douce idée qu'ils emportent au tombeau les console de l'obligation, où les met la mort de renoncer au mal. », *Justine ou les Malheurs de la vertu,* p. 272.

une place centrale dans l'œuvre romanesque. Catherine Ramond, dans un article consacré à « La vie psychique de Justine », a ainsi souligné la distance qui sépare la fiction sadienne du roman d'analyse, celui-ci connaissant pourtant un développement spectaculaire à l'époque où écrit Sade :

> À une époque où l'introspection se développe, de Rousseau à Benjamin Constant, et prend les formes variées de l'écriture à la première personne, de l'autobiographie, du journal, des lettres, il semble au contraire que Sade ait pris un malin plaisir à éviter le terrain psychologique du roman d'analyse, et à priver ses personnages de cette intériorité, qui, il est vrai, appartient au départ à la littérature religieuse, aux confessions, à ce qu'il veut éviter ou contourner. Ses personnages sont proches de personnages de conte ou de marionnettes que l'auteur manipule à son gré, leur attribuant des rôles caricaturalement opposés (le vice ou la vertu, le bourreau ou la victime) ou leur faisant incarner les diverses « passions » dont ses ouvrages forment le catalogue sans entrer plus avant dans les histoires individuelles ni dans les explications de leurs fantaisies et de leurs singularités. Les libertins, prompts à la dissertation théorique, se dévoilent peu et se contentent d'énoncer leurs désirs et de les satisfaire, si monstrueux soient-ils. Les bourreaux sont impénétrables, leurs victimes interchangeables et indifférenciées[1007].

L'impératif de transparence qui caractérise le point de vue du moraliste, et dont hérite la fiction pornographique, se heurte chez Sade à un double écueil : la simplicité fonctionnelle des victimes[1008], l'opacité absolue des bourreaux. Le dévoilement du cœur humain doit donc ici s'entendre dans un sens étroitement dramatique : il ne s'agit aucunement d'élucider, d'expliquer, d'analyser les passions – ce qui reviendrait à en épuiser le secret, à développer aux yeux de tous les rouages qui le meuvent –, mais d'en rendre compte « de l'extérieur », c'est-à-dire de les tirer du recoin obscur où elles se terrent pour les exhiber, telles quelles, en pleine lumière, en sorte que l'énigme qu'elles représentent, pour être brusquement placée sur le devant de la scène, demeure intacte – « infracassable noyau de nuit ». Les résistances qu'oppose le cœur humain à celui qui prétend en sonder les profondeurs sont l'indispensable adjuvant de la philosophie sadienne et participent étroitement de la prophylactique du vice qui la sous-tend ; notre incapacité à rendre compte de la complexité du monde qui nous entoure et

[1007] Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 295.
[1008] L'artificialité de ces victimes du libertinage sadien est souvent explicitée par une référence appuyée au « romanesque » dans le portrait qui en est tracé : Adélaïde, la femme de Durcet, a l'air « d'une héroïne de roman », son esprit est « extraordinairement romanesque », *Les 120 journées de Sodome*, p. 34-35. On retrouvera les mêmes traits chez Justine.

des déterminismes qui nous gouvernent plaident en faveur d'une suspension du jugement qui ne profite, chez Sade, qu'au méchant[1009] :

> Étudions la nature ; suivons-la jusques dans ses bornes les plus éloignées de nous, travaillons même à les reculer, mais ne lui en prescrivons jamais. Que rien ne la voile à nos regards, que rien ne gêne ses impressions, de quelque sorte qu'elles puissent être, nous devons les respecter toutes ; ce n'est pas à nous qu'il appartient de les analyser ; nous ne sommes faits que pour les suivre […][1010].

La quasi-disparition de la composante psychologique dans la définition de l'intériorité du sujet conduit de façon insidieuse à un détournement des dispositifs énonciatifs traditionnellement chargés de rendre compte de cette vie psychique, à commencer par la narration à la première personne qui connaît un net développement tout au long du XVIIIe siècle. Ce régime énonciatif, que Käte Hamburger a qualifié de « feintise[1011] » par opposition au récit fictionnel à la troisième personne, se présente comme l'imitation d'un énoncé de réalité : le « je » narrant y livre directement le contenu de ses pensées, donnant l'idée d'une certaine proximité avec le lecteur. Chez Sade, on le rencontre sous deux formes : celle du roman épistolaire – *Aline et Valcou*r –, et celle du roman-mémoire, lequel pourra s'inscrire dans un récit-cadre à la troisième personne sur le modèle prévostien – c'est le cas des deux premières versions de *Justine*, de l'*Histoire de Juliette*, mais aussi de l'« Histoire de Florville » insérée dans la nouvelle « Florville et Courval » des *Crimes de l'amour* –, ou bien s'intégrer directement dans la correspondance fictionnelle des personnages, dans ce qui s'apparente à une très longue digression épistolaire[1012] – c'est l'« Histoire de Sainville et Léonore » qui occupe le cœur d'*Aline et Valcour*.

[1009] La voix de Sade, sur ce point, se confond volontiers avec celle de ses personnages : « Ô homme, est-ce à toi qu'il appartient de prononcer sur ce qui est bien ou sur ce qui est mal ? C'est bien à un chétif individu de ton espèce à vouloir assigner des bornes à la nature, à décider ce qu'elle tolère, à annoncer ce qu'elle défend ! Toi aux yeux de qui la plus futile de ses opérations est encore à résoudre, toi qui ne peux expliquer le plus léger des phénomènes, définis-moi l'origine des lois du mouvement, de celles de la gravitation, développe-moi l'essence de la matière : […] dis-moi ce que c'est que l'air, raisonne juste sur ses différents effets, apprends-moi pourquoi je trouve des coquillages sur le haut des montagnes et des ruines au fond de la mer. Toi qui décides si une chose est crime ou si elle ne l'est pas, toi qui fais pendre à Paris pour ce qui vaut des couronnes à Congo, fixe mes opinions sur le cours des astres, sur leur suspension, leur attraction, leur mobilité, leur essence, leurs périodes, prouve-moi Newton plutôt que Descartes, et Copernic plutôt que Ticho-Brahé, explique-moi seulement pourquoi une pierre tombe quand elle est lancée de haut, oui, rends-moi palpable cet effet si simple, et je te pardonnerai d'être moraliste quand tu seras meilleur physicien. », Lettre d'étrennes à Mademoiselle de Rousset, 26 janvier 1782.

[1010] *Aline et Valcour*, p. 962.

[1011] Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuils, Poétique, 1986.

[1012] L'« Histoire de Sainville et Léonore » représente tout de même près de la moitié du roman de Sade.

Cependant, la promesse faite au lecteur d'un accès privilégié aux pensées du narrateur-personnage est en quelque sorte toujours minée, chez Sade, par l'artificialité même de cette voix et par les invraisemblances de la narration. L'emploi de la première personne ne permet pas de rendre compte d'un regard *singulier* sur le monde parce que ce « singulier » est largement incompatible avec la simplicité fonctionnelle du récit sadien, dont l'architecture rappelle l'univers du conte. Les héros vertueux se ressemblent tous, on l'a dit, mais il en est de même des héros vicieux qui partagent tous une même voix, un même ton et un même discours : si bien que rien n'est moins éloigné du récit pris en charge par l'héroïne de l'*Histoire de Juliette* que cette « Histoire de Jérôme », qui ne vient en interrompre momentanément le cours que pour apporter un peu de variété dans le cadre des orgies. À défaut de rendre compte de l'intimité du narrateur-personnage, espèce de marionnette sans grande consistance, la première personne a avant tout pour fonction de créer de la *différence* dans l'ordre du discours, de distinguer la parole du vertueux de celle du vicieux en mobilisant des critères qui ne relèvent plus de l'analyse psychologique – un « je » s'opposant à un « nous » – mais de partis pris à la fois axiologiques et stylistiques[1013]. En variant les points de vue, la fiction sadienne s'offre le luxe d'alterner entre récit moral et récit immoral, de passer librement d'une rhétorique de l'euphémisme, ponctuée de déclamations vertueuses, à une rhétorique de la litote, où le mot cru côtoie délicieusement le mot « gazé ». Les réticences et les ellipses du compte-rendu que fait Justine de sa première rencontre avec Bressac ne disent pas grand-chose d'elle, en tant qu'individu, mais la situent comme locuteur vertueux et permettent ainsi d'exhiber, à des fins ludiques, l'écart entre la scène observée (une scène de sodomie) et la pudeur du sujet qui observe (« la scène fut aussi longue que scandaleuse[1014] »). À l'opposé, l'injonction ironique formulée par Verneuil, dans *La Nouvelle Justine*, de ne gazer « que la vertu » et d'employer « tous les mots techniques[1015] », donne le ton de ce que à quoi doit ressembler un récit libertin, en explicitant les attendus stylistiques et moraux qui portent sur la narration de Gernande.

Le cas de Justine est particulièrement révélateur de cette facticité du « je » en charge de la narration car il nous permet de confronter les deux premières versions du conte – *Les*

[1013] Catherine Ramond faisait la même remarque en confrontant *La Nouvelle Justine* à ses deux versions précédentes : « La différence majeure entre les deux récits à la première personne et le récit à la troisième personne repose en fait sur le style », Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 308.
[1014] *Les Infortunes de la vertu*, p. 26.
[1015] « Parlez, Gernande ; vos amis vous suivront : souvenez-vous d'écarter les gazes, de peindre à nu, et d'employer tous les mots techniques. Gazons la vertu, si l'on veut ; mais que le crime marche toujours à découvert. », *La Nouvelle Justine*, p. 906.

Infortunes de la vertu et *Justine ou les malheurs de la vertu* –, où l'héroïne raconte elle-même ses aventures, à la version finale, *La Nouvelle Justine*, écrite à la troisième personne. Catherine Ramond, qui a observé de près ces transformations énonciatives, a montré que la distance entre le récit à la première personne et le récit à la troisième n'est en réalité pas si grande, et qu'une certaine porosité existe entre la voix de la vertueuse Justine et celle du narrateur libertin qui se substitue à elle dans la troisième version :

> La distance semble considérable entre l'énonciatrice « indigne de confiance » selon les termes de Wayne Booth (ou « intéressée » selon Démoris) des deux premières versions et le narrateur sarcastique de la 3e à l'égard de celle qu'il appelle « notre petite niaise » et dont il se moque constamment. Elle n'est en réalité pas si importante si l'on regarde les trois textes de près[1016].

Cette proximité paradoxale entre un récit de « feintise » et un récit de « fiction », tient, continue Catherine Ramond, à une succession d'effets de « brouillages » dans le traitement de la voix narrative : « on peut trouver des traces du récit à la première personne dans *La Nouvelle Justine*, ou inversement des signes de la présence de l'auteur dans les deux premiers récits de Justine[1017] ». Pour ce qui est des traces du récit à la première personne dans *La Nouvelle Justine*, Catherine Ramond fait ainsi remarquer que le narrateur libertin tend à restreindre le champ de ses connaissances de manière à superposer son point de vue sur celui de son héroïne : « Nous allons rendre le compte le plus exact de tout ce qu'ils se dirent, du moment où Justine put les entendre[1018] » ; et plus loin : « Seulement obligés de suivre ici notre héroïne, nous ignorons quels furent les supplices où les autres furent condamnés[1019]. » Tout se passe alors comme si cette instance narrative extérieure prenait en charge le récit à la première personne de l'héroïne en lui substituant ses mots et ses partis pris idéologiques[1020]. Le passage de la première personne à la troisième implique moins une redéfinition du cadre énonciatif qu'une « transcription » d'un récit initialement vertueux en son exact pendant libertin. Inversement, le récit de Justine, dans les deux premières versions, est en quelque sorte parasité par la présence d'un point de vue libertin qui ne s'assume franchement que dans la

[1016] Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 297.
[1017] *Ibid*. p. 298.
[1018] *La Nouvelle Justine*, p. 524.
[1019] *Ibid*., p. 920.
[1020] « Par exemple, dans J3, Sade utilise une focalisation interne à son personnage qui rend sa présence indispensable à une scène pour qu'elle soit racontée. Le narrateur ne bénéficie d'aucun pouvoir supérieur à son personnage (il ne voit, ni n'entend davantage, et ne lit pas plus dans les cœurs), et se confond, pour ainsi dire, avec elle. […]. Sade semble vouloir authentifier son récit en jouant d'une focalisation interne qui exhibe en réalité sa facticité. », Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 306.

troisième et dernière version, écrite à la troisième personne Catherine Ramond cite ici l'exemple du portrait de Dom Sévérino, dont la vertueuse Justine précise dans *Les Malheurs de la vertu*, en dépit de toute vraisemblance, qu'il est « membru comme Hercule », rappelant par là même la voix du narrateur libertin de *La Nouvelle Justine* : « […] un homme de cinquante-cinq ans, d'une belle physionomie, l'air frais encore, taillé en homme vigoureux, membré comme Hercule, et tout cela sans dureté[1021]. » Sur un tout autre registre, la longueur des discours rapportés qui émaillent la narration de Justine, par exemple lorsqu'elle rapporte sans aucune marque de distanciation le long monologue de Gernande sur les femmes[1022], constitue un autre indice du caractère artificiel et factice de cette voix[1023].

L'ambivalence énonciative du personnage de Justine, dont la voix « brouillée » peine à se détacher complètement de celle de l'auteur[1024], constitue un exemple éloquent d'un procédé typique de l'écriture sadienne que Marc Hersant baptise « co-énonciation[1025] » : « L'auteur vient jouer avec le narrateur un petit duo énonciatif et narratif qui déstabilise totalement le régime de feintise en soulignant son caractère de fabrication et révèle constamment la figure du créateur à l'arrière-plan ». La désinvolture continuelle dont fait montre Sade dans sa façon de mobiliser les codes du récit à la première personne trahit l'ampleur du détournement : ici, le recours au « je » n'est nullement un outil visant à éclairer la vie psychique du personnage, il n'est qu'une manière de « situer » moralement le récit en lui assignant la langue – gazée ou obscène – qui lui correspond[1026].

Cette contradiction, inhérente au pacte de lecture du roman sadien, entre la promesse d'éclairer les profondeurs de l'âme humaine et la légèreté avec laquelle la narration glisse sur

[1021] *La Nouvelle Justine*, p. 598.
[1022] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 301.
[1023] Il s'agit-là d'un trait récurrent du récit à la première personne tel qu'on peut le rencontrer chez Sade : dans *Aline et Valcour*, Déterville se propose ainsi de « transcrire mot à mot d'après les dépositions de la vieille, qui n'en a pas perdu une syllabe » l'intégralité de la conversation entre Mirville et Delcour, *Aline et Valcour*, p. 461.
[1024] Un brouillage qui s'exprime également dans *Aline et Valcour*, comme l'a démontré Jean-Christophe Abramovici qui compare le roman philosophique de Sade à une « symphonie (dé)concertante où les voix des libertins et de leurs victimes sensibles s'opposent moins qu'elles ne se répondent, s'accordent et parfois s'inversent, comme des musiciens qui s'échangeraient leur partition. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 42.
[1025] « L'auteur vient jouer avec le narrateur un petit duo énonciatif et narratif qui déstabilise totalement le régime de feintise en soulignant son caractère de fabrication et révèle constamment la figure du créateur à l'arrière-plan », Marc HERSANT, *Voltaire : écriture et vérité*, Paris, Peeters, 2015, cité par Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 310.
[1026] Dans la logique du libertinage sadien, la langue est toujours solidaire des convictions philosophiques et éthiques de celui qui la manie, elle fonctionne ainsi comme un révélateur de la moralité du personnage : « Curval était si tellement englouti dans le bourbier du vice et du libertinage qu'il lui était devenu comme impossible de tenir d'autres propos que de ceux-là. Il en avait sans cesse les plus sales expressions à la bouche comme dans le cœur […]. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 29.

les manifestations de la vie psychique du sujet oblige par ailleurs à une redéfinition du concept d'intériorité, une intériorité que notre époque envisage volontiers comme une somme d'opérations mentales par laquelle viendrait se structurer l'identité d'un individu unique et singulier. Guiomar Hautcoeur, s'intéressant à la « double contrainte » pesant sur l'expression du « secret d'amour romanesque », est amenée à mettre en évidence ce que cette définition peut avoir de trompeur pour l'étude du XVIIIe siècle, à plus forte raison pour ce qui regarde le sentiment amoureux, dont l'expression est particulièrement codifiée :

> La révélation d'un secret destiné à demeurer caché peut avoir une fonction narrative consistant à faire progresser l'histoire. Mais les secrets romanesques donnent surtout accès à l'intimité amoureuse des héros. Or nous avons vu que leur dévoilement ne met pas à découvert l'intériorité d'un individu, telle ou au moins que nous la comprenons aujourd'hui. On cherchera en vain dans le roman pré-moderne un regard analytique sur les profondeurs du soi ou une forme quelconque d'introspection.
>
> D'abord, les secrets d'amour relèvent bien moins d'un vécu singulier que de modèles rhétoriques – élégie antique, monologue de théâtre, description des jardins – largement connus de la communauté des lecteurs Le secret n'intéresse pas tant pour son contenu que pour la façon dont il est mis en forme. […] Le détour par la parole donne à l'intimité secrète un statut qui, loin des profondeurs silencieuses du moi, se rapproche davantage d'une déclaration ritualisée obligeant celui qui la profère. Pour toutes ces raisons, le secret d'amour du héros de roman s'apparente, nous semble-t-il, à une sorte de spectacle intime que le lecteur regarde, ou plutôt contemple[1027].

Chez Sade, en effet, l'intrusion dans l'intimité du sujet a moins pour vocation d'éprouver l'originalité d'une personnalité que de dégager des caractéristiques générales susceptibles d'être appliquées à l'ensemble de l'humanité ; le discours moral vient informer l'exploration des mécanismes psychologiques qui ponctuent les réactions du personnage, faisant de ces derniers le prétexte d'un discours universaliste sur le bien et le mal, sur le vice et la vertu. Au reste, la manière dont Sade évacue, au moins partiellement, la topique amoureuse de son œuvre clandestine contribue sans doute à ce phénomène de résorption de la vie psychique du moi, ou à tout le moins de reconfiguration des limites qui la structurent en tant que telle. Sur le plan narratif, l'amour ne constitue pas un enjeu central de l'intrigue : la

[1027] Guiomar HAUTCOEUR, « La double contrainte du secret d'amour romanesque », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien régime à l'époque contemporaine*, p. 285.

litanie des « crimes de l'amour » jalonnant les parcours de Justine et de Juliette se fonde sur le principe d'une généralisation de la contrainte et d'une érotisation de la violence qui dénie au sentiment amoureux le rôle moteur qu'il joue traditionnellement dans l'initiation du jeune premier. L'amour que Justine voue à Bressac, son tortionnaire, constitue non seulement de ce point de vue un hapax de la fiction sadienne, mais il est surtout sans conséquences véritables sur le déroulement de l'intrigue : ces sentiments n'offrent guère plus qu'une variation dans le traitement du motif de la vertu malmenée par le vice en faisant contraste avec la cruauté dont fera preuve Bressac lorsque Justine refusera de participer au meurtre dans lequel il prétend l'engager.

L'amour est également exclu du mode de vie de nombreux libertins, qui prétendent ainsi expurger la scène orgiaque de toute composante sentimentale. La séduisante ambiguïté qui caractérise le roman galant, dans lequel l'amour travaille à la fois les cœurs et les reins, cède place à un imaginaire du corps triomphant, où celui-ci, à peu près vidé de contenu psychologique, n'est plus guère que l'expression policée – donc hypocrite – d'un désir purement physique. Cette condamnation, récurrente sous la plume de Sade, trouve son expression la plus accomplie dans la dissertation sur l'amour de Belmor, dans l'*Histoire de Juliette* :

> Lorsqu'une belle femme s'offre à moi, et que j'en deviens amoureux, je n'ai pas avec elle un but différent que celui qui la voit et qui la désire sans former aucune espèce d'amour ; tous deux nous voulons coucher avec elle ; *lui*, ce n'est que son corps qu'il désire ; et *moi*, par une métaphysique fausse et toujours dangereuse, m'aveuglant sur le véritable motif, qui, néanmoins, n'est autre que celui de mon concurrent, je me persuade que ce n'est que le cœur que je veux, que toute idée de jouissance est exclue, et je me le persuade si bien, que je ferais volontiers avec cette femme l'arrangement de ne l'aimer que pour elle-même, et d'acheter son cœur aux prix du sacrifice de tous mes désirs physiques. Voilà la cause cruelle de mon erreur […].
>
> L'amour est un besoin physique, gardons-nous de le considérer jamais autrement *L'amour est*, dit Voltaire, *l'étoffe de la nature que l'imagination a brodée*. Le but de l'amour, ses désirs, ses voluptés, tout est physique en lui[1028].

En excluant de l'expérience amoureuse toute « métaphysique » pour en faire un phénomène strictement physiologique, la fiction sadienne travaille à réduire l'individu au rang

[1028] *Histoire de Juliette*, p. 641.

de pure mécanique. Les opérations du corps se substituent à celles de l'esprit, celles-ci se voyant systématiquement ramenées à leur caractère social et artificiel : « L'amour ne devenant plus que le goût exigé par les organes, ne peut plus être qu'un mouvement physique, où la délicatesse ne peut plus s'allier. » Cette « délicatesse » ne se manifeste jamais, dans les discours du débauché, que comme une force de tromperie ou d'illusion ; on feint la passion amoureuse pour séduire l'être dont on entend jouir, à l'image de Jérôme s'apprêtant à sacrifier Émilie dans l'*Histoire de Juliette*, ou l'on est soi-même aveuglé par des sentiments équivoques, comme Justine tombant malgré elle amoureuse de Bressac : « Voilà l'amour, commente la narrateur de la Nouvelle Justine, voilà pourquoi les Grecs le peignirent avec un bandeau[1029]. » La métaphore du « bandeau » revient à de nombreuses reprises chez Sade, autant pour désigner le pouvoir mystificateur de l'amour que pour rendre compte des « prestiges » enfantés par le désir et la déception qui suit nécessairement « l'instant de la perte de l'illusion[1030]. » Débarrassé de ces afflictions qui brouillent momentanément sa vue, le libertin peut enfin redevenir lui-même et laisser libre cours à sa méchanceté naturelle :

> Elle arrive cette nuit désirée : mais, ô Sulpice ! j'avais déjà joui de toi ; le bandeau s'arrachait : et je vous ai suffisamment dévoilé mon caractère, pour vous faire comprendre qu'avec la chute de l'illusion s'allumait dans mon cœur un nouveau genre de désir que la méchanceté seule pouvait assouvir[1031].

Chez Sade, le corps constitue le véhicule exclusif de la sensibilité, il est le premier mobile de ses actes comme de ses pensées, et il n'y a qu'en se soumettant docilement à ses impressions que le sujet peut espérer échapper à l'erreur. Ainsi, on le voit, l'enjeu de cette redéfinition du sentiment amoureux n'est pas simplement de justifier l'immoralité du jouisseur ou l'usage de la contrainte à l'égard de ses partenaires, il s'agit plus profondément de vider l'objet amoureux de toute vie intérieure ; l'homme-machine dont rêve Belmor n'a que faire d'une « âme », il ne connaît ni les angoisses, ni les incertitudes de l'amant passionné, car l'amour n'est plus pour lui « un sentiment intérieur », mobilisant les leviers de l'éthique et de la psyché, il n'est que le résultat d'une opération « purement physique » dont la simplicité n'a du reste d'égale que la banalité :

> En renonçant aux épines de ce sentiment dangereux, n'imaginez pas que je me prive de ses roses ; je les cueillerai alors sans danger ; je ne prendrai que le suc de

[1029] *La Nouvelle Justine*, p. 476.
[1030] *Les 120 journées de Sodome*, p. 87.
[1031] *La Nouvelle Justine*, p. 715.

> la fleur, j'en éloignerai toutes les matières hétérogènes ; j'aurai de même la possession du corps que je désire, et n'aurai pas celle de l'âme qui ne m'est utile à rien[1032].

Dans l'organisation très genrée du libertinage sadien, la question de l'amour ne se pose pas dans les mêmes termes pour les héroïnes libertines, supposées plus sujettes, en raison de leur constitution « plus fragile », à ses atteintes. Belmor mettait d'ailleurs en garde, dans l'introduction de son exposé, contre « ce sentiment que les femmes n'ont que trop souvent l'extravagance de concevoir pour les hommes[1033] ». L'*Histoire de Juliette* résonne en effet des multiples déclarations d'amour que la protagoniste adresse à ses complices, d'un bout à l'autre de son parcours. Ces déclarations, qui ne font au demeurant l'objet d'aucune critique que ce soit de la part du narrateur ou d'un autre personnage, trahissent le caractère profondément hétérogène du libertinage sadien, partagé en l'occurrence entre une approche strictement pragmatique de la sexualité, s'inscrivant en faux contre toute tentative de moralisation de ce qui ne relève, en dernière analyse, que d'opérations physiques, et un certain lyrisme maléfique qui imprègne malgré eux les discours des grand héros libertins, plus attachés à célébrer le mal qu'à satisfaire leurs penchants[1034]. Loin d'être astreint à la clandestinité et au secret, comme le sont traditionnellement les grandes passions romanesques, l'amour entre libertin doit pouvoir s'exprimer librement ; ni sous-entendus, ni phrases à double entente, c'est toujours sur un mode déclaratif qu'il s'énonce :

> […] et les deux amies, se rejetant dans le sein l'une de l'autre, ne cessent un quart d'heure entier de se prodiguer les protestations sincères d'amitié, de confiance et d'attachement que le vice goûte, ainsi que la vertu, quoi qu'en puissent dire les froids sectateurs de cette fastidieuse divinité ; chacun partageait les sentiments de ces deux tendres amies […][1035].

La facilité, pour ne pas dire la désinvolture, avec laquelle l'émotion se communique dans l'*Histoire de Juliette* contribue sans doute également, quoique d'une manière fort différente, au processus de neutralisation de la vie intérieure du sujet amoureux que nous évoquions précédemment. En supprimant toute censure, tout interdit dans l'évocation de la passion amoureuse, la fiction sadienne travaille la représentation de l'homme comme être

[1032] *Histoire de Juliette*, p. 630.
[1033] *Ibid.*, p. 625.
[1034] On pourra citer, par exemple, le reproche que Clairwil fait à Juliette : « […] je lui trouve toujours le même défaut ; elle ne commet le crime que dans l'enthousiasme, il faut qu'elle bande. », *ibid.*, p. 604.
[1035] *Ibid.*, p. 1261.

animé par des forces occultes et souterraines, et provoque un redéploiement de l'activité psychique du sujet dans l'ordre du dicible et du visible. Loin de s'exclure mutuellement, comme le proposait Belmor dans sa dissertation, « pulsion » et « délicatesse », désir et sentiment s'interpénètrent désormais et forment, à l'occasion de la scène orgiaque, un continuum. Le dénudement des corps entraîne, par voie de conséquence, un dévoilement des cœurs ; ainsi du fantasme évoqué par Juliette, qui voudrait lire dans le cœur de son amante les impressions que provoquent en elles les caresses qu'elle lui prodigue :

> Déshabillons-nous, dis-je à mon amie, les débauches de la volupté ne sont bonnes que quand on est nu ; je ne démêle rien dans toi, et je veux tout y voir ; débarrassons-nous de ces voiles importuns, n'est-ce pas déjà trop de ceux de la nature ! Ah ! Quand j'excite en toi des transports, je voudrais voir palpiter ton cœur[1036].

Ramenée à une existence strictement organique et matérielle par le jeu de la métaphore du « cœur », la vie intérieure du sujet amoureux tend à se confondre avec la scénographie de l'acte érotique, à s'exhiber dans les gestes et les poses qui rythment les différentes phases de l'étreinte. Quittant les territoires interlopes de la profondeur et de l'anfractuosité, pensées et émotions s'étalent désormais à la surface du corps jouissant[1037]. Qu'elle soit absorbée dans l'ordre du corporel, ou exclue purement et simplement du jeu amoureux, l'intériorité se signale donc avant tout, chez Sade, par son évanescence, et cela en dépit même des déclarations d'intention du romancier ou des divers libertins, qui prétendent fonder leur savoir sur le développement des secrets du cœur. Cette contradiction nous semble susceptible de mobiliser deux explications, qui ne se situent pas sur le même plan : d'une part, le concept d'intériorité renvoie davantage chez Sade à une « identité morale », qui s'articule sur la confrontation du sujet à des paradoxes éthiques, qu'à une quelconque profondeur psychologique ; d'autre part, le systématisme avec lequel l'intimité amoureuse s'exhibe aux yeux du libertin conduit à une forme de dilution du spirituel dans le corporel et de normalisation de l'invisible dans le visible.

[1036] *Ibid.*, p. 420.

[1037] On retrouvera, dans *L'Académie des dames*, cette superposition entre secret du corps et secret de l'âme qui fait du dénudement le mouvement par lequel l'âme du sujet amoureux est le plus susceptible de se dévoiler. Par exemple : « Est-ce que ceux qui te connaissent jusqu'au fond de l'âme, à qui tes mœurs et ton esprit paraissent à découvert, ne te voient pas toute nue, puisqu'il n'y a rien de caché pour eux ? » ; et plus loin : « […]je ne me reconnais plus que dans cet endroit, et je crois que mon âme avec toutes ses facultés n'avait point d'autre siège que celui-là ; mon esprit y était caché, et je crois que pour le trouver il eût fallu ouvrir le dedans. », *L'Académie des dames*, p. 608 et 611.

L'œuvre dramatique de Sade, habitée elle aussi par le spectre de la complexité du cœur humain, n'en propose pas moins un traitement fort différent de l'intériorité des personnages qu'elle met en scène. L'amour constitue ici un ressort central des intrigues imaginées par Sade, où il se trouve tendanciellement associé au secret. Qu'il s'agisse de déguiser sa passion à un mari un peu trop méfiant, comme dans *Le Boudoir*, de contester par des moyens indirects l'autorité d'un père, c'est l'argument de *L'Union des arts*, ou de se jouer de l'inexpérience d'un amant naïf, dans *Les Jumelles*, la représentation de l'amour est indissociable du spectacle des résistances que le monde oppose à son dévoilement. Ce rapprochement entre amour et clandestinité, tout à fait conventionnel dans un horizon culturel qui, depuis l'antiquité, envisage volontiers la passion amoureuse comme une passion transgressive, est aussi souvent l'occasion de confronter l'intimité de l'amant à son existence sociale, nécessairement balisée par un ensemble de codes et d'interdits qui font obstacle à la libre circulation des sentiments. Le théâtre sadien décline à volonté cette topique du secret amoureux qui envahit tous les pans de la subjectivité et finit par apparaître comme la manifestation la plus notable de l'intériorité du personnel dramatique. On la retrouve bien sûr dans le choix de l'objet amoureux, dont l'identité devra être différée, dans *L'Union des arts*, pour ne pas se heurter de plein fouet à la colère paternelle : « Ah ! Monsieur, vous savez que les filles bien élevées font toujours des secrets de leurs penchants[1038] » ; et plus loin : « […] allez, allez, je connais bien son cœur et si elle me permettait de vous en dire le secret[1039]… ». L'existence d'une contrainte extérieure n'est d'ailleurs pas essentielle au recours au secret. Dans la comédie des *Jumelles*, le mystère portant sur l'identité de l'amant d'Adélaïde relève purement et simplement du badinage ; tout en s'inscrivant dans une stratégie de séduction, il lui revient de mettre à l'épreuve les sentiments de Durval : « Au cœur d'Adélaïde / Un autre objet d'ailleurs très en secret réside / Ma sœur, soyez-en sûr, ne saurait vous aimer[1040]. »

Interrogation continuelle des amants, dont les inquiétudes suffisent à les signaler comme tels, le secret portant sur l'existence – ou non – du sentiment amoureux constitue un autre lieu commun de la fiction galante à laquelle Sade ne dédaigne pas d'emprunter dans son œuvre dramatique. Belval, personnage-metteur en scène de *L'Union des arts*, s'est fait ainsi, en tant que partie intéressée, une espèce d'expertise dans l'art de déceler les signes des premières passions : « […] mais je suis extrêmement physionomiste, moi, Monsieur ; je vous l'ai dit : en examinant bien Mademoiselle votre fille, on distingue aisément dans le système

[1038] *L'Union des arts*, p. 175.
[1039] *Ibid.*, p. 228.
[1040] *Les Jumelles*, p. 271.

musculaire de sa physionomie, là… oui, Monsieur, entre les deux sourcils, on y distingue facilement qu'elle pas pour le futur toute l'inclination que vous lui supposez[1041]. » Si, en amour, le doute est toujours permis sur la nature des sentiments d'autrui, c'est que la passion amoureuse elle-même apparaît généralement comme un phénomène obscur et incompréhensible. Les « secrets du cœur », ramenés pour l'essentiel dans l'œuvre clandestine à leurs manifestations physiologiques, retrouvent dans l'œuvre officielle – et au théâtre surtout – leur opacité constitutive. Dans *Le Capricieux,* le caractère changeant et de ce fait assez énigmatique de Fonrose, semble le prédisposer en quelque façon à l'amour, ses sentiments oscillant sans cesse entre Célénie et la baronne de Florange :

> Mais voyons, fondons-nous ! suis-je bien amoureux ?
> Moi qui jamais trois jours ne le fus dans ma vie,
> Est-ce bien sérieux, ou n'est-ce qu'une envie,
> D'essayer mon pouvoir sur un objet nouveau ?
> Moi foi, je n'en sais rien et si de son flambeau,
> L'amour n'éclaire pas plus sûrement mon âme,
> Je resterai longtemps dans l'erreur sur ma flamme ;
> Que m'importe après tout, n'analysons jamais
> Et que le sentiment soit soumis au succès[1042].

Inconstant dans ses passions, Fonrose se définit également par l'ambivalence des sentiments qui l'habitent. Amour et désir se mêlent inextricablement dans le cœur de ce marquis couleur de rose, jetant sur ses actes une lumière équivoque. Loin de la certitude triomphante du héros classique, qui aime jusqu'à la mort et au premier regard, l'obstacle qui s'oppose au bonheur des amants n'est plus ici externe mais interne ; de ce que le voix de la nature ne parle pas très clairement à l'âme du libertin, il résulte que l'enjeu est moins dans cette pièce de triompher des réserves de Saint-Albon, réticent à l'idée de donner sa fille à Fonrose, que d'élucider les motivations de ce dernier tout en riant de ses brusques changements d'avis : « C'est la main de l'amour qui dessina ses traits, / De ces yeux (tu sais bien) de ces yeux qui font lire / Les mouvements secrets que la nature inspire[1043]. » Mais l'examen de conscience initié à l'occasion de cette méditation sur la nature de ses sentiments ne débouche aucunement sur le portrait d'une subjectivité, la tentative visant à cerner les motivations profondes du personnage échoue devant l'urgence de se livrer au plaisir ressenti,

[1041] *L'Union des arts*, p. 175.
[1042] *Le Capricieux*, p. 325.
[1043] *Ibid.*, p. 357.

quel qu'il soit, faisant décidément de Fonrose le plus « libertin » des héros du théâtre sadien. Le propre du capricieux est de toujours « effleurer », et ce qui vaut pour sa vie intime – c'est un amant volage – vaut aussi pour sa vie intérieure, qui échappe pour l'essentiel au discours[1044], suscitant la perplexité des autres personnages : « Deschamps. Votre philosophie est un profond mystère / Que mon stupide esprit, Monsieur, ne comprend guère[1045] ». Ce parallélisme entre mystère de la passion amoureuse – dont les origines et les développements constituent pour l'amant un sujet d'interrogation – et secret de l'âme humaine, est une donnée récurrente de la fiction sadienne qui, en dépit de la confiance affichée par le romancier dans l'*Idée sur les romans*, adopte plus volontiers dans la sphère intradiégétique une attitude pessimiste face au projet d'élucidation du cœur humain. On retrouve dans *Henriette et Saint-Clair*, un discours assez proche de celui de Fonrose, quoique cette fois-ci ce ne soit plus un libertin qui parle, mais le vertueux Valville :

> […] vous connaissez les secrets mouvements du cœur ; ils sont irrésistibles, ils sont inconséquents ; tantôt ils nous portent avec violence vers un objet qui souvent n'a pas le moindre charme, tantôt ils nous éloignent comme malgré nous de ces bizarreries ! Hélas, Madame, le cœur de l'homme est une énigme dont la nature seule a le mot[1046].

Si le secret peut souvent apparaître, sous la plume de l'auteur, comme une espèce de tic d'écriture, renvoyant à une série de représentations stéréotypées de la passion amoureuse, il est aussi, on le voit, un prétexte à l'exploration des « bizarreries » de l'âme humaine, offrant au dramaturge l'occasion de mettre en scène des caractères singuliers. Les propos de Valville, à ce titre, ne sont pas sans rappeler ceux des nombreux roués qui traversent la fiction sadienne. De toute évidence, ce qui fascine Sade, c'est précisément ce qui ne s'explique pas ; c'est le constat de la différence, de l'irrégularité, de l'anomalie : le discours amoureux, du fait même de son extrême codification et de son caractère familier, constitue paradoxalement le levier par lequel les affres du désir et les turpitudes du cœur s'engouffrent insensiblement dans le paysage rassurant de la comédie de caractère. Les résistances de Valville au mariage

[1044] Cette caractéristique associe étroitement la figure du capricieux à celle du petit-maître ; la Félicia de Nerciat, par exemple, est dotée d'un même penchant au « caprice » que Fonrose : « J'avais été partisane du changement ; je souhaitais maintenant de pouvoir me fixer ; mais, réfléchissant sérieusement aux motifs secrets de ce nouveau désir, je reconnaissais, avec douleur, qu'il n'était lui-même qu'une modification de l'amour de la variété. Je me persuadai donc que, née pour voltiger de caprice en caprice ; pour tout effleurer, sans m'attacher à rien, je ferais d'inutiles efforts pour répondre à la passion du jeune marquis par une passion aussi forte, aussi exclusive. », *Félicia ou mes fredaines*, *Romans libertins du XVIIIe* siècle, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 837.
[1045] *Ibid.*, p. 322.
[1046] *Henriette et Saint-Clair*, p. 484.

qui lui est proposé avec Henriette paraît inexplicable aux yeux de Madame de Lormeuil, celle-ci ne pouvant concevoir comment deux amants si faits l'un pour l'autre peuvent ne pas s'aimer[1047] ; ces résistances ont cependant le mérite de partir d'un pressentiment vertueux. La passion interdite que Saint-Clair voue à celle qu'il croit être sa sœur fait en revanche planer, tout au long de la pièce, le spectre d'un inceste qui ne sera désamorcé que lors de la scène finale. L'amour déjoue les tentatives de ceux qui prétendent en pénétrer les ressorts secrets, il résiste aux prévisions comme aux analyses fondées sur la raison, mais de par son opacité même, il tend également à introduire du jeu dans le cadre balisé d'un théâtre qui s'est toujours voulu vertueux sans cependant y parvenir tout à fait[1048]. Le travail du dramaturge consiste ici à mettre en scène, sous un vernis de moralité, non pas exactement un inceste mais l'idée d'une relation incestueuse. Et ce qui vaut pour Henriette et Saint-Clair, n'échappant au crime qu'au prix d'un *deus ex machina*, vaut aussi pour le traitement du personnage de Fonrose, chez lequel on peut supposer que le refus d'approfondir les motifs qui le meuvent, s'il est constitutif de son caractère, est aussi un artifice commode permettant de ne pas trop noircir le personnage en explicitant un penchant pour le libertinage qui trancherait nécessairement avec le cadre moralisateur d'une comédie de caractère.

On observera, pour en terminer avec la question des secrets d'amour au théâtre, que dans les pièces consacrées au thème de l'inceste – ce qui inclut *Henriette et Saint-Clair*, mais aussi *Les Jumelles* et *Sophie et Desfrancs* – le terme de l'initiation amoureuse coïncide avec la découverte d'un secret des origines qui engage une redéfinition complète de l'identité du sujet[1049]. Le secret a couramment chez Sade cette fonction de « révélateur » : en dénonçant l'hypocrisie des apparences et la tyrannie des normes sociales, il lui appartient de faire affleurer, en marge des discours officiels, un « contre-discours » amoureux où affleure irrémédiablement la vérité du sujet : vérité du corps qui parle plutôt que de l'esprit qui ment ou déraisonne, vérité plus passionnelle que logique – elle est pressentiment, mouvements intérieurs, force du sang ou voix de la nature. C'est l'amour qui révèle à Henriette et Saint-

[1047] « Madame de Lormeuil. Quelle bizarrerie dans les caprices du sort… Deux jeunes gens qui paraissent faits l'un pour l'autre et que le seul mot de mariage effarouche, deux autres qui s'adorent et dont les liens du sang viennent arrêter les transports ; il y a quelque chose de bien singulier dans tout cela, en vérité cela me ferait presque croire au fatalisme ! », *ibid.*, p. 486.

[1048] On pense, bien sûr, aux nombreux refus qu'a essuyés Sade pour faire jouer ses pièces, dont les caractères à commencer par celui d'Oxtiern, sont souvent apparus bien noirs aux yeux de ses contemporains.

[1049] Bernard Lamizet, s'intéressant à la sémiotique du secret, associe du reste étroitement le processus de construction identitaire au secret : « C'est parce qu'il y a secret qu'il y a identité. Tandis que l'identité symbolique se fonde sur l'échange symbolique et sur la reconnaissance d'une vérité commune, l'identité se fonde, dans le cas de la sémiotique du secret, sur l'impossibilité de la reconnaissance identitaire. », « Sémiotique du secret », *Autour des secrets*, Tanguy Wuillème (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 14.

Clair la véritable nature des liens qui les unissent, et les justifie aux yeux des hommes égarés par ce qu'ils croient savoir, c'est lui encore qui donne raison à Sophie pour les sentiments qu'elle croit éprouver pour son père :

> Ah ! Germon, peins-nous mieux
> Cette odieuse trame et dévoile à nos yeux
> Les qualités, les noms de celle
> À qui Sophie a dû le jour.
> Un secret mouvement éclaire mon amour[1050].

En dépit des nombreuses déclarations d'intention qui prétendent faire de l'exploration des plis cachés du cœur humain un enjeu premier du récit ou de la représentation, la fiction sadienne ne brille pas, on le voit, par la profondeur psychologique des personnages qu'elle met en scène. L'auteur délaisse le modèle du roman d'analyse et ne recourt au régime de la feintise que pour mieux en subvertir les codes ; l'invraisemblance des intrigues et la simplicité fonctionnelle du personnel romanesque ne laissent que peu de place au développement d'une intériorité qui s'énonce davantage qu'elle ne s'éprouve. Dans ce contexte, l'exploration des « énigmes » du cœur n'a plus pour fonction de déboucher sur la mise au jour d'un savoir jusque-là occulté, mais d'exhiber l'ombre, et avec elle, les résistances qu'elle oppose obstinément à la pénétration humaine, de dénoncer enfin la vanité du législateur ou du moraliste qui prétendraient, au nom de fausses lumières, juger du bien et du mal, de la normalité et de la perversion. Le monde que dépeint Sade est un monde livré sans recours aux ténèbres, il est plein de bizarreries et d'irrégularités. Seul le philosophe, « qui connaît la Nature », est à même de voir au-delà des apparences, supériorité dont il n'use que pour mieux aveugler ses semblables : si la philosophie doit tout dire, elle n'a pas à s'expliquer pour autant. Aussi l'opacité inhérente au héros libertin, dont les passions scandaleuses échappent à l'entendement, contraste-t-elle nécessairement avec la « candeur » et l'« innocence » du héros vertueux, dont l'intériorité ne trouve à s'exprimer que sous la forme de déterminismes extérieurs qui lui sont à lui-même opaques : c'est la voix secrète, l'inspiration divine, le murmure confus.

[1050] *Sophie et Desfrancs*, p. 434.

Section 2. Voix secrètes

En privant ses personnages d'une psychologie complexe, Sade ne leur dénie pas pour autant toute intériorité : il condamne en revanche cette « vie intérieure » à ne s'exprimer que dans les marges de la conscience du sujet, comme une force étrangère qui s'exercerait sur lui à son insu, une sollicitation *venue de l'extérieur*. Ainsi, c'est souvent par le truchement d'une « voix secrète » que se découvrent les vrais sentiments, les motivations inavouables du personnage sadien. À rebours des larmes que verse ostensiblement l'héroïne vertueuse, ou de la joie maligne que le libertin laisse éclater au vu et au su de tous, indices d'une intériorité qui se donne à voir, se met en scène, et intègre volontiers ce faisant le jeu érotique, l'expression de cette voix intérieure appartient quant à elle au domaine de l'intime, de l'insu et de l'invisible ; donnant la parole à ce qui, précisément, n'a pas voix, son rôle est de confronter les discours et les entreprises du personnage aux déterminismes insidieux qui le meuvent obscurément, au travail souterrain d'un « inconscient » qui le révèle soudain pour ce qu'il est véritablement :

> Eh ! non, non, Juliette, il n'y a point de pitié franche, point de pitié qui ne se rapporte à nous. Examinons-nous bien au moment où nous nous surprenons en commisération, nous verrons qu'une voix secrète crie au fond de nos cœurs… *Tu pleures sur ce malheureux, parce que tu es malheureux toi-même, et que tu crains de le devenir davantage*. Or, quelle est cette voix, si ce n'est celle de la crainte ; et d'où naît la crainte, si ce n'est de l'égoïsme[1051] ?

Récurrente sous la plume de Sade, la métaphore de la « voix » revient généralement pour décrire les mouvements souterrains qui travaillent l'individu dans son intériorité et servent de moteur aux actes qu'il entreprend. La « voix du cœur », la « voix de la raison » ou encore la « voix des plaisirs » rendent compte de contradictions et de tiraillements internes que le recours à la personnification vient animer aux yeux du lecteur ; le spectacle des émotions s'exhibe dans le champ du visible sur le modèle de la lutte ou de la joute oratoire, ce qui permet à la fois à l'auteur d'en expliciter les mécanismes et d'en soutenir l'intérêt. Alors que Monsieur de Lorsange vient de sermonner Juliette sur sa vie dissipée, la narration nous permet d'appréhender l'effet que ce discours produit sur l'impétrante en traçant le tableau des émotions et des arguments qu'ils mobilisent en elle :

[1051] *Histoire de Juliette*, p. 348.

> S'il faut vous l'avouer, mes amis, le joli petit sermon de Monsieur de Lorsange ne m'avait nullement persuadée ; la raison avait fait sur moi des progrès trop grands, pour qu'il me fût possible d'entendre encore la voix du préjugé et celle de la superstition[1052].

Cet usage rhétorique et conventionnel de la notion de « voix » pour rendre compte des activités psychiques du sujet ne doit cependant pas masquer les cas dans lesquels cette dernière n'a plus pour vocation de tracer le portrait moral d'un individu, mais cherche plutôt à rendre compte de l'intercession d'une conscience étrangère, travaillant à infléchir ou à corrompre les décisions de son hôte. Les dictionnaires du XVIIIe siècle relaient largement cette acception métaphysique du secret, qui subordonne la volonté de l'être humain aux murmures confus d'une voix étrangère ; on citera, par exemple, le *Dictionnaire de Trévoux* :

> Se dit figurément de choses spirituelles et morales. Il ne faut point résister aux inspirations secrètes qui nous viennent d'en haut. *Inspirationes intimea, interiories*. J'ai eu un pressentiment secret de ce malheur. D'un feu secret je me sens consumer.

La mise en tension de l'identité sociale de l'individu, marquée par le compromis et le mensonge, et de sa personnalité profonde, dont l'expression est vouée à la clandestinité, trouve en effet son expression paroxystique dans l'affleurement d'une altérité chargée de rendre compte, en lieu et place du « moi », des troubles secrets qui le dévorent :

> Je ne sais quelle voix se fait entendre au fond de mon cœur… Je ne sais quel organe secret semble m'avertir de vivre et que tous les instants de la félicité ne sont pas encore éteints pour moi… non je ne sais quel il est, ce mouvement, mais je lui cède[1053]…

La voix secrète a alors pour fonction d'énoncer ce que le « moi » ne peut dire, ou ne sait que confusément, mais elle ne le fait, en l'occurrence, qu'au prix d'une dépossession : « quelque chose » parle en lui, et sur cette parole il n'a aucun contrôle. L'intimité du sujet ne saurait être appréhendée que par le truchement de cette voix extérieure, dont l'identité, parfois flottante et difficilement imputable à une instance donnée, engage des énonciateurs très divers. Dans une œuvre qui prétend réconcilier l'esprit et la chair, il n'est pas rare, en tout

[1052] *Ibid.*, p. 678.
[1053] *Aline et Valcour*, p. 396.

premier lieu, que ce soit la nature qui se fasse ainsi entendre pour condamner les « prestiges » de l'habitude et l'artificialité de la loi :

> Mais toutes les jouissances sont dans la nature, reprit Sylvestre, la plus simple comme la plus criminelle ; sa voix nous indique de boire quand nous avons soif, comme de foutre lorsque nous bandons ; de soulager un malheureux, si notre organisation flexible et délicate nous y porte ; comme de l'outrager, si plus d'énergie dans le caractère nous conseille d'abuser de lui. Tout est à la nature, rien à nous ; elle nous suggère à-la-fois le penchant au crime et l'amour des vertus […][1054].

La nature sadienne se révèle, pour l'essentiel, dans l'affleurement des penchants obscurs qui conduisent l'homme à rechercher son plaisir avant tout et à se livrer au crime chaque fois qu'il sert ses intérêts : « ses inspirations secrètes [celles de la nature] nous disposent au mal[1055] », professe Cœur-de-fer à l'attention de Justine, qui s'efforce de lui démontrer la nécessité de la vertu. Même discours dans la bouche du président Blamont, dans *Aline et Valcour*, dont l'esprit n'est occupé que de l'idée de jouir de sa « belle Bretonne » : « une voix secrète semble assurer mon cœur que jamais volupté plus sensuelle n'aura su le délecter autant […] Que deviennent donc les lois des hommes si la nature nous délecte au seul projet de les enfreindre [1056]! » Loin d'être l'apanage du méchant, ces « inspirations secrètes » ne sont pas étrangères aux héros vertueux et deviennent chez eux intuition de vertu, murmure du cœur ou frémissement moral : « Je l'avoue, confie Justine, si jamais je fus ébranlée, ce fut par les séductions de cette femme adroite, mais une voix plus forte qu'elle combattait ses sophismes dans mon cœur[1057]. » C'est en effet grâce à cette voix intérieure que les victimes du roman sadien peuvent espérer résister à l'éloquence supérieure de leur bourreau, et opposer aux sophismes d'une raison qui déraisonne une certitude fondée sur le sentiment plutôt que la logique. Dans le bref débat qui oppose Madame de Blamont à son infâme mari, c'est à la voix du « cœur » qu'en appelle cette mère affable pour contrecarrer l'érudition anthropologique que lui oppose le libertin :

> — […] je vous réponds que, pour moi, je n'ai besoin ni d'arguments, ni de dissertation pour me convaincre du véritable caractère d'une chose, pour m'y livrer

[1054] *La Nouvelle Justine*, p. 695.
[1055] *Ibid.*, p. 452.
[1056] *Aline et Valcour*, p. 736.
[1057] *Les Infortunes de la vertu*, p. 154.

> si elle est bien, pour la détester si elle est mal. — Et quel est donc ce guide infaillible ? — Mon cœur[1058].

Dans les intrigues centrées sur les liens familiaux, thème souvent abordé par Sade aussi bien dans l'œuvre dramatique que dans l'œuvre romanesque, la voix de la nature et celle de la conscience tendent à se confondre insensiblement pour devenir voix du sang, appel des origines ; l'inclination mutuelle qu'éprouvent les individus d'un même sang comme du reste l'interdit moral portant sur les relations incestueuses prennent alors la forme d'une impulsion naturelle et cependant inexplicable, obscure car située au-delà du champ d'appréhension de la rationalité :

> L'organe seul d'un père a sur nous tant d'empire,
> C'est un charme secret qui si bien nous surprend
> Que de l'impulsion en vain on se défend[1059].

Encore ces voix, protéiformes et contradictoires, ne constituent-elles pas toujours un guide très sûr pour celui qui espèrerait se laisser conduire par elles. Contrairement à ce qu'affirme Saint-Albon dans la citation ci-dessus, Philoquet, ce magistrat du temps jadis, ne saura rien jusqu'au dénouement de la pièce du lien de parenté qui l'unit à son père Lisimon, et à son frère, Valville. Son incapacité à reconnaître les siens porte un coup à la thèse de la naturalité des liens affectifs, thèse que les libertins de l'œuvre clandestine s'attacheront à déconstruire complètement, en devenant eux-mêmes les bourreaux de leurs propres parents[1060]. Dans le cas du *Prévaricateur*, comédie plus « gazée » car écrite pour le public des salles parisiennes, le silence de la nature suffit cependant à suggérer le caractère construit de ces liens :

[1058] *Aline et Valcour*, p. 473.
[1059] *Le Prévaricateur*, p. 184.
[1060] De nombreuses dissertations viennent étayer ce point de vue, par exemple, dans le septième dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, c'est Dolmancé qui parle : « Apprenez, Madame, qu'il n'est rien de plus illusoire que les sentiments du père ou de la mère pour les enfants, et de ceux-ci pour les auteurs de leurs jours ; rien ne fonde, rien n'établit de pareils sentiments en usage ici ; détestez-la, puisqu'il est des pays où les parents tuent leurs enfants, d'autres où ceux-ci égorgent ceux de qui ils tiennent la vie. Si les mouvements d'amour réciproque étaient dans la nature, la force du sang ne serait plus chimérique, et sans s'être vus, sans s'être connus mutuellement, les parents distingueraient, adoreraient leurs fils, et réversiblement ceux-ci au milieu de la plus grande assemblée, discerneraient leurs pères inconnus, voleraient dans leurs bras, et les adoreraient. Que voyons-nous au lieu de tout cela ? Des haines réciproques et invétérées, des enfants qui, même avant l'âge de raison, n'ont jamais pu souffrir la vue de leurs pères, des pères éloignant leurs enfants d'eux, parce que jamais ils ne purent en soutenir l'approche. Ces prétendus mouvements sont donc illusoires, absurdes, l'intérêt seul les imagina, l'usage les prescrivit, l'habitude les soutint, mais la nature jamais ne les imprima dans nos cœurs. », *La Philosophie dans le boudoir*, p. 166.

O nature !

Oui ta voix, je le sens, peut n'être pas très sûre
Car pour ces êtres-là mon cœur ne me dit mot[1061].

Alors que, dans le cas de Philoquet, le silence de la nature est présenté par Saint-Albon comme une aberration qui ne s'explique pas, et que le dramaturge se refuse du reste à expliciter par souci de décence, un tel silence peut aussi être le résultat d'un effort, d'une étude visant à étouffer consciemment un penchant contraire aux plaisirs ou aux intérêts du personnage. Le libertinage « systématique » auquel prétendent les grands héros maléfiques de l'œuvre clandestine implique en effet de faire taire en soi tout réflexe vertueux afin de ne pas laisser l'ombre d'un remord ou d'une hésitation entraver le bon déroulement de la scène orgiaque. L'apathie qui accompagne les débauches des libertins les plus expérimentés apparaît ainsi comme le résultat d'un long processus visant à étouffer « cette espèce de voix intérieure[1062] » qu'est la conscience :

> Après t'avoir appris à régler le remords né de la douleur d'avoir fait le mal trop à découvert, il est essentiel, ma chère amie, que je t'indique à présent la manière d'éteindre totalement en soi cette voix confuse qui, dans le calme des passions, vient encore quelquefois réclamer contre les égarements où elles nous ont portés […][1063].

Le conflit intérieur qui habite le libertin en formation procède de la mise en tension de ces deux « voix » contradictoires. La première est innée et considérée comme vecteur de vérité, c'est la voix de la nature dictant à l'homme ce qu'il doit faire, penser, ressentir pour être en accord avec son identité profonde, la seconde est celle de la conscience, elle est artificielle est fausse, fruit de l'habitude et de la compromission sociale. Juliette sera sérieusement mise en difficulté pour avoir écouté, ne serait-ce qu'un instant, cette voix trompeuse en acceptant de venir en aide à un inconnu : « Entraînée, ici, comme malgré moi, par le désir de faire un heureux, fatal désir, dont la main de la nature qui ne m'avait pas créée pour la vertu, eut bientôt soin de me punir, j'accepte[1064] ». Si ces deux voix peuvent se

[1061] *Le Prévaricateur*, p. 198.
[1062] « On appelle conscience, ma chère Juliette, cette espèce de voix intérieure qui s'élève en nous à l'infraction d'une chose défendue, de quelque nature qu'elle puisse être, définition bien simple, et qui fait voir du premier coup-d 'œil que cette conscience n'est l'ouvrage que du préjugé reçu par l'éducation, tellement que tout ce qu'on interdit à l'enfant, lui cause des remords, dès qu'il l'enfreint, et qu'il conserve ses remords jusqu'à ce que le préjugé vaincu, lui ait démontré qu'il n'y avait aucun mal réel dans la chose défendue. », *Histoire de Juliette*, p. 189.
[1063] *Ibid.*, p. 193.
[1064] *Ibid.*, p. 357.

confondre à l'occasion, posant l'éternelle question de la moralité de la nature, elles n'en restent pas moins, dans l'œuvre clandestine, deux expressions diamétralement opposées des forces qui meuvent l'individu. L'éducation libertine consiste précisément à les distinguer, afin de venir saper le fondement naturaliste sur lequel la norme sociale prétend asseoir son autorité :

> […] mais vous entendez, dites-vous, une voix secrète qui semble vous dire de résister ; vous me demandez si cette voix est celle de la nature ? Eh ! non, Juliette, non, non ; cette voix à laquelle il est inconcevable que vous puissiez vous tromper, n'est autre que celle du préjugé, auquel vous avez la faiblesse de laisser encore quelqu'empire[1065].

L'histoire de Justine et de sa sœur Juliette permet de suivre le fil de cette opposition structurante dans la définition de l'intériorité du personnage sadien : non seulement parce que cette œuvre, construite en diptyque, met en parallèle les « infortunes » d'une jeune femme guidée par sa conscience, et les « prospérités » de celle qui ne s'adonne qu'à son propre plaisir, mais aussi parce que chacune des jeunes femmes est amenée, au cours de son parcours, à choisir entre ces deux « voix ». Justine est plusieurs fois tentée d'oublier ses principes pour suivre les désastreux modèles que lui fournissent les scélérats dont elle croise le chemin[1066], tandis que Juliette court le risque de tout perdre en refusant, par pusillanimité, de prêter la main au crime que Saint-Fond lui propose. Cependant, le peu d'épaisseur psychologique des deux héroïnes les empêche de céder tout à fait à ces velléités, dès lors qu'elles s'avèrent contraires à la posture morale qu'elles sont chargées d'incarner[1067]. Pour l'une comme pour l'autre, de telles tentations constituent d'abord un prétexte pour réaffirmer les principes qui sont les leurs. Au fond, les deux sœurs ne possèdent pas véritablement de libre-arbitre, et leur vie intérieure se borne strictement à la prise en compte des déterminismes, sociaux ou naturels, vertueux ou vicieux, qui dictent leur conduite. Telle semble en effet être la fonction de ces « voix secrètes » qui résonnent, inlassablement, dans la

[1065] *Ibid.*, p. 1232.
[1066] Chacune de ses rencontres avec un scélérat est en effet l'occasion de mettre à l'épreuve sa foi en la vertu et de confronter la jeune femme à l'éloquence supérieure de ses bourreaux, à commencer par Bressac ou la Dubois qui s'efforcent d'entreprendre son éducation libertine.
[1067] « Les personnages du roman, ceux de la "fiction vraisemblable" et non plus ceux de l'histoire, glissent à leur tour vers le conte, ou vers la fiction impossible. L'immense diptyque des aventures des deux sœurs opposées, Justine et Juliette, la gentille et la méchante (motif de conte : on se souvient des *Fées*) conserve quelque chose du schématisme argumentatif et allégorique du conte d'origine, *Les Infortunes de la vertu*, où l'archétype l'emporte sur la psychologie romanesque. », Catherine RAMOND, « Sade : le roman, entre conte et histoire », *Conte et histoire (1690-1800)*, Régine JOMAND-BAUDRY et Marc HERSANT (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 315.

pénombre des âmes : éclairer les actes du personnage en leur assignant une cause extérieure, flottante et mystérieuse, qui le libère du même coup de toute « responsabilité » vis-à-vis de ce qu'il éprouve ou entreprend et le tient quitte de toute justification. Ces voix qui pourraient concourir à insuffler une manière de profondeur psychologique aux personnages, ne font paradoxalement que confirmer le caractère étroitement fonctionnel de ces derniers : le héros sadien est une marionnette agitée par des forces qu'il ne comprend pas. Justine, bien sûr, est innocente des reproches qui lui sont adressés par ses ennemis, éternel jouet de la brutalité du méchant, mais Juliette et les représentants de sa classe ne le sont pas moins, n'ayant nullement choisi de naître avec les goûts cruels dont ils se sont vu dotés, et ne pouvant aucunement leur résister :

> Cet organe des passions, tout injuste qu'il est, eu égard aux victimes de ces passions, n'est pourtant que la voix de la nature ; c'est sa main seule qui nous donne ces passions ; c'est sa seule énergie qui nous les inspire ; cependant elles nous font commettre des injustices[1068].

Signe de l'assujettissement du héros sadien à des forces qu'il ne maîtrise pas, et dont les motifs lui restent obscurs, la « voix secrète » peut aussi être synonyme de « pressentiment ». À l'approche de la maison de la Berceil, où la jeune femme sera livrée de force aux passions de son agresseur, Émilie de Tourville est saisie « d'une sorte de répugnance[1069] » alors même que rien, dans la devanture de cette maison, ne semble devoir exciter ses soupçons : « rien ne me déplut à l'extérieur, une porte cochère, de belles croisées sur la rue, un air de décence et de propreté partout[1070]. » L'avertissement qui résonne en elle n'est donc pas le résultat d'une analyse rationnelle de sa situation mais semble procéder de l'intercession d'une force mystérieuse dont elle ne saurait déterminer l'identité ou la provenance : « cependant une voix secrète semblait crier au fond de mon cœur que quelque événement singulier m'attendait dans cette fatale maison[1071]. » Selon une logique similaire, l'« accès de douleur » qui s'empare de Madame de Courval à la lecture d'un « roman anglais d'une incroyable noirceur[1072] » ne saurait trouver, en dépit des efforts déployés par son époux pour la rassurer, d'explication logique : « ce ne sont pas des ressouvenirs qui m'alarment, ce sont des pressentiments qui m'effrayent[1073]. » Madame de Courval est victime d'un

[1068] *Histoire de Juliette*, p. 302.
[1069] « Émilie de Tourville », p. 80.
[1070] *Idem.*
[1071] *Ibid.*, p. 80-81.
[1072] « Florville et Courval », p. 144.
[1073] *Ibid.*, p. 144-145.

« mouvement secret[1074] » qui la rend sourde aux sollicitations de son mari : « une voix secrète crie au fond de mon cœur que toute cette félicité n'est pour moi qu'une ombre, qui va se dissiper comme la fleur qui nait et s'éteint dans un jour[1075]. » Dans cette nouvelle, placée dès le sous-titre sous le signe du « fatalisme », l'héroïne tragique de Sade n'aura de cesse d'éprouver de semblables alarmes qui la préviendront d'une issue funeste sans cependant lui en faire connaître les causes ou lui donner les moyens de s'y soustraire. Le pressentiment est en effet le signe d'un malheur inévitable ; quand il n'est pas, comme dans *Justine* ou « Florville ou Courval », le fruit d'une fatalité mauvaise qui s'acharne sur le personnage principal, il n'en est pas moins souvent ignoré, faute de pouvoir être pleinement élucidé. Justine tombe dans tous les pièges qui lui sont tendus parce qu'elle refuse de donner foi aux intuitions confuses qui la préviennent du danger. Après avoir secouru Saint-Florent, elle éprouve par exemple un mouvement de recul dont elle peine à identifier le motif ; ne sachant si ce qu'elle éprouve relève du pressentiment ou d'une simple réaction physiologique – « soit pressentiment, soit froideur » –, elle fait le choix malheureux de ne pas tenir d'un avertissement qui lui aurait pourtant été salutaire :

> Je ne sais, mais soit pressentiment, soit froideur, j'étais si loin de croire que ce que j'avais fait pour ce jeune homme pût m'attirer de tels sentiments de sa part, que je lui laissai lire sur ma physionomie le refus que je n'osais exprimer : il le comprit, n'insista plus, et s'en tint à me demander seulement ce qu'il pourrait faire pour moi[1076].

Valcour, quant à lui, fait le choix de ménager son aimable destinataire en se contraignant à ne pas donner trop d'essor à l'« inquiétude », pourtant bien fondée, qui le saisit devant la conduite interlope de Blamont : « J'attends vos ordres, madame,… mais non pas sans inquiétude, non sans éprouver comme vous, au fond de mon cœur, le pressentiment de l'infortune… Moi qui voulais vous inspirer du courage[1077]… » Non seulement le pressentiment ne repose bien souvent sur aucune base logique mais le langage énigmatique ou « tumultueux » dont il use le rend opaque, voire inintelligible, une particularité dont vient rendre compte notamment l'emploi très quasi-systématique des modalisateurs : « une voix tumultueuse et intérieure, écrit Aline, *semble* me dire que je fais comme les matelots qui se

[1074] *Ibid.*, p. 145.
[1075] *Idem.*
[1076] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 171.
[1077] *Aline et Valcour*, p. 995.

réjouissent pendant que l'orage se forme au-dessus de leur tête […][1078]. » Ambigu dans sa formulation, il arrive au demeurant que le pressentiment, à l'instar des autres « voix » qui guident le héros sadien, s'avère faux ou trompeur : « l'organe secret » qui avertit Valcour « que tous les instants de la félicité[1079] » ne sont pas encore éteints pour lui révèlera au dénouement du roman, lorsqu'Aline s'ôtera la vie, toute son ironie tragique. Dans *Justine*, où le procédé devient récurrent, la duplicité de cette voix secrète est directement mise au service de la démonstration philosophique esquissée dès l'introduction et vient trahir le caractère « contre-nature » des impulsions vertueuses qu'éprouve la jeune femme. Non seulement les pressentiments de Justine ne la sauvent pas, mais ils tendent à se retourner contre elle, faisant de la jeune femme la cible d'une espèce de persiflage cosmique : « je voyais le bonheur enfin, s'écrit la jeune femme alors qu'elle vient d'être libérée des mains des faux-monnayeurs, mes pressentiments semblaient se réaliser, et je me croyais au terne de mes maux, quand il plut à la providence de me convaincre que j'en étais encore bien loin[1080]. » L'hostilité de cette providence est de plus en plus explicite au fil des réécritures, et dans la deuxième version de l'épisode des faux-monnayeurs, l'association entre tromperie et pressentiment devient systématique, le tour aphoristique lui conférant une valeur de vérité générale : « Ô pressentiments de l'homme, comme vous êtes trompeurs[1081] ! »

Véritable *topos* de la fiction sadienne, le pressentiment est aussi l'objet de controverses tout à fait actuelles au XVIIIe siècle, comme en témoigne l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui lui consacre deux entrées bien distinctes. La première, signée de Diderot et intitulée « PRESSENTIMENT (GRAMM.) », suggère le caractère surnaturel, ou à tout le moins inexplicable du phénomène :

> PRESSENTIMENT, s. m. (Gramm.) crainte ou espérance secrète que telle chose arrivera de telle ou telle manière. Cette espèce de divination est fondée sur un grand nombre de circonstances faibles, légères, fugitives, quelquefois même presque inexplicables ; de-là vient qu'on fait souvent du pressentiment quelqu'être extérieur & suprême qui semble parler au fond de notre âme & nous arrêter, lorsque ce n'est que l'effet naturel de notre intérêt, de notre sagacité & de notre expérience. Pressentir quelqu'un, c'est découvrir adroitement sa pensée, son dessein, ses ruses.

[1078] *Ibid.*, nous soulignons, p. 972.
[1079] *Ibid.*, p. 396.
[1080] *Les Infortunes de la vertu*, p. 345.
[1081] *Justine ou les Malheurs de la vertu* p. 344.

La seconde entrée est rédigée par le chevalier de Jaucourt et porte le titre « PRESSENTIMENT (PHILOSOPH.) ». Nettement plus longue que la précédente, cette entrée reprend les principaux éléments de la définition proposée par Diderot, ce qui inclut la métaphore de la « voix secrète », mais non sans y adjoindre un discours critique à l'égard de ce qui, dans le pressentiment, semble résister aux « pures lumières du raisonnement ». Jaucourt commence en effet par opposer deux acceptions de cette notion, l'une rationnelle, l'autre merveilleuse, avant de se lancer dans une réfutation méthodique de la seconde :

> PRESSENTIMENT, (PHILOSOPH.) ce mot se prend ou pour une prévoyance qu'on a d'une chose avant qu'elle arrive, & cela par les pures lumières du raisonnement ; ou pour un mouvement naturel, secret & inconnu que nous éprouvons en nous, & qui nous avertit de ce qui nous doit arriver. On demande s'il y a quelque fond à faire sur les pressentiments de ce dernier genre.

Après avoir provisoirement admis l'hypothèse selon laquelle les pressentiments pourraient être l'expression des « voix secrètes de quelques divinités bienfaisantes » se communiquant à nos âmes « sans le secours des organes », l'auteur n'en condamne pas moins l'autorité de ces « mouvements dont on ne peut entendre la raison » : l'homme sage ne saurait prêter l'oreille à des avertissements dont il ne peut discerner ni la cause ni la provenance et dont l'opacité même exige de lui qu'il adhère aveuglement à des discours qu'il ne comprend pas. Jaucourt finit par conclure à l'inexistence de ces voix « qui répandent un air de merveilleux sur ce qui n'avait rien que de naturel » et se borne à associer les pressentiments à l'effet que produisent la superstition et certaines émotions fortes sur notre imagination. À travers les hésitations qui se font jour entre les encyclopédistes quant à la source et au fonctionnement réel du pressentiment, on comprend mieux le statut ambigu que lui réserve Sade dans ses fictions, où celui-ci relève tantôt du travail de l'imagination, tantôt de l'action de la providence, et où le phénomène naturel se mêle à l'intervention divine. La défiance d'un philosophe tel que Jaucourt à l'égard d'un phénomène qui refuserait de se soumettre au « tribunal du bon sens » explique peut-être aussi l'ironie avec laquelle le marquis exhibe dans ses fictions l'artificialité et l'ambivalence de pressentiments qui se révèlent bien souvent n'être que de faux avis, des voix *piégées*.

Sur le plan de la narrativité, ces pressentiments occupent également une place à part chez Sade car ils constituent un outil privilégié de mise en tension du récit. Le pressentiment permet en effet au personnage comme au lecteur d'accéder prématurément à la connaissance d'un événement qui n'a pas encore eu lieu et dont l'actualisation, en raison même du caractère

trouble des conditions dans lesquelles il se révèle – le pressentiment est-il fiable ou non ? –, conserve toujours une part d'incertitude. Bien qu'il n'implique pas formellement, contrairement à d'autres formes de cataphore, de rupture dans l'ordre chronologique des événements – l'ordre du discours continue à se superposer à la chronologie des faits –, le pressentiment n'en constitue pas moins une anticipation[1082] sur un futur prévu ou fantasmé dont la finalité est de susciter un engagement émotionnel accru de la part du lecteur, de l'*intéresser* à la suite du récit[1083]. Raphaël Baroni donne à cet effet le nom de *suspense* : « Il y a création d'un *effet de suspense* quand, face à une situation narrative incertaine (disjonction de probabilité importante) dont l'interprète désire impatiemment connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle[1084]. » Les questions « typiques » du suspense, précise-t-il, sont les suivantes : « Que va-t-il arriver ? », « Qui va gagner ? », « Comment va-t-il faire [1085]? »

Parmi les nouvelles qui composent *Les Crimes de l'amour*, « Eugénie de Franval » fournit un exemple particulièrement éloquent de l'art avec lequel Sade sait exploiter le potentiel dramatique (ou « tensif ») du pressentiment pour susciter chez le lecteur cette attente active. Monsieur de Franval est parvenu, à force de scélératesse, à engager sa fille à prêter la main au meurtre qu'il projette à l'encontre de son épouse ; peu avant le dénouement, il est volé sur la route, se perd en poursuivant ses agresseurs, et ces revers, qui sont les premiers qu'il a à subir, provoquent miraculeusement – ou opportunément – sa conversion. Il se décide à faire son possible pour prévenir le crime qu'il a lui-même ourdi, quand soudain il entend au loin le son des cloches, un son qu'il interprète, malgré lui, comme le signe de ses malheurs futurs : « Tout à coup, le son plaintif et majestueux de plusieurs cloches, tristement élancé dans les nues, vient accroitre l'horreur de son sort… Il s'émeut… il s'effraie[1086]… » Ces cloches annoncent-elles le décès des êtres qu'il chérit ? Il se trouble. Elles retentissent une nouvelle un peu plus tard, alors que Clervil, qu'il croyait encore prisonnier de ses geôles, vient de surgir sur son chemin ; cette fois-ci, les doutes qui frappent Franval se précisent : « – Oh ! monsieur, je vous comprends… ces cloches… – Elles vont porter aux pieds de l'Être

[1082] Raphaël Baroni donne à ce processus le nom de « pronostic » et le définit comme une « anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses », Raphaël BARONI, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 110.
[1083] La notion de « code herméneutique », chez Barthes, s'efforce de prendre en compte les effets que la textualisation de l'action produisent sur l'interprète : ainsi, en confrontant le lecteur à la « réticence textuelle » (ou au « retard ») le récit produit « l'attente et le désir du retour », Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 75.
[1084] *Ibid.*, p. 99.
[1085] *Ibid.*, p. 124.
[1086] « Eugénie de Franval », p. 371.

suprême… les hommages, les vœux des tristes habitants de Valmor à qui l'Éternel ne permit de connaître un ange, que pour le plaindre et le regretter[1087]… » Clervil lui livre alors le récit complet du crime qui a été commis par sa faute, lui apprenant simultanément la mort de sa femme et de sa fille. Au moment où ce récit touche à sa fin, on entend une troisième fois les cloches, dont la signification a cette fois-ci été pleinement élucidée par le discours de Clervil ; le pressentiment éprouvé par Franval la première fois s'est donc confirmé :

> Oui, monsieur, toutes deux sont perdues pour vous ; et ces cloches dont le son frappent encore vos oreilles, célèbrent à la fois deux créatures, nées l'une et l'autre pour votre bonheur, que vos forfaits ont rendues victimes de leur attachement pour vous, et dont les images sanglantes vous poursuivront jusqu'au sein des tombeaux[1088].

Ces effets d'annonce et de retard sollicitent l'attention du lecteur en infusant du secret[1089] dans le fil de la narration. Le personnage de Franval est confronté à une information incomplète, sous la forme d'un signe qui demande à être déchiffré – le son des cloches *suggérant* la mort de ses proches –, et dont cependant la nature même de signe est incertaine : Franval *pressent* que ce qu'il entend lui annonce ce qu'il redoute par-dessus tout, il faudra pourtant attendre l'éclaircissement de Clervil pour qu'il *apprenne* que ces cloches « célèbrent » bel et bien les deux victimes de son libertinage. Dans le cas de *Justine*, où les conséquences effroyables des actions vertueuses de la jeune femme ne constituent un mystère que pour elle-même, l'ensemble de la narration étant placé sous le signe des « infortunes de la vertu », l'enjeu du récit n'est nullement de répondre à la question « quoi ? », pour se situer dans le champ des interrogations archétypiques du *suspense* qu'évoquait Baroni, mais à la question « comment ? » : il s'agit de déterminer *de quelle manière* les bons sentiments de Justine finiront – comme toujours – par se retourner contre elle, et *de quelle façon* elle en sera punie[1090].

[1087] *Ibid.*, p. 372.
[1088] *Ibid.*, p. 375.
[1089] « *Le récit est énigme. Il se constitue comme dérangement de la communication de l'information seconde : le démenti n'intéresse qu'énigmatisé*. Le lecteur assiste au brouillage du drame, il est placé devant un événement, un comportement, etc., dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. […] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypale n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture) qu'à partir du moment où elle s'ouvre obscurément sur cet ordre même », Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, cité dans Raphaël BARONI, *La Tension narrative*, p. 102.
[1090] *Les 120 journées de Sodome* reprennent en le systématisant ce même principe de mise en tension du récit : ce n'est pas l'apparition du crime qui intéresse, mais la manière spécifique dont chaque passion prend corps dans la narration et s'y trouve développée. Voir le chapitre II – section 2 à ce sujet : « Nudité et dévoilement ».

Les pressentiments qui accompagnent Justine tout au long du récit ont au demeurant une autre fonction : celle de vérifier un déséquilibre des savoirs entre protagoniste et interprète, un « décalage épistémique[1091] » par lequel le lecteur éprouve d'un bout à l'autre du récit sa supériorité sur le personnage de Justine. En effet, le lecteur *sait* ce que l'héroïne ne fait que *pressentir*, et même lorsque ces pressentiments s'avèrent faux, ce qui est courant, ils ne trompent que le personnage. Ce décalage constitue lui aussi un instrument au service de la mécanique du *suspense* puisqu'il permet au lecteur de garder toujours une longueur d'avance sur le personnage, et d'*anticiper* ainsi des revers de fortune qui lui échappent ou qu'il n'entrevoit que confusément : « ainsi, quand le protagoniste ignore un danger que l'interprète est en mesure d'anticiper, nous basculons clairement dans le suspense (Hitchcock se sert régulièrement de ce procédé)[1092]. » Sur ce point précis, un apport tout à fait intéressant du livre de Raphaël Baroni par rapport à l'étude du texte sadien tient à la distinction que celui-ci propose entre l'engagement émotionnel du lecteur dans la succession des épisodes qui composent le récit – que Baroni qualifie de « dysphorie passionnante » – et l'éventuelle empathie qu'il éprouve pour le protagoniste, une empathie qui pourrait l'amener à s'identifier à ses malheurs ou à souffrir lui-même de la situation dans laquelle il se trouve – il s'agit de la « dysphorie passionnelle ». Cette empathie, on l'a vu, est à peu près nulle dans le cas de Justine et des autres victimes du roman clandestin, non seulement en raison de l'absence de profondeur psychologique de ces personnages, mais aussi de la distance ironique avec laquelle leurs aventures nous sont rapportées[1093] ; or il ne semble pas, chez Sade, que cette absence d'empathie fasse véritablement barrage au plaisir de la lecture ou contredise en quoi que ce soit l'efficacité narrative du récit, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse de Baroni :

> Il est important de préciser que, dans le contexte de la narrativité, et surtout si le récit est de nature fictionnelle, la « dysphorie » qui caractérise l'attente prend généralement une valeur positive : il s'agit d'une tension qui se réalise selon la modalité d'une *dysphorie passionnante* plutôt que d'une *dysphorie passionnelle*, du moins si l'on associe à ce dernier qualificatif la tonalité habituelle d'un *pathos* négatif ou d'un *affect* désagréable. La *dysphorie passionnante* se définit donc davantage par les traits tensifs de l'*excitation ludique* que par ceux de la *souffrance* et du *pâtir*, même si la stratégie du *suspense* passe souvent par la mise en scène de

[1091] Raphaël BARONI, p. 114.
[1092] *Idem.*
[1093] On se référera sur ce point à la section précédente : « Dévorer jusqu'à leurs plus secrètes pensées ».

> situations qui seraient habituellement considérées comme désagréables dans la vie réelle[1094].

Cette décorrélation entre dysphorie passionnante et dysphorie passionnelle que l'on retrouve dans *Justine*, dans l'*Histoire de Juliette* ou encore dans *Les 120 journées de Sodome* est évidemment beaucoup plus contestable dans le cas d'« Eugénie Franval », que nous citions plus haut, et plus largement dans l'œuvre officielle où la multiplication des pressentiments conduisant inéluctablement à la fin tragique de l'héroïne revêt, à l'inverse, une dimension nettement pathétique. Le *suspense* n'a pas du tout la même signification selon qu'il s'inscrive dans le cadre d'une narration *moralisante*, dans laquelle il vise essentiellement à émouvoir le lecteur en le confrontant au spectacle de la vertu terrassée par le vice, ou libertine – alors, le plaisir de l'irrévérence, la curiosité érotique et ce que Baroni a appelé l'« excitation ludique » prennent le pas sur les (bons) sentiments. Il est probable que la fracture entre les deux « œuvres » de Sade – l'œuvre ésotérique et l'œuvre exotérique –, et accessoirement le désamour de la seconde par rapport à la première, doive quelque chose à cette divergence profonde dans la manière d'aborder la narrativité.

D'une manière générale, la critique sadienne a eu tendance à négliger un peu la question des « effets de lecture », à la notable exception du phénomène de l'excitation érotique : le plus souvent évoqué pour être aussitôt balayé d'un revers de main[1095]. La position tout à fait particulière qui est celle de Sade dans notre paysage intellectuel, tout à la fois figure repoussoir des Belles Lettres et avatar d'une certaine modernité, position résumée en une phrase dans le célèbre mot d'ordre de la Pléiade – « l'enfer sur papier bible » – a sans doute beaucoup à voir avec notre difficulté à voir en lui un auteur « comme les autres », c'est-à-dire à l'appréhender autrement que comme une sorte d'auteur-limite, l'écrivain des révoltes et des subversions. Ce parti pris de l'incommensurabilité a produit des pages merveilleuses, et souvent d'une grande poésie, mais souvent au prix de l'invisibilisation d'un pan entier de l'œuvre, de fait incompatible avec l'ambition d'un Sade « héraut des forces noires », ainsi que d'une mise à distance du lecteur « normal » dans le processus interprétatif – c'est le *topos* du livre ennuyeux ou illisible. Ce relatif désintéressement pour la question des effets du texte, tout en s'inscrivant dans une certaine histoire de la lecture de Sade, n'est cependant pas une spécificité des études sadiennes et le constat, remarque Jean-Marie Schaeffer, pourrait dans une certaine mesure s'étendre à l'ensemble des études littéraires ; Jean-Marie Schaeffer

[1094] Raphaël BARONI, p. 131.
[1095] C'est notamment l'opinion de Marcel Hénaff ou encore de Jean Marie Goulemot, que nous discutons dans le chapitre suivant.

regrettait en effet ce qu'il interprétait comme un « refus d'étudier les modes de fonctionnement "canoniques" du récit, au profit d'une célébration des écarts et des subversions des structures narratives », refus se traduisant concrètement par un « mépris affiché pour ces fonctionnements – en l'occurrence le suspense, la curiosité, etc. – considérés comme indignes de la "littérature"[1096]. »

Force est pourtant de constater que l'intérêt du lecteur constitue une préoccupation récurrente de la poétique sadienne. Même *Les 120 journées de Sodome*, dont la crudité et les répétitions ont pu être interprétés comme le signe d'un refus de jouer le jeu de la communication littéraire[1097], montre, dans sa réflexion sur la mise en ordre des passions, qu'il se soucie du lecteur : « Il aurait été monotone de les détailler autrement et une à une, écrit-il dans l'introduction, sans les faire entrer dans un corps de récit[1098]. » L'agencement des manies libertines dans la première partie des *120 journées de Sodome* doit moins à la rigueur de la forme encyclopédique qu'au plaisir de la dispersion et de l'anecdote lubrique sur le modèle du roman décaméronesque, lequel laisse place à l'inattendu (la révolte des « fouteurs », les intrigues amoureuses entre victimes), et partant à la transgression, au hasard. Dans son « Idée sur les romans », Sade revient d'ailleurs, par dérision, sur cette opposition entre roman et encyclopédie en associant l'implication émotionnelle de l'interprétant, qui est au cœur l'écriture romanesque, à un art de jouer avec l'inconnu et de ménager la surprise : « je n'exige pas de toi, comme les auteurs de l'Encyclopédie, qu'il soit *conforme au désir du lecteur* ; quel plaisir lui reste-t-il quand il a tout deviné ? le dénouement doit être tel que les évènements le préparent, que la vraisemblance l'exige, que l'imagination l'inspire[1099]. » L'impératif de vraisemblance qui commande chez Sade à l'écriture romanesque impose un dénouement qui se doit d'être aussi *naturel* que possible, ce qui ne veut pas dire pour autant que ce dénouement doive nécessairement être *prévisible* : tout l'enjeu consiste au contraire à se jouer de la sagacité du lecteur pour le conduire irrésistiblement vers une fin qu'il n'a pas su prévoir.

Confronter les pressentiments du personnage aux attentes du lecteur est évidemment un moyen efficace de créer de la tension autour du dénouement sans pour autant faire intervenir d'éléments extérieurs et imprévisibles qui risqueraient de remettre en cause la vraisemblance (ou la cohérence) du récit ; c'est du reste parce que tout ce qui arrive à Justine

[1096] Jean-Marie SCHAEFFER, « Avant-propos », *in* Raphaël BARONI, *La Tension narrative*, p. 13.
[1097] « Sade va jusqu'au bout de lui-même sans se soucier ensuite de parler aux lecteurs […]. », Michel DELON, « Préface » au Manuscrit des *Infortunes de la vertu*, cité dans Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 19.
[1098] *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.
[1099] « Idée sur les romans », p. 47.

aurait pu être anticipé que la conversion finale de Juliette dans les deux premières versions prend de fait des allures de *deus ex machina* ironique. Le pressentiment est aussi une manière de jouer sur la chronologie des événements dans un récit à la première personne, où le narrateur-personnage, par définition, n'est pas censé avoir les connaissances nécessaires pour prédire ce qui lui arrivera dans le futur : rien d'étonnant dès lors à ce que dans la dernière version de *Justine,* qui est écrite à la troisième personne, les pressentiments de l'héroïne se trouvent dédoublés par les interventions du narrateur libertin, qui en sont l'exact équivalent fonctionnel. L'homologie de ces deux procédés cataphoriques est symptomatique d'une conception finaliste de la narration qui envisage le dénouement comme un instant de réorganisation et de révélation des grands enjeux du récit ; que l'on compare à cet égard l'appel à la providence dans *Les Infortunes de la vertu,* où l'héroïne, sous le pseudonyme de Sophie, parle d'elle-même à la troisième personne – « mais il n'était pas écrit dans le ciel que la pauvre Sophie dût jamais être heureuse[1100] » –, aux interventions amusées du narrateur de *La Nouvelle Justine,* qui prennent une valeur programmatique : « Que de chagrins il lui restait à dévorer encore [1101]! »

Dans *Aline et Valcour*, les pressentiments et les déductions d'un personnel romanesque qui s'efforce, tant bien que mal, d'élucider les énigmes d'un passé qui ne passe pas s'inscrivent dans un dispositif épistolaire qui favorise très clairement cette mécanique de l'anticipation et de la réticence. Ce sont par exemple les retards de la poste qui imposent de remettre la suite du récit tant attendu au lendemain : « Le courrier ne partant point hier, je n'ai pu reprendre le fil de notre aventure qu'aujourd'hui[1102]. » Ou à l'inverse, l'imminence du départ du courrier qui ne laisse pas le temps de finir la lettre : « et comme le courrier part, je suis obligé, mon cher Valcour, de te laisser aux tiennes, en t'assurant que mon premier soin sera de t'achever le détail de ce que nous aurons pu découvrir sur cette malheureuse aventure[1103]. » Et quand le scripteur n'est pas malencontreusement interrompu dans ses efforts – « On m'interrompt… Je finirai ma lettre demain[1104]. » – c'est « l'éditeur » lui-même qui supplée à l'intérêt du récit en faisant mine d'effacer une partie de la correspondance :

> Cette réponse ne contenant que des dilemmes, ne décidant rien parce que le voile est trop épais pour qu'il soit possible de rien discerner, nous l'avons soustraite au

[1100] *Les Infortunes de la vertu*, p. 30.
[1101] *La Nouvelle Justine*, p. 570.
[1102] *Aline et Valcour*, p. 431.
[1103] *Ibid.*, p. 443.
[1104] *Ibid.*, p. 983.

> lecteur, ainsi que le commencement de la suivante qui ne contenait non plus que des indécisions sur le sort de Sophie. Nous reprenons où madame de Blamont quitte ce sujet qui, quoiqu'épisodique, n'en est pas moins bien essentiel au fond de l'intérêt. – Qui ne frémira pour Aline, en ayant autant de raisons de trembler pour Sophie ? *Si ceci était un roman, nous ne pourrions nous empêcher de dire qu'il y a bien de l'art à suspendre ainsi la foudre sur la tête de l'héroïne, à alarmer sur son sort, en écrasant tout ce qui l'entoure*[1105].

L'art du roman consiste donc, entre autres, à créer du *suspense*, à savoir quand et comment « suspendre la foudre » sur la tête du héros de manière à éviter le double écueil de la monotonie et de l'invraisemblance, ce que ne manque pas de faire Sade tout au long d'*Aline et Valcour* en révélant progressivement au lecteur les éléments d'une fable « implexe », et en retardant un dénouement dont la physionomie apparaît de plus en plus nécessaire à mesure que le récit se développe. Un autre lieu souvent oublié dans lequel le marquis se livre à cet éloge des vertus de l'anticipation et du pronostic, c'est le théâtre qui, à l'instar du roman, est lui aussi astreint à un double impératif d'intérêt et de vraisemblance : le dramaturge doit « voiler » une partie de l'action s'il prétend que ses spectateurs soient « surpris » et prennent du plaisir à voir toutes les pièces de l'action prendre finalement place sous ses yeux, or en voilant trop il fait courir à sa pièce le risque de l' « inconséquence ». Sade évoque cette difficulté dans la préface du *Capricieux,* à propos du personnage de la baronne : « L'objet principal de cette pièce-ci était de voiler d'un bout à l'autre les projets de la baronne. Elle n'eût pas été soutenable sans cela, et le plaisir d'être entièrement surpris au dénouement n'eût pas dédommagé de l'ennui de son inconséquence. Il nous a donc paru absolument essentiel de la laisser un peu deviner[1106]. » En effet, si la baronne cache trop bien son jeu, la révélation de ses méfaits lors du dénouement pourrait heurter le spectateur qui verrait dans ce revirement une forme de dissonance dans le caractère du personnage ; si à l'inverse elle le cache mal, la pièce perd tout intérêt. Tout est ainsi affaire de dosage et d'équilibre : le spectateur doit être surpris et non heurté par le dénouement. La préface de *Sophie et Desfrancs* reprend cette problématique sous la forme d'une comparaison entre théâtre et roman, laquelle tourne en faveur du genre romanesque pour sa capacité à cacher au lecteur le dénouement sous des « voiles » plus épais :

> Il y a une chose fatale dans les pièces de ce genre-ci, plus l'intrigue en est romanesque, plus l'esprit impatient du spectateur tâche à devancer le travail du

[1105] *Ibid.*, nous soulignons, p. 1023.
[1106] *Le Capricieux*, p. 315.

> poète ; il cherche dès le premier acte tous les jours possibles au dénouement et comme le peu d'étendue d'une comédie ne permet pas des voiles aussi épais sur la catastrophe qu'ils peuvent l'être dans un roman, que l'on est presque toujours contraint à lever un léger coin de ces gazes, il saisit l'ouverture avec empressement et s'écrire *aussitôt qu'il a deviné*, qu'on n'a pas employé assez d'art à lui déguiser la péripétie ; tandis que cette ouverture elle-même n'est qu'un des efforts les plus raffinés de l'art[1107].

Jusque dans ses pièces de théâtre, Sade démontre une conscience aigüe du « romanesque », celui-ci impliquant un savant *dosage* entre occultation et dévoilement, anticipation et retard. Aussi ne sera-t-on pas surpris de constater que les « ressources du secret », dont la fonction première, écrivait André Petitat, est de tenir « en haleine les spectateurs[1108] », constitue un motif récurrent de l'œuvre dramatique comme de l'œuvre narrative[1109], l'une et l'autre recourant volontiers au procédé de la cataphore pour susciter de l'enjeu autour du dénouement[1110]. Loin de négliger, au nom d'on ne sait quel solipsisme créatif, la question de l'implication du lecteur, la fiction sadienne accorde de fait une place prépondérante aux effets de *suspense* dans sa manière de concevoir la communication littéraire, effets qui exploitent volontiers à leur tour le motif du pressentiment, de la voix secrète pour susciter l'attente du dénouement. La diversité de ces voix, qui peuvent relever aussi bien de l'expression intime que de l'intervention d'une force extérieure, et qui participent aussi bien du portrait psychologique du personnage que du pur artifice narratif, montre finalement comment le sujet sadien se définit toujours comme un être « déterminé » et régi par sa fonction, simple marionnette ballottée par des intérêts et des forces qui lui échappent dans une œuvre qui entend pourtant, paradoxalement, faire de l'individu la mesure de toute forme sociale.

[1107] *Sophie et Desfrancs*, p. 345.
[1108] André PETITAT, *Secret et formes sociales*, p. 84.
[1109] Dans *Le Prévaricateur*, l'intrigue elle-même, par le truchement du personnage de Barrière qui commente ici les projets de Saint-Albon, est envisagée comme une « machine » actionnée par de « secrets ressorts » ; la métaphore est récurrente dans l'œuvre dramatique : « Je ne sais, tout cela m'a l'air d'une machine / Dont nous connaissons mal les plus secrets ressorts. », *Le Prévaricateur*, p. 168.
[1110] Nous ne citerons qu'un exemple parmi cent, pour ne pas trop allonger une démonstration qui a valeur de « pas de côté » ; il est tiré d'*Euphémie de Melun* : « Je dois le taire encore. / Crois pourtant que ce nom, et m'illustre, et m'honore, / Je les dévoilerai quand il en sera temps », *Euphémie de Melun*, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XIV, p. 120.

Section 3. Plaisirs secrets

Variation autour du thème de la voix secrète, les plaisirs secrets que connaissent aussi bien les libertins que les héros vertueux participent eux aussi de cette rupture entre l'être social et l'expression de son moi profond. L'article de Jean-Louis Haquette, consacré à « La notion de "plaisir secret" au siècle des Lumières », retrace les principaux usages que les hommes des Lumières feront de cette expression dont la popularité vient signaler, selon l'auteur, « un intérêt grandissant, au fil du XVIIIe siècle, pour l'opacité du moi[1111]. » L'intérêt de ce syntagme tient notamment au fait qu'à l'instar de la « voix secrète » il n'envisage pas *a priori* la question du secret du point de vue de son efficacité sociale ou politique (le secret comme mode d'interaction à l'autre), voire narrative (le secret comme instrument de mise en branle du récit) mais déplace le curseur du côté de la vie intérieure du personnage et des activités psychiques qui la constituent ; en fonction du type de discours dans lequel elle s'inscrit, l'évocation du plaisir secret peut engager aussi bien un « retour réflexif du sujet sur lui-même » que le « dévoilement des ressorts cachés de l'esprit ou de la sensibilité » :

> Avec le « plaisir secret », nous sortons de la question de l'efficience de l'action, politique ou privée, pour entrer dans la sphère de l'analyse de la vie intérieure, qui peut être envisagée aussi bien du point de vue de la morale que de la spiritualité ou encore de la caractérisation romanesque. L'expression dénote une jouissance individuelle particulière, en ce qu'elle est cachée, soit à autrui, soit au sujet lui-même[1112].

Jean-Louis Haquette remarque qu'au pluriel, « les plaisirs secrets » désignent de manière presque systématique « la satisfaction cachée de désir sexuel[1113] », constat qui s'applique parfaitement à la fiction sadienne dont les boudoirs et autres chambres closes rendent possible l'exploration des fantasmes les plus tortueux du débauché ; ainsi des « plaisirs secrets » de la chapelle que célèbrent les quatre Amis des *120 journées de Sodome*, loin des regards du reste de la société de Silling : « La visite faite chez les garçons n'ayant rien produit, on passa aux plaisirs secrets de la chapelle, plaisirs d'autant plus piquants et d'autant plus singuliers, qu'on refusait même à ceux qui demandaient d'y être admis la

[1111] Jean-Louis HAQUETTE, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 168.
[1112] *Ibid.*, p. 154.
[1113] *Idem.*

permission de venir les procurer[1114]. » On pourra citer également les « voluptés clandestines » que se promettent les quatre Amis face à la perspective de la grossesse inopinée de Constance, et qui fournissent, dans *Les 120 journées de Sodome*, un contraste aux « voluptés ordinaires[1115] », moins scandaleuses et donc nécessairement moins prisées des débauchés : « cette nouvelle amusa beaucoup nos libertins, par les voluptés clandestines qu'ils virent bien qu'elle leur procurait […][1116]. » Au singulier, en revanche, le syntagme témoigne d'une certaine polysémie, selon que le « secret » désigne une ligne de démarcation passant entre soi et les autres, secret externe qui préserve le sujet de la curiosité de ses semblables, ou que cette séparation s'intériorise en quelque sorte, opposant au « moi » conscient une intimité rendue comme étrangère par le mystère qui en enveloppe les manifestations. Dans le premier cas de figure, le plaisir secret renvoie à « un plaisir qui n'est connu que de soi, qu'on ne montre pas, dont on jouit de façon solitaire », autant de sèmes qui concordent avec la définition que les dictionnaires proposent de l'adjectif secret ; dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), le secret a trait en effet à ce qui est « caché », à ce qui « n'est connu que d'une ou de fort peu de personnes ». Souvent lié « à la malveillance, une malveillance qui n'a pour témoin direct que le sujet[1117] », le plaisir secret est avant tout un plaisir clandestin ; chez Sade, il accompagne volontiers les outrances de ceux qui ont intérêt à se cacher, qu'ils soient libertins ou criminels : il est la satisfaction inavouable qu'éprouve le méchant à transgresser toutes les lois, la preuve que les prospérités du vice écraseront toujours la vertu infortunée. En lui, il entre quelque chose de l'élitisme du grand aristocrate, jouissant autant du bénéfice de ses débauches secrètes que de la supériorité de se savoir dépositaire d'un secret qui échappe au commun des mortels :

> Rien de plus simple à concevoir que le vol comme débauche : il occasionne un choc nécessaire sur le genre nerveux, et de là naît l'inflammation qui détermine à la lubricité : tous ceux qui, comme moi, et sans aucun besoin, ont volé par libertinage, connaissent ce plaisir secret[1118].

Le « plaisir secret » dont il est ici question ne désigne plus uniquement, comme c'était le cas dans la citation précédente, une passion frappée du sceau de l'interdit (le vol), mais elle enveloppe, simultanément, l'émotion qu'éprouve, « en secret », celui qui a su s'y livrer. Cette

[1114] *Les 120 journées de Sodome*, p. 133.
[1115] *Ibid.*, p. 193.
[1116] *Ibid.*, p. 117.
[1117] Jean-Louis HAQUETTE, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », p. 156.
[1118] *Histoire de Juliette*, p. 289.

ambivalence, que vient autoriser le jeu de la périphrase, rend compte d'une forme d'emballement du discours libertin, qui mêle indistinctement l'évocation du crime à la volupté de la transgression, la cause à la conséquence. À côté de cette jouissance de l'égoïsme et de la dissimulation, qui caractérise le personnel maléfique de la fiction sadienne, le plaisir secret peut aussi, plus rarement dans notre corpus, trouver des expressions totalement dénuées de ces connotations péjoratives : c'est le plaisir de la solitude que goûte le malheureux lorsqu'il se tient à l'écart de la cruauté des hommes. « Le sujet, écrit Jean-Louis Haquette, jouit, en son for intérieur, d'une forme d'adéquation à lui-même ou à l'ordre du monde, qui ne relève plus des ruses de l'amour-propre[1119]. » Absent des articles consacrés au secret, l'article « PASSIONS » de l'*Encyclopédie* n'en offre pas moins indirectement un exemple de cette acception :

> Dès lors, nous ne pouvons apercevoir en nous-mêmes ces facultés et sentir que nous en faisons un usage convenable à notre nature, à leur destination et à notre but, sans éprouver une joie secrète et une satisfaction intérieure, qui est le plus agréable de tous les sentiments.

On trouve, chez Sade, plusieurs occurrences de ce motif. Desfrancs, misanthrope par amour, et la triste Sophie qui l'aime secrètement, sont l'un et l'autre, en raison même de leur caractère mélancolique, disposés à de tels sentiments :

> À languir en silence il est quelque plaisir ;
> Que peut-on confier alors que l'on espère ?
> C'est dans le désespoir que l'âme veut s'ouvrir[1120].

On le retrouve également, sous forme d'aphorisme, dans l'introduction des *Infortunes de la vertu* : « l'infortuné que le sort persécute a pour consolation sa conscience, et les jouissances secrètes qu'il retire de sa pureté le dédommagent bientôt de l'injustice des hommes[1121]. » Le réconfort que Justine peut attendre de tels sentiments n'est sans doute pas à placer uniquement sur le compte de l'ironie qui traverse le dispositif énonciatif « en trompe l'œil » des deux premières *Justine* ; en apparence bien légère devant la somme des maux que la jeune fille devra subir tout au long de sa vie, cette consolation n'en reste pas moins un réel adjuvant dans les quelques moments de calme et de solitude que Justine pourra goûter :

[1119] Jean-Louis HAQUETTE, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », p. 158.
[1120] *Sophie et Desfrancs*, p. 415.
[1121] *Les Infortunes de la vertu*, p. 10.

> Les infamies qui m'avaient été faites ne paraissant point à découvert, j'imaginai pouvoir les déguiser toujours, et que leur flétrissure ne m'empêcherait pas de gagner ma vie ; j'avais vingt-deux ans, une santé robuste quoique fluette et mince, une figure dont pour mon malheur on ne faisait que trop d'éloges, quelques vertus qui, quoiqu'elles m'eussent toujours nui, me consolaient pourtant dans mon intérieur[1122].

La solitude qui permet l'examen intérieur est l'occasion pour l'héroïne d'éprouver la conformité de sa conduite vis-à-vis des principes dont elle s'est dotée. Tout l'extrait est construit autour d'une opposition entre le dedans et le dehors, entre l'apparence et la profondeur. Envisagé de l'extérieur, le sort de Justine est affreux et les marques suspectes que ses agresseurs ont imprimées sur son corps – elle porte la marque des voleurs – la condamneraient immanquablement auprès de ses semblables si toutefois elle ne pouvait les dissimuler ; « dans [s]on intérieur », en revanche, elle a su rester pure et vertueuse, résistant aux leçons de ses instituteurs immoraux comme aux mauvais exemples des libertins qui l'ont entourée. Le plaisir éphémère qu'éprouve ici Justine procède de la résolution contradictoire de deux tensions différentes : ses actes sont en conformité avec son cœur, qui rejette à son tour les traces que ses mésaventures ont laissées sur son corps. Tout à la fois disloquée et réconciliée, Justine jouit d'être restée fidèle, au moins intérieurement, à sa foi et à ses convictions.

En suivant toujours la typologie esquissée par Jean-Louis Haquette, nous rencontrons une dernière catégorie de « plaisirs secrets » ; aux jouissances clandestines, clairement identifiées mais reléguées au for intérieur, vient s'ajouter toute une gamme de sentiments ayant trait cette fois-ci à l'indicible et à l'insondable. Un tel plaisir « n'est pas le résultat d'une dissimulation mais le symptôme d'une limite cognitive, d'une difficulté à connaître l'origine ou la nature précise d'un affect[1123] ». Le secret qui pèse sur ce dernier n'a donc plus pour fonction de le resserrer dans la sphère de l'intimité ou de la clandestinité, mais d'en revendiquer le caractère mystérieux, incompréhensible y compris pour celui-là même qui en éprouve les atteintes :

> Exprimant le demi-jour de la conscience, le décalage entre l'impact émotionnel et la capacité d'analyse, le plaisir secret s'inscrit assez naturellement dans les nuances de l'analyse du cœur humain soumis au désir ou au sentiment amoureux.

[1122] *Ibid.*, p. 53.
[1123] Jean-Louis HAQUETTE, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », p. 155.

> L'expression est aussi employée dans d'autres contextes, où la psychologie rejoint la métaphysique[1124].

C'est ici que la notion de « plaisir secret » fait le plus clairement signe en direction des « voix secrètes » que nous avons évoquées précédemment : le sujet éprouve une passion dont il ne peut démêler clairement l'origine ou dont le développement relève du paradoxe[1125], en sorte qu'une fracture apparaît bientôt entre le moi social d'une part, être de philosophie et de raison, et d'autre part les « manies », « passions » et autres « bizarreries » qui occupent sa vie privée. Dans son projet d'élucidation des secrets du cœur et d'exploration des turpitudes de l'âme humaine, la fiction sadienne construit l'image d'un homme complexe car frappé de nombreuses irrégularités qu'il s'efforce de dissimuler au public et dont il ne possède même qu'une appréhension limitée ; la « joie maligne » qu'éprouve le libertin à l'idée d'un crime particulièrement ignoble, comme la « volupté secrète » qui vient le récompenser de l'avoir commis, trahissent l'opacité des ressorts psychiques qui le poussent irrémédiablement vers le mal. « Ces excès-là [il s'agit d'une scène de flagellation] me divertissaient fort, confie la Duclos, et j'avais une volupté secrète à les servir[1126] » ; cette « volupté secrète » devient « chatouillements indicibles » puis « joie secrète » dans la bouche de Noirceuil, gradation qui marque l'intensité d'une vie intérieure oscillant entre extase spirituelle et jouissance érotique :

> Les désirs que nous éprouvons pour les grands crimes sont toujours plus violents que ceux que nous ressentons pour les petits, et les plaisirs qu'ils nous donnent ont un sel mille fois plus piquant ; aurait-elle ainsi, par gradation, placé du plaisir à tous les crimes, si le crime ne lui était pas nécessaire ? ne nous indique-t-elle pas, au moyen de ce charme mis avec coquetterie, par sa main, que son intention est que nous suivions la pente où elle nous entraîne : ces chatouillements indicibles que nous éprouvons au complot d'un crime, cette ivresse où nous sommes, en nous y livrant ; cette joie secrète qui vient nous délecter encore quand il est fait ; tout cela ne nous prouve-t-il pas que, puisqu'elle a si bien placé l'attrait auprès du délit, c'est qu'elle veut que nous le commettions […][1127].

[1124] Jean-Louis HAQUETTE, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », p. 163.

[1125] Certains libertins, par exemple, éprouvent un plaisir plus vif à coucher avec un être jugé laid et répugnant qu'avec des partenaires plus jeunes et plus conformes aux standards de beautés : « et tandis que des objets de la plus grande beauté et de la plus extrême fraîcheur sont sous leurs yeux, prêts à satisfaire leur plus légers désirs, c'est avec ce, que la nature et le crime ont déshonoré, ont flétri, c'est ainsi l'objet le plus sale et le plus dégoûtant que nos deux paillards en extase vont goûter les plus délicieux plaisirs… Et qu'on explique l'homme après cela ! », *Les 120 journées de Sodome*, p. 132.

[1126] *Ibid.*, p. 230.

[1127] *L'Histoire de Juliette*, p. 333.

L'usage que fait Sade de ce « plaisir secret » est original en cela que son existence s'inscrit presque toujours dans un projet de justification des penchants du criminel : le plaisir éprouvé à faire le mal, quoiqu'obscur, constitue la « preuve » de la naturalité du crime ou, ce qui revient à peu près au même, de l'immoralité de la nature. Incapable de résister aux penchants qu'elle lui a communiqués, le libertin, devenu « victime » de cette altérité qui opère « secrètement » en lui, revendique son irresponsabilité vis-à-vis de crimes qu'il ne commet que sous son impulsion : il ne saurait en effet être reconnu coupable de méfaits qui lui ont été dictés par une entité étrangère et sur laquelle il n'exerce aucun contrôle. On voit ainsi comment le motif de la « bizarrerie » humaine, détourné du contexte moralisateur dans lequel il s'inscrit traditionnellement[1128], n'a plus ici pour fonction de condamner les débordements du libertin, mais de les assumer au contraire : face aux déterminations extérieures qui pèsent sur lui, la liberté du scélérat se réduit à peau de chagrin. L'exploration du cœur s'apparente ici à une enquête : la mise au jour de ses irrégularités devient, pour le libertin, l'objet d'une interprétation visant à deviner « l'intention » qui se cache nécessairement derrière elles ; les passions constituent des signaux qui tout à la fois « indiquent » et « dissimulent » la véritable nature du sujet, plus encore, ce pour quoi il a été conçu. La notion de « plaisir secret » en vient ainsi à amalgamer deux rhétoriques *a priori* contradictoires : une rhétorique de l'insondable (le plaisir à faire le mal est incompréhensible, il peut être éprouvé mais non expliqué) et une rhétorique de la clandestinité (les intentions de la nature sont dissimulées aux yeux de l'homme mais apparaissent clairement au philosophe capable d'en déchiffrer les signes), tension qui résulte directement du projet paradoxal qu'entreprend le libertinage sadien, qui prétend éclairer l'homme en s'efforçant de normaliser ce qui, en lui, est le plus obscur.

À y regarder de plus près, cette contradiction n'est qu'apparente : car si « expliquer » n'équivaut évidemment pas à « excuser », la justification du crime lubrique, à l'inverse, n'a pas nécessairement vocation à se fonder sur une explication en bonne et due forme des mécanismes pulsionnels dont elle se contente de signaler la naturalité. Jamais la dissertation

[1128] On trouvera un exemple de cet emploi moralisant dans l'*Encyclopédie* à l'entrée « BIZARRE, FANTASQUE, CAPRICIEUX, QUINTEUX, BOURRU » : « termes qui marquent tous un défaut dans l'humeur ou l'esprit ; par lequel on s'éloigne de la manière d'agir ou de penser du commun des hommes. Le fantasque est dirigé dans sa conduite & dans ses jugements par des idées chimériques qui lui font exiger des choses une sorte de perfection dont elles ne sont pas susceptibles, ou qui lui font remarquer en elles des défauts que personne n'y voit que lui : le bizarre, par une pure affectation de ne rien dire ou faire que de singulier : le capricieux, par un défaut de principes qui l'empêche de se fixer : le quinteux, par des révolutions subites de tempérament qui l'agitent ; & le bourru, par une certaine rudesse qui vient moins de fond que d'éducation. Le fantasque ne va point sans le chimérique ; le bizarre sans l'extraordinaire ; le capricieux, sans l'arbitraire ; le quinteux, sans le périodique ; le bourru, sans le maussade, & tous ces caractères sont incorrigibles. »

sadienne ne propose véritablement d'éclairer le fonctionnement intime des fantaisies qui affectent le débauché, il ne s'agit pas davantage de normaliser des pulsions criminelles qui relèvent explicitement de la bizarrerie, de l'exception, de l'anomalie. La justification du crime à laquelle œuvrent de nombreux héros maléfiques se trouve précisément forclose dans le champ de l'éloquence judiciaire ; elle s'appuie tantôt sur l'affirmation de sa naturalité, tantôt sur l'irresponsabilité de celui qui le commet, mais qu'il s'agisse de nier la réalité du crime ou de disculper le criminel, jamais les ressorts qui meuvent ce dernier ne font l'objet d'un quelconque « dévoilement » : « Si Sade a voulu faire "l'histoire des passions", note Catherine Ramond, […] il ne prétend pas les expliquer, mais seulement les décrire et en faire le catalogue[1129]. » À quelque point qu'il prétende rationaliser ses penchants, le grand criminel demeure un être singulier, compréhensible uniquement de ceux qui partagent ses mœurs et ses goûts. À ce titre, *Les 120 journées de Sodome* constituent sans doute l'œuvre la plus symptomatique de ce refus, ou de cette impossibilité, à jeter quelque jour sur les profondeurs de l'âme humaine : la scansion des passions criminelles et des « manies d'habitudes » qui informe la narration ne faisant l'objet d'aucun éclairage de la part des Amis, sinon sur le ton de l'ironie ou sous forme de questions purement rhétoriques. Comment peut-on éprouver du plaisir à « [faire] rôtir sur un gril, en tournant et retournant[1130] », la victime de ses caprices, ou encore à intervertir « les entrailles d'un jeune garçon et d'une jeune fille[1131] » avant de les recoudre et de les regarder mourir ? Nous n'en saurons rien. La grande dissertation libertine, totalement absente de cette œuvre, laisse place à la simple énumération des passions et à la logique glaçante de la « liste ». On trouvera, aussi bien dans l'œuvre officielle que dans l'œuvre clandestine, de nombreux exemples de cette opacité constitutive de l'intériorité du héros libertin ; ici, dans *Aline et Valcour*, c'est évidemment l'infâme Blamont qui parle : « Il est une sorte de ménagement qu'on doit à la vertu, … au sang… Cependant ne jurons de rien, car les effets de l'égarement dans des têtes comme les nôtres, sont, tu le sais, *incalculables*[1132]. » Là, dans *La Nouvelle Justine*, la parole revient cette fois-ci à Gernande :

> – Pour demain, monsieur ?
>
> – Oui, demain nous célébrons une grande fête, c'est l'anniversaire de la naissance de ma femme ; peut-être voudrons-nous que les Parques coupent le fil au bout du fuseau... Qui sait ? Dieu lui-même, ce Dieu dont tu crois la fabuleuse existence, ne

[1129] Catherine RAMOND, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », p. 302.
[1130] *Les 120 journées de Sodome*, p. 364.
[1131] *Les 120 journées de Sodome*, p. 364.
[1132] *Aline et Valcour*, p. 1039 (c'est l'auteur qui souligne).

> démêlerait pas... ne devinerait pas la fantaisie des scélérats qui nous ressemblent[1133].

Cette particularité du grand scélérat n'a pas échappé à Henri Coulet : « Le libertinage sadique est présenté comme un problème pour le non-libertin, et non pour le libertin lui-même ; de la présentation subjective que Sade a adoptée il résulte que le libertinage garde son secret[1134]. » Il est toutefois intéressant de remarquer que ce souci de la profondeur, bien qu'il trouve son expression la plus achevée dans les portraits de libertins qui jalonnent l'œuvre clandestine, n'est pas totalement absent de l'œuvre dramatique, dans laquelle Sade mobilise pourtant volontiers les personnages-types de la grande comédie. Ce théâtre, conformément à la tradition moliéresque, offre un mode d'appréhension de l'intériorité des personnages fort différent dans la mesure où il substitue à l'exploration des affres du cœur humain la peinture de « caractères » dont la fonction, plus explicitement moralisante que dans le roman, est de venir condamner les vices sociaux. Quoique ces caractères n'aient, *a priori*, rien de « secret », en cela qu'ils tendent à réduire l'intériorité du personnage à un petit nombre de traits significatifs et aisément reconnaissables, certains des personnages mis en scène par Sade n'en témoignent pas moins de la volonté d'insuffler une certaine complexité psychologique à des êtres souvent plus ambivalents que ne pourrait le laisser attendre le rôle qui leur est attribué. C'est notamment le cas de Desfrancs, « misanthrope par amour », qui se présente lui-même en ces termes :

> D'ailleurs vous le voyez, mes tourments, mes soucis
> Ce caractère et farouche et sauvage,
> Fruit de trouble secrets et de mortels ennuis,
> Me donneraient peu d'avantage
> Sur ces êtres brillants qu'autrefois j'égalais[1135].

Desfrancs hérite du caractère atrabilaire d'Alceste, de ses penchants mélancoliques comme de la dualité qui traverse le héros moliéresque, partagé entre son cynisme vis-à-vis de ses confrères et son amour pour Célimène. Cette contradiction interne se durcit cependant chez le héros sadien, appelé à résister en permanence contre ses propres pulsions incestueuses (ou à tout le moins, qu'il identifie comme telles), ce qui confère à la pièce une coloration

[1133] *La Nouvelle Justine*, p. 900.
[1134] Henri COULET, « La vie intérieure dans *Justine* », *Le Marquis de Sade*, Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle, Colin, 1968, p. 91.
[1135] *Sophie et Desfrancs*, p. 392.

nettement plus immorale[1136]. Dans la préface de *Sophie et Desfrancs*, Sade s'attarde longuement sur la difficulté qu'il y a à incarner un tel rôle, tout en nuances et en contradictions, et sur la nécessité qui incombe au comédien, en l'absence de toute voix narrative susceptible d'élucider les opérations secrètes de l'esprit, de rendre « visible », par son jeu, les mouvements souterrains et les brusques revirements qui caractérisent la psyché tourmentée du misanthrope :

> On prévient que le rôle de Desfrancs est d'une difficulté qu'il n'a pas toujours été possible d'aplanir par des notes ; l'intelligence de l'acteur peut seule saisir les nuances ; il doit sentir que le personnage qu'il représente est presque toujours dans l'état violent que causent à l'âme les combats perpétuels de l'amour et de la vertu, de la passion la plus extrême et du devoir le plus rigoureux dont la voix, toujours supérieure modère en lui les impressions criminelles ; mais ces impressions violentes se manifestent souvent malgré lui, si l'on ne les voit pas, il n'a pas entendu son rôle ; s'il le montre trop, la pièce est contre les mœurs : qu'il garde donc ce milieu difficile ; que perpétuellement agité d'un sentiment sombre et terrible qu'il n'ose s'avouer à lui-même, qu'il contraint, qu'il maîtrise, qui lui échappe sans cesse, on ne voie néanmoins en lui que l'homme sage et vertueux et par cette conduite pleine d'art il a pu se garantir des écueils dont le personnage est rempli, peut-être alors pourra-t-il se flatter sans prétentions d'avoir réussi au rôle le moins aisé qu'il y ait dans le haut comique[1137].

Cet extrait nous semble particulièrement remarquable en cela qu'il concentre toutes les contradictions dont se nourrit le théâtre sadien, tout en témoignant de la haute ambition qui le caractérise : sa volonté de rendre compte des turpitudes de l'âme, d'explorer l'intimité du monstre ou du criminel pour en cerner l'humanité, d'interroger la limite entre bien et mal, mais aussi de « faire œuvre », d'inscrire la représentation dans un cadre normatif et conventionnel qui la rende audible auprès du public et acceptable auprès des pairs. Il dit également quelque chose de la manière dont le théâtre peut prétendre à mettre en scène cette intimité, avec les outils qui lui sont spécifiques. Desfrancs apparaît essentiellement comme un être écartelé entre son cœur et sa raison, entre son désir et son aspiration à faire le bien. La

[1136] « C'est une nouvelle fois en rendant douteux et arbitraires les liens de parenté tels qu'ils sont établis par la société, que le marquis parvient à rendre légitimes les relations incestueuses de ses personnages. Qu'ils aiment sans savoir qui ils aiment (comme Sophie), ou qu'ils croient connaître leurs liens de parenté avec la personne qu'ils aiment (comme Desfrancs), ils se trompent toujours sur la nature exacte de ces liens. Ainsi, selon la logique sadienne, connaître ou ignorer les liens du sang revient au même car on se trompe nécessairement dès qu'on cesse de suivre la loi de son désir. », Chantal THOMAS, *Le Théâtre change et représente*, p. 222-223.
[1137] *Sophie et Desfrancs*, p. 349.

dramaturgie sadienne ne s'empare de cette intimité qu'en exhibant les obstacles et les interdits qui en entravent la libre représentation, par le truchement d'un jeu subtil qui mime à la fois le mouvement intérieur des passions et les obstacles que leur oppose la vertu. Le spectacle de l'intime se trouve en quelque sorte dédoublé par l'exhibition des efforts rendus nécessaires à son affleurement sur scène. Dans ce théâtre du sous-entendu autant que de la complication du dire, il ne faut, pour rester juste, ni trop montrer, ni trop cacher, sous peine de voir cette intimité sombrer irrémédiablement dans le stéréotype ou dans le scabreux – car tels sont les deux pôles extrêmes entre lesquels le théâtre sadien s'efforce de trouver un équilibre précaire[1138].

Cette focalisation sur la mise en scène de l'invisible court cependant toujours le risque de projeter sur les gestes en apparences les plus innocents, ou les plus artificiels, du héros de comédie une ombre équivoque, qui se renforce et se nourrit du voisinage de l'œuvre clandestine. Sous le masque du misanthrope amoureux perce le grand débauché, tandis que la peinture du « caractère » n'est plus ici, comme elle l'était du reste déjà dans la pièce de Molière, qu'un prétexte pour mettre en lumière l'inconsistance de nos principes et la mécanique obscure du désir. Desfrancs est un libertin qui ne s'assume pas comme tel, dans une œuvre à la morale ambiguë, qui oscille entre la forme de la comédie classique et l'inspiration du roman noir. Il n'est guère surprenant, à ce titre, que lorsque Sade évoque dans cette même préface l'idée qu'il se fait des missions incombant au dramaturge, la rhétorique traditionnelle de l'auteur comique comme peintre des caractères se trouve en quelque façon détournée de sa vocation à dénoncer les ridicules du monde social de manière à rencontrer les préoccupations du romancier libertin, tout à la fois conducteur et dépositaire des pensées clandestines et des mouvements secrets qui gouvernent la vie des hommes : « Le rôle du poète dramatique est de corriger les vices en les démasquant et de faire détester les abus en les divulguant[1139]. » La rhétorique du secret qui s'invite ici de manière presque impromptue (« démasquant », « divulguant ») réactive, dans l'espace en trompe l'œil de la haute comédie, toute une fantasmatique de la profondeur et de la cause cachée qui ne peut manquer de faire signe en direction de l'œuvre ésotérique.

Dramaturge et romancier se rejoignent finalement dans cette posture de « divulgateur ». L'évocation de la vie intérieure du personnage fictionnel passe

[1138] De fait, la pièce ne sera finalement jouée : reçue à la Comédie-Française en 1790, elle est néanmoins rejetée comme « ouvrage douteux ».
[1139] *Ibid.*, p. 348.

essentiellement par la topique du secret dévoilé : le discours de l'intimité s'auto-désignant par le rappel continuel de l'interdit qui porte sur son énonciation. L'originalité du dispositif sadien tient cependant moins à cette convergence de l'intime et du clandestin, qui irrigue l'imaginaire romanesque classique, qu'à la manière dont le secret ainsi dévoilé au lecteur résiste toujours, au moins partiellement, à son propre dévoilement. Moraliste et philosophe auront beau prétendre l'un et l'autre éclairer les profondeurs de l'âme humaine en offrant le spectacle de ses irrégularités, la fiction sadienne n'offre, en lieu et place d'une clé d'interprétation du cœur humain, qu'une suite d'anomalies et d'exceptions qui ramènent irrémédiablement le débat à l'échelle de l'individu. Rétif à tout systématisme, même libertin, le spectacle de la bizarrerie ne se conjugue, précisément, qu'au singulier : « addition qui nulle part ne fait somme[1140]. » L'effort de rationalisation du crime qui caractérise le discours du jouisseur ne se borne qu'à en justifier la pratique sans cependant en élucider les causes et le fonctionnement, qu'il se contente d'attribuer, en dernière instance, aux caprices d'une nature plus insondable encore. En distant « tout », la philosophie ne s'astreint nullement à l'omniscience, mais revendique le droit de s'emparer de ce qui lui échappe, de ce qu'elle ne comprend pas et qu'il lui revient seulement « d'indiquer » :

> Ô quelle énigme, que l'homme, dit le duc. — Oui mon ami, dit Curval, et voilà ce qui a fait dire à un homme de beaucoup d'esprit, qu'il valait mieux de foutre que de le comprendre[1141].

Le lecteur ne pourra guère se reposer sur les lumières de la raison pour expliquer les passions cruelles ou baroques des libertins qui défilent sous la plume du marquis[1142] ; il ne faudra pas compter non plus sur le travail patient d'une analyse psychologique qui, chez Sade, reste toujours fort sommaire et subordonnée au développement des enjeux du récit. À rebours du roman contemporain dans lequel l'intériorité du personnage est largement médiatisée par la subjectivité d'un regard qui se place toujours au plus près de l'objet observé, l'intériorité du personnage sadien constitue en revanche, pour celui-là même qui s'en trouve doté, une espèce

[1140] L'expression est de Chantal Thomas dans *Sade, la dissertation et l'orgie*.
[1141] *Les 120 journées de Sodome*, p. 255.
[1142] Henri Coulet montre très bien, en se saisissant du cas particulier de Justine, la manière dont les « réflexions », philosophiques et morales, que multiplie la jeune femme tout au long de son parcours, loin de jeter quelque jour sur les motivations profondes qui meuvent ses bourreaux, aboutissent à l'inverse à une forme de fossilisation du discours analytique, la complexité du sujet venant s'abolir dans la généralité de l'aphorisme, dans la banalité d'une *leçon* : « Elle [Justine] nous dit bien qu'elle a beaucoup appris, mais ce n'est qu'une instruction d'ordre encyclopédique : elle a appris un certain nombre de choses qui se numérotent, mais elle n'a pas appris grand-chose en ce qui concerne le cœur humain, et si elle a fait des réflexions (Sade nous affirme qu'elle réfléchit), le contenu de ces réflexions ne nous est jamais donné, elles sont plutôt reprise de soi, affirmation de sa foi que véritables réflexions. Justine-Sophie a découvert que les hommes sont féroces, et elle n'est guère allée plus loin. », Henri COULET, « La vie intérieure dans *Justine* », *Le Marquis de Sade*, p. 90.

d’altérité qu’il envisage avec la distance que l’on peut avoir pour un corps étranger. La découverte du secret est l’occasion d’éprouver cette fracture radicale entre l’artificialité de l’être social et la vérité d’une vie intérieure qui est cependant moins le révélateur de sa personnalité profonde que le véhicule protéiforme de toutes les déterminations extérieures qui pèsent sur lui : voix de la nature, murmures de la conscience, inspiration divine ou travail du corps. On touche là à ce qui est sans doute l’une des tentations les plus fondamentales de l’écriture sadienne : libérer l’homme du poids des discours normatifs qui entravent ses aspirations secrètes au nom d’une vision simplificatrice et factice de la nature humaine ; revendiquer surtout ce qui, en lui, échappe résolument à toute « mesure ».

Conclusion

La fiction sadienne n'a eu de cesse de se revendiquer d'une finalité « morale » : non que son contenu soit d'une grande moralité par ailleurs, il faut plutôt entendre par là que l'histoire y est ostensiblement mise en scène comme le support ou le « prétexte » d'une étude sur les mœurs, d'une enquête anthropologique. La fonction première du romancier, comme le rappelle l'auteur de l'« Idée sur les romans », est en effet de dresser « le tableau des mœurs séculaires[1143] », en sorte que la « connaissance la plus essentielle » que ce genre exige « est bien certainement celle du cœur de l'homme[1144] ». Si de telles déclarations font largement retour sous la plume de notre auteur, elles se heurtent cependant au constat de la relative simplicité des personnages que le lecteur sera à même de rencontrer, tant dans l'œuvre narrative que dans l'œuvre dramatique. À une époque où romans-mémoire et romans épistolaires connaissent un net développement, portés par un souci grandissant de l'intime et par un désir d'introspection, Sade tend à l'inverse à déserter le champ de la psychologie, mettant en scène des personnages qui n'évoluent jamais et dont les réactions sont donc parfaitement prévisibles. Ces êtres, mus par un petit nombre de qualités qui les définissent *a priori* et les rapprochent à la fois des héros du conte voltairien et des caractères de la haute comédie – l'innocence et la candeur pour les héros vertueux, la lubricité et la cruauté pour les libertins –, apparaissent comme des êtres purement fonctionnels. Dénués de toute autonomie, ils ne sont destinés qu'à servir d'*exemples* aux thèses formulées par le narrateur, et semblent d'autant plus artificiels que ces thèses sont elles-mêmes parfaitement réversibles : la démonstration des « infortunes de la vertu » et des « prospérités du vice », dans l'œuvre clandestine, faisant place à la dénonciation des « torts de l'ambition » ou des « effets du libertinage », dans l'œuvre officielle[1145].

En vérité, ce paradoxe n'en est pas un, et en prétendant faire de l'intimité de ses héros un enjeu premier du récit, Sade, empruntant la voix du moraliste, procède à une redéfinition radicale du concept d'intériorité, laquelle se borne étroitement sous sa plume à la recension des fantaisies clandestines et des passions criminelles que lui inspirent la nature. *Les 120 journées de Sodome*, en œuvrant à offrir un compte rendu exhaustif de toutes les perversions,

[1143] « Idée sur les romans », p. 29
[1144] *Idem.*
[1145] *Les Infortunes de la vertu*, *Juliette ou les prospérités du vice*, « Faxelange ou les torts de l'ambition », « La Marquise de Thélème ou les effets du libertinage ».

se donnera ainsi à lire rien moins que comme « l'histoire du cœur humain[1146] ». Le détournement à l'œuvre ici présente deux conséquences. La première c'est que seul le méchant, le roué, le grand débauché se trouvent gratifiés d'une vie intérieure, ce qui les place de fait au centre du récit et entraîne un partage strict du personnel romanesque entre « bons » et « mauvais ». Face à l'inconsistance de héros vertueux qui ne se définissent, précisément, que par leurs qualités morales, les libertins se distinguent par leurs singularités, leurs bizarreries, leurs « manies d'habitude », autant de traits qui les individualisent et les distinguent, à défaut d'en faire des sujets crédibles auxquels le lecteur puisse s'identifier. La seconde, c'est que la fiction sadienne n'entend nullement faire la lumière sur les motivations troubles qui animent ces êtres maléfiques, ou sur les raisons qui les poussent à agir de telle ou telle manière. L'érudition libertine se montre particulièrement diserte lorsqu'il s'agit de justifier le crime, mais elle ne dit rien des forces qui l'agitent silencieusement ou des ressorts qui le meuvent ; le silence des historiennes de Silling est assourdissant quant aux causes et à la signification des passions baroques qu'elles mettent en scène dans leurs récits. Dévoiler « les plis les plus secrets » du cœur humain n'implique aucunement, chez Sade, d'en élucider le fonctionnement. Sous prétexte de tout dire, la philosophie prétend bien au contraire justifier les penchants les plus bizarres et les plus violents en substituant aux lumières de la raison ou aux intuitions de la morale le spectacle d'une nature inintelligible et capricieuse, inconnaissable comme seul peut l'être Dieu.

Faute de pouvoir rendre compte des opérations mentales qui agissent en lui, à son insu, le héros sadien apparaît comme un être habité par des déterminations qu'il ne comprend pas et qui s'expriment en lui sous la forme de « voix secrètes », de « divins murmures », d'obscurs pressentiments ; ces inspirations protéiformes peuvent aussi bien renvoyer, en fonction des cas – et de la caractérisation vertueuse ou vicieuse attachée au personnage – à la nature, à la religion, à la Providence ou encore au désir. Le point commun entre toutes ces voix tient à ce qu'elles ne laissent précisément aucun libre-arbitre à l'homme, toujours vaincu et malheureux lorsqu'il s'efforcera d'y résister. Nous verrons dans le chapitre suivant que cette opacité, jugée inhérente au cœur humain, est systématiquement mise en opposition, chez Sade, à la « vérité géométrique » du corps, dont le dévoilement métaphorise et accompagne tout à la fois l'exploration du for intérieur.

[1146] « Ceci tient à l'histoire du cœur humain, et c'est à cela particulièrement que nous travaillons », dit le duc, à propos d'un détail omis par la Duclos dans le cadre de sa narration : *Les 120 journées de Sodome*, p. 102.

Chapitre II
Secrets d'alcôve

La mise au jour des bizarreries de l'âme humaine ne saurait faire l'économie, chez Sade, d'une exploration méthodique du corps, celui-ci constituant, dans une perspective sensualiste, le premier mobile de nos idées et de nos sentiments. Au confluent de la philosophie matérialiste et du libertinage « systématique », le dévoilement de l'intériorité du personnage procède, et souvent même se confond, avec un dénudement par lequel l'homme se révèle dans la vérité de sa nature, dénué des oripeaux de la mondanité comme des marques permettant de le rapporter à sa fonction sociale. Cet acte, qui passe souvent chez Sade par la métaphore spatiale de « l'exploration », fait du corps exposé le lieu d'un rapport de force qui distingue strictement, comme relevant de deux classes essentiellement autres, le corps victimal du corps de l'oppresseur, la nudité subie et réifiante de l'obscénité triomphante du bourreau. Car le corps dévoilé est un corps ambigu, porteur de significations morales, érotiques, philosophiques volontiers contradictoires. La nudité en effet est autant le spectacle d'une jouissance que l'expression d'une vérité de l'être qui ne saurait s'exprimer hors de la clandestinité de l'alcôve ; elle est la marque d'un élan vers l'autre en même temps qu'une violence qui lui est infligée, un acte de négation et de déshumanisation essentiel au développement des fantasmes « sadiques » du libertin. C'est cette polysémie fondamentale du geste de dévoilement que nous tenterons d'approcher dans un second temps, en passant en revue les quatre grandes configurations narratives et dramatiques autour desquels il s'articule : le troussage, la mise à nu, l'effeuillage et la censure. Quatre configurations par lesquelles Sade, tout à la fois continuateur et parodiste de la pornographie des Lumières, joue avec les codes de l'érotisme de son temps et les détourne pour les mener vers cet hapax littéraire qu'est le « sadisme ». Ce corps désacralisé, démembré, non seulement « découvert » mais encore « entrouvert » – machine qui se livre jusque dans son intériorité organique, au risque d'exsuder toute vie spirituelle de ses profondeurs de chair –, ce corps réalise pourtant la jonction, essentielle au projet sadien, du libertinage et de la philosophie, en devenant le premier mobile d'une pensée qui ne s'exprime qu'en s'incarnant et ne s'énonce qu'en se donnant à voir.

Section 1. Architectures vivantes

Dans l'intimité du boudoir sadien, le vêtement, cet artefact tout à la fois essentiel et dérisoire du jeu sexuel, a pour fonction première d'exhiber le corps dans sa nudité scandaleuse, à l'image de ces « simarres de gaze » qui ne voilent « que ce qu'il faut cacher au désir[1147] » : aussi n'est-il conservé qu'aussi longtemps qu'il est jugé utile au développement de la scène érotique et disparaît-il à la seconde où il devient gênant. Ici, la perruque du magistrat n'est guère plus qu'un artifice de comédie au service des passions du scélérat, et le « cordon bleu » qui fait la fierté de Saint-Fond, un torche-cul :

> […] il exigea que je chiasse sur son Saint-Esprit, et me torcha le cul avec son cordon bleu. À la surprise que je lui témoignai de cette action : Juliette, me répondit-il, je veux te montrer, par-là, que tous ces chiffons, qui sont faits pour éblouir les sots, n'en imposent point au philosophe. — Et vous venez de me les faire baiser ? — Cela est vrai ; mais de même que ces joujoux motivent mon orgueil, de même, j'en mets étonnamment à les profaner ; voilà de ces bizarreries de têtes qui ne sont connues que de libertins comme moi[1148].

Le corps qui « perce » sous le voile de la pudeur ou de la bienséance, est tout à la fois un objet de connaissance et un motif d'émerveillement ; le désir de voir est aussi désir de savoir. Rien d'étonnant dès lors à ce que la découverte du corps constitue, pour le libertin en formation comme pour le jeune homme naïf, un enjeu central du processus d'apprentissage ainsi qu'un lieu récurrent du récit. Fort de l'interdit qui porte sur sa représentation, le corps est secret, un secret qui ne se développe pas cependant toujours de manière homogène sur l'ensemble des membres qui le constitue mais épouse les multiples graduations du désir. Le corps amoureux est fait de contrastes et d'anfractuosités, de résistances et de licences ; rien en lui n'est « égal » en sorte que le secret sitôt découvert laisse entrevoir l'existence d'un nouveau secret, niché plus profondément encore, qu'il reviendra au jouisseur de découvrir en son temps. Les progrès du libertin se mesurent ainsi à la plus ou moins grande proximité existant entre les parties qu'il parvient, par ruse ou par force, à mettre au jour chez son partenaire, et les parties jugées les plus « intéressantes », celles dont la connotation sensuelle est la plus explicite et autour desquelles se focalisera donc logiquement la tension érotique de la scène. Pour désigner ces dernières, on retrouvera fréquemment, dans le roman libertin, les

[1147] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 15.
[1148] *Histoire de Juliette*, p. 387.

expressions génériques de « charmes secrets » ou de « parties secrètes » : « mes jambes, note la Félicia de Nerciat, l'une à peu près étendue, l'autre écartée, le genou un peu plié, trahissaient le plus secret de mes charmes[1149]. » La périphrase, extrêmement fréquente sous la plume de Sade, se colore généralement d'une teinte ironique, le caractère euphémistique du syntagme venant contraster avec la crudité ordinaire du verbe libertin, surtout lorsqu'il est employé dans cet antre du libertinage le plus effréné qu'est le château de Silling : « Nulle plume n'est en état de peindre les grâces, les traits et les charmes secrets de ces huit enfants, au-dessus de tout ce qu'il est possible de dire, et choisis, comme on le sait, sur un très grand nombre[1150]. » Même contraste, dans *La Philosophie dans le boudoir*, entre l'indécence du geste d'exhibition et la réserve toute parodique de la périphrase :

> Affichez la débauche et le libertinage, affectez de vous mettre *en fille*, de leur laisser voir votre gorge ; si vous allez avec elles dans des lieux secrets, troussez-vous avec indécence, laissez-leur voir avec affectation les plus secrètes parties de votre corps, exigez la même chose d'elles[1151].

En injectant de la différence dans la physionomie du corps désiré et en déplaçant les limites de l'interdit entre le montrable et le secret à mesure qu'il s'y promène, le regard libertin transforme ce corps en paysage, en étendue sur laquelle il lui reviendra de superposer la cartographie de son propre désir. Cette spatialisation de la figure de l'altérité favorise au passage la prolifération des métaphores topographiques appelées à rendre compte, dans une langue plus ou moins gazées, des opérations du libertinage. L'anatomie de l'être aimé est une surface explorable, un territoire à découvrir ; en son sein se détachent les édifices autour desquels se concentreront les gestes et les trajectoires de la scène orgiaque. De là, l'image du sexe comme « temple secret » où se consomme le « sacrifice » ; un temple qui, tout en associant de manière parodique la mystique sacrée à l'acte de procréation, se signale comme le centre décentré d'une géographie dont la vocation première est d'œuvrer à sa disparition. « Tous les forfaits chatouillent en moi les houppes nerveuses du temple de la volupté, confie Juliette, comme le feraient des doigts ou des vits ; et je décharge rien qu'en les complotant[1152]… » La métaphore est du reste susceptible d'être filée pour dresser une topographie plus complète des organes sexuels et des opérations qui les concernent :

[1149] Nerciat, *Félicia ou mes fredaines*, p. 621.
[1150] *Les 120 journées de Sodome*, p. 74.
[1151] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 66.
[1152] *Histoire de Juliette*, p. 1100.

> Je ne toucherai point, Justine, à ce fantôme dont la possession fait tous vos délices : une jolie fille comme vous a plus d'une faveur à donner ; et Vénus avec elle est fêtée dans bien plus d'un temple : je me contenterai du plus étroit. Vous le savez, ma chère ; près du labyrinthe de Cypris, il est un antre obscur où vont se cacher les amours, pour nous séduire avec plus d'énergie : tel sera l'autel où je brûlerai l'encens[1153].

La préciosité des expressions mobilisées dans ces échanges ne manque pas de détonner, une fois encore, avec l'obscénité des actions décrites ; en fonction du destinataire, le procédé aura tantôt valeur de litote, et sera utilisé pour heurter la victime, comme c'est le cas dans la tirade précédente qui est adressée à la chaste Justine, tantôt valeur d'euphémisme, par exemple à l'occasion de l'initiation d'Eugénie, dans *La Philosophie dans le boudoir*, où les réticences oratoires se voient revêtues d'une valeur pédagogique :

> […] il n'est pas une seule partie du corps humain dans laquelle il [le membre masculin] ne s'introduise ; toujours docile aux passions de celui qui le meut, tantôt il se niche là (elle touche le con d'Eugénie), c'est sa route ordinaire… la plus usitée, mais non pas la plus agréable : recherchant un temple plus mystérieux, c'est souvent ici (elle écarte ses fesses et montre le trou de son cul) que le libertin cherche à jouir […][1154].

De fait, l'association entre corps jouissant et corps architectural est plurivoque chez Sade. Elle dit bien sûr quelque chose du fantasme de possession qui gouverne le libertin, ramenant l'intimité de l'être désiré au rang de simple objet dont on use à volonté. La métaphore spatiale autorise le jouisseur à se déplacer sur et dans le corps de l'autre ; ultime geste de dépossession par lequel l'intériorité du sujet tend à se dissoudre dans les profondeurs du corps qui bâille, ramenant l'intimité du moi à la seule vie organique du dedans. À travers l'image du « temple secret », le sème de la dissimulation du corps se complique également de celui de l'interdit moral ou religieux qui porte sur son dévoilement, « la partie secrète du temple » faisant allusion, comme le rappelle le dictionnaire de Trévoux, au « Sanctuaire, où l'on entrait point » ; irrévérencieux par principe, le discours libertin se saisit volontiers de la moindre occasion qui lui est donnée de faire de la transgression des lois divines un moteur de jouissance. Mladen Kozul propose, dans *Le Corps dans le monde*, un troisième éclairage

[1153] *La Nouvelle Justine*, p. 441-442.
[1154] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 18.

susceptible d'expliciter ce rapprochement entre corps et architecture, en alléguant de la valeur pragmatique qui leur est à l'un et à l'autre dévolue au XVIIIe siècle :

> Dans la mesure où le corps du bâtiment et le corps humain doivent tous deux faire une impression sur les sens – impression qui est, selon l'épistémè sensualiste, le garant de la vérité – ils s'absorbent mutuellement pour celui dont les sens sont affectés.
>
> La riche sémantique sadienne du mot « temple », qui peut désigner aussi bien l'espace architectural que les parties du corps, fournit l'exemple de cette assimilation[1155].

L'impression que le spectacle d'un intérieur luxueux ou d'une façade décorée avec délicatesse produit sur les sens de l'observateur a souvent été associée, dans le roman libertin, à l'excitation provoquée par la vue d'un corps désiré. La visite du lieu de plaisir fonctionne ainsi comme signe ou préliminaire de ceux que l'on entend consommer une fois la visite terminée. La courte nouvelle de Jean-François de Bastide, *La petite maison*, fournit l'exemple curieux de cette érotisation qui caractérise le rapport du sujet à l'environnement qui l'entoure en mettant en scène une stratégie de séduction reposant strictement sur la visite guidée des magnifiques appartements du marquis de Trémicour ; on retrouvera le même principe, à peu de choses près, dans « Zaïrette », petit conte inséré dans les *Tableaux des mœurs de ce temps* attribué à Crébillon et à La Popelinière, et dans lequel le sultan Moufhack parvient à rendre sensible l'héroïne en lui montrant les splendeurs de son sérail. Sade a repris dans « La double épreuve » les bases de ce scénario, qu'il a enrichi à sa manière, en faisant des spectacles somptueux organisés par Ceilcour tout à la fois un outil de séduction et de mise à l'épreuve des sentiments de ses deux prétendantes, la baronne de Dolsé et la comtesse de Nelmours. Dans son œuvre romanesque, il se montre aussi attentif aux charmes des décors sinistres et majestueux du roman noir qu'à l'élégance voluptueuse des hôtels, boudoirs et autres petites-maisons que multiplie le libertinage galant, et il est fréquent qu'un même récit amène ses personnages à transiter de l'un à l'autre[1156]. Le temple occupe cependant, de par sa solennité et l'espèce de tension qu'il induit entre le monde matériel et le monde spirituel, une place particulière dans l'imaginaire sadien ; Kozul cite l'exemple de la découverte de Saint-Pierre de Rome dans le *Voyage d'Italie* dont la description, il est vrai, tranche avec la généralité, pour ne pas dire la banalité des remarques qui lui inspirent communément les œuvres qu'il

[1155] Mladen KOZUL, *Le corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, p. 43.
[1156] On pourra se rapporter au chapitre « Territoires du secret » sur cette double inspiration du roman noir et du roman galant dans la description des lieux d'orgie.

évoque dans ses carnets : « Lorsqu'on y rentre, on ne voit rien. Ce n'est qu'en avançant que tout se déploie ; alors les nefs s'élargissent, le dôme s'agrandit, les effets se multiplient, et le charme qui s'empare des sens voile les défauts[1157]. » Transposée dans l'espace de la fiction, la redécouverte des temples de l'époque romaine qui jalonnent le parcours imaginaire de Juliette, se colore, sans surprise, d'une teinte explicitement érotique :

> Vénus devait être la divinité favorite d'une ville aussi corrompue. On y voit les débris de son temple, mais dans un tel état de délabrement, qu'il est difficile de juger du passé par le présent. Des souterrains, des corridors sombres et mystérieux, s'aperçoivent pourtant encore, et prouvent que ce local servait à des cérémonies fort secrètes. Un feu subtil se glisse, dans nos veines dès que nous y entrâmes ; Olympe, se pencha sur moi, et je vis le foutre s'exhaler de ses yeux.
>
> — Raphaël, s'écria Clairwil, il faut que nous offrions un sacrifice dans ce temple [1158]!

Dans les deux extraits que nous venons de citer, l'efficacité pragmatique du décor qui entoure les personnages est tributaire d'une scénographie savamment étudiée. Il ne s'agit pas seulement de « faire tableau », la fixité du point de vue s'avérant largement contradictoire avec la logique ambulatoire de la visite, l'architecture se doit plus spécifiquement de prendre en compte les déplacements du visiteur pour lui offrir une expérience cohérente au regard de son parcours : le tableau est ainsi amené à se transformer ou à se recomposer au fil des déplacements des personnages. En arrivant dans la cathédrale Saint-Pierre de Rome, l'observateur, dans un premier temps, « ne voit rien », il lui faudra s'avancer pour que « tout se déploie » : l'espace se métamorphose puis se révèle à mesure que le spectateur progresse le long d'une trajectoire prévue par l'architecte, le parcours rend compte de cet effort vers une signification qui ne s'offrira qu'au terme de la représentation – c'est-à-dire à l'issue de la promenade. De la même manière, le temple que découvrent Juliette et ses compagnons lors de leur excursion italienne ne leur apparaît comme un local servant « à des cérémonies fort secrètes » que parce que son accès a été retardé par la traversée, longue et difficile, de « souterrains » et de « corridors sombres et mystérieux » qui conditionnent *a posteriori* le regard que les personnages portent désormais sur ce lieu sacré. La convocation de la métaphore architecturale en plein cœur du boudoir, pour décrire les ébats auxquels se livrent les libertins, déplace cette perspective « muséographique » dans le champ de l'érotisme et

[1157] *Voyage d'Italie*, Paris, Fayard, 1995, p. 401.
[1158] *Histoire de Juliette*, p. 1046.

souligne de fait la très grande théâtralité qui accompagne les apparitions du corps chez Sade : s'écartant de la « route ordinaire » pour rechercher un « temple plus mystérieux », le sodomite dont il a été question un peu avant trouvera, aux abords du « labyrinthe de Cypris » un « antre obscur » où se cacher et un « autel » sur lequel brûler l'encens. La spatialisation du corps mime les mouvements secrets du désir tout en les inscrivant dans la temporalité de l'acte charnel, qui est faite d'anticipations et de retards, de mouvements vifs et de temps morts : la découverte du sexe constitue l'aboutissement logique et nécessaire de l'exploration, celui-ci rendant possible la résolution d'une tension qui informe la trajectoire du sujet désirant.

La critique sadienne a parfois eu tendance à sous-estimer un peu le pouvoir de fascination que ce corps, à l'image des grands espaces architecturaux qui lui servent de toile de fond, exerce sur le spectateur-voyeur. La crudité et la violence avec lesquelles la fiction sadienne choisit de s'attaquer aux normes de la bienséance comme à celles de l'érotique galante ont pu être interprétées comme la preuve de son ambition « naturaliste », voire comme l'indice d'un refus paradoxal d'érotiser la nudité. Marcel Hénaff a ainsi vu dans le libertinage sadien une entreprise de destruction systématique de ce qu'il nomme « le corps lyrique » :

> Appelons lyrique ce corps saturé de signes qui, par toutes ses modifications, ses mouvements, ses expressions, signale, proclame, dissimule les figures et les intensités selon lesquelles le texte met en scène l'état et les rapports amoureux.
>
> Exilé de cette aura lyrique, exclu de ce régime d'expression, le corps sadien ni ne se cache ni ne s'exhibe ; aussi loin de la coquetterie herméneutique que de l'emphase hystérique, il s'expose comme on dit que sont exposés les corps des planches anatomiques : froids et précis[1159].

Nous reprenons un peu plus loin le fil de son exposé :

> Ce corps, précis et fonctionnel, décanté de toute flamboyance lyrique, obtient sa matité a-signifiante, non en se réclamant d'une primitivité pré-culturelle (renverser les termes c'est se condamner à la dénégation) mais en court-circuitant deux discours : celui de la littérature par celui de la science. Le corps que décrit la science c'est un donné matériel : assemblage d'organes, système de fonctions, bref c'est une anatomie et une physiologie ; c'est ce corps dont la littérature ne saurait faire son objet en général et encore moins son objet exclusif sans du même coup devoir renoncer à en faire un « personnage », c'est-à-dire un être expressif et donc

[1159] Marcel HÉNAFF, *Sade, L'Invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 23.

> narrable, donc sans renoncer à être littérature. Et c'est pourtant ce corps-là que Sade, par un choix radical qu'on continue de tenir pour inadmissible, impose à l'existence littéraire, avec cette conséquence logique que c'est au niveau des fonctions que les rapports des corps doivent être ajustés ; positive nécessité devant laquelle s'effondre toute prétention à signifier. (On voit quelles questions vont se poser : comment raconter ce corps sans secret, sans énigme ? Comment produire une quête sans motif amoureux ? Comment articuler des indices sur un corps inexpressif ? Et sur un plan plus général encore, on pourrait se demander en quoi chaque type particulier de récit implique un montage spécifique des signes du corps dans le texte et réciproquement[1160].)

Le corps, que décrit ici Marcel Hénaff, est un corps vidé de ses secrets : dénué de relief comme de profondeur, réductible aux fonctions physiologiques qui lui sont associées et qui l'empêchent de rendre compte d'une quelconque façon de la vie intérieure du sujet, c'est une mécanique sans rouages, une surface sans dedans, un objet sans signification. Le scandale de l'écriture sadienne ne serait pas, comme elle ne cesse pourtant de le proclamer, d'avoir voulu révéler crument ce que l'hypocrisie des hommes et les règles de la bienséance jugent bon de dissimuler, mais d'avoir finalement aboli la possibilité même d'une telle dissimulation, livrant ainsi au lecteur le spectacle inutile d'une nudité dont il n'a que faire, puisque celle-ci se tiendrait également à distance de l'obscénité du discours pornographique et de l'intimité de la fiction galante. Cette matière mutique, dont le silence même ne couvre rien, se définirait essentiellement par ce qui lui fait défaut, par ce que sa transparence lui a coûté : elle est incapable de cacher et incapable de *se* cacher. Le manque dont il est ici question s'actualise simultanément dans l'ordre du visible – c'est un corps « dédramatisé » – et de la signification – c'est un signe vide –, double impossibilité par laquelle se révèlerait, en dernière analyse, la profonde hétérogénéité d'une langue s'attachant à mêler deux discours que Marcel Hénaff juge fondamentalement incompossibles : celui de la science et celui de la littérature. L'intérêt immédiat de cette lecture est qu'elle rend explicite la distance qui sépare le libertinage sadien des fictions pornographiques de son temps, fictions que le marquis, toujours très critique à l'égard de ses confrères de plume, n'a eu de cesse de vouloir dépasser[1161] ; la ligne de démarcation que trace Hénaff entre science et littérature est cependant nettement plus problématique dans une œuvre qui ne se contente pas seulement

[1160] *Ibid.*, p. 25.
[1161] On pourra se reporter, entre autres exemples, à la visite de la bibliothèque du Carme Claude, dans l'*Histoire de Juliette*, p. 590-591, qui permet à l'auteur de se situer par rapport à certains *best-sellers* de la fiction pornographique : *Don Bougre*, *Thérèse philosophe*, *L'Académie des dames*.

d'inviter la philosophie dans le boudoir mais qui fait de la dissertation le prolongement naturel de l'orgie, et se joue volontiers du lexique scientifique pour décrire des scènes qui n'ont vraiment rien de « froid[1162] ». On se souvient que les instituteurs immoraux qui œuvrent à l'éducation d'Eugénie se plaisent, pour agrémenter leur leçon de choses, à confronter le « mot technique » à celui « de l'art[1163] », montrant par là avec quelle facilité le libertinage, par une suite de détournements ludiques, peut se ressaisir des marqueurs rhétoriques du discours réflexif :

Dolmancé.

> Mais ce membre [le pénis] sur lequel il faudra disserter sans cesse, ne serait-il pas à propos, madame, d'en donner une dissertation à notre écolière ?

Madame de Saint-Ange.

> Je le crois de même.

Dolmancé.

> Eh bien ! madame, je vais m'étendre sur ce canapé, vous vous placerez près de moi, vous vous emparerez du sujet, et vous en expliquerez vous-même les propriétés à notre jeune élève[1164].

On en trouvera un autre exemple lors de l'« examen préalable » que Bandole, qui aime à abuser de femmes enceintes, fait subir à Justine. Le vocabulaire technique mobilisé par le libertin déshumanise sa victime en la réduisant à ses seules fonctions procréatrices ; l'enjeu véritable de cette réification n'est cependant pas de faire émerger une quelconque vérité anatomique sur le corps de Justine, mais bien de la désigner comme victime impuissante du scénario érotique imaginé par le maître de cérémonie, en sorte que c'est finalement en libertin consommé et non en homme de science que celui-ci s'exprime :

[1162] Cette particularité de la langue sadienne, préférant toujours le mot juste, l'expression la plus descriptive, à la métaphore obscène, tend à différencier notre auteur du style exubérant souvent arboré par les pornographes de l'âge classique, à commencer par Restif, infidèle relecteur de la prose du marquis. Barthes avait déjà perçu cette différence dans *Sade, Fourier, Loyola* : « Le lexique sexuel de Sade (lorsqu'il est « cru ») accomplit une prouesse linguistique : celle de se maintenir dans la dénotation pure (exploit ordinairement réservé aux langages algorithmique de la science) ; le discours sadien semble alors s'édifier sur un tuf originel que rien ne peut percer, reculer, transformer ; il détient une vérité lexicographique, les mots (sexuels) de Sade sont aussi purs que les mots du dictionnaire […]. », p. 138.

[1163] « Le mot technique est couilles, testicules est celui de l'art. Ces boules renferment le réservoir de cette semence prolifique dont je viens de te parler, et dont l'éjaculation dans la matrice de la femme, produit l'espèce humaine ; mais nous nous appuierons peu sur ces détails, Eugénie, plus dépendants de la médecine que du libertinage. », *La Philosophie dans le boudoir*, p. 18.

[1164] *Ibid.*, p. 17.

> Tâtez-lui les reins, dit-il à la vieille en se relevant, et dites-moi si vous supposez que la ponte pourra se faire avec succès. Oui, dit la vieille en palpant, le sujet est bien constitué ; je vous réponds d'un excellent produit dans neuf mois. — Oh ! ciel ! s'écria Justine, quand je serais une bête de somme, on ne m'analyserait pas avec plus de mépris ; et qu'ai-je donc fait, monsieur, pour mériter l'outrage que vous me destinez ? où sont les titres de votre autorité sur moi ? — Les voilà, dit Bandole, en montrant son vit ; je bande et je veux foutre[1165].

La désacralisation du corps victimal à laquelle travaille la scène sadienne, puisque c'est bien de cela qu'il est question, procède tout à la fois d'une entreprise de destruction méthodique des codes de la galanterie, et d'une représentation matérialiste du corps qui entend, non sans provocation, inscrire la vie spirituelle du sujet dans l'ordre du charnel[1166]. Mais ce corps désacralisé n'est pas pour autant un corps dépassionné, et le matérialisme heureux dont se revendique Sade, qui ne trouve sa source que dans l'imagination débridée de ses héros maléfiques, a essentiellement pour fonction d'affirmer le droit imprescriptible du jouisseur à subordonner tout être et toute chose à la loi de son plaisir. Pour être cruelle, l'érotique sadienne n'est jamais triste : ce corps en perpétuelle métamorphose dont le libertin a choisi de faire son étude exclusive constitue, même pour le plus « blasé » et le plus apathique des débauchés, une source continuelle d'émerveillement, si bien que ni l'ascèse ni la retraite ne peuvent jamais trouver place dans la carrière de ce dernier. Mourir ou disparaître sont les seuls choix qui s'offrent au libertin dont le récit arrive finalement à son terme[1167]. Si la scène libertine surprend avant tout par la violence et la facilité avec laquelle elle expose la nudité de ses acteurs, la représentation de cette nudité, loin du naturalisme dans lequel semble vouloir l'enfermer Marcel Hénaff, n'en reste pas moins le résultat d'une mise en scène soigneusement étudiée par laquelle les apparitions et disparitions du corps jouissant rythment le développement des orgies. L'érotique sadienne s'exprime essentiellement dans la langue du théâtre, qui est la langue de l'illusion (dont le versant libertin est la tromperie) et de

[1165] *La Nouvelle Justine*, p. 576-577.
[1166] Ce qui implique, notamment, de rendre compte des opérations les plus obscènes (et donc les plus cachées) de ce corps : les scènes de mictions et de défécations étant communes dans l'œuvre clandestine. Pour mention, la psychanalyse a souvent associé l'acte d'excrétion, par lequel s'exerce la maîtrise du sujet sur ce qui transite et « sort » de son propre corps, à la notion de secret, mettant de ce fait en évidence l'importance de l'apprentissage de la rétention dans le développement psychique de l'enfant. Voir l'article d'Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" ».
[1167] « On partit dès le lendemain ; les plus grands succès couronnèrent dix ans nos héros. Au bout de ce temps, la mort de madame de Lorsange la fit disparaître de la scène du monde, comme s'évanouit ordinairement tout ce qui brille sur la terre ; et cette femme, unique en son genre, morte sans avoir écrit les derniers évènements de sa vie, enlève absolument à tout écrivain, la possibilité de la remontrer au public. », *Histoire de Juliette*, p. 1261-1262.

l'artificialité (c'est-à-dire du « contre-nature »). Ces deux qualités, on le voit, concernent aussi bien l'art du dramaturge que celui du libertin dont la première qualité est de savoir s'improviser en metteur en scène de ses propres fantasmes. Cette contamination du dramatique par l'érotique n'a d'ailleurs pas échappé à Annie Le Brun, lectrice attentive des débordements scéniques du marquis :

> Ce qui choque tellement Madame de Montreuil dans l'activité théâtrale de Sade est précisément ce par quoi celle-ci s'enracine en lui physiquement et intellectuellement : ce théâtre dont il cherche là à épuiser tous les plaisirs est avant tout le lieu du mélange et de l'excès, lieu où le mélange amène à l'excès et l'excès au mélange, annonçant le théâtre sexuel qu'il est en train d'inventer, où mélange et excès conduisent à l'absence de limite permettant à chacun d'imaginer que tout est possible[1168].

L'épisode orgiaque fait ainsi l'objet d'une scénographie précise qui ne laisse place ni au hasard ni à l'imprévu[1169] et dont l'objectif, comme au théâtre, est de tirer le maximum d'effet des situations évoquées sur la scène fantasmatique du lieu de débauche. Qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'agacer, d'affirmer triomphalement l'autorité sans bornes du jouisseur ou de terroriser sa victime en jouant sur le sombre et le macabre – car le libertinage se revendique de tous les genres et œuvre dans tous les registres, aussi à l'aise dans l'épique que dans le pathétique –, l'efficacité pragmatique est la première loi qui régit la représentation sadienne. Le dévoilement du corps, rituel liminaire par lequel se signale le commencement des bacchanales, occupe de fait une place centrale dans l'économie de ces scènes. Il ne suffit pas que la nudité du corps soit rendue visible, il faut qu'elle soit vue, qu'elle s'exhibe insolemment au regard du libertin ; elle est, au sens propre, un spectacle qui s'organise dans l'interaction entre le montré et le vu, et dont le déchiffrement commande une implication active du public. Ce public pourra être « voyeur », conformément aux usages de la pornographie classique – c'est par un « trou » dans la cloison que la Duclos observe les passions lubriques dont elle fera la recension aux Amis de Silling –, plus souvent chez Sade il aura le statut de « spectateur » d'une scène qui n'existe que pour être vue de lui : par un signal dont il est convenu avec ses complices, Borchamps peut assumer à la fois le rôle de spectateur et de metteur en scène du viol de Clotilde[1170]. Il n'est pas innocent, à ce titre, que l'espace

[1168] Annie LE BRUN, *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, p. 20.
[1169] On se souvient que l'héroïne éponyme de l'*Histoire de Juliette*, souvent vantée par les autres libertins pour son goût et son imagination débridée, est rémunérée par Saint-Fond qui lui demande de mettre en scène ses divertissements particuliers.
[1170] *Histoire de Juliette*, p. 940.

dans lequel le corps s'expose soit fréquemment comparé à une scène de théâtre : c'est sur une « estrade[1171] » que les historiennes de Silling, présentées comme « quatre actrices[1172] », content leurs récits, et que la Martaine, qui s'est prévalue d'avoir un beau « cul[1173] », est invité à le montrer à l'assistance[1174] ; c'est encore « sur une estrade[1175] » que Juliette est présentée, nue, devant la Société des Amis de Silling, ou que Brashi et Juliette, allongés sur une ottomane, président aux orgies[1176]. Le cas d'Eugénie de Franval est plus explicite encore, celle-ci ne s'offrant dévêtue aux regards avides de Valmont que sur une « espèce de petit théâtre[1177] » dont le rôle est tout à la fois de concentrer les regards sur l'objet défendu et d'inscrire cette défense dans l'espace, afin de tenir l'observateur à distance de la scène. Rien d'artificiel donc comme la nudité dont Sade prétend pourtant offrir crument la représentation dans son œuvre clandestine ; le corps n'a pas pour vocation de se « laisser voir », dans une perspective naturaliste qui le tiendrait à égale distance de la pudeur et de l'obscénité, mais bien au contraire de se donner en spectacle : et ni le cynisme du libertin, habitué aux scènes les plus lubriques, ni la facilité avec laquelle la fiction sadienne multiplie les images voluptueuses, au risque de lasser le lecteur par sa répétitivité, ne peuvent véritablement contrebalancer ce que cette nudité, savamment mise en scène, a toujours de bouleversant pour le libertin qui en est rendu spectateur.

La théâtralité du corps dénudé tient également à la manière dont le corps qui perce ou se révèle, signifie pour mieux l'abolir l'interdit qui porte sur sa représentation. À ce titre, les corps dévêtus qui constituent le mobilier de Minski trahissent davantage l'inhumanité du maître des lieux, sa désinvolture face au vivant, voire la bizarrerie de son humour, qu'ils ne relèvent à proprement parler d'une mise en scène érotique[1178] ; si tout, dans le repère de l'ogre

[1171] *Les 120 journées de Sodome*, p. 40.
[1172] *Ibid.*, p. 41.
[1173] « […] elle vante son cul, on lui dit de le faire voir, elle le montre du dessus de la tribune », *ibid.*, p. 328.
[1174] Le caractère érotique de cette « représentation » est d'entrée de jeu explicité par le narrateur des *120 journées de Sodome* : « Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. », *ibid.*, p. 39.
[1175] *Histoire de Juliette*, p. 561.
[1176] « Braschi et moi, nous étions couchés dans une ottomane, élevée sur une estrade de dix pieds de haut, à laquelle on ne parvenait que par des marches recouvertes de superbes tapis de Turquie. Cette estrade formait un théâtre, où vingt personnes pouvaient se tenir à l'aise ; six petits ganimèdes, de sept ou huit ans, tout nus, assis sur les escaliers, devaient, au moindre signal faire exécuter les ordres du Saint-Père […]. », *ibid.*, p. 902
[1177] « Eugénie de Franval », p. 462.
[1178] « Les meubles que vous voyez ici, nous dit notre hôte, sont vivants ; tous vont marcher au moindre signe ; Minski fait ce signe, et la table s'avance ; elle était dans un coin de la salle, elle vient se placer au milieu ; cinq fauteuils se rangent également autour ; deux lustres descendent du plafond, et planent au milieu de la table. Cette mécanique est simple, dit le géant, en nous faisant observer de près, la composition de ces meubles. Vous voyez que cette table, ces lustres, ces fauteuils, ne sont composés que de groupes de filles, artistement arrangés ; mes plats vont se placer tous chauds sur les reins de ces créatures ; mes bougies sont enfoncées dans leurs cons ; et mon derrière, ainsi que les vôtres, en se nichant dans ces fauteuils, vont être appuyés sur les doux visages ou les

de l'Apennin, suggère la cruauté et la licence, une ligne de fracture nette passe cependant entre le corps-accessoire, dont la nudité humiliante est un préalable bien davantage qu'un enjeu de la scène érotique, cette nudité le réduisant froidement au rang de simple décor, et le corps victimal, situé lui au premier plan des orgies, et dont l'exhibition brutale, signalant le début des bacchanales, a directement pour but d'exciter les appétits féroces du libertin[1179]. Ce qui sépare la malheureuse Augustine des corps-objets qui servent de mobilier à Minski, ces corps dont la nudité échappe en quelque façon à l'épisode orgiaque dont ils ne sont qu'un détail voluptueux parmi d'autres, tient tout entier dans l'acte rituel de dévêtement qui lui est imposé sitôt qu'elle se voit livrée par sa maîtresse aux appétits de l'ogre : c'est en effet ce passage brusque de l'état d'être humain à celui d'objet masturbatoire qui permettra de désigner Augustine comme sujet érotique, la faisant au passage basculer, ce qui est fréquent chez Sade, de la classe des bourreaux à celle des victimes.

On pourrait faire, à peu de choses près, la même analyse de l'usage réservé à la nudité dans *Les 120 journées de Sodome* : les huit jeunes filles affectées quotidiennement au service du dîner sont tenues, d'après le règlement de Silling, de se présenter sans vêtements. Ce traitement qui n'est réservé qu'aux femmes constitue bien évidemment, pour les quatre libertins, une invitation aux plaisirs – de la table comme de la chair – ; on notera toutefois que si rien n'interdit de « commettre des impudicités[1180] » dans le temps des repas, ces épisodes, sur lesquels la narration passe rapidement, ne possèdent tout au plus qu'un rôle de « mise en bouche » à l'égard des orgies qui seront célébrées, peu après, dans le salon des historiennes. Aussi la signification première de cette nudité est-elle sans doute moins à chercher dans l'efficacité pragmatique du tableau voluptueux proposé au lecteur que dans la volonté d'offrir une tribune à la cruauté et à la misogynie du libertinage sadien, qui voit ici une nouvelle occasion d'associer les marqueurs de la féminité à ceux de la dépendance. Le corps nu est un

---

blancs tétons de ces demoiselles ; c'est pour cela que je vous prie de vous trousser, mesdames, et vous, messieurs, de vous déculotter, afin que d'après les paroles de l'écriture, la chair puisse se reposer sur la chair. », *Histoire de Juliette*, p. 706.

[1179] Ce sera le cas du supplice d'Augustine qui suit de peu la description des appartements du maître des lieux : « Minski, dis-je à notre hôte, vous possédez assez de femmes pour faire ce petit sacrifice : mes amis et moi nous vous conjurons de nous rendre témoins de cette charmante scène : j'y consens, dit Minski, mais je veux décharger en opérant ; faites-moi sodomiser votre fille de compagnie, son cul me plaît, et en lui lançant mon foutre dans l'anus, vous verrez périr mes seize femmes. Cela en fera bien dix-sept, s'écria Augustine en nous suppliant de ne la point livrer à ce monstre ; comment voulez-vous que je soutienne une pareille opération. Le mieux du monde, dit Minski ; et la faisant déshabiller par ses femmes, il la plaça aussitôt dans l'attitude propice à ses désirs ; n'ayez pas peur, continua-t-il, jamais une femme ne m'a résisté, et j'en fous tous les jours de plus jeunes que vous. », *ibid.*, p. 711.

[1180] *Les 120 journées de Sodome*, p. 59.

corps fonctionnel, servile s'il est passif, tyrannique s'il est actif[1181] : les filles qui assurent le service de Silling ne sont ni totalement victimes ni pleinement intégrées à la scène érotique, car la fonction qui leur est dévolue est avant tout instrumentale – comme le mobilier humain de Minksi, elles font littéralement « partie du décor ». La nudité, ainsi réglementée, humilie ou émoustille, mais elle ne suffit pas à elle seule à déclencher l'épisode orgiaque. Il faut pour cela que la représentation du corps nu succède ou côtoie l'image du corps voilé, que l'objet érotique perce sous la gangue de l'ordinaire et que l'interdit qui préside à sa représentation se trouve soudain transgressé : de même qu'il ne saurait y avoir d'obscénité sans bienséance, l'érotique ne peut faire totalement l'économie du secret. Les entorses à cette règle existent mais demeurent fort rares[1182] : chez Sade comme chez la plupart des pornographes, il revient à la scène libidineuse de soumettre les corps à la sanction du désir par une scénographie qui surdétermine le passage du caché au montré, du corps décent au corps érotique.

[1181] Les bourreaux n'éprouvent naturellement aucune répugnance à circuler nus dans l'espace des orgies, leur rôle n'étant pas d'exciter le désir mais de jouir – on osera dire de « consommer » – ces corps qui, dénudés par la force, leur sont de ce fait même offerts. La mise à nu, chez Sade, occupe ainsi toujours une double fonction érotique et distinctive.

[1182] Mues par le désir d'aller jusqu'au bout du dicible et du montrable, certaines passions, à l'instar des scénarios cruels imaginés par le marquis d'Enfer dans la dernière partie des *120 journées de Sodome*, n'accordent à l'inverse aucune place au dévoilement du corps : la jouissance devient pure mécanique, le corps se voit dénué de toute complexité, de toute profondeur ; rien ne saurait plus faire obstacle aux regards du libertin. De telles passions apparaissent comme l'expression limite d'une corporéité que Sade s'emploie dans son œuvre à explorer dans tous ses registres : du « gazé » au « poivré », du galant à l'obscène.

Section 2. Nudité et dévoilement

Après avoir éclairé l'importance de la « mise en scène » dans la représentation du corps sadien, il nous reste à dire un mot de ses modalités pratiques de dévoilement dans l'espace diégétique. On distinguera, de manière un peu schématique, quatre grandes configurations par lesquelles la scène orgiaque travaille à exhiber la nudité scandaleuse de ce corps : le *troussage*, la *mise à nu*, l'*effeuillage* et la *censure*.

La première, des plus communes sous la plume du marquis, consiste en l'exhibition soudaine de l'objet désiré : le *troussage* implique en effet que le corps, dissimulé par le vêtement, se révèle *partiellement* au regard du libertin ; jaillissant sous le voile qui, quelques instants auparavant, interdisait encore le regard, l'image obscène se superpose « en un instant » à celle du corps chaste. La vitesse, on le comprend, est une donnée centrale dans cette opération, qui doit mêler la provocation du geste transgressif à la surprise du corps qui se révèle :

> Vous avez mérité d'être puni, dit Rodin à son élève, et vous allez l'être. À ces mots, la culotte est à bas. Mais tout l'intéresse ici ; rien n'est exclu, les voiles se relèvent, tout se palpe indistinctement[1183].

« À ces mots » : l'énoncé de la sentence coïncide avec son exécution tandis que la forme passive trahit la facilité avec laquelle tout obstacle s'aplanit face aux volontés du jouisseur ; le libertinage sadien travaille à réduire autant que faire se peut la distance séparant la formulation du désir de sa réalisation. Même fulgurance dans l'examen que Bandole fait subir à Justine : « Bandole, suivi d'une vieille, entre dans la chambre : faites-moi voir le con, dit-il à la matrone ; et Justine, sans pouvoir s'en défendre, est aussitôt saisie et troussée[1184]. » Le *troussage* constitue la forme la plus « pratique », c'est-à-dire aussi la plus désinvolte, du dénudement. Désignant à l'origine l'acte de tirer ou de replier sur soi une partie d'un vêtement, le geste intéresse surtout, dans un contexte libertin, par ce qu'il expose ou révèle. La facilité avec laquelle robes et jupons se troussent au premier signe n'enlèvent naturellement rien au scandale de cette exhibition. Comme ne manque pas de le rappeler l'article « TROUSSER » de *l'Encyclopédie*, le dévoilement qui résulte de cette opération s'avère souvent bien plus obscène que la nudité intégrale : « une femme troussée est plus

[1183] *La Nouvelle Justine*, p. 531.
[1184] *Ibid.*, p. 576.

immodeste qu'une femme nue » ; l'objet désiré s'exhibe en effet dans la contiguïté immédiate du vêtement, dont la présence signale à la fois l'interdit portant sur le regard et l'invitation adressée au voyeur par le jeu de la focalisation. Le geste, en raison même de ce surcroit d'impudeur qui lui est prêté, est sans surprise tout à fait fréquent chez Sade ; une libertine évoquant, dans l'*Histoire de Juliette*, les passions auxquelles elle se livre avec les jeunes filles de sa compagnie dit ainsi « se content[er] quelquefois de les trousser, au lieu de les faire mettre nues, trouvant à l'action de relever, et de contenir leurs jupes, plus de plaisir encore que la trop grande facilité offerte par leur complète nudité[1185] ». Le héros sodomite, en raison même de l'horreur qui lui inspirent les attributs féminins, est particulièrement disposé à trousser ses partenaires, ne dévoilant au grand jour que la partie dont il compte jouir. Le corps amoureux, ainsi fragmenté, se trouve dès lors réduit à ses fonctions sexuelles – réduit à n'être qu'un cul ou qu'un con. La mise à nue brutale de l'objet désiré proclame l'immédiate disponibilité du corps de l'autre aux désirs tyranniques du jouisseur, et agit communément, de ce fait, comme un rappel de la sujétion dans laquelle la victime se trouve enfermée dans le cadre des orgies.

Toujours distinct du troussage, dont il constitue cependant une variation fort appréciée du débauché – « Un grand seigneur, raconte Brantôme, goûte aussi le même plaisir à fustiger étrangement sa femme, ou nue, ou retroussée[1186] » – la *mise à nu* élargit le geste d'exhibition au corps dans son entier. L'alternance du gazé et de l'obscène se substitue ici au mouvement de focalisation sur un détail voluptueux, comme le « plan large » succède au « gros plan ». Moins provocatrice, en apparence, la mise à nu suggère néanmoins une transition brutale entre le corps décent et le corps érotique ; si le vêtement troussé maintient bon gré mal gré une forme de distance entre ce qui couve et ce qui point – c'est là son ambivalence et son obscénité – le dénudement est au contraire synonyme d'implication totale du sujet dans la scénographie de l'acte amoureux. Comme le troussage, la mise à nu se signale par sa vitesse d'exécution, par la négation de tout obstacle susceptible de s'opposer ou de retarder l'apparition du corps. Un seul geste suffira, dans *La Philosophie dans le boudoir*, à faire tomber la simarre de gaze qui couvre les acteurs de la scène :

Madame de Saint-Ange.

Dolmancé, déshabillez vous-même la victime.

[1185] *Histoire de Juliette*, p. 432.
[1186] *Idem.*

Dolmancé.

> Cela ne sera pas difficile, puisqu'il ne s'agit que d'enlever cette gaze pour distinguer à nu les plus touchants attraits. *(Il la met nue, et ses premiers regards se portent aussitôt sur le derrière[1187].)*

L'érotique sadienne est une érotique du tableau : la scène « change », les postures varient mais les mouvements nécessaires à ces réarrangements sont systématiquement passés sous silence, relégués hors-texte : parce qu'elles « vont sans dire », ces transitions sont aussi bien tenues à l'écart de la narration que du texte didascalique, qui ne détaillent jamais les moments de « passage » ou de transformation, jugés peu intéressants en eux-mêmes, pour se concentrer sur la description du tableau suivant. La conséquence logique de cette omission est une accélération du rythme de la scène et une surdétermination de la valeur contrastive de l'alternance des postures. Mais l'instantanéité de la mise à nu n'est pas seulement ici l'expression d'une urgence du désir ou d'une paresse d'écriture, c'est avant tout une affaire de « montage » : le texte pornographique fragmente le réel en une succession d'images stroboscopiques sur lesquelles achoppent le regard voyeuriste, et le réassemble selon sa fantaisie, substituant au développement linéaire de la scénographie amoureuse une succession d'images fixes, immobiles. En fait de continuité, pour reprendre le mot fameux de Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*, l'écriture sadienne n'est astreinte qu'à une logique de contiguïté : les corps multiplient les *poses* sans toutefois se mouvoir, leurs gestes sont appréhendés dans la stupéfaction de l'instantané. Par ce truchement, il semble que l'alternance continuelle du voilé et de l'obscène donne à voir l'ambivalence fondamentale des imaginaires attachés à ce corps tout à la fois sacré et obscène : tantôt paré des artifices de la civilité, tantôt ramené à sa nudité scandaleuse.

En réduisant le vêtement au rang d'objet purement fonctionnel, qui serait réductible à « un jeu clair de signes et de fonctions[1188] », Barthes a pu avoir tendance à sous-estimer les usages dramatiques et érotiques que la fiction sadienne associe communément au voile sous toutes ses formes : l'occultation du corps, et son corollaire, la désignation du sexe comme secret ne demandant qu'à être dévoilé, sont au cœur de la fantasmatique libertine ; l'obstination avec laquelle les corps se trouvent, chez Sade, implacablement dénudés nous apparaît moins, dans ce contexte, comme une tentative de neutralisation de l'interdit

[1187] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 20.
[1188] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 23.

traditionnellement associé à la représentation de la chair[1189], que comme la résolution brutale – jouissive – d'une tension qui ne peut s'exprimer sans en appeler au souvenir de l'interdit qu'elle bafoue. Le troussage et la mise à nu ne sauraient apparaître, dès lors, comme la portion congrue[1190] d'une érotique qui, renonçant au régime de l'allusion au profit d'une représentation crue et obscène du corps, se serait de fait condamnée elle-même à une forme de monotonie ou d'ennui, tout au contraire, ces gestes ont pour fonction première d'inscrire, en le transgressant, l'obstacle au cœur même du dispositif érotique. Que le secret de cette nudité ne constitue, pour le libertin aguerri, qu'un secret de Polichinelle, corps et victimes étant largement interchangeables dans la fiction sadienne, n'ôte cependant rien à la surprise et à l'émerveillement que son apparition provoque immanquablement chez le débauché. L'on aurait tort, au demeurant, de croire le libertin raffiné du roman galant plus naïf ou plus ignorant sur ce chapitre que ne peuvent l'être les scélérats de Sade : ce qui se dévoile du corps de l'autre en de pareilles occasions est de l'ordre du connu, voire du lieu commun ; c'est une platitude que le geste d'exhibition seul parviendra, au terme d'une scénographie spécifique, à rendre singulière, nouvelle ou inattendue, bref, « intéressante ». De fait, l'apparition du corps constitue toujours, chez notre auteur, une espèce de spectacle dont l'efficacité pragmatique s'éprouve à l'aune des réactions du jouisseur. Ainsi de l'épisode du viol de Justine par Saint-Florent, dans *La Nouvelle Justine*, qui s'articule autour d'un double « troussage » ; d'abord dépucelée par son agresseur, Justine devient une nouvelle fois la victime de celui qui prétend la voler tandis qu'elle est évanouie :

> À dix pas de là, ses sens se raniment ; il éprouve ce remord singulier qui bouleverse l'âme du scélérat, s'imaginant n'avoir commis qu'à moitié le forfait qu'il pouvait étendre ; il se souvient qu'il a laissé dans les poches de Justine les cent mille francs qu'il lui avait remis ; il vient les lui voler ; mais Justine, assise sur ses poches, ne peut être fouillée sans qu'on la retourne. Ciel ! que de nouveaux charmes s'offrent, malgré l'obscurité, aux regards enflammés de l'incestueux

[1189] « Or chez Sade il n'y a aucun secret du corps à quérir, mais seulement une pratique à accomplir : l'invention, l'émotion, la surprise ne naissent pas d'un secret postulé puis violé, mais des efflorescences d'une combinatoire qui se cherche à ciel ouvert, à travers un ordre qui n'est pas logique mais seulement sériel : le sexe (ou le contre-sexe) n'est pas chez Sade un centre, l'objet retardé et consacré d'une dernière manifestation (d'une épiphanie) […]. », *ibid.*, p. 162.

[1190] « Dans la cité sadienne, aucune de ces allusions, provocations et esquives dont notre vêtement est l'objet : l'amour s'y fait immédiatement nu ; et en fait de strip-tease, on n'y connaît que le *« Troussez ! »* brutal par lequel le libertin enjoint à son sujet de se mettre en position d'être examiné. », *ibid.*, p. 23.

> Saint-Florent ? Quoi ! dit-il, en considérant ce cul délicieux et frais, Qui, le premier l'avait si vivement excité eh quoi ! j'ai pu négliger de tels appas [1191]!

Le dévoilement impromptu du corps de Justine suffit à réveiller les désirs du libertin, qui découvre en lieu et place de l'argent qu'il espérait trouver un objet inattendu, qui le surprend et l'émeut. La réaction de Saint-Florent mobilise ici les leviers traditionnels d'une rhétorique de l'étonnement : superlatifs, interjections, modalité exclamative. La superposition de l'image pathétique (Justine sans connaissance, dans le désordre de l'agression qu'elle vient de subir) et de l'image érotique (le dévoilement inopiné de ses « appas ») produit sur le spectateur un « choc », mot qui appartient aussi bien chez Sade au vocabulaire de la science expérimentale que du libertinage, dont la violence est jugée seule susceptible de réveiller les appétits des roués les plus endurcis. La fulgurance du dévoilement est partie intégrante d'une érotique de l'intensité, plus attachée à produire le récit du surgissement de l'objet désiré sous l'œil avide du jouisseur qu'à rendre compte, à l'instar du roman crébillonnesque, des obstacles susceptibles d'en retarder ou d'en prévenir l'apparition. L'anthropologie matérialiste esquissée par Clairwil, en associant la « violence avec laquelle les objets extérieurs agissent sur nos organes » au plus moins grand degré de disposition au crime – et donc à la lubricité –, fournit du reste une justification naturalisante à l'efficacité du dispositif érotique mobilisé dans le cadre des orgies, qui sera fréquemment reprise par les libertins de l'œuvre clandestine[1192]. Ces scènes de surprise, qui ne dérogent pas aux codes du discours pornographiques de l'âge classique[1193], constituent un véritable lieu commun de la scénographie sadienne : « l'intérêt » de la scène réside tout entier dans le pouvoir percussif du geste de dévoilement, qui institue le corps voilé en corps secret au moment même où, rompant l'interdit qui porte sur son exhibition, il en annihile définitivement tout le mystère et le réduit

[1191] *Histoire de Juliette*, p. 465-466.
[1192] « Cette sensibilité purement physique, dépend de la conformité de nos organes, de la délicatesse de nos sens, et plus que tout de la nature du fluide nerval, dans lequel je place généralement toutes les affections de l'homme. […] L'inflammation causée dans le fluide électrique par le rapport des objets extérieurs, opération dont nous nommons l'effet, les passions, vient décider l'habitude au bien ou au mal. Si cette inflammation est médiocre en raison de l'épaisseur des organes qui s'oppose à une action pressée de l'objet extérieur sur le fluide nerval, ou du peu de vitesse avec laquelle le cerveau lui rapporte l'effet de cette pression, ou encore du peu de disposition de ce fluide à être mis en mouvement : alors les effets de cette sensibilité nous déterminent à la vertu ; si au contraire les objets extérieurs agissent sur nos organes d'une manière forte, s'ils la pénètrent avec violence, s'ils donnent une action rapide aux particules du fluide nerval qui circulent dans la concavité de nos nerfs, les effets de notre sensibilité dans ce cas, nous déterminent au vice. Si l'action est encore plus forte, elle nous entraîne au crime, et définitivement aux atrocités, si la violence de l'effet est à son dernier degré d'énergie. », *ibid.*, p. 422.
[1193] C'est souvent à l'univers du roman galant et à ses codes que l'érotisme sadien est ramené — chez Barthes, chez Hénaff également — afin d'en marquer l'originalité ou la bizarrerie ; l'érotisme sadien est cependant bien plus proche, dans son fonctionnement, des leviers mobilisés par le roman pornographique classique, et nombre des remarques que nous formulons ici seraient à peu près transposables au *Portier des Chartreux* ou à *Thérèse philosophe*.

au rang de pur objet masturbatoire. L'émotion qu'éprouve Saint-Florent en troussant les vêtements de Justine est au demeurant tout à fait transposable aux scènes de mise à nu, qui reposent sur des leviers similaires : le corps érotique point subitement sous l'image du corps décent. On en trouvera, entre beaucoup d'autres, un exemple dans l'examen que subit une nouvelle fois Justine lors de sa réception à Sainte-Marie-Ses-Bois :

> […] Severino, la relevant avec dureté, lui dit : Non ; vous n'aurez ce droit-là que quand vous serez nue, il faut ici l'humiliation la plus grande… la plus complète. — Oh ! mon père, pardon ; et dans l'instant la pieuse Justine n'offre plus que les beautés de la nature aux yeux libertins de son cafard. À peine a-t-il aperçu ce beau corps, qu'il hennit de lubricité[1194].

Ces scènes de dévoilement ne sont pas seulement l'occasion d'exhiber les « appas » de l'objet mis à nu, elles permettent plus largement de rendre compte de l'intimité du corps dévoilé, de ce qui résiste à l'acte de dénudement et permet de rendre visible, ou lisible, sous les prestiges du vêtement, les signes qui fondent l'identité du sujet. Contre les usages d'une pornographie qui ne montre que des corps parfaitement conformés[1195], pleinement fonctionnels et disposés aux plaisirs ordinaires, la fiction sadienne se plaît à l'inverse à mettre en scène des corps hors-normes, dans leurs attributs comme dans leurs proportions[1196], ou affublés de quelque détail singulier dont la mise au jour soudaine, à la surface du corps jouissant, viendra trahir les aspirations secrètes de l'individu en même temps que ses « manies d'habitude ». Le dévoilement a d'autant plus de poids ici que les corps exhibés ne sont ni nécessairement semblables, ni par principe dénués d'irrégularités. Le pape Braschi, dont Juliette fait la rencontre lors de son périple italien, lui révèle ainsi des fesses « grasses, fermes et potelées, mais tellement dures et calleuses par l'habitude où il est de recevoir le fouet, que les pointes d'une aiguille n'y pénétreraient pas plus que sur une peau de chien de mer[1197] » ; cette image suffit à elle seule à planter le personnage et à convaincre la jeune femme du passé

[1194] *La Nouvelle Justine*, p. 596.
[1195] On trouvera bien quelques contre exemples, même s'ils demeurent fort rares au XVIIIe siècle, à l'image de l'Américaine mise en scène par Mirabeau dans *Ma conversion, ou le libertin de qualité* : « Ce qui me tourmentait, était d'entendre dans un cabinet voisin, une voix d'homme, dont les gros éclats me mettaient en souci : enfin, la porte s'ouvre, qui serait-ce ? Ma déesse… Mais foutre, quelle femme ! Imaginez-vous un colosse de cinq pieds six pouces ; des cheveux noirs et crépus ombragent un front court, deux larges sourcils donnent plus de dureté à des yeux ardents, sa bouche est vaste ; une espèce de moustache s'élève contre un nez barbouillé de tabac d'Espagne ; ses bras, ses pieds, tout cela est d'une forme hommasse, et c'est sa voix que je prenais pour celle du mari. », *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, p. 987-988.
[1196] À propos du marquis d'Enfer dont les passions concluent le cycle des cent-vingt journées : « C'est un homme de quarante ans, d'une taille énorme, et membré comme un mulet ; son vit a près de neuf pouces de tour sur un pied de long. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 376.
[1197] *Histoire de Juliette*, p. 867.

libertin de son interlocuteur, de son goût pour la sodomie et la fustigation. La taille du phallus fournit d'autres indices à la fois sur la sexualité et sur la personnalité des libertins : une taille remarquable mettra en évidence la brutalité ou l'animalité de son propriétaire – que l'on pense à l'« ogre » Minski –, tandis qu'une taille plus modeste sera fréquemment associée à la féminité, à la fourberie et à la cruauté, à l'instar de l'évêque de Silling[1198]. Rien d'étonnant dès lors à ce que ces indications constituent un enjeu de premier plan dans le portrait des libertins masculins, au point de justifier l'interruption de la narration de la Duclos, au seuil des *120 journées de Sodome*, lorsqu'elle en vient maladroitement à omettre cet important détail en décrivant le cadre de l'une de ses premières orgies[1199]. Le corps des femmes n'échappe pas à cette curiosité pour le bizarre et l'irrégulier, à l'exemple de la Durand, femme « amphibie », qui présente la double particularité d'être à la fois « barrée » et dotée d'un clitoris prodigieusement long :

> Par un caprice de la nature, dont Clairwil et moi ne nous étions jamais doutées, Durand n'avait jamais pu jouir des plaisirs ordinaires de la jouissance. Elle était barrée, mais (et de cela vous devez vous en souvenir) son clitoris, long comme le doigt, lui inspirait pour les femmes, le goût le plus ardent. Elle les foutait, elle les enculait […][1200].

Le libertinage sculpte les corps et les esprits : la Durand n'est pas la seule héroïne barrée[1201], ou dotée de ce genre de protubérance phallique[1202], bien qu'elle fournisse sans doute l'un des modèles les plus achevés de l'archétype sadien de l'héroïne virile, partageant à la fois les valeurs et les pratiques des libertins de sexe masculin. L'impossibilité physique à se

---

[1198] « Même noirceur dans l'âme, même penchant au crime, même mépris pour la religion, même athéisme, même fourberie, l'esprit plus souple et plus adroit cependant et plus d'art de précipiter ses victimes, mais une taille fine et légère, un corps petit et fluet, une santé chancelante, des nerfs tous délicats, une recherche plus grande dans les plaisirs, des facultés médiocres, un membre très ordinaire, petit même mais se ménageant avec un tel art) et perdant toujours si peu que son imagination sans cesse enflammée le rendait aussi fréquemment que son frère susceptible de goûter le plaisir […] », *Les 120 journées de Sodome*, p. 25-26

[1199] « […] je n'ai nulle idée du vit de votre second récollet, et nulle idée de sa décharge, d'ailleurs vous branla-t-il le con, et y fit-il toucher son vit ? Vous voyez, que de détails négligés. », *ibid.*, p. 84.

[1200] *Histoire de Juliette*, p. 1116.

[1201] « […] elle [La Martaine] avait passé sa vie dans cette débauche sodomite, et y était bellement familiarisée qu'elle ne goûtait absolument des plaisirs que par là. Une difformité de la nature — elle était barrée — l'ayant empêché de connaître autre chose, elle s'était livrée à cette espèce du plaisir, entraînée et par cette impossibilité de faire autre chose, et par des premières habitudes, moyen à quoi elle s'en tenait à cette lubricité dans laquelle on prétend qu'elle était encore délicieuse, bravant tout, ne redoutant rien, les plus monstrueux engins ne l'effrayaient pas. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 41.

[1202] « Eh quoi ! Madame, quelque chose repousse ce mouchoir ; je n'ai cru déguiser qu'un con, je découvre un vit, Foutre ! quel clitoris… Retirez, retirez ce voile ; bien plus homme que femme, l'illusion m'est permise : vous n'avez besoin de rien cacher. », *Histoire de Juliette*, p. 894 ; voir encore : « Ne sais-tu pas, dit Saint-Elme, que Volmar est un, homme ; elle a un clitoris de trois pouces, et destinée à outrager la nature, quel que soit le sexe qu'elle adopte, il faut que la putain soit tour-à-tour tribade ou bougre ; elle n'y connaît pas de milieu. », *La Nouvelle Justine*, p. 198.

livrer à une sexualité normative permet de justifier les penchants sodomites et homosexuels de ces figures, mais l'on voit bien que derrière cet argument « pratique », ce qui se joue véritablement, c'est l'affirmation d'un principe de conformité des passions libertines aux déterminismes naturels : puisque la nature a écarté ces femmes des jouissances communes, c'est qu'elle les a voulues libertines. Dévoiler les corps revient, dans ces conditions, à dévoiler les caractères, à tracer un portrait plus juste et plus intime du personnage dans la mesure où « le physique », toujours premier chez Sade, est supposé commander à l'éthique et à la psyché. L'alcôve est le lieu par excellence de l'émergence de cette vérité du charnel, elle est le lieu où « s'incarne » le discours philosophique. De manière assez paradoxale, la nudité n'apparaît nullement ici comme une force d'uniformisation, de neutralisation des différences et des inégalités sociales, ce qu'elle est souvent dans la fiction pornographique où les plaisirs de la lubricité réunissent toutes les classes et tous les corps de métier[1203], elle agit tout au contraire dans le sens d'une explicitation des particularismes, qu'elle entend fonder en nature : la représentation du corps anomal de la Durand justifie et signifie – justifie en signifiant – la sexualité « anormale » qui lui est prêtée dans l'*Histoire de Juliette*.

Il va sans dire que ce qui vaut pour les bourreaux ne vaut pas nécessairement pour les victimes. Chez ces dernières, la mise à nu n'a nullement une fonction de « révélateur » des aspirations secrètes, tout simplement parce que ces personnages en sont, pour l'essentiel, largement dépourvus ; en l'occurrence, le dévoilement ne « révèle » rien – les corps-plastrons étant indifféremment beaux, « faits à peindre » –, mais il marque, il ordonne, il discrimine : il n'est pas ici une condition d'affleurement du vrai mais un artifice dramatique – performer le dévoilement, c'est montrer que l'on montre – et sémiotique – le sujet déshabillé contre son gré se voit aussitôt ramené à son statut social de victime. Le dévoilement ne donne pas à voir le corps de la victime, car ce corps, parfaitement standardisé, désindividualisé, signale la beauté bien davantage qu'il ne la représente ; aussi ne retrouvera-t-on pas dans la manière dont celui-ci est appréhendé le souci du détail et le goût de l'exacte mesure qui gouvernent le portrait du libertin. Barthes a écrit de fort belles pages sur cette impossibilité – ou ce refus – du texte sadien à rendre compte du beau, et sur ces « corps éclairés » dont les contours pourtant diffus semblent s'effacer quelque peu, comme sous l'action d'une lumière trop vive :

[1203] Ces différences continuent d'exister sur la scène des orgies sadiennes : les fouteurs, dont l'extraction sera idéalement la plus basse possible, sont certes intégrés au dispositif érotique mais ne possèdent pas le même statut que les libertins, ce que montre bien au demeurant l'administration du château de Silling qui leur associe une place à part, aussi bien au sein des orgies que dans la vie quotidienne : ils ne sont, à proprement parler, ni victimes ni bourreaux.

> Pris dans sa fadeur, son abstraction […], le corps sadien est en fait un corps vu de loin dans la pleine lumière de la scène ; c'est seulement un corps *très bien éclairé*, et dont l'éclairement même, égal, lointain, efface l'individualité (les imperfections de la peau, les couleurs mauvaises du teint), mais laisse passer la pure vénusté ; totalement désirable et absolument inaccessible, le corps éclairé a pour espace naturel le petit théâtre, celui du cabaret, du fantasme ou de la présentation sadienne […]. C'est finalement la théâtralité de ce corps abstrait qui est rendue par des expressions ternes (*corps parfait*, *corps à ravir*, *faite à peindre*, etc.), comme si la description avait été épuisée par la mise (implicite) en scène […][1204].

Le dévoilement, en effet, sert des enjeux différents, selon que l'objet dévoilé se trouve désigné comme un corps jouissant ou comme un corps martyrisé. Alors que la description des curiosités de l'anatomie du premier intéresse par ce que cette nudité est susceptible de nous apprendre sur la personnalité, les pratiques et même les convictions philosophiques du scélérat, justifiant au passage un très grand souci du détail et des proportions qui insufflent de la variété dans l'enchaînement des poses et des scènes, les apparitions du corps victimal sont quant à elles envisagées strictement comme moteur du désir, et donc comme élément fonctionnel de la scène orgiaque : réductible à sa valeur pragmatique, à sa capacité à enflammer l'imagination du spectateur, ce corps, invisible au lecteur et pourtant scruté avec passion, n'existe que dans et par le regard de l'autre. Du corps opprimé, il n'y a rien à dire, car ce corps, toujours égal à lui-même et indifféremment transposable d'une victime à l'autre, n'est nullement un sujet de désir, moins encore un sujet désirant : il est avant tout un objet – l'objet d'un désir étranger et hostile, qui ne voit fondamentalement en lui que ce qu'il pourra lui prendre. La laideur s'énonce facilement, car elle porte en elle le récit, ironique et dérisoire, mais aussi festif, jubilatoire, de ces trajectoires dissidentes dont les goûts et les passions sont inscrites à même la chair. Justine, parangon de toutes les victimes du système sadien, se signale à l'inverse par l'espèce de dissonance que produit en elle cette association de la matière et de l'esprit, elle qui se prend à regretter d'être née dans un corps qui excite, toujours contre son gré, des pulsions si éloignées de ses préoccupations vertueuses[1205]. L'expérience toujours recommencée de cette dissociation, mise en regard avec la prétendue naturalité des passions libertines et avec le rapport heureux que le scélérat entretient avec son propre corps,

[1204] Roland BARTHES, « Le corps éclairé », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 132.
[1205] « […] j'avais vingt-deux ans, une santé robuste quoique fluette et mince, une figure dont pour mon malheur on ne faisait que trop d'éloges, quelques vertus qui quoiqu'elles m'eussent toujours nui, me consolaient pourtant dans mon intérieur et me faisaient espérer qu'enfin la providence leur accorderait sinon quelques récompenses, au moins quelques suspensions aux maux qu'elles m'avaient attirés. », *Les Infortunes de la vertu*, p. 53.

aussi difforme soit-il, ne manque pas de trouver sa place dans le réquisitoire que les roués opposent à l'hypocrisie du système moral : Justine est façonnée pour l'amour mais sa vertu la rend incapable de jouir des plaisirs auxquels ses attributs lui donnent pourtant droit ; or, chez Sade, ceux qui ne peuvent agir en conformité avec leur nature sont appelés à servir d'exutoire à ceux qui ne vivent que par elle.

Rien n'est *a priori* plus contradictoire avec ce que nous venons de dire du « beau corps » sadien, que de l'imaginer marqué, ou affublé de quelque aspérité qui en signalerait la différence, et partant, l'unicité. Il s'agit pourtant-là d'un fantasme commun[1206], presque banal, chez les libertins de l'œuvre clandestine. C'est que le marquage, comme l'avait déjà remarqué Roland Barthes[1207], intervient toujours *dans un second temps* : lorsque le corps, finalement dévoilé, quittant le cadre irréel de la représentation et l'espèce de sidération provoquée par son apparition soudaine, descend finalement de scène et achève ainsi sa transformation en pur objet sexuel : amoncellement de membres et d'organes dont le scélérat pourra jouir à sa fantaisie. L'important ici est de constater que cette marque apposée sur le corps victimal n'a rien de commun avec les marqueurs dont hérite le libertin, et qui lui sont en quelque façon consubstantiels – Durand possède le corps le plus à même de servir ses débauches. Le signe, qui fonctionne comme indice du mode de vie du scélérat, devient aussitôt trompeur lorsque, par force, il se voit *imposé* à l'autre. Ainsi de la marque des voleurs que reçoit Justine des mains de Rodin et de son complice :

> Rodin s'empare de Justine, et l'abominable Rombeau lui applique derrière l'épaule le fer ardent dont on marque les voleurs ; qu'elle ose paraître à présent, dit ce monstre ; qu'elle l'essaie, et en montrant cette lettre ignominieuse, nous légitimerons suffisamment les raisons qui l'auront fait renvoyer avec tant de mystère et de promptitude[1208].

La perversité du marquage tient ici à la manière dont il renverse l'idée selon laquelle la mise à nu du sujet irait nécessairement de pair avec la mise au jour de son moi intime. La conformité qui existe, chez le grand libertin, entre le corps et l'esprit, entre le détail d'une anatomie et la sorte de libertinage qui lui correspond le mieux, rigoureuse adéquation qui prête au dénudement une valeur de confession, est rigoureusement impossible pour qui a été

[1206] On pourra se rapporter au chapitre « Communiquer » de la deuxième partie, pour une analyse plus détaillée de ce phénomène.
[1207] « […] le corps de la victime sadienne ne devient accessible que lorsqu'il descend de sa première description et se morcelle », Roland BARTHES, « Le corps éclairé », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 132.
[1208] *La Nouvelle Justine*, p. 568-569.

marqué de la sorte : débarrassée des voiles qui la déguisent aux regards extérieurs, Justine continue, à son corps défendant, de brouiller les significations que le corps libertin érige à l'inverse en système, en arborant la trace d'un forfait qu'elle n'a pas commis. Malmenée physiquement, la jeune fille voit encore son identité se corrompre sous l'effet de l'humour cruel de ses bourreaux – elle n'était que vertueuse, la voici vertueuse *et* coupable –, si bien qu'il lui faudra apprendre à vivre dans la surveillance perpétuelle de ce corps qui ne demande qu'à témoigner contre elle-même, apprendre à transformer se pudeur en duplicité, enfin, apprendre à se cacher, à se *couvrir* – entreprise impossible, on le sait, pour celle qui est destinée à être toujours la victime des débauchés qui croiseront son chemin : « Les infamies qui m'avaient été faites ne paraissant point à découvert, j'imaginai pouvoir les déguiser toujours, et que leur flétrissure ne m'empêcherait pas de gagner ma vie […][1209]. » La polysémie du signe est au cœur même de l'espèce de plaisanterie inventée par Rodin et Rombeau, car la marque arborée par Justine dit au moins deux choses : qu'elle a été convaincue de vol – ce qui est une calomnie – mais aussi, plus prosaïquement, qu'elle a subi le supplice du marquage, qu'elle a été *tourmentée* : la marque est la preuve indiscutable des mauvais traitements que Rodin et Rombeau lui ont injustement infligés. Parfaitement réversible, comme le sont souvent les signaux du texte sadien, voici que la marque désigne tout à la fois Justine comme criminelle et comme victime. Criminelle aux yeux des autorités judiciaires, qui ne cessent de se méprendre à son endroit – on se souvient que dans le dispositif narratif choisi par Sade, Justine raconte son histoire à celle qu'elle ne sait pas être encore sa sœur, alors qu'elle est en état d'arrestation – l'héroïne n'en est pas moins identifiée très clairement par les libertins qui s'empareront d'elle par la suite comme « plastron » potentiel, ayant déjà été victime des mauvais traitements de quelqu'un de leurs semblables. Cette dualité qui parcourt le corps de Justine se trouve parfaitement illustrée dans la scène de réception au couvent Sainte-Marie-Des-Bois, qui succède à l'épisode consacré à Rodin :

> — Mes amis, dit Raphaël en entrant, il nous en manquait une, la voilà ; permettez que je vous présente un véritable phénomène ; voilà une Lucrèce qui porte à la fois sur ses épaules la marque des filles de mauvaise vie et là, continua-t-il en faisant un geste aussi significatif qu'indécent… là, mes amis, la preuve certaine d'une virginité reconnue.

[1209] *Les Infortunes de la vertu*, p. 53.

> Les éclats de rire se firent entendre de tous les coins de la salle à cette réception singulière et Clément, celui que j'avais vu le premier, s'écria aussitôt, déjà à moitié ivre, qu'il fallait à l'instant vérifier les faits[1210].

La marque, imprimée au fer rouge sur l'épaule de Justine, circule donc d'un lieu à l'autre, du repère du chirurgien au couvent Sainte-Marie-Des-Bois, où la plaisanterie fait une nouvelle fois mouche, comme en témoigne les « éclats de rire » qui en accompagnent la formulation. Cette marque est en fait une espèce de code adressé aux seuls libertins, et le corps morcelé de Justine, écartelé entre des signes contradictoires qui la nient en tant que sujet, constitue ironiquement le medium par lequel transite le persiflage dont elle se rend involontairement victime. Le détournement, tout à la fois ludique et cruel, que le libertinage sadien impose ici à la scène de mise à nu permet de mettre en lumière l'ambivalence fondamentale d'une scénographie dont la fonction est de mettre en scène et en jeu les identités, de les *questionner*, à tous les sens du terme ; aussi, en fonction des contextes, cette nudité pourra-elle tantôt apparaître comme un gage de vérité, lorsqu'elle est mise en cohérence avec la personnalité du jouisseur, tantôt comme un instrument d'aliénation, lorsqu'elle vient contredire la conduite et les valeurs portées par l'héroïne suppliciée[1211].

Le mouvement de dislocation qui s'empare du corps de Justine, dans les extraits que nous venons de commenter, est également symptomatique d'une troisième modalité de dévoilement que nous n'avons fait jusqu'à présent que mentionner, et que nous appellerons, devant la pauvreté de la langue française sur ce chapitre, *effeuillage*, ou si l'on préfère le mot anglais, *strip-tease*. La critique a eu tendance à refuser à Sade toute prétention érotique en opposant la violence et la crudité du dispositif sadien à la finesse du sous-entendu et à l'art, bien connu de certains romanciers, de faire naître le désir en en retardant la satisfaction. Le modèle, ou plutôt le contre-modèle de la fiction érotique moderne, permet notamment à Roland Barthes de conclure à l'absence de toute stratégie d'érotisation dans le cadre de la scène sadienne, celle-ci étant jugée indissociable du geste de *strip-tease*. « À ce compte-là, écrit-il, Sade n'est pas érotique : on l'a dit, il n'y a jamais chez lui de *strip-tease* d'aucune sorte, cet apologue essentiel de l'érotique moderne[1212]. » Marcel Hénaff va plus loin encore, en faisant de cette absence un indice de la non-littérarité à laquelle se condamnerait

[1210] *Ibid.*, p. 58.
[1211] On pourra trouver un autre exemple de cette dissociation dans l'orgasme imposé à Justine par certains de ses violeurs : la mécanique du corps venant ici contredire le positionnement vertueux de l'héroïne.
[1212] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 30.

nécessairement l'œuvre sadienne, en refusant de mettre en scène les amours policés des petits-maîtres du roman crébillonnesque :

> Le discours amoureux est d'abord une mantique : déchiffrer correctement les signes qu'émet le corps aimé pour connaître ce qu'il en est de l'intention qui l'habite. Ainsi le corps symptômal fonde l'ordre de la métaphore dont s'institue ce que nous avons l'habitude de considérer comme littérature. Rien d'étonnant alors au fait que les Archontes aient décidé que Sade n'y avait pas sa place[1213].

Est-il pourtant bien vrai, en tout premier lieu, qu'il n'y a « jamais chez [Sade] de *strip-tease* » ? En cherchant un peu dans l'*Histoire de Juliette*, on rencontre par exemple ce passage :

> Nos libertins, qui nous avaient fait rhabiller pour l'instant du repas, exigèrent que la nouvelle nudité, où ils voulaient nous mettre, ne vînt, comme chez les courtisanes de Babylone, que par gradation. Au premier service, on enleva un fichu : on dégarnit le buste au second ; ainsi de suite, jusqu'au fruit, où nos vêtements tombèrent en entier ; alors le libertinage et l'abrutissement augmentèrent.[1214]

Sans être nécessairement un cas isolé, on conviendra cependant que le scénario érotique à l'œuvre dans cet épisode est fort rare chez Sade, comme il est rare au demeurant dans le roman pornographique des Lumières, qui privilégie lui aussi les scènes de *troussage* et de *mise à nu*. L'érotique sadienne, on a eu l'occasion de le dire, n'est nullement une érotique du délai, de l'attente, de la frustration ; plus proche sur ce point de l'imaginaire pornographique de son temps et des codes qu'il mobilise, elle privilégie la fulgurance, l'intensité, le choc. L'effeuillage, entendu comme geste ritualisé par lequel s'ouvrirait et se désignerait tout à la fois l'épisode orgiaque, n'est plus, chez Sade, un levier du désir, une structure pragmatique visant à susciter l'excitation du lecteur, mais un dispositif scénographique particulier, l'expression anecdotique d'une fantaisie, une simple variation dans la recension des bizarreries imputables à l'intempérance libertine ; bref, l'effeuillage n'est plus une *érotique*, c'est une *passion*. Largement incompatible avec la manière dont les fictions du marquis structurent et formalisent la tension sexuelle, celui-ci se trouve moins nié que *thématisé* par la pornographie sadienne. L'effeuillage constitue ici un récit singulier, le récit d'une singularité parmi d'autres que les grandes sommes romanesques de l'œuvre

[1213] Marcel HÉNAFF, *L'invention du corps libertin*, p. 24.
[1214] *Histoire de Juliette*, p. 798.

clandestine se feront, pour cette raison, un devoir de mentionner, au nom même du principe d'exhaustivité qui en gouverne la narration. Ce déplacement est symptomatique de la manière dont Sade s'empare d'un certain nombre de codes érotiques pour les intégrer à son plan d'écriture, non cependant sans en changer radicalement le rôle et la signification. Chantal Thomas, qui consacre dans *La Dissertation et l'orgie* un bref chapitre au commentaire du passage que nous citons ci-dessus – « La mise à nu » –, a parfaitement cerné les enjeux de cette réécriture :

> Dans le rituel classique du strip-tease la partie dénudée n'est pas donnée à voir pour elle-même mais comme la promesse enivrante, et toujours déçue, d'une vision totale […]. Et c'est dans ce rapport à la totalité qu'elle prend valeur.
>
> Cette approche synecdotique du corps (la partie prise pour le tout) est étrangère au comportement du personnage sadien pour qui la partie existe en elle-même, sans référence rêvée à une totalité finale qui, telle la vision mystique d'un au-delà, lui donnerait sens. La partie mise à nu n'est pas ce à partir de quoi le libertin jouit imaginairement de l'ensemble du corps, mais ce dont il exige la jouissance immédiate et passagère : « Prêtez-moi la partie de votre corps qui peut me satisfaire un instant, et jouissez, si cela vous plaît, de celle du mien qui peut vous être agréable[1215]. »

Tout en reprenant, en apparence, le développement normal d'une scène d'effeuillage, les modifications de détail auxquelles se livre Sade modifient en profondeur la signification de la nudité dans ce passage. La première de ces altérations tient à un renversement de la temporalité : les libertins mis en scène ici sont nus *avant* de procéder au cérémoniel en question, en sorte que, non sans ironie, il leur est demandé de se « rhabiller pour l'instant du repas » afin de mieux pouvoir, dans un second temps, se déshabiller à nouveau. La révélation du corps des acteurs ne constitue nullement l'enjeu essentiel de la scène, comme c'est normalement le cas dans un *strip-tease*, et la tension qui résulte normalement de cette mise à nu différée n'a plus de sens dès lors que ce qui est retardé est déjà de l'ordre du connu. Le geste de dévoilement s'assume donc comme un geste « gratuit », purement artificiel, sa fonction n'est plus d'instruire – de dire ce qu'est ce corps – mais de montrer, d'indiquer ce dont il est permis de jouir ou non en le pointant du doigt : c'est une focale. Ramené au rang de pur artifice dramatique, cet « effeuillage » se décompose, formellement, en une succession ordonnée de « troussages » : les différentes parties du corps sont exhibées, les unes après les

[1215] Chantal THOMAS, « la mise à nu », *La dissertation et l'orgie*, p. 65-66.

autres, mises « sur le devant de la scène », sans cependant se rapporter, comme le remarque Chantal Thomas, à une totalité absente dont elles ne constitueraient, somme toute, que l'expression partielle, indicielle ou euphémistique. En œuvrant ainsi à l'atomisation de ce corps, à son découpage systématique, Sade substitue à la représentation classique du corps comme unité indivisible – à l'image du sujet pensant qu'il est chargé d'incarner – une approche à la fois plus mécaniste et plus analytique : le corps est une machinerie dont les différents rouages sont exhibés les uns après les autres, chacun en raison de l'usage ou de la perspective qu'il peut offrir au spectateur. Nul détail n'est apporté quant à l'effet – érotique, peut-être même comique[1216] – que chacun de ces dévoilements successifs est susceptible de provoquer : là n'est pas l'essentiel. Il importe seulement que les parties cachées s'exhibent au vu et au su de tous, dans un ordre préalablement établi :

> […] prendre la partie pour le tout c'est se référer, en réalité, non à l'ensemble du corps mais à son principe d'unité, c'est-à-dire à un principe idéal […]. Inversement, c'est la dynamique destructrice du morcellement qui constitue matériellement le corps sadien ; celui-ci, à la limite, n'ayant qu'un sens opératoire… Opération de découpage appliquée, de l'extérieur, à ce qui n'est jamais que l'*autre* corps : le morcellement du corps est savoir d'hétérogénéité[1217].

Cette seconde transformation suffit en elle-même à faire basculer définitivement l'épisode sur le terrain de la pornographie, où la représentation du corps jouissant, considérée comme une condition suffisante à l'émergence du désir, se substitue à la représentation du processus de dévoilement de ce corps. S'il est cependant un élément que Sade conserve de la dramaturgie de l'effeuillage, et qui possède au demeurant une importance de tout premier plan dans son œuvre, c'est le principe de « gradation » :

> […] ce qui importe ici, ce n'est pas le phénomène de nudité mais celui de gradation. Le libertin ne s'excite pas à découvrir un sein nu mais s'enchante de ce que le sein soit dévoilé au moment voulu dans un ordre temporel aussi exactement qu'arbitrairement réglé – sans mise en rapport avec une attente ou une frustration antérieure[1218].

[1216] Après tout, au commencement de cette scène se trouve un bon mot : celui du « fruit » par lequel le repas et l'orgie aboutiront tous deux. Le parallèle entre sexualité et sustentation, qui fait la part belle aux opérations du corps, est assez commun chez Sade ; on se souvient que le récit des *120 journées de Sodome* est comparé, dès l'introduction, à un « banquet » où chacun est invité à venir prendre ce qui sera le plus à même de lui plaire.
[1217] *Ibid.*, p. 66.
[1218] *Ibid.*, p. 63-64.

La gradation constitue chez Sade un élément de formalisation et de mise en ordre de la scène orgiaque. Il s'agit, selon la formule souvent citée de Madame de Saint-Ange, dans *La Philosophie dans le boudoir*, de « [mettre] un peu d'ordre[1219] » dans la succession des étreintes afin de profiter pleinement des jouissances dont on les croit capables. La gradation, c'est l'attente sans l'incertitude, le délai comme la frustration y sont précisément réglés pour amener au plus vite et le plus efficacement possible à la jouissance : c'est ainsi « par gradation[1220] » que Juliette, qui livre ici son « secret » à Madame de Donis, entend, par une « pollution » réglée, arriver le plus sûrement au plaisir. Le dévoilement quant à lui n'est plus laissé à la discrétion du sujet désiré, dont la soumission aux besoins du groupe est totale, mais obéit à un code rigoureux, implacable, et surtout fixé *a priori* par les libertins eux-mêmes : l'ordre de la succession des plats, modèle évidemment arbitraire, et par cela même pleinement compatible avec l'humour tyrannique du bourreau[1221], se substitue ici au libre arbitre de l'effeuilleur.

L'idée de gradation implique enfin une intensification ou une aggravation des éléments constitutifs de la scène initiale, qui rend compte de l'essor du désir face au dévoilement d'un corps livrant progressivement et par étape ses secrets les plus intimes. De même, chez Sade, la succession des attitudes et des poses doit obéir à une logique scalaire ; il s'agit, à partir de passions communes, voire d'une scène aussi ordinaire que peut l'être un repas partagé, d'œuvrer à faire basculer la scène dans l'outrance et la débauche. Le délai, en l'occurrence, permet de souligner le contraste qui existe entre le tableau décent et l'image obscène, non en proposant une superposition brutale de l'un sur l'autre, mais en détaillant les différentes étapes de cette transformation, jusqu'à rendre inéluctables les dernières marques de la débauche libertine : « ainsi de suite, jusqu'au fruit, où nos vêtements tombèrent en entier ; alors le libertinage et l'abrutissement augmentèrent », concluait l'héroïne de l'*Histoire de Juliette*. S'il est rare, chez Sade, que cette gradation s'applique au dévoilement du corps – on a vu que d'autres modes de dénudement étaient privilégiés dans ses œuvres –, celle-ci joue en revanche un rôle tout à fait premier dans l'organisation des orgies d'une part, et plus largement, dans la structure du récit. Dans l'épisode que nous avons commenté, de façon assez anecdotique, c'est le dévoilement progressif du corps qui ordonne le dévoilement de la scène, ailleurs, un changement de posture, de partenaire ou encore d'instrumentation remplira

[1219] « Mettons, s'il vous plaît, un peu d'ordre à ces orgies, il en faut même au sein du délire et de l'infamie. », *La Philosophie dans le boudoir*, p. 56.
[1220] *Histoire de Juliette*, p. 752.
[1221] Il est fort probable, en l'occurrence, que le jeu de mot sur le double sens du « fruit » suffise à justifier le parallèle entre le rythme du repas et celui de la scène : l'arbitraire du langage informe la succession des étreintes.

parfaitement cette fonction de dramatisation et de mise en forme de la scène orgiaque. Les différentes versions de *Justine*, et surtout *Les 120 journées de Sodome*, étendent le procédé à l'ensemble de leur narration en en faisant un principe compositionnel explicitement assumé : les « infortunes » de Justine iront croissantes, des propositions malhonnêtes qui marquent le début de son parcours aux viols de plus en plus brutaux qu'elle aura à subir à mesure que le récit avance, tandis que les *120 journées de Sodome* prennent le parti de « classer » ces épisodes, des « passions simples » aux « doubles », et des « passions criminelles » aux « meurtrières », en plaçant le tout « dans un corps de récit » afin que ces détails ne soient pas trop « monotones[1222] ». Bien que les œuvres en question souffrent de quelques irrégularités dans la mise en application du plan qu'elles se sont fixé[1223], l'auteur peinant souvent à réfréner son goût de la démesure et de la provocation, ces infractions n'en sont pas moins tenues globalement que pour ce qu'elles sont, à savoir des « fautes » :

> Fautes que j'ai faites.
>
> J'ai trop dévoilé les histoires de garde-robe au commencement, il ne faut les développer qu'après les récits qui en parlent — trop parlé de la sodomie active et passive, voilez-les, jusqu'à ce que les récits en parlent[1224].

Mais la graduation des vices, et son corollaire, la répartition des passions au sein du récit par ordre de gravité, ne relèvent pas seulement d'un fait de structure, d'une logique classificatrice que viendrait justifier un parti pris de clarté, elles peuvent aussi, à l'occasion, s'assumer comme artifice narratif[1225]. Différer la représentation d'une passion, dont le surgissement ne cadre pas avec la chronologie imposée aux récits, peut être un moyen de générer à peu de frais une tension narrative en créant un effet d'annonce. Ainsi, certaines pratiques survenant « trop tôt » dans la narration des *120 journées de Sodome* obligent le narrateur à ne les évoquer que de manière détournée, à recourir au voile ou à l'« énigme » afin de ne pas brouiller la trame de son récit ; de telles situations sont favorisées par les parallèles qui s'esquissent entre les narrations des historiennes et les orgies de Silling, et sont souvent traitées avec désinvolture sous la forme d'un jeu avec le lecteur :

[1222] « Il aurait été monotone de les détailler autrement et une à une, sans les faire entrer dans un corps de récit. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.
[1223] « Souvenez-vous de mieux voiler dans le commencement ce que vous allez éclaircir ici. », *ibid.*, p. 163.
[1224] *Ibid.*, p. 309.
[1225] On se référera à l'ouvrage de Raphael Baroni sur *La Tension narrative* ainsi qu'à la section « Voix secrètes » du chapitre précédent, où nous nous sommes essayés à en montrer les applications au reste du corpus sadien.

> Rosette, chez les filles, et Zélamir, chez les garçons furent les victimes, l'un n'était pas comme on lui avait dit de se trouver — cette énigme s'expliquera — et l'autre s'était malheureusement défait de ce qu'on lui avait ordonné de garder[1226].

Le recours au procédé de la cataphore — « cette énigme s'expliquera » — signale l'infraction à la règle de classification qui préside au récit sans cependant l'abolir tout à fait : l'élucidation complète de ces passions étant renvoyée à plus tard, la règle se trouve préservée, au moins formellement. Ces cataphores sont extrêmement fréquentes dans *Les 120 journées de Sodome* et jalonnent l'ensemble de la narration ; leur objet peut être absolument dérisoire et relever de l'ironie obscène — « […] ses attaques favorites se dirigeaient dans un troisième temple. La suite nous dévoilera ce mystère[1227]. » — ou constituer un véritable enjeu pour le lecteur[1228], qui sera dès lors invité à prendre son mal en patience le temps que l'énigme lui soit dévoilée :

> Nous sommes malheureusement obligés, par l'ordre que nous nous sommes prescrits pour les matières, de retarder encore quelque temps le plaisir qu'aurait sans doute le lecteur à apprendre les détails de cette cérémonie religieuse ; mais un moment viendra sans doute où nous pourrons les lui dévoiler[1229].

Ces écarts dans la recension stricte et graduée des fantaisies humaines produisent du jeu, un flottement assumé dans la chronologie et dans les partis pris méthodologiques de l'œuvre fictionnelle, avec pour bénéfice notable de réinsuffler de l'inattendu, du désir, et partant du romanesque au cœur même de la forme encyclopédique[1230]. Paradoxalement, ce sont ces entorses faites à la structure du récit qui permettent le mieux d'en éprouver la cohérence, et de créer ainsi un *sentiment* de linéarité pourtant largement contredit par la répartition thématique des passions. Au dévoilement des corps, enjeu très secondaire dans une fiction qui tire profit de l'isolisme de la retraite de Silling pour réaliser le fantasme d'une disponibilité totale et permanente des corps aux pulsions du jouisseur, succède le dévoilement des passions comme intérêt principal du récit : la promesse des *120 journées de Sodome*,

---

[1226] *Ibid.*, p. 118.
[1227] *Ibid.*, p. 33.
[1228] « Ce mélange de faux scrupules et de franches obscénités relève d'un humour là encore coutumier aux pornographes du siècle qui usaient des détails et des provocations, jouaient tout autant avec les sens qu'avec les nerfs de leur lecteur. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 21.
[1229] *Ibid.*, p. 143.
[1230] Les transgressions ponctuelles commises par certaines des pensionnaires, que ce soit par vertu ou par libertinage, comme la révolte des eunuques survenant dans la dernière partie du récit, constituent autant d'exemples de la manière dont l'imprévisible se glisse, bon gré mal gré, dans la narration pourtant fort rigide des *120 journées de Sodome*.

comme l'indique clairement l'introduction[1231], n'est pas seulement de faire jouir le lecteur, mais de lui présenter des jouissances singulières, de l'instruire de fantaisies dont il n'a pas idée.

La gradation, dans ce contexte, œuvre dans deux directions différentes : sur un axe syntagmatique, elle réserve pour la fin du récit les scènes les plus savoureuses – étant entendu que, dans la logique du discours libertin, les fantaisies les plus violentes sont nécessairement les plus intéressantes –, n'hésitant pas ce faisant à user d'effets d'annonce pour entretenir l'attention du lecteur ; dans le même temps, il lui revient aussi, si on l'envisage cette fois-ci sur un axe paradigmatique, d'éclairer la signification de ces épisodes, d'en dévoiler les motifs secrets, ce qu'elle fait notamment en les mettant en réseau, c'est-à-dire en multipliant les échos d'une scène à l'autre. Les épisodes les plus violents, à ce titre, ne sont pas seulement des compléments ou des variations plus sombres apportées aux passions « simples » qui sont décrites dans la première partie du récit, elles viennent en quelque façon expliciter le fonctionnement réel du désir en présentant un dispositif plus propre à satisfaire les fantasmes du roué. Il est ainsi courant, dans *Les 120 journées de Sodome*, que Sade rompe délibérément avec l'effet de liste afin d'établir, d'une section à l'autre, des parallèles entre des épisodes qui mettent en scène le même libertin ; tout se passe alors comme si la seconde passion, qui constitue toujours une aggravation de la première, avait pour rôle de venir éclairer, rétrospectivement, le fonctionnement de la scène précédente, de révéler la nature cachée de la sorte de vice qu'elle était chargée de satisfaire. Le libertin amené à revenir sur le devant de la scène pour évoquer ses manies les plus cruelles – à la fois les plus cachées et les plus intimes , aura dès lors à cœur de « rectifier » ou de « perfectionner » le récit de ses derniers écarts :

> Il aimait à piquer avec une alêne, et il *perfectionne* en enfermant une femme grosse dans un tonneau rempli de pointes, puis il fait rouler le tonneau fortement dans un jardin[1232].

Et plus loin :

> Un homme, qui aimait à fouetter des femmes grosses sur le ventre, *rectifie* en attachant la fille grosse sur une roue, et dessous est fixée dans un fauteuil, sans en

[1231] « […] c'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant, ni chez les anciens, ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse, sans le connaître, et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil, et que lors que tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime, ou colorées de quelques infamies. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.
[1232] *Ibid.*, p. 372, nous soulignons.

> pouvoir bouger, la mère de cette fille, la bouche ouverte en l'air et obligée de recevoir dans sa bouche toutes les ordures qui découlent du cadavre, et l'enfant si elle en accouche[1233].

Sous couvert de tout dire et de mettre de l'ordre dans l'exposé des crimes de l'amour, le dispositif narratif des *120 journées de Sodome* use donc volontiers de dissimulation et de voiles pour susciter l'intérêt du lecteur et interroger la signification des fantasmes dont il offre la représentation. Les multiples renvois d'une passion à l'autre placent en effet ce lecteur dans une position de « déchiffreur » somme toute assez similaire à celle du spectateur d'une scène d'effeuillage – l'énigme que constitue, pour lui, les passions singulières qui lui sont rapportées s'éclairera progressivement à mesure que sa lecture se prolongera et que ces mêmes passions, envisagées sous une forme toujours plus explicite, feront retour. Mais la gradation des vices est autant un outil de classification que d'opacification, et la mise au jour des fantaisies auxquelles se livrent les débauchés est aussi paradoxalement l'occasion de mettre en lumière l'impossibilité, pour le libertin comme pour l'auteur, d'en interrompre le cours ou d'en borner l'expression. La gradation structure le fil du récit, mais elle ne le fait qu'au prix d'une relance perpétuelle de la signification qui rend impossible toute synthèse. L'incommensurabilité du désir sadien ouvre sur un « entretien infini » qui proclame tout à la fois le caractère insondable des passions et leur nature profondément déceptive. Aussi le mot de Jérôme, dans *La Nouvelle Justine*, est-il sans doute celui qui résume le mieux la condition du libertin et les limites de la pornographie sadienne[1234] : « tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire[1235]. »

L'effeuillage, on l'a vu, reste un dispositif assez contradictoire, dans son esthétique comme dans ses fins, avec l'érotique sadienne, celle-ci se montrant bien plus proche des codes de la fiction pornographique que des manœuvres dilatoires autour desquelles se structure « l'érotisme » entendu dans son sens le plus moderne. La mise à nu et le troussage dominent largement la scénographie libertine, ils forment un rituel liminaire dont la fonction

---

[1233] *Ibid.*, p. 374-375, nous soulignons.

[1234] « Vous voyez que ce que vous venez de faire avec lui, n'est qu'un diminutif de sa fantaisie de choix ; tant il est vrai que les petites habitudes chez les hommes, caractérisent les plus grandes, et que le vice dominant, s'annonce toujours par quelque chose. », *Histoire de Juliette*, p. 626.

[1235] « […] j'en suis au point de désirer un crime assez étendu pour satisfaire amplement toutes mes passions, et dans la classe de ceux que je connais, à peine trouvé-je à ces passions qui me dévorent un aliment qui les apaise ; tout est au-dessous de mes pensées, et rien ne satisfait mes désirs. Il y a des siècles que je suis au même point, dit Jérôme, et plus de vingt ans que je ne bande qu'à l'idée d'un crime supérieur à tout ce que l'homme peut faire dans le monde, et malheureusement je ne le trouve point, tout ce que nous faisons ici n'est que l'image de ce que nous voudrions pouvoir faire, et l'impossibilité d'outrager la nature est, selon moi, le plus grand supplice de l'homme. », *La Nouvelle Justine*, p. 625.

est d'assurer la transition entre la scène et les épisodes narratifs ou discursifs qui l'encadrent en disposant les différents acteurs aux plaisirs de la chair. Une fois dévoilé, débarrassé des oripeaux de la sociabilité, le corps sadien devient pur objet de jouissance : dénué de transcendance comme de profondeur, réductible à ses fonctions mécaniques, il est partie intégrante d'une combinatoire qui le nie comme individu et comme personne. La nudité, chez Sade, est l'enjeu d'une transformation davantage que d'une révélation : le dévoilement dispose les êtres et les corps au plaisir. Il est toutefois intéressant de remarquer que certaines fantaisies, en vérité assez fréquentes dans l'œuvre clandestine, s'emploient, avec une certaine dose d'ironie, à réintégrer le voile au cœur même du dispositif érotique : nous évoquerons ce procédé sous le nom de *censure* mais Barthes lui donne quant à lui le titre évocateur de « contre-*strip-tease*[1236] ». Le corps dévoilé pour les besoins de la scène orgiaque fera ici l'objet d'un « revoilement » partiel ; la contradiction évidente qui existe entre ce geste et l'injonction à ne rien gazer – sauf la vertu ! – ne manquera jamais d'être thématisée dans les épisodes où elle se manifeste, érigée en signe des inconséquences du libertinage et de la bizarrerie de l'âme humaine.

On commencera par observer que la résistance au dénudement constitue traditionnellement, dans la fiction pornographique classique, l'apanage des héroïnes vertueuses – ou souhaitant se dépeindre comme telles. Ces refus que l'imaginaire libertin associe à un jeu de séduction, où l'obstacle n'a d'autre fonction que d'éprouver la finesse du séducteur tout en aiguisant les appétits du lecteur, s'assument pleinement chez Sade comme des épisodes de viols, basculement par lequel notre auteur se distingue nettement des romanciers de son époque[1237]. Enjointe à se déshabiller pour servir les passions des brigands entre les mains desquels elle vient de tomber, la pudique Justine ne peut faire autrement que de souligner l'indignité du procédé dont elle est rendue victime : « Me mettre nue, s'écria Justine !… me déshabiller devant des hommes ! Oh ! juste ciel, qu'exigez-vous[1238] ? » Les récriminations du vertueux contre une nudité qui l'expose aux intempérances de ses bourreaux inspirent également certains libertins qui, hostiles à leur manière, mais pour des raisons qui leur sont personnelles, au dévoilement intégral du corps dont ils prétendent jouir, intègrent pleinement le voile à la scénographie de leurs passions, et font ainsi de cette pudeur,

[1236] Roland BARTHES, « Cacher la femme », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 127.
[1237] À commencer par le Diderot de *Jacques le fataliste*, qui place dans la bouche de son personnage principal, qui n'est pourtant pas à proprement parler un libertin, cette remarque symptomatique de l'*ethos* du séducteur masculin à l'âge classique : « Je ne sais si je la violai, mais je sais bien que je ne lui fis pas de mal, et qu'elle ne m'en fit point. », Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Garnier frères, 1796, p. 287.
[1238] *La Nouvelle Justine*, p. 438.

dont ils parodient ouvertement les effets, un adjuvant de leurs propres lubricités. L'enjeu d'un tel détournement est triple. La censure du corps désiré répond en premier lieu à un impératif érotique : le libertin endurci, et généralement sodomite, éprouve pour les attributs du corps masculin une inclination qui est inversement proportionnel au plaisir qu'il éprouve à la vue des attributs du corps féminin, au point que leur seule vue est à même de menacer sa jouissance. Couvrir ce corps, de manière à faire disparaître tout ce qui serait susceptible d'en rappeler l'identité et le genre, ne conserver en lui que ce qui est utile et désirable aux plaisirs du jouisseur – « le cul » –, constitue de fait une pratique fort répandue du libertinage sadien :

> Il en parut un autre le lendemain dans la même chambre, dont la manie vous paraîtra sans doute plus divertissante ; il voulait que la femme fût entortillée dans un voile qui lui cacha hermétiquement tout le sein et toute la figure ; la seule partie du corps qu'il désirait voir et qu'il fallait lui trouver dans le dernier degré de supériorité, c'était le cul, tout le reste lui était indifférent, et l'on était sûr, qu'il aurait été bien fâché d'y jeter les yeux[1239].

La censure n'est toutefois pas ici réductible à un acte de retranchement – la victime se voit privée des marques de sa féminité –, elle est aussi un acte créateur : en décidant de ce qui doit être voilé ou découvert, le libertin sculpte les corps et soumet la réalité à la sanction de ses propres fantasmes. Ce qui est caché viendra alimenter l'imagination du roué qui, pour suppléer aux béances du corps qu'il envisage, viendra prêter de nouveaux charmes aux qualités ordinaires et nécessairement limitées de l'objet qu'il lui a été présenté : « son imagination, reprend la narratrice des *120 journées de Sodome*, s'enflammait bien plus pour ce qu'il supposa, que pour ce qu'il aurait vu sans doute effectivement, si la femme eût été dévoilée, et même jolie, il s'imagine avoir affaire à Vénus même [1240][…]. » La valeur centrale que Sade accorde à l'imagination dans ses œuvres fictionnelles vient éclairer la place paradoxale qu'occupent la dissimulation et l'absence dans un dispositif érotique qui prétend pourtant, à l'inverse, assujettir la totalité du corps victimal aux fantasmes des bourreaux[1241] :

[1239] *Les 120 journées de Sodome*, p. 112.
[1240] *Idem.*
[1241] On trouvera, dans l'*Histoire de Juliette*, l'un des plus beaux éloges de l'imagination qui ait été porté à notre connaissance : « Cette imagination que vous vantez en moi, Juliette, me dit-il un jour, est précisément ce qui m'a séduit chez vous ; on en a difficilement une plus lascive… une plus riche… une plus variée ; et vous avez dû remarquer que mes plus douces jouissances avec vous, sont celles où, donnant l'essor à nos deux têtes, nous créons des êtres de lubricité dont l'existence est malheureusement impossible : oh, Juliette ! qu'ils sont délicieux les plaisirs de l'imagination, et que l'on parcourt voluptueusement toutes les routes que nous offre sa brillante carrière ! Conviens, cher ange, que l'on n'a pas d'idée de ce que nous inventons, de ce que nous créons dans ces moments divins où nos âmes de feu n'existent plus que dans l'organe impur de la lubricité ; de quels délices on jouit en se branlant mutuellement, pendant l'érection de ces fantômes ; comme on les caresse avec transport !… comme on les entoure !… comme on les augmente de mille épisodes obscènes. Toute la terre est à nous dans ces

ce corps, nul par lui-même, n'a d'autre fonction que de servir de relai à la satisfaction égoïste des fantasmes du jouisseur.

Le second enjeu du geste de censure, découlant directement de celui que nous venons de citer, est bien évidemment idéologique : l'atomisation du corps féminin explicite, dans le champ de la pratique amoureuse, la misogynie du discours sadien. La détestation de la femme, et sa sujétion à l'autorité masculine s'adossent à une évaluation des propriétés érotiques de leurs attributs sexuels respectifs : le masculin est excitant, le féminin écœurant. « Il est certain, en vérité, confie à Aline le duc de Blangis, que c'est une chose bien infâme que des tétons, je n'en vois jamais, que je ne me mette en fureur — je trouve en voyant cela, un certain dégoût, une certaine répugnance, je ne connais que le con, qui m'en fasse éprouver une plus vive[1242]. » Devant une telle répugnance, voiler le sexe ou la poitrine, en dissociant le corps réel du corps rêvé, équivaut à « marquer » le corps victimal, à signaler en les recouvrant les failles et les imperfections de son anatomie :

> — Oh ! sacredieu, cachez le con, mesdames, dit-il à Dorothée et à Justine, qu'il vit prêtes à lui présenter des autels si peu dignes de son culte ; dissimulez cela, je vous en conjure, sans quoi vous me verriez nul, à ne m'en relever de six semaines.
>
> Bressac pose des mouchoirs triangulaires, renoués sur les reins ; et les deux femmes avancent[1243].

La finalité de l'acte de travestissement n'est pas la neutralisation du féminin, car il ne s'agit aucunement de faire de la femme un équivalent ou un substitut du bardache, mais d'en détourner les attributs, d'en corrompre les signifiants. Le corps voilé n'est pas un corps « déguisé » – déguisé en homme – mais un corps détruit, amputé, en proie à une violence qui

---

instants délicieux ; pas une seule créature ne nous résiste ; tout présente à nos sens émus la sorte de plaisir dont notre bouillante imagination la croit susceptible : on dévaste le monde… on le repeuple d'objets nouveaux, que l'on immole encore ; le moyen de tous les crimes est à nous, nous usons de tous ; nous centuplons l'horreur ; et les épisodes de tous les esprits les plus infernaux et les plus malins n'atteindraient pas, dans leurs plus malfaisants effets, où nous osons porter nos désirs… […] En vérité, Juliette, je ne sais si la réalité vaut les chimères, et si les jouissances de ce que l'on n'a point ne valent pas cent fois celles qu'on possède : voilà vos fesses, Juliette, elles sont sous mes yeux, je les trouve belles, mais mon imagination, toujours plus brillante que la nature, et plus adroite, j'ose le dire, en crée de bien plus belles encore ; et le plaisir que me donne cette illusion n'est-il pas préférable à celui dont la vérité va me faire jouir ? Ce que vous m'offrez n'est que beau, ce que j'invente est sublime ; je ne vais faire avec vous que ce que tout le monde peut faire, et il me semble que je ferais avec ce cul, ouvrage de mon imagination, des choses, que les Dieux même n'inventeraient pas. », *Histoire de Juliette*, p. 648.

[1242] *Les 120 journées de Sodome*, p. 215.

[1243] *La Nouvelle Justine*, p. 852.

s'affiche ostensiblement[1244]. Rien de plus trompeur que la rhétorique du libertin prétendant jouir de la femme qui lui est livrée par dépit, ou pour se consoler de l'absence de l'objet que son cœur désire véritablement ; tout au contraire, la femme est toujours, chez Sade, la victime de choix : celle dont on peut jouir *comme un homme* tout en lui reprochant d'être femme. À ce titre, Roland Barthes a eu raison de souligner l'espèce de prééminence dont jouit le corps féminin par rapport au corps masculin en dépit, ou plutôt en raison, de la réprobation qui l'accompagne ; une prééminence que Barthes associe plus étroitement à la possibilité offerte par ce dernier de laisser au libertin le choix du mode de jouissance qui lui convient le mieux, et de revendiquer ainsi de la manière d'autant plus scandaleuse sa préférence pour la sodomie :

> Certes, en cachant le sexe de la Femme, en dénudant ses fesses, le libertin semble l'égaler au garçon et chercher dans la Femme ce qui n'est pas la Femme ; mais l'absolution scrupuleuse de la différence est truquée, car cette Femme sans sexe n'est cependant pas l'Autre de la Femme (le garçon) : parmi les sujets de débauche, la Femme reste prééminente […] ; c'est qu'il faut que le paradigme fonctionne : seule la Femme donne à choisir deux sites d'intromission : en choisissant l'un contre l'autre dans le champ d'un même corps, le libertin produit et assume un sens, celui de la transgression. Le garçon […] est moins interdit que la Femme : il est donc, systématiquement, moins intéressant[1245].

On observera par ailleurs que la nudité ne bénéficie pas du même traitement selon qu'elle concerne le corps des hommes ou celui des femmes, comme le rappelle utilement Verneuil, dans *La Nouvelle Justine* :

> — Mettez-vous toutes deux dans le même état, dit Verneuil en s'adressant à Justine et à Dorothée, et, surtout, déguisez les cons. Pour vous, mes beaux enfants, continua-t-il en parlant aux bardaches, n'ôtez que vos culottes ; le reste de vos habits vous parant au lieu de vous nuire, vous pouvez les garder ; j'aime tout ce qui me rappelle un sexe que j'idolâtre : si les femmes avaient des habits d'homme, je ne les ferais peut-être pas ôter[1246].

[1244] « Ensuite, la Femme est abîmée : on l'empaquette, on l'entortille, on l'embéguine, on la déguise, de façon à effacer toute trace de ses attraits antérieurs (figure, seins, sexe) : on produit une sorte de poupée chirurgicale et fonctionnelle, un corps *sans devant* (horreur et défi structural), un pansement monstrueux, *une chose*. », Roland BARTHES, « Cacher la Femme », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 127.
[1245] *Ibid.*, p. 128.
[1246] *La Nouvelle Justine*, p. 983.

La nudité masculine est très clairement subordonnée aux exigences de la scène : en invitant ses « beaux enfants » à « n'ôt[er] que [leurs] culottes », le libertin met l'accent sur le caractère purement fonctionnel du troussage auquel il les invite. Loin d'être incompatible avec le développement de l'orgie, le vêtement peut au contraire s'avérer utile aux plaisirs du débauché dans la mesure où, en rappelant l'identité de genre de ses partenaires sexuels masculins, il offre en sus la possibilité d'exhiber le caractère transgressif de ces unions homosexuelles. Selon une logique similaire, c'est parce que le vêtement dont se couvrent les femmes constitue, au même titre que le sexe et les seins, un marqueur de féminité, qu'il doit impérativement être ôté ; aussi le dévoilement du corps féminin n'obéit-il pas simplement à des contraintes matérielles, il est bien davantage le signe d'un arrachement, d'une dépossession. En déplaçant la cible de la censure des organes génitaux aux marqueurs du genre, Sade détourne complètement les codes de l'écriture pornographique : ce qui est dissimulé ici, ce n'est pas la nudité en tant que telle – le cul doit rester accessible tout au long des opérations – mais le vêtement, et avec lui tout ce qui serait susceptible d'identifier le corps dont on jouit, de le ramener à son statut de personne.

Ainsi s'esquisse, on le voit, une troisième et dernière fonction de la censure, fonction ludique, humoristique même : Sade joue avec l'horizon d'attente de l'épisode érotique, offrant au lecteur en lieu et place du dévoilement auquel il peut s'attendre une opération de « revoilement » des corps ou de « contre-strip-tease » : « Enfin, note Barthes, par son ordre d'occultation, le libertin contredit l'immoralisme courant, il prend le contre-pied de la pornographie des collégiens, qui fait de la dénudation sexuelle de la Femme la suprême audace[1247]. » À l'audace de ce premier renversement – ce qui doit être exhibé est caché – s'ajoute au demeurant une seconde transgression, qui en est en quelque sorte la réciproque : ce qui devrait être caché est montré. Non pas exhibé, révélé, ou dévoilé – opérations par lesquelles le discours pornographique s'efforce habituellement de susciter le désir – mais brutalement « mis au jour », avec la négligence et la désinvolture du libertin blasé sur ces choses :

> – Ah ! parbleu, mon oncle a raison, dit Bressac en se déculottant aussitôt, et mettant au jour la partie de son corps qu'il dévoilait avec le plus de complaisance...

[1247] Roland BARTHES, « Cacher la Femme », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 127.

> oui, oui, je vois bien que c'est mon cul que veut adorer ma chère tante, et je le lui montre avec grand plaisir[1248].

La pornographie sadienne travaille, non sans provocation, à réorganiser la topographie du corps érotique : les inversions entre parties secrètes et parties « montrables », zones érogènes et non-érogènes sont fréquentes dans une œuvre qui se joue à la fois des identités sexuelles et des codes de la représentation amoureuse. À la dissimulation du visage, des seins ou du sexe féminin, organes inutiles aux plaisirs du sodomite et par conséquent indignes d'être représentés, répond donc la banalité du troussage par lequel ce dernier offre insolemment aux regards le plus intime de ses attributs. Même renversement dans les jeux lubriques auxquels s'adonnent les Amis de Silling : « une des choses à quoi l'on s'amusait le plus fut de cacher le visage et la gorge des jeunes filles et de parier de les reconnaître rien qu'examinant les fesses[1249]. » La crudité du pornographe et les réserves du lecteur vertueux sont renvoyées dos à dos, victimes l'un et l'autre d'un même geste de détournement et de parodisation des interdits relatifs à la représentation du corps érotique.

[1248] *La Nouvelle Justine*, p. 868.
[1249] *Les 120 journées de Sodome*, p. 116.

Section 3. Leçons de choses

Bien qu'il ne cesse de s'exhiber pour les besoins de l'orgie, le corps, on l'a vu, n'en continue pas moins de se désigner, plus encore, de se mettre en scène comme « secret » : le dévoilement explicite, en le transgressant, l'interdit qui porte sur sa représentation, et ce n'est jamais que par cette violence inaugurale que le corps de la victime, privé d'identité comme de vêtement, peut achever sa transformation en objet voluptueux, en « plastron ». Or ce corps secret est également, à son tour, dispensateur de secrets : il est porteur de savoirs et de savoir-faire qui l'instituent successivement en objet ou en medium incontournable de l'enquête philosophique ; en lui s'esquisse la possibilité d'un *autre* savoir, d'une connaissance impure car incarnée, et reléguée pour cette raison aux territoires interlopes du boudoir, de la maison de passe ou encore du repère de brigands. Loin de distinguer, selon l'usage cartésien, le champ de la connaissance de celui de la corporéité, Sade, en bon matérialiste, n'a eu de cesse de vouloir les mêler, voire de les confondre, faisant *in fine* du corps le siège d'une pensée critique vouée à renverser l'ordre politique et moral de son temps en exhibant les « dessous » des mécanismes du pouvoir qui le fonde.

La levée de l'interdit portant sur la représentation du corps est ainsi l'occasion de mettre au jour les gestes et les attitudes autour desquels se structure la scène orgiaque : dévoiler les corps, c'est aussi, et peut-être avant tout, dévoiler les passions lubriques qui le prennent pour objet. Le dévoilement des scènes libidineuses qui se jouent dans la clandestinité du boudoir ou de l'alcôve constitue, cela va sans dire, un enjeu récurrent de la fiction pornographique, dont l'intérêt repose, entre autres, sur la promesse faite au lecteur de lui livrer, aussi ouvertement et crument que possible, un ensemble de savoirs – à la fois théoriques et pratiques – liés à la sexualité, et dont la communication ne saurait se faire, en raison de la nature scabreuse d'une telle science, que sous le sceau de la clandestinité et du secret. Le texte sadien ne fait pas exception à la règle, et les appels à la curiosité du lectorat sont légion dans une œuvre qui prétend s'édifier sur une injonction à « tout dire » : « Oh ! mes amis, lance Juliette à l'attention de ses compagnons, comment vous décrire les horreurs que nous vîmes. Il le faut, cependant, ce sont les égarements du cœur humain que je développe, et je n'en dois laisser aucun pli de caché[1250]. » La thématique du secret amoureux constitue bien souvent chez Sade un embrayeur plus ou moins ironique du discours moraliste : c'est la

[1250] *Histoire de Juliette*, p. 1129.

connaissance du cœur humain qui vient justifier le passage en revue des fantaisies auxquelles s'adonnent les différents héros libertins appelés à jouer un rôle dans l'espace diégétique. C'est moins en effet par son discours – toujours suspect de faussetés – que par les gestes qu'il réserve à la sphère privée que l'individu est le plus susceptible de se laisser appréhender : Roland ne dévoile sa véritable identité qu'une fois à l'abri des murs de sa forteresse, ainsi en va-t-il des libertins de Silling ou des moines lubriques de Sainte-Marie-Des-Bois, dont les intentions et les désirs ne s'éclairent qu'à la lueur des funestes passions qu'ils réservent à la solitude de leur repaire secret. La forme rhapsodique du récit de voyage[1251], comme du reste la structure « encyclopédique » des *120 journées de Sodome* favorisent, nous avons également eu l'occasion de l'observer, la multiplication de ces bacchanales dans le fil de la narration, celles-ci répondant à une curiosité qui n'est plus seulement érotique, mais qui se veut aussi anthropologique : Juliette trouve dans les rencontres et les expériences suscitées par ses allées et venues en France et à l'étranger un équivalent structurel des « leçons » délivrées par les historiennes des *120 journées de Sodome*, dans l'entre soi des murs de Silling. L'errance de Juliette comme les récits des quatre maquerelles viennent élargir le champ de l'enquête sociologique, non seulement en confrontant les particularismes et les usages libertins des différents peuples qui croissent de par le monde, mais encore, à l'occasion, en dressant le tableau de franges sociales interlopes qui échappent ordinairement aux pinceaux de la « grande histoire » : c'est le monde de la prostitution ou du brigandage, largement mis à l'honneur dans l'*Histoire de Juliette*[1252].

Dans un cas comme dans l'autre, la variété des scènes et des « manies » rapportées dans le cadre du récit aura pour double fonction d'entretenir l'intérêt du lecteur mais aussi de veiller à lui fournir une approche à la fois synthétique et exhaustive des passions qui habitent le cœur humain, et d'œuvrer ainsi à en brosser le portrait le plus fidèle possible : « si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, prévient le narrateur des *120 journées de Sodome*, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient[1253] » ? Si l'on en croit la rhétorique mobilisée ici, qui n'est bien évidemment pas exempte d'humour et de provocation, la recension des actes lubriques auxquels s'adonnent les grands débauchés de l'œuvre

[1251] Nous pensons, en premier lieu, à l'*Histoire de Juliette* et aux trois *Justine*.
[1252] Cette perspective anthropologique, que l'on retrouve également dans *Aline et Valcour* ou dans le *Voyage d'Italie*, constitue un *topos* largement exploité par la pornographie des Lumières. Un *best-seller* tel que *Margot la ravaudeuse*, par exemple, mettait déjà en scène la condition scabreuse des prostituées de basse extraction : « J'ai cru que le moyen le plus sûr de décrier les filles publiques était de les peindre avec les couleurs les plus odieuses, et de les faire passer par les degrés les plus infâmes du métier. », FOUGERET DE MONBRON, *Margot la ravaudeuse*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, p. 863.
[1253] *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.

clandestine n'est pas une simple sollicitation des instincts voyeuristes du lecteur mais la vérification de la profonde solidarité qui unit toujours, chez Sade, la figure du libertin et celle du philosophe : exhiber les corps permet de laisser entrevoir le secret des âmes, de mettre au jour les rouages de la machinerie humaine.

Alors que le « secret » renvoie plutôt chez Sade au travail du moraliste, le mot de « mystère » quant à lui, plus connoté religieusement, sera davantage mobilisé, quand il en vient à désigner explicitement les opérations du libertinage, pour tourner en dérision les codes et les rituels de la foi chrétienne. On sait toute l'importance que revêt le blasphème dans la vie sexuelle aussi bien que dans l'œuvre fictionnelle du marquis. La découverte, toujours contrariée et retardée des « mystères de l'hymen[1254] » constitue ainsi l'enjeu principal du « Président mystifié », tandis qu'à l'inverse ces derniers s'offrent par surprise à la malheureuse Justine, spectatrice éternellement involontaire de scènes qui heurtent sa vertu comme sa pudeur : « une fille, une profane a vu nos mystères[1255]. » On se souvient enfin que c'est par la promesse de voir s'opérer « les plus beaux mystères » que s'ouvrir l'initiation d'une héroïne autrement plus accommodante que Justine, dans *La Philosophie dans le boudoir* :

> Eugénie, livrez votre imagination toute entière aux derniers écarts du libertinage ; songez que vous allez en voir les plus beaux mystères s'opérer sous vos yeux, foulez toute retenue aux pieds ; la pudeur ne fut jamais une vertu[1256].

Si l'usage du mot de « mystère » pour désigner des épisodes sexuels dans lesquels n'entre aucune forme de transcendance, de quelque sorte que ce soit, tient évidemment de la parodie et du détournement ludique, celui-ci semble également dire quelque chose de la valeur essentiellement transgressive que Sade associe toujours à la représentation des ébats libertins : la sexualité n'est jamais banalisée ou dédramatisée sous la plume du marquis mais tout au contraire « dramatisée » de toute les façons possibles, c'est-à-dire rendue à sa charge de scandale et de provocation, exhibée comme un acte à la fois anormal et amoral. C'est là, au demeurant, une autre différence importante entre Sade et la plupart des pornographes dont il ne manque pourtant de s'inspirer dans ses récits : certes, la licence est indissociable du discours libertin, mais cette licence est étroitement bornée par l'impératif de plaire au lecteur, de le séduire en multipliant les clins d'œil complices. Or chez notre auteur, il semble bon de

[1254] « Le Président mystifié », p. 136.
[1255] *Les Infortunes de la vertu*, p. 26.
[1256] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 75.

rappeler que les crimes de l'amour ne font jamais l'objet d'aucun désamorçage sur le modèle de l'héroïne violée puis finalement satisfaite de son agresseur, comme on en trouvera, par exemple, dans les fictions d'un Nerciat ou d'un Restif de la Bretonne. Ainsi, quoique l'association entre mystère et sexualité constitue bien une topique du texte pornographique[1257], qui prête volontiers à l'écart et à l'interdit une valeur érotique, le geste transgressif initié lors de la scène ne s'annule jamais chez Sade dans la satisfaction consensuelle des désirs de ses acteurs, mais s'exhibe bien au contraire dans le constat d'un déséquilibre des forces qui, une fois que tout aura été dit, continuera toujours de pencher en faveur du méchant et du violent. Le « mystère » de l'acte sexuel ne convoque la rhétorique de l'anticléricalisme heureux des pornographes du siècle des Lumières, où ce ne sont qu'étreinte et plaisirs partagés, que pour mieux en expliciter les non-dits et en dévoiler les horreurs souterraines.

Au secret des orgies, lieu d'affleurement et de sublimation de toutes les perversions que refoule la société, il convient d'ajouter le secret des gestes, des compétences et des pratiques qui lui sont en quelque sorte consubstantielles. Vouée par convention à l'ombre et à la clandestinité, la sexualité se situe en effet au cœur d'un vaste réseau de savoirs et de savoir-faire eux-mêmes clandestins, et dont la connaissance constitue, dans le rapport de force opposant bourreaux et victimes, un autre des privilèges dont jouissent les roués. La confiscation de ces savoirs au bénéfice d'une élite libertine justifie au demeurant que ces derniers se trouvent fréquemment désignés sous le nom de « secrets », conformément à un usage dont le *Dictionnaire de Trévoux* rend compte en ces termes : « [Secret] se dit aussi de plusieurs connaissances, soit dans les arts, soit dans la nature, qu'on se réserve en particulier, ou qu'on communique à peu de personnes » (ex : "le secret de plaire, l'adresse qu'il faut pour réussir, le secret de l'éloquence"). » Le libertinage sadien ne se définit pas seulement par sa violence ou son penchant pour la cruauté, mais aussi par son artificialité, son raffinement, son inventivité, et pourquoi pas, sa « délicatesse ». Jouir est un art, et cet art comporte, comme n'importe quel autre, son lot d'astuces et de secrets essentiels à qui prétend s'y illustrer. « Car le secret, observe Tanguy Wuillème, est également porteur d'une dimension pratique[1258] » :

> Le secret est en effet aussi le tour de main, le savoir-faire, les techniques mises en œuvre dans tous les domaines de la pratique qu'il s'agisse, si l'on suit encore Furetière, du domaine de la médecine ou des pratiques artisanales, secret dont on

[1257] « Curieux, indiscret ami ! Tu veux donc aussi pénétrer les mystères de Paphos ?... Eh bien ! lis, dévore et branle-toi. », MIRABEAU, *Ma conversion, ou le libertin de qualité*, p. 997.
[1258] Tanguy Wuillème, *Autour des secrets*, p. 104-105.

> doit rappeler qu'il était protégé par des institutions sociales dûment définies : les communautés d'art et de métier, qu'on appellera plus tard les corporations, qui identifient la maîtrise d'un secret à un privilège prenant sens au sein d'une société d'ordre[1259].

L'irruption du narrateur sadien dans l'intimité du quotidien de ses héros libertins est ainsi l'occasion de mettre au jour toute une nébuleuse de compétences dont la finalité est d'assurer le bon déroulement de la scène orgiaque, et dont l'acquisition est réservée aux débauchés, habitués à en faire l'expérience. Là encore, la fiction pornographique a souvent pris plaisir à mobiliser ces « secrets » non sans rappeler l'interdit qui porte sur leur évocation, ou sans les confronter, par ironie, à des savoirs « plus officiels ». On pourra ainsi, entre autres exemples, apprendre dans l'*Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux* qu'un godemiché « n'est, à proprement parler, qu'un secret pour endormir le tempérament[1260] ». Le texte érotologique remplit pleinement ici sa fonction de guide et d'instructeur en matière de sexualité en livrant clandestinement au lecteur des savoirs frappés du sceau de l'interdit. Chez Sade, ces secrets se multiplient à proportion de la créativité – ou de la perversité – des êtres de papier auxquels il donne le jour. À la diversité des postures et des combinatoires qui informent les orgies des libertins de l'œuvre clandestine, et dont *Les 120 journées de Sodome* prétendent offrir la recension méthodique, s'ajoutent une infinité d'objets, de machines, de filtres ou de « recettes » qui forment, en marge du discours rationaliste des Lumières et de la grande dissertation philosophique, une galaxie de savoirs alternatifs, oscillant entre la connaissance empirique ou technique et la sagesse de l'alchimiste ou de la sorcière. La découverte de la maison de passe où officie la Durand, dans l'*Histoire de Juliette*, constitue l'un des espaces où apparaît le plus clairement cette porosité entre des champs du savoir inféodés aux exigences de la scène libertine et qui ne tiennent ensemble que par la situation de clandestinité dans laquelle ils s'inscrivent tous deux ; ici, la magie se mêle à la prestidigitation, la fiole de poison côtoie sur les rayons le filtre miraculeux :

> La sorcière s'emparant alors d'une baguette d'ébène, et descendant à mesure tous les bocaux qui se trouvaient sur les rayons, commença par l'explication des aphrodisiaques et des filtres amoureux, ainsi que des emménagogues et des électuaires anti-aphrodisiaques. Nous fîmes mettre de côté une ample provision des premiers, parmi lesquels beaucoup de cantharides, de ginseng, et quelques fioles de

[1259] *Idem.*
[1260] GERVAISE DE LATOUCHE, *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*, p. 377.

> la liqueur de Joui du Japon, que la Durand nous fit payer, à cause de sa rareté et de ses vertus surprenantes, dix louis la fiole[1261].

Les savoirs convoqués dans l'ombre des alcôves sont divers et recoupent, au sens large, l'ensemble du champ de l'intime. Des pratiques hygiénistes vantées par les Amis des *120 journées de Sodome*, ou associées à la toilette de Madame Delmonse dans *La Nouvelle Justine* :

> — Et de quoi s'agit-il, madame ? — Il faut être toujours là quand j'opère, et… je vais te dire le reste à l'oreille, mon enfant ; car, quand on est vertueuse, on rougit de l'obligation où l'on est de faire de semblables aveux. Il faut, avec le coton que tu vois dans cette armoire de bois d'acajou, purifier… nettoyer les taches qu'entraînent nécessairement avec eux ces sales nécessités de la nature[1262].

… aux conseils diététiques fournis par l'ogre de l'Apennin, qui soigne ses éjaculations en ne consommant que de la chair humaine, ou bien encore par la Duclos, experte dans l'art de fournir aux débauchés certaine « viande » fort recherchée à Silling :

> Aux orgies Duclos ayant entendu ces messieurs disserter sur le nouveau régime indiqué plus haut, et dont l'objet était de rendre la merde plus abondante et plus délicate, leur dit que pour des amateurs comme eux, elle était étonnée de leur voir ignorer le véritable secret, d'avoir des étrons très abondants et très délicats[1263].

Sans oublier les contraceptifs et autres « Remèdes doux et faciles contre l'embonpoint dangereux[1264] », artifices essentiels au repos des dames dont l'évocation constitue un autre *topos* du discours érotologique :

> Tu choisiras dans le couvent celle dont tu voudras cueillir les prémices, et ce sera moi qui flétrirai les tiens… les déchirements… les blessures, tranquillise-toi, j'arrangerai tout. Mais ceci sont de grands mystères […][1265].

Et bien sûr, de loin les plus fréquents chez notre auteur, les conseils voluptueux[1266] destinés, d'une manière ou d'une autre, à augmenter artificiellement la jouissance du libertin,

---

[1261] *Histoire de Juliette*, p. 656.
[1262] *La Nouvelle Justine*, p. 420.
[1263] *Les 120 journées de Sodome*, p. 237.
[1264] « Je lui représentai seulement qu'il y avait sujet de craindre que les sottises que nous faisions tous deux ne fussent suivies d'une troisième. « Je vous entends », dit-il ; il tira en même temps un petit livre de sa poche, qu'il me donna. Il avait pour titre : Remèdes doux et faciles contre l'embonpoint dangereux ; il me dit qu'il m'apprendrait ce que j'aurais à faire dans une pareille occasion. », *Vénus dans le cloître*, p. 352.
[1265] *Histoire de Juliette*, p. 202.

au rang desquels on citera le « joli secret » de Juliette, déjà évoqué en amont, ou bien encore les passions criminelles de Jérôme, dans *La Nouvelle Justine*[1267] :

> On n'imagine pas à quel point la contraction des nerfs de la victime sert la lubricité de l'agent ! Ô mes amis : taisons ce secret ; il ne serait pas un seul libertin, s'il était connu, qui n'assassinât sa jouissance[1268].

Mis bout à bout, ces savoirs forment un agrégat hétérogène, tant par les thématiques qu'ils convoquent que par les méthodes qu'ils mobilisent, et néanmoins cohérent, au sens où ils tendent toujours à souligner le primat du corps dans le champ de la connaissance, ainsi que la double expertise dont bénéficie le libertin, en tant qu'amant et philosophe. Dépositaire de ces savoirs clandestins, auxquels seuls les êtres les plus lubriques ou les plus pervertis peuvent prétendre, le jouisseur sadien ne manquera jamais une occasion de faire valoir sa supériorité sur le personnage naïf ou innocent ; loin de s'opposer, le rationalisme du philosophe et le « tour-de-main » du débauché se conjuguent et se renforcent mutuellement pour venir renverser les arguments du cœur et de la vertu :

> J'ajoutai à cela mille autres raisonnements dictés par ma raison, épanchés par mon cœur, mais le marquis n'en faisait que rire, et ses principes captieux, nourris d'une éloquence plus mâle, soutenus de lectures que je n'avais heureusement jamais faites, renversaient toujours tous les miens[1269].

La mise en ordre de ces savoirs dans l'espace de l'alcôve ou du boudoir est susceptible de revêtir deux formes qui, tout en évoluant dans un rapport de contiguïté, n'en sont pas moins clairement distinctes et contrastantes : le récit initiatique et la grande dissertation philosophique.

Le premier, très représenté dans l'œuvre clandestine, suppose un apprentissage de la sexualité fondé sur la pratique et l'induction plutôt que sur la théorie ou le discours. Il mettra classiquement en scène une ou un jeune naïf, confronté pour la première fois aux choses de l'amour, et s'efforçant d'en saisir tant bien que mal les codes et les règles à partir des seules impressions que lui inspirent la nature. Cet apprentissage peut se faire en l'absence de tout instructeur, car le savoir qui porte sur la sexualité est par excellence un savoir clandestin, qui

---

[1266] « Le secret n'est malheureusement que trop sûr, et il n'y a pas de libertin un peu ancré dans le vice qui ne sache combien le meurtre a d'empire sur une décharge. », *Les 120 journées de Sodome*, p. 27.
[1267] « Mon secret, je le sens, est un peu scélérat, mais il est sûr ; et je ne vous le conseillerais pas si je n'en avais éprouvé le succès[1267]. », *Histoire de Juliette*, p. 753.
[1268] *La Nouvelle Justine*, p. 739.
[1269] *Les Infortunes de la vertu*, p. 33.

s'acquiert dans le secret d'une étreinte nocturne bien davantage que sur les bancs de l'école. L'expérience prime l'étude et conditionne la pratique réflexive, ouvrant la voie à une pédagogie de la mise en situation où le savoir ne procède plus nécessairement, selon un axe vertical, de l'enseignement d'un maître, mais s'éprouve directement dans les hasards de l'existence, dans les gestes de la vie quotidienne[1270]. L'« Histoire de Jérôme », insérée dans *La Nouvelle Justine*, offre ainsi l'exemple de ce jeune homme inexpérimenté et de sa sœur, non moins innocente, qui, mus l'un et l'autre par la seule curiosité, parviendront sans aide extérieure à retrouver toutes les bases de l'art qui les intéresse :

> « Voilà donc ce qu'est une femme », dis-je en maniant la motte de Sophie ; eh ! qu'y a-t-il donc de beau là ? Ceci, continué-je en palpant les fesses, vaut infiniment mieux ; mais rien n'est moins joli que ce devant ; et par quelle singulière contrariété la nature n'a-t-elle donc point enrichi de toutes ses grâces la partie du corps de la femme qui la différencie de nous ? car c'est là, sans doute, ce que les hommes recherchent ; et que peut-on désirer où l'on ne trouve rien [1271]?

Et un peu plus loin :

> Ô Sophie ! dis-je à ma sœur, je crois que nous sommes encore bien ignorants ; sois sûre que ce n'est pas ainsi qu'il faut goûter ce plaisir ; nous oublions quelques circonstances apparemment méconnues de nous. Il faut être l'un sur l'autre ; et puisque tu es creuse, et que quelque chose s'allonge dans moi, il faut absolument que ce qui s'élève entre dans ce qui est profond ; il faut que tous deux s'agitent pendant cette jonction ; et voilà, sois en bien certaine, tout le mécanisme de la volupté[1272].

Rien d'artificiel et de ludique, cela va de soi, comme cette soi-disant innocence du jeune homme chez qui percent déjà l'*ethos* et les goûts du grand débauché[1273] : toute la

[1270] Sade reprend ici un grand thème du dialogue érotologique, qui vante la supériorité de la pratique libertine sur d'autres modalités d'apprentissage, plus conventionnelles. On citera par exemple *Les Raisonnements* de l'Arétin : « Nanna : Pour ne pas ressembler à un hypocrite, je te dirai qu'une belle paire de fesses a bien plus de pouvoir que tout ce qu'il y a jamais eu de philosophes, d'astrologues, d'alchimistes et de nécromants. […] Antonia : Vois où vont se nicher les secrets de la sorcellerie ! Nanna : Ils nichent dans le fondement, qui a tout autant de force pour tirer l'argent des grègues que l'argent lui-même en a pour creuser les fondements des monastères. », Pierre ARÉTIN, *Ragionamenti*, trad. Alcide Bonneau, Paris, Allia, 2009, p. 180.
[1271] *La Nouvelle Justine*, p. 705.
[1272] *Ibid.*, p. 707.
[1273] « C'est le mode de transgression qui décide de la représentation : *obscène*, si le franchissement est obtenu malgré la conscience morale ; *innocente*, s'il est effectué sans diviser la personne. Mais cette "innocence" est une fiction, une "naturalité" reconstruite *a posteriori*, elle a besoin sans cesse d'être soutenue par des rationalisations, des justifications, une critique des interdits et des craintes : en termes du XVIIIe siècle, par un discours philosophique. », Claude REICHLER, « La Représentation du corps dans le récit libertin », p. 80.

philosophie du libertin sadien est en quelque sorte contenue, en germe, dans les premières impressions et dans les gestes encore peu assurés de Jérôme. Le « récit de première fois » que Sade parodie ici, a moins pour but d'offrir au lecteur le spectacle pittoresque d'un déniaisement que de justifier les égarements d'acteurs décidément trop jeunes pour avoir été pervertis par de mauvais exemples : il s'agit de ce fait de présenter les perversions du héros libertin comme relevant de réactions naturelles, d'instincts primaires universels, plutôt que comme la conséquence de parti pris idéologiques et moraux susceptibles d'être débattus et mis en cause sur le terrain de la raison. L'observation – car c'est souvent par une scène de regard que s'ouvre la carrière du libertin[1274] – et la manipulation du corps érotique forment ici le substrat d'une science expérimentale de l'amour dont la force d'évidence tient précisément à son refus de distinguer la théorie de la pratique.

Plus fréquemment, chez Sade, cette éducation sexuelle impliquera la présence d'un initiateur chargé de guider, dans le cadre d'une relation nettement asymétrique, le ou la jeune première sur le chemin de la volupté. Plus âgé, plus instruit, et plus corrompu, cet initiateur aura pour fonction d'expliciter dans la sphère du discours les fondements du libertinage sadien tout en fournissant à l'impétrant un modèle de débauche. Ces conseils seront volontiers intéressés, comme le sont ceux de Sulpices dans *La Nouvelle Justine*, travaillant bien plus pour lui que pour son élève :

> Trousse ces jupons qui t'effarouchent, et quand tu auras joui, tu apprécieras mieux ce qu'ils cachent ; mais ne te trompe, continué-je, envieux de me conserver les roses sodomites du délicieux cul que je supposais à Joséphine, souviens-toi que c'est entre les cuisses et non pas dans les fesses que la nature a placé le temple où l'hommage d'un homme doit être présenté chez les femmes[1275].

Dans le contexte d'une initiation clandestine, où il n'existe d'autre loi que celle du plus fort ou du plus rusé, rien en effet ne saurait garantir les jeunes gens des mauvaises intentions de leur instructeur, et les pièges sont nombreux, dans la carrière du vice, qui précipitent certain élève naïf vers une fin prématurée[1276]. Le couple maître / élève rappelle, dans les mécanismes de domination qu'il mobilise, le duo bourreau / victime, dont il constitue le versant heureux et volontaire. Fort heureusement pour le libertin en herbe, de tels conseils

[1274] « Par la scène de vision, le roman libertin propose une fiction de l'origine, une fiction *à l'origine* de la représentation du corps. », *ibid.*, p. 79.
[1275] *La Nouvelle Justine.*, p. 717.
[1276] Les élèves de Juliette finiront systématiquement par être sacrifiées par leur initiatrice, sitôt le charme de l'initiation passé, signe de l'inégalité des actants dans l'échelle du libertinage.

peuvent aussi relever d'une forme de gratuité et venir s'articuler sur un appel à la solidarité des roués ; la seule présence d'Eugénie dans le boudoir de Madame Saint-Ange suffit par exemple à la rendre digne des leçons de ses instituteurs immoraux :

> Eh bien ! mais c'est le cul, jamais la nature, mon cher Chevalier, si tu scrutes avec soin ses lois, n'indiqua d'autres autels à notre hommage que le trou du derrière ; elle permet le reste, mais elle ordonne celui-ci ; ah ! sacredieu, si son intention n'était pas que nous foutions des culs, aurait-elle aussi justement proportionné leur orifice à nos membres ; cet orifice n'est-il pas rond comme eux, quel être assez ennemi du bon sens peut imaginer qu'un trou ovale puisse avoir été créé par la nature pour des membres ronds ; ses intentions se lisent dans cette difformité, elle nous fait voir clairement par-là que des sacrifices trop réitérés dans cette partie, en multipliant une propagation dont elle ne fait que nous accorder la tolérance, lui déplairaient infailliblement. Mais poursuivons notre éducation[1277].

Quoique médiatisés par la voix de l'instructeur, les savoirs mobilisés dans le cadre de l'initiation libertine continuent à faire de l'exploration méthodique du corps désiré le fondement de toute connaissance : le libertin étant « l'homme de la nature[1278] », ses injonctions tendent à se confondre avec les inspirations que le système sadien prête à cette dernière. De ce fait, il n'y a, sur le fond, que peu de différence entre l'initiation d'Eugénie et celle de Jérôme ; dans un cas comme dans l'autre, l'observation anatomique précède le raisonnement abstrait et conditionne l'affleurement du savoir libertin : la mise en scène du corps dévoilé offrant à l'initié tout ce qu'il a besoin de connaître pour conduire ses plaisirs. On retrouvera un discours tout à fait similaire dans *L'Académie des dames*, où la nudité constitue à la fois la métaphore et la condition de possibilité d'une connaissance intime du sujet : « Est-ce que ceux qui te connaissent jusqu'au fond de l'âme, à qui tes mœurs et ton esprit paraissent à découvert, ne te voient pas toute nue, puisqu'il n'y a rien de caché pour eux[1279] ? » Sade, cependant, ne se contente nullement de reprendre tels quels les *topoi* du discours érotologique et du récit d'initiation libertine, qu'il détourne et radicalise pour les faire correspondre aux vues de ses héros débauchés. En l'occurrence il ne s'agit pas seulement ici d'expliciter par l'exemple la mécanique du coït, mais d'articuler ironiquement, au prétexte d'un détail scabreux, une observation anatomique à un discours de légitimation, ou pour mieux dire, de naturalisation de la perversité libertine : la normalisation du penchant sodomite

[1277] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 80.
[1278] « Mes principes sont durs, je le sais ; leurs conséquences dangereuses : mais que m'importe ! pourvu qu'ils soient justes. Je suis l'homme de la nature avant d'être celui de la société […]. », *La Nouvelle Justine*, p. 623.
[1279] *L'Académie des dames*, p. 608.

– largement associé alors à une passion « contre-nature » – s'appuiera donc chez Dolmancé sur le constat prétendument objectif de l'adéquation du « membre » viril à l'« orifice » qu'il juge le plus susceptible de le recevoir.

En faisant du corps libertin le principal médium de l'enquête philosophique, Sade invite à un apprentissage qui s'adresse à la fois à l'esprit et aux sens, un apprentissage susceptible de convaincre tout en portant au plaisir. Dans la mesure où elle est la seule capable de satisfaire simultanément à cette double exigence, dans un contexte où les manifestations du corps sont largement tenues pour obscènes et reléguées aux marges des littératures officielles, la pornologie sadienne peut en effet se revendiquer, au nom du libertinage « de principe » ou « de tête » qui la meut, d'une forme de supériorité pédagogique sur les autres champs du savoir. « Il n'y a pas de maison en France, clame hautement Antonin, moine scélérat qui gouverne Sainte-Marie-des-Bois, où l'on forme mieux une fille que dans celle-ci [1280]» ; et le président mystifié de déclarer à sa femme, qu'il entend former aux mystères de l'amour : « je vois bien que vous êtes une Agnès et que vous avez besoin d'être quelque temps à mon école[1281]. » Sade renoue une nouvelle fois ici avec les grands stéréotypes du dialogue érotologique ; la figure de Socrate est par exemple convoquée dans *L'Académie des dames* comme modèle d'une philosophie qui ne saurait se transmettre ailleurs qu'« entre deux draps » :

> Alcibiade et Phédron furent favoris de Socrate ; et quand ces deux disciples voulaient apprendre quelque chose de leur maître, il leur fallait qu'ils couchassent avec lui ; c'est dans le lit qu'il leur enseignait le plus fin de sa morale et de sa politique, et jamais ils ne profitaient davantage que lorsqu'il leur faisait la leçon entre deux draps, d'où est venu le proverbe : AIMER DE LA FOI DE SOCRATE, *socratica fide diligere*[1282].

Si, dans le cas présent, la leçon s'adresse à deux hommes, Alcibiade et Phédron, on observera que dans la majorité des cas ce sont plutôt les femmes qui sont désignées comme cible privilégiées d'une éducation sexuelle qui est aussi une éducation par la sexualité. Cette différenciation sexuée dans les modalités d'accès à la connaissance – qui a d'ailleurs enfanté un genre à part entière, le récit de filles – se trouve clairement explicitée dans *L'Académie des*

[1280] *La Nouvelle Justine*, p. 659.
[1281] « Le Président mystifié », p. 201.
[1282] *L'Académie des dames*, p. 588.

dames, qui n'hésite pas à faire du sexe féminin, selon la formule célèbre de La Fontaine[1283], le lieu par lequel l'esprit vient aux filles :

> Tant que nous sommes filles, quelques lumières que nous ayons pour lors, nous ne connaissons que l'écorce et la superficie des choses ; une chimère peut nous faire peur, un rien nous épouvante, et il n'y a que celui qui peut cueillir cette fleur qui soit capable de nous éclairer. *Qui aperit vulvam, aperit aeque mentem*. C'est-à-dire que celui-là seul qui nous ouvre l'esprit qui nous ouvre le con[1284].

Et plus loin : « je ne me reconnais plus que dans cet endroit, et je crois que mon âme avec toutes ses facultés n'avait point d'autre siège que celui-là ; mon esprit y était caché, et je crois que pour le trouver il eût fallu ouvrir le dedans[1285]. » La misogynie sadienne s'accommode fort bien d'un préjugé largement répandu à l'époque classique, comme le suggère au demeurant la référence que Monsieur de Fontanis faisait plus haut à l'Agnès de *L'École des femmes*. La sensibilité que Sade prête aux femmes, en relayant l'idée selon laquelle le féminin serait « par nature » plus proche de la matière, est une arme à double tranchant, puisqu'en leur accordant une sorte de prééminence sur leurs homologues masculins dans le cadre de ces instructions clandestines, il tend également à les réduire au rang de plastron ou d'objet sexuel. Le triomphe d'Eugénie et de Juliette ne doit pas faire oublier le sort de celles qui, à l'instar de Justine, endossent plus volontiers le rôle de victime que d'élèves des leçons qui leur sont dispensées par leurs instituteurs immoraux. L'appel au corps, dans la rhétorique libertine, n'a pas la même signification pour les bourreaux et pour les victimes, et ce qui relève chez les uns d'une didactique du plaisir par laquelle l'être finalement décillé apprend à voir le monde « en philosophe », a tôt fait de s'inverser, chez les autres, en discours d'aliénation.

Tout en faisant de la scénographie érotique le lieu d'un apprentissage clandestin précisément défini par ses partis pris épistémiques – c'est-à-dire par le choix d'une approche plus volontiers inductive et expérimentale de la connaissance – mais aussi par sa position de marginalité vis-à-vis d'autres champs du savoir, plus officiels, l'éducation sexuelle du personnage sadien ne néglige pas pour autant d'en appeler, au besoin, à l'éloquence du rhéteur ou à l'érudition de l'anthropologue pour justifier ses vues. Chez Sade, dissertation et orgie, théorie et exemple entretiennent, dans les grandes fictions clandestines, un rapport de

[1283] « Comment l'esprit vient aux filles » fait partie des contes libertins de La Fontaine.
[1284] *L'Académie des dames*, p. 469.
[1285] *Ibid.*, p. 611.

complémentarité : le calme des passions autorise les acteurs de la scène libertine à disserter sur les méfaits qu'ils viennent de commettre, et la dissertation « échauffant » les esprits aboutit naturellement à une nouvelle scène libidineuse. Le pouvoir érotique prêté à la dissertation justifie parfois, au demeurant, d'appréhender le discours réflexif comme un substitut pur et simple de l'épisode orgiaque ; nombre de libertins sadiens trouvent ainsi dans le raisonnement des charmes et des satisfactions troubles qu'ils ont parfois renoncé à chercher dans l'acte charnel : le Bandole de *La Nouvelle Justine*, comme ne l'indique pas son nom, préfère ainsi « jaser » avec une « créature qui raisonne »[1286] plutôt que d'en jouir. Cette continuité supposée entre épisodes érotiques et parenthèses réflexives constitue véritablement un lieu commun de la rhétorique du libertin sadien ; on le rencontre ici, dans l'*Histoire de Juliette* :

> Vous m'avez fait mourir de volupté, asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser : il est quelques fois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se rejeter sur l'autre[1287].

On le retrouve là encore, dans *La Philosophie dans le boudoir* :

> […] et comme je veux joindre un peu de pratique à la théorie, comme je veux qu'on démontre à mesure qu'on dissertera, je t'ai destiné, mon frère, à la moisson des myrtes de Cythères, Dolmancé à celle des roses de Sodome[1288].

Toute la saveur de cette dissertation, qui tranche si ostensiblement avec les préoccupations lubriques du débauché, tient précisément au fait qu'elle n'est *pas à sa place* où le narrateur choisit de la laisser éclore. La fiction sadienne réalise ici un double déplacement, dans l'espace et dans la physionomie du discours pornographique : intégrée au boudoir, c'est-à-dire insérée dans l'espace interlope de l'intime et du libertinage plutôt que dans le cadre plus formel du salon ou de l'académie, où elle serait davantage attendue, la dissertation introduit du contraste et de l'hétérogène dans le développement de la scène orgiaque, qu'il lui revient de parasiter « de l'intérieur » en entrecoupant l'épisode érotique de digressions philosophiques[1289] qui en interrompent le cours. Ce n'est ainsi qu'au prix d'une

[1286] *Histoire de Juliette*, p. 577.
[1287] *Ibid.*, p. 234.
[1288] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 9.
[1289] On pourra se référer à l'analyse que livre Barthes dans « La dissertation, la scène » : « Celui qui feuillette les livres de Sade sait bien que deux grandes formes typographiques y alternent : des pages serrées, suivies : c'est la grande dissertation philosophique ; des pages coupées de blancs, d'aliénas, de point de suspension,

opération de « décontextualisation » du discours réflexif, ou pour être plus exact de « recontextualisation » – la justification du vice côtoie sa mise en application –, que la dissertation, forme noble par excellence, permettra aux savoirs « officiels » de se frayer un chemin au cœur du récit initiatique, où ils seront de fait amenés à côtoyer les savoirs les plus « vils » : l'art de la maquerelle ou de l'empoisonneuse, le savoir-faire du roué. Le télescopage de ces champs *a priori* opposés de la connaissance, qui ne saurait s'opérer hors des limites d'un texte clandestin qui abolit temporairement toutes les hiérarchies entre le noble et l'ignoble, le licite et l'obscène, ne tient pas seulement du geste ludique – du plaisir de provoquer – mais conduit plus profondément à affirmer l'étroite solidarité qui unit toujours, chez Sade, le corps et l'esprit : « On déclame contre les passions, professe la Delbène, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien[1290] ». En faisant de la sensation le premier moteur de l'intellection, et de l'expérience sensuelle le fondement de toute vérité philosophique, notre auteur ne manque pas en effet de s'inscrire dans la continuité des thèses sensualistes qui, à la suite des travaux de John Locke, gagnent en popularité tout au long du XVIIIe siècle. On se reportera ici à la synthèse efficace que propose Marc André Bernier de cette question dans *Libertinage et figures du savoir* :

> À la suite de Descartes, faut-il le rappeler, la métaphysique du Grand Siècle s'était proposée de fonder la vérité du savoir en ramenant le monde à une *res extensa*, pur « objet étendu » dont la connaissance procède d'idées innées et a priori que le sujet tire de lui-même. Toutefois, entre cet *ego cogitans* et le monde empirique, une médiation était requise : celle d'un principe divin garantissant la véracité de nos idées et, par conséquent, de nos représentations du monde. Or, c'est précisément à la critique de ce « roman ingénieux » que le sensualisme et le matérialisme du XVIIIe siècle vont travailler. Leur tâche essentielle consiste même à repenser la relation du sujet à son objet et, pour écarter toute forme de transcendance, à établir que la représentation est indissociable du problème de l'impression que le monde fait sur nos sens. Il s'agit, en somme, de poser le problème de la sensation de manière à fonder le savoir sur le terrain de l'expérience. C'était là le parti défendu par John Locke dès la fin du XVIIe siècle et cette hypothèse empiriste élevée au statut paradoxal d'axiome sera sans cesse reprise et radicalisée au cours du XVIIIe siècle[1291].

---

d'exclamation, langage tendu, troué, vacillé ; c'est l'orgie, la scène libidineuse ou criminelle. », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 150.

[1290] *Histoire de Juliette*, p. 258.

[1291] Marc André BERNIER, « La Vénus métaphysique », *Libertinage et figures du savoir*, p. 59.

Le sensualisme de Sade subordonne l'appréhension que l'homme se fait du monde qui l'entoure aux impressions de la matière[1292] : « Le toucher, note Mladen Kozul, permet de se saisir dans son rapport au monde, il entraîne l'interdépendance de la sensation, de la réflexion et de l'imagination, qui deviendront les trois notions-clés du libertin sadien[1293]. » Cette fidélité de surface à ce qui constitue le fondement du discours sensualiste des Lumières aboutit cependant, chez lui, à deux conséquences extrêmes qui tendent à l'éloigner sensiblement des positions défendues par ses contemporains. Puisque toutes nos idées sont « physiques », Sade prétend en premier lieu évacuer toute transcendance – qu'elle soit morale ou religieuse – du champ de l'investigation philosophique au profit d'une affirmation de la valeur axiologique du plaisir : ce qui plaît aux sens doit nécessairement plaire à la nature. Ce principe, que l'on rencontrait déjà dans la *Thérèse philosophe*, ne se trouve cependant pas borné, comme c'est le cas dans le roman du marquis d'Argens[1294], par la nécessité d'œuvrer également au plaisir d'autrui[1295]. La notion « d'intérêt public » disparaît complètement de la philosophie sadienne, laquelle, en réduisant la valeur morale de nos actes aux sensations que ceux-ci nous permettent d'éprouver, écarte purement et simple la question du plaisir ou du déplaisir d'autrui, l'un et l'autre étant étrangers aux affects du jouisseur. Chez Sade, le sensualisme est un égoïsme en puissance :

> Allons plus loin, la chose à laquelle cette femme se livre, l'habitude où son penchant l'entraîne, fût-elle vraiment infâme, eu égard aux lois, et aux principes du gouvernement sous lequel elle vit, si cette chose, telle qu'elle puisse être, tient tellement à sa félicité, qu'elle ne puisse l'abandonner sans devenir malheureuse, ne

[1292] « Donc, ajouté-je à cela, voilà les idées tenant à la matière, car les sensations ne sont autre chose que les différents modes ou accidents de la matière. Point de main, point de sensation de toucher, et conséquemment aucune des idées qui s'acquièrent par là ; point d'yeux, point de sensation de vue, etc. », « Quatrième cahier de notes ou réflexions », *Lettres et Mélanges littéraires*, p. 188-189. Voire encore : « Comme nous ne connaissons les inspirations de la nature, me dit madame Delbène, que par ce sens intime que nous appelons conscience ; c'est en analysant ce qu'est la conscience, que nous pourrons approfondir avec sagesse ce que sont les mouvements de la nature, qui fatiguent, tourmentent ou font jouir cette conscience. », *Histoire de Juliette*, p. 188.

[1293] Mladen KOZUL, *L'invention du corps libertin*, p. 4.

[1294] « Pour faire son bonheur, chacun doit saisir le genre de plaisir qui lui est propre, qui convient aux passions dont il est affecté, en combinant ce qui résultera de bien ou de mal de la jouissance de ce plaisir, et en observant que ce bien et ce mal soient considérés, non seulement eu égard à soi-même, mais encore eu égard à l'intérêt public. », *Thérèse philosophe*, p. 135.

[1295] Guillaume Pigeard de Gurbert creuse l'opposition entre le sensualisme inquiet de Sade et le sensualisme voluptueux de Boyer d'Argens : « Thérèse accomplit la philosophie argensienne qui annule (entendez : amène à rien) l'inquiétude des désirs en puissance au profit de l'état, en acte, de volupté. L'érotique du marquis d'Argens n'est donc pas la "pornologie" du marquis de Sade, vouée à l'insatisfaction. Gilles Deleuze a eu raison de noter en ce sens que "dans *Les 120 journées*, le libertin se déclare excité non par "les objets qui sont ici", mais par l'Objet qui n'est pas là". À l'opposé de la philosophie sadienne qui dépend tout entière de "cette idée de ce qui n'est pas", Thérèse – philosophe pour le coup justement en cela – sait combien "l'objet présent", comme dirait Boyer d'Argens, a "plus de force que l'absent". », Guillaume PIGEARD DE GURBERT, « Thérèse ou la face cachée du philosophe », *Thérèse philosophe*, p. 165.

> serait-elle pas une folle d'y renoncer, quelle que soit l'infamie dont elle se couvre en s'y livrant […][1296].

La seconde conséquence que tire Sade des prémisses de la philosophie sensualiste, c'est la profonde sujétion de l'individu aux passions que lui a inspirées la nature et qui s'expriment souterrainement en lui, en lieu et place de toute vie spirituelle :

> Eh ! non, Justine, non ; ne croyons pas que notre âme puisse agir d'elle-même ou sans cause, dans aucun des instants de notre vie : absolument liée aux éléments matériels qui composent notre existence, entièrement dépendante d'eux, toujours soumise aux impressions des êtres qui agissent en nous nécessairement, et d'après leurs propriétés, les mouvements secrets de ce principe, vulgairement appelé ÂME, sont dus à des causes cachées au-dedans de nous-mêmes. Nous croyons que cette âme se meut, parce que nous ne voyons pas les ressorts qui la remuent, ou parce que nous supposons ces mobiles incapables de produire les effets que nous admirons[1297].

L'homme est donc entièrement déterminé par ses besoins et par ses sensations ; aussi incapable de s'y soustraire qu'il ne l'est d'arrêter de se nourrir ou de respirer, il devient vain dès lors de prétendre le punir pour une faute qu'il n'est pas en son pouvoir de ne pas commettre. De là, la légitimation de tous les crimes et de toutes les fantaisies, y compris les plus cruelles et les plus injustes :

> Si l'homme est libre, les lois sont nécessaires, car il est juste de le punir du mal qu'il a fait en pouvant l'éviter. Mais s'il ne l'est pas, si toutes ses actions sont une suite de la première impulsion, une nécessité absolue dépendant des organes, du cours des liqueurs, en un mot tellement liée au physique que le choix ne puisse être en son pouvoir […], les lois, dans ce cas, sont parfaitement tyranniques, car il est odieux de punir un homme du mal qu'il ne pouvait éviter[1298].

Le sensualisme de Sade, on le voit, n'a finalement que peu en commun avec les positions de d'Alembert ou de Boyer d'Argens, qu'il radicalise beaucoup en s'efforçant, comme à son habitude, d'aller jusqu'au bout des conséquences, de prolonger le raisonnement où ses interlocuteurs l'abandonnent – sur le terrain de la volupté et des passions cruelles[1299].

[1296] *Histoire de Juliette*, p. 237.
[1297] *La Nouvelle Justine*, p. 580.
[1298] « Quatrième cahier de notes ou réflexions », *Lettres et Mélanges littéraires*, p. 190.
[1299] On retiendra la remarque de Jean Deprun au sujet des positionnements éthiques de d'Holbach et d'Helvétius, qui nous semble fort bien s'appliquer au cas des auteurs avec lesquels Sade dialogue ici : « Est-ce que le passage

Voué tout entier à la satisfaction de ses propres désirs, l'homme sadien ne s'encombre ni de Dieu ni de morale. « À quelque point qu'en frémissent les hommes », la philosophie ne raisonne en lui qu'en s'incarnant. Le corps qui trône au cœur de la représentation est encore au centre de tous les discours ; objet de désir autant qu'objet de pensée, il est la source d'un savoir hétérogène, d'une connaissance impure qui ne s'élève dans le ciel azuré des idées qu'en plongeant profondément ses racines dans les bas-fonds du stupre et de la débauche. Nimber la parole du philosophe dans les ténèbres de l'alcôve au risque de la confondre avec le simple libertinage, ce n'est pas seulement, dès lors, la dissimuler aux regards, l'invisibiliser aux yeux du profane, c'est aussi, et peut-être davantage, mettre au jour l'affinité qu'elle entretient elle-même avec l'ombre ; révéler, sous les prestiges de la forme dissertative, le fonds passionnel qui anime secrètement toute pensée, qui la met en mouvement.

---

du *terminus a quo*, l'égoïsme, au *terminus ad quem*, l'altruisme, est toujours solidement motivé ? Avouons qu'il ne l'est pas toujours. Souvent, dans *De l'Esprit* ou dans *La morale Universelle*, l'harmonie des intérêts est plutôt postulée que démontrée. Souvent on a l'impression que les théoriciens de l'éthique des lumières ignorent ou veulent ignorer que les intérêts et les passons des hommes divisent ceux-ci de façon grave et permanente et qu'aucune prédication ne peut par elle-même abolir ces antagonismes », Jean DEPRUN, « Sade et le rationalisme des Lumières », *Raison présente*, n°3, 1967, p. 89.

Section 4. Une jouissance en trompe-l'œil ?

Une tentation qui s'offre dès lors au lecteur du texte sadien, suivant les pérégrinations troubles du jeune débauché et sa découverte progressive des arcanes du libertinage, pourrait être d'envisager, à son tour, cette œuvre comme un « art de jouir », une sorte de manuel d'instruction philosophique et sexuel – émaillé de références savantes – dans lequel des personnages fonctionnels, instruits sur les choses de l'amour, travailleraient tout à la fois au plaisir et au déniaisement du lecteur. À rebours du cadre moralisateur dans lequel prennent place les aventures de Justine et de sa sœur Juliette, *La Philosophie dans le boudoir* et *Les 120 journées de Sodome* multiplient, il est vrai avec une bonne foi un peu suspecte, les adresses au récepteur du texte allant dans ce sens. C'est ainsi « aux libertins » qu'est dédié le premier de ces ouvrages – ou plus précisément aux « voluptueux de tous les âges », aux « femmes lubriques », aux « jeunes filles » trop longtemps tenues dans l'ignorance et aux « aimables débauchés[1300] », dans un syncrétisme qui semble vouloir unir tous les âges et tous les membres de la famille[1301] –, tandis que le second apostrophe familièrement l' « ami lecteur » en prétendant n'œuvrer qu'à lui « coûter du foutre[1302] ». Mais la jouissance dont il est ici question, et le « savoir-jouir » qui en forme l'ombre portée, sont-elles véritablement la finalité première du texte, comme l'affirme volontiers Michelle Coquillat pour qui « l'unique raison de l'œuvre sadienne est d'exciter, son maître-mot est la jouissance[1303] » ? Dans une œuvre qui prétend mettre le plaisir (du personnage) au centre des enjeux du récit et en faire le garant du système philosophique qu'il porte, il paraît difficile, en effet, de faire l'économie de cette question. On le sait, certains contemporains de Sade ont pu, dans une certaine mesure au moins, contribuer à faire du texte sadien un texte pornographique (presque) comme les autres en mettant l'accent sur la double fonction érotique et érotologique des scènes de débauche. On pense à Restif de la Bretonne – déjà sensible pourtant à ce qui, dans cette œuvre, résiste ou fait obstacle à la pure satisfaction des désirs onanistes du lecteur :

> […] de toutes les lectures, la plus entraînante est celle des ouvrages érotiques, surtout lorsqu'ils sont accompagnés de figures expressives.

[1300] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 3.
[1301] Le détournement de la phrase de Rousseau, qui sert d'épigraphe à *La Philosophie dans le boudoir*, va tout à fait dans ce sens : « La mère en prescrira la lecture à sa fille », *ibid.*, p. 1.
[1302] *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.
[1303] Michelle COQUILLAT, *La Poétique du mâle*, Paris, Gallimard, Idées, 1982, p. 425.

> Blasé sur les femmes depuis longtemps, la *Justine* de Sade me tomba sous la main. Elle me mit en feu ; je voulus jouir, et ce fut avec fureur : je mordis les seins de ma monture ; je lui tordis la chair des bras… Honteux de ces excès, effets de ma lecture, je me fis à moi-même un Erotikon savoureux, mais non cruel, qui m'excita au point de me faire enfiler une bossue bancroche, haute de deux pieds.
>
> Prenez, lisez, et vous en ferez autant[1304].

La volonté affichée ici par Restif de proposer une version expurgée de *Justine* est doublement révélatrice au sens où elle reconnait de prime abord à cet hypotexte le statut d'œuvre pornographique à part entière, et partant le pouvoir de fascination érotique qui l'accompagne[1305], tout en faisant simultanément le procès des manies cruelles ou bizarres qui constituent, du point de vue du pasticheur, autant d'entraves à la jouissance du lecteur. C'est donc précisément parce que le texte sadien n'est *pas* (encore) cet « Erotikon savoureux » que Restif appelle de ses vœux que l'élaboration de l'*Anti-Justine* impliquera un geste de transformation, de recréation, dont le résultat final sera une fiction paillarde tout à fait « classique », dénuée d'aspérités, et n'entretenant plus *in fine* d'autre rapport avec son modèle présumé que le titre polémique dont, par opportunisme, il se trouve coiffé. La cruauté et l'intransigeance du désir sadien, l'érudition du discours philosophique et le souffle poétique qui balaie les pages d'une œuvre littéralement obnubilée par l'idée du Mal s'effacent benoitement dans l'*Anti-Justine* devant l'exigence de plaire au lecteur pressé, et laisse finalement place à la recension monotone des plaisirs consensuels qui forment le fonds de commerce ordinaire des livres de second rayon. Ces entorses continuelles que le système sadien fait à la loi du plaisir sur laquelle s'édifie pourtant le pacte de lecture du livre érotique, et dont témoigne en creux le dispositif préfaciel de l'*Anti-Justine*, met finalement en lumière la fracture profonde séparant la pornographie rétivienne de *Justine*, et trahit sans doute aussi, par la même occasion, l'ampleur du détournement que Sade imprime aux codes de la pornographie classique.

On notera que Jean Marie Goulemot, en reconnaissant à son tour dans la fiction sadienne une érotique « impure », car mêlée d'éléments impropres à susciter le plaisir, en arrive à une conclusion apparemment contraire à celle de Restif, bien qu'elle procède des

[1304] Nicolas Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *L'Anti-Justine*, p. 9.
[1305] On trouve, dans *Monsieur Nicolas*, une autre mention de l'érotique ambiguë du texte sadien : « Voilà l'effet des lectures érotiques. Mais je connais un livre plus dangereux que ceux que j'ai nommé : c'est Justine ; il porte à la cruauté : Danton le lisait pour s'exciter. », Nicolas Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, éd. Pierre Testud, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, 5e époque, p. 1044.

mêmes prémisses : tout en reconnaissant que « dans *Les 120 journées de Sodome* de Sade, le récit des historiennes est l'équivalent parlé du livre érotique de tradition incitative et pédagogique[1306] », Goulemot n'en invite pas moins à exclure purement et simple l'œuvre de Sade du champ de la pornographie. Cette exclusion repose, chez l'historien, sur le constat d'une incompatibilité majeure entre la dimension strictement « monosémique[1307] » qu'il attribue à l'écriture pornographique, dont la seule et unique fonction consisterait à susciter la jouissance du lecteur, et l'hétérogénéité même du texte sadien, dont les nombreuses scories et digressions constitueraient autant d'effets de « brouillage[1308] » venant irrémédiablement mettre en défaut l'efficacité pragmatique de la représentation sexuelle. Nous reproduisons ici une partie de son argumentaire :

> Reconnaissons d'abord à Sade un respect méticuleux de l'organisation du roman érotique : succession rapide d'épisodes entièrement voués à la jouissance, utilisation des effets lexicaux les plus efficaces par érotisation du vocabulaire, présence de ruptures des niveaux sémantiques, emploi de mots techniques grossiers, construction en tableaux, avec cette formule qu'emploient fréquemment les héros de Sade : « Prenons maintenant la pose… » Rien ne manque ici de l'attirail scriptural du roman érotique. Et pourtant il ne fait aucun doute que le roman sadien n'est pas pornographique. […] Lire un roman pornographique, en subir les effets que l'on sait, c'est peut-être faire l'épreuve de la littérature dans son essence même. On ne félicitera pas plus qu'on ne condamnera Sade d'avoir échoué à écrire un récit pornographique sans faille. Le débat est autre. Il s'agit de comprendre comment la pornographie sadienne, bien réelle et bien présente, tourne court[1309].

On observera que la définition que propose ici Goulemot de la pornographie semble plus théorique que pleinement opératoire, dans le sens où il n'existe pas et ne saurait exister dans le champ littéraire, espace de toutes les hybridations et de tous les débordements, de

[1306] Jean Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 55.
[1307] « La gestuelle sexuelle est donc nécessaire, mais pas suffisante. La pornographie est une stratégie d'écriture. Ou plutôt pour que le texte pornographique accomplisse sa fonction qui est de faire naître le désir de jouissance chez son lecteur, il lui faut mettre en œuvre une stratégie d'écriture qui soit à même de produire ce résultat et ce seul résultat. C'est dire que la littérature érotique […] est strictement monosémique et hostile à tout effet de brouillage. », *ibid.*, p. 78.
[1308] Jean Marie Goulemot divise ces brouillages en trois catégories : « l'excès métaphorique, la distance ironique et ce que, faute de mieux, on désignera comme l'excès de perversité spécifique », c'est cette dernière catégorie qui caractérise, selon lui, l'écueil de la pornographie sadienne : *ibid.*, p. 83.
[1309] *Ibid.*, p. 90-91.

texte « purement » monosémique[1310], sauf à imaginer une fiction rigoureusement dénuée de tout enjeu narratif, psychologique ou encore communicationnel – exploit auquel la pornographie contemporaine, en dépit de sa crudité, est encore loin de prétendre. Vouloir à toute force exclure Sade du champ d'une pornographie virtuelle, et de toute façon inatteignable telle que Goulemot la redéfinit ici, nous semble finalement assez symptomatique d'une certaine tentation critique qui, dans le contexte des différentes entreprises de réhabilitation de l'œuvre de Sade qui ont jalonné le XXe siècle, s'est efforcé de revaloriser la lecture du texte sadien en la « décontextualisant », non seulement à l'égard des productions libertines de son temps, jugées peu sérieuses par les thèmes qu'elle aborde, mais également au regard de la présence physique du corps du lecteur face au texte lu. Pour prétendre de plein droit au titre de « classique », il faudrait que Sade ne soit pas trop « érotique » : il sera donc poète, ou philosophe ou bien encore moraliste avant d'être pornographe – sans pourtant avoir jamais cessé d'écrire de la pornographie.

À défaut de souscrire pleinement à cette lecture « désérotisante », qui ne nous semble tolérer le pouvoir de scandale du texte sadien qu'en le renfermant dans le cercle étroit et calfeutré de l'intellectualité, on peut reconnaître toutefois que les effets de brouillage mentionnés par Goulemot ont le mérite de venir interroger la spécificité des stratégies d'écriture que cette œuvre mobilise dans la représentation des orgies. Le premier de ces effets de brouillage, loin d'être propre à notre auteur, concerne plus largement l'ensemble des fictions libertines qui, à l'instar de la *Thérèse philosophe* du marquis d'Argens, de *Dom Bougre* ou du *Tableaux des mœurs du temps*, allient mises en scène des ébats et discours érotologiques sur le modèle des dialogues du siècle précédent[1311], inscrivant de fait l'expérience sexuelle dans le cadre d'un enseignement adressé aussi bien au personnage qu'au lecteur. Ici, les savoirs clandestins mobilisés pour éclairer ou seconder le développement des orgies deviennent paradoxalement un élément de neutralisation de la charge érotique imputable à la représentation de l'épisode voluptueux : la technique amoureuse prend le pas sur la *praxis*, les savoir-faire débordent le cadre de la narration et la scène érotique s'atomise

[1310] Jean Marie Goulemot en est du reste parfaitement conscient : « […] il faut se demander si ce livre pornographique, conçu ici comme une épure fonctionnelle, peut réellement exister. N'est-il pas toujours victime de ces brouillages, qu'on a longuement évoqués pour disqualifier des textes qu'on classe trop vite et trop facilement dans ses cohortes ? Ainsi le livre pornographique serait une espèce de projet impossible, un horizon jamais atteint, une virtualité hésitante. Il existerait des fragments érotiques toujours menacés par les tentations de l'écart : philosophique, psychologique, sentimentale, organique. », *ibid.*, p. 155.

[1311] On pense, par exemple, à *L'École des filles ou la philosophie des dames*, dialogue anonyme, ou encore à *L'Académie des dames* de Nicolas Chorier.

finalement dans le discours chargé de l'étayer ou d'en analyser les fondements[1312]. La justification diégétique qui accompagne couramment le discours philosophique, dont la fonction est explicitement d'électriser les bourreaux et de les disposer ainsi à la volupté – c'est le « Foutre, je bande[1313] » qui vient clore la dissertation de Dolmancé sur les bienfaits de la cruauté –, ne peut que tourner court du côté du lecteur, *a priori* peu susceptible de s'échauffer pour des raisonnements, et qui ne verra plus dès lors la dissertation que comme une interruption ou un détournement de l'épisode orgiaque[1314].

Le second facteur de brouillage, plus spécifique à notre auteur, tiendrait au rapport que la fiction sadienne entretient avec le désir, à sa manière de l'énoncer et de le mettre en scène. Nous reprenons le fil de la démonstration de Goulemot :

> Le roman pornographique constitue une communauté de jouissance. La pucelle prise par surprise, la peur passée, finit par entrer dans l'espace du plaisir. L'expérience de la sodomie, récurrente dans les épisodes du récit érotique évoque la douleur comme état transitoire et prélude nécessaire à la jouissance. Rien de tel chez Sade. La jouissance y est le plus souvent solitaire. L'autre n'est qu'un moyen pour jouir, un objet de jouissance, et non un sujet jouissant. […] Si l'on excepte Justine le roman sadien présente peu de héros masochistes. Son univers est pétri de violence bien plus que de jouissance. […] Cette jouissance dans le roman sadien est plus proférée, commentée par celui qui jouit que décrite de l'extérieur pour être entrevue comme en une image fixe par le lecteur. La différence est de taille. Elle bloque tout simplement la machine à produire l'effet de désir auquel tend par sa nature le roman érotique[1315].

Si l'on admet, avec Goulemot, que le fondement du mécanisme de la sollicitation érotique tient à la représentation de la jouissance du personnage davantage qu'à celle des gestes et des pratiques qui conduisent à cette jouissance, « l'effet incitatif » ne jouant pas

---

[1312] « Doit-on ici le rappeler, les héros de Sade sont plus bavards que désirants ? Plus que la jouissance les passionne la justification des moyens qu'ils mettent en œuvre pour y parvenir. », Jean Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 91.
[1313] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 159.
[1314] Chantal Thomas livre à peu de choses près la même analyse dans *La Dissertation et l'orgie* : « La fermeture au raisonnement philosophique exclut de la jouissance érotique (et vice versa) : "Pendant cette savante dissertation, Mme de Noirceuil et les gitons s'étaient endormis…" L'ennui de la victime (ou de la femme-épouse qui illustre chez Sade le dernier degré victimal auquel un être puisse atteindre) qui s'endort pendant un discours de morale ou de philosophie politique – tandis que leur seule écoute suffit à faire rebander le libertin le plus épuisé – rejoint celui du lecteur qui saute systématiquement ces mêmes passages, pour s'exciter seulement au récit de débauche ; moyennant quoi, en dépit de très longues longueurs, Sade peut valoir un bon roman-photo pornographique. L'ennui de la victime ou celui du lecteur dénotent une même frigidité au langage. », p. 90-91.
[1315] *Ibid.*, p. 93-94.

« par identification, mais par parallèle[1316] », la question est de savoir si la confiscation du plaisir par le personnel libertin et le traitement parfois très cérébral dont il fait l'objet dans une œuvre qui prétend rationaliser les perversions les plus bizarres, pourrait en effet avoir un impact sur la capacité du lecteur à se reconnaître dans l'enthousiasme du jouisseur. Les grandes fresques libertines du récit sadien seraient-elles dénuées de tout érotisme ? Nous ne le croyons pas. En premier lieu, parce que le rapport de force opposant bourreau et victime, et aboutissant généralement à une privation du plaisir du second au profit du premier, ne constitue pas, de fait, la seule et unique expression de la fantasmatique sadienne : des œuvres comme *La Philosophie dans le boudoir* ou l'*Histoire de Juliette*, en choisissant de mettre la focale sur les aventures sexuelles d'un petit groupe de libertins liés par des liens affectifs plus ou moins profonds, et surtout solidaires dans leur goûts comme dans leurs discours, mettent volontiers en scène des épisodes dans lesquels la recherche d'un plaisir partagé dans un entre soi aristocratique ou scélérat vient éclipser ou nuancer quelque peu le « sadisme » des passions libertines. À la notable exception du dernier dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, les scènes proposées au lecteur dans cette fiction ne dépareraient pas dans une production érotique plus classique[1317], de même que les bacchanales auxquelles se livre Juliette lors de sa rencontre avec ceux dont elle s'éprend au cours de son voyage ne sont, en règle générale, ni particulièrement cruelles ni spécialement licencieuses par rapport aux épisodes qui tapissent l'imaginaire érotique des fictions clandestines du XVIIIe siècle[1318].

En outre, que les passions mises en scène chez Sade tendent à une répartition fondamentalement élitiste et inégalitaire de la volupté n'implique pas nécessairement qu'elles soient, de ce fait, dépourvues de toute finalité sensuelle. Indissociable du dispositif érotique dans lequel elle s'origine, la volupté des bourreaux s'énonce facilement et presque à chaque page, car elle est simultanément la preuve de l'efficacité des actes voluptueux savamment orchestrés par le roué et la justification de la naturalité des penchants criminels de ce dernier, le corps venant toujours répondre solidairement aux fantaisies de la tête. Contrairement à ce

[1316] *Ibid*., p. 90.
[1317] Éric Bordas, dans son commentaire de *La Philosophie dans le boudoir*, ne dit pas autre chose : « *La Philosophie dans le boudoir* est un livre gai et joyeux, en effet, un livre bon, généreux, un livre plein de jeunesse et, par là, un livre sain – et l'on ne dirait certainement pas cela de la terrible *Histoire de Juliette*, par exemple. », *Eric Bordas commente La Philosophie dans le boudoir*, p. 196.
[1318] Les ébats homosexuels sont tendanciellement moins cruels que les scènes hétérosexuelles, où le libertin peut laisser libre court à sa haine des femmes et de la sexualité normative (et inversement, si l'on pense à Clairwil, mais il s'agit-là d'un hapax) : la rencontre entre Juliette et la princesse Borghèse, dans le « cabinet de roses et de jasmins » de cette dernière, n'a rien de commun avec les passions qui concluent *Les 120 journées de Sodome*. En règle générale, les violences amoureuses sont, chez Sade, des violences hétérosexuelles ; *Histoire de Juliette*, p. 770.

que semble affirmer Goulemot, le tableau de la jubilation du roué occupe une place prépondérante dans l'économie du texte sadien, celui-ci travaillant toujours à ramener les problématiques philosophiques, morales ou encore psychologiques qu'il convoque à la sanction de la chair, c'est-à-dire à l'épreuve de la *sensation* :

> – Vous bandez, monseigneur, dit la Dubois.
>
> – Cela est vrai, répondit l'évêque ; ces systèmes m'échauffent l'imagination, et je sens que je serais le plus heureux des hommes, si je pouvais les mettre en pratique[1319].

Qu'est-ce qui, dès lors, empêcherait le lecteur de jouir « avec » le criminel sadien, comme l'y invite au demeurant le narrateur des *120 journées de Sodome*, de la même manière qu'il jouit ordinairement, par exemple, « avec » le libertin ou le moine libidineux ? La question n'est sans doute pas si aisée à trancher. S'il survient en effet, chez Sade, que le processus de jouissance « par parallèle » qu'évoque Goulemot s'avère par moment entravé ou empêché, il nous semble que la cause n'est pas à chercher dans un hypothétique refus de thématiser la jouissance – celle-ci est partout, nous l'avons dit – mais peut-être davantage dans une certaine velléité de la scène sadienne à tenir précisément le lecteur « à l'écart » de cette jouissance, et cela de deux manières : en ne présentant d'une part les passions sexuelles que sous l'angle de la « bizarrerie » et du dérèglement, et d'autre part au moyen d'un jeu de fausses adresses et de désignations piégées qui viennent, à rebours, signifier au lecteur le caractère anormal d'une jubilation qui n'est pas faite pour lui.

Les passions évoquées par les pornographes de l'âge classique tendent fondamentalement à créer de l'adhésion chez le lecteur et doivent, pour ce faire, viser à une forme d'universalisme : la variation des postures et des mises en scène a d'abord pour objectif de soutenir l'intérêt du lecteur en lui proposant un panaché de situations qui seront jugées susceptibles de lui être agréables. C'est dire que la pornographie, si on la limite à sa fonction pragmatique la plus évidente, apparaît comme une écriture fondamentalement consensuelle, pour ne pas dire « vertueuse » : afin que le lecteur, quel qu'il soit, en ait pour son argent, il ne faut lui offrir que des scènes de jouissance éprouvées par l'usage et la répétition, et éviter absolument toute circonstance capable de le rebuter ou de le faire sortir de sa lecture. En règle générale, les textes pornographiques offrent, pour cette raison, assez peu de diversité dans les pratiques qu'ils mettent en scène, et ne se distinguent les uns des autres que par l'alternance

[1319] *La Nouvelle Justine*, p. 1072.

des décors et des acteurs, la complication ou la reformulation de gestes et de situations topiques – voyeurisme, scènes de « surprise », etc…. On observera bien chez certains auteurs quelques passions plus singulières, du fétichisme d'un Restif au goût d'un La Popelinière pour la fustigation, mais pour l'essentiel, l'enchaînement des scènes n'a ni de quoi surprendre, ni de quoi choquer le lecteur habitué à la lecture de ces livres qu'on ne lit, dit-on, que d'une main. Or c'est là surtout que Sade se distingue évidemment de ses confrères de plume, en optant résolument pour le parti de la perversion. Les fantaisies dont il offre le spectacle n'ont nullement pour rôle de plaire à tous les lecteurs, elles se revendiquent tout au contraire du régime de l'exception, de l'anomalie. Le projet de ne pas s'adresser à tout le monde, ou en tout cas à tout le monde en même temps, est du reste revendiqué dès l'introduction des *120 journées de Sodome*, à travers la forme du « banquet » où chacun est invité à ne prendre que ce qui l'intéresse et à laisser le reste : « Sans doute beaucoup des écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'enchanteront au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qui nous faut[1320]. » Autant dire que la plupart des fantaisies dont il sera question ont peu de chances de convenir au lecteur ordinaire, qui devra ou supporter froidement, ou « passer » les fantaisies qui ne lui conviennent pas. Jean-Christophe Abramovici a fort bien su mettre en évidence cette originalité de la pornographie sadienne :

> À de très rares exceptions près, les livres scandaleux et clandestins de l'époque s'en tenaient en effet aux seules représentations de ces « jouissances honnêtes » qui seront ignorées dans les chroniques de Silling. L'utilisation du tutoiement participe aussi au rejet de toute norme : le lecteur est interpellé dans la solitude de son individualité et non – comme c'était habituellement le cas dans la littérature libertine – en tant que membre d'une communauté d'épicuriens ennemis des hypocrisies de la morale ; aux inconvenances collectives, se substitue la quête d'une convenance à la fois marginale et particulière (« ce qui te convient »)[1321].

La pornographie sadienne, fidèle en cela au modèle philosophique qu'il lui revient d'illustrer et d'éprouver, prend systématiquement le parti de l'individu contre le groupe, du singulier contre le collectif, de l'exception contre la règle générale. Les passions « sadiques » ne sont pas uniquement des colorations cruelles de jouissances normatives ou communes, qui seraient de ce fait même transposables à tout un chacun, mais l'expression profonde d'une anomalie du désir qui ne saurait se laisser appréhender qu'à l'échelle de l'individu, du sujet

[1320] *Les 120 journées de Sodome*, p. 69.
[1321] Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 23.

jouissant[1322]. Contre l'œcuménisme « militant » du discours libertin, qui prétend fonder dans la complicité de la lecture clandestine une communauté d'intérêts et de plaisirs entre tous ses lecteurs, Sade oppose une pornographie de l'égotisme et de la solitude, dans laquelle la succession des « manies d'habitude » et des fantaisies particulières, menaçant à tout instant l'adhésion du lecteur à la scène dont il est rendu témoin, introduit du jeu dans la solidarité de principe qui unit narrateur et narrataire. Les épisodes les plus cruels des aventures de Justine et de Juliette, comme les fantaisies coprophages ou meurtrières sur lesquelles se referment *Les 120 journées de Sodome*, bien que prétendument livrées en pâture aux pulsions scopiques du lecteur, ont toute chance à l'inverse, à défaut de lui plaire, de mettre au jour la distance infinie séparant le sujet lisant des êtres de fiction, monstrueux et dérisoires, que Sade met en scène sous ses yeux. Dans ce contexte, les appels à la complicité du lecteur que l'on rencontre dans l'introduction des *120 journées*, et qui continuent de résonner dans les aventures de Juliette, le plus souvent sous forme de notes de bas de page, ne peuvent plus être lues que comme le renversement parodique des clins d'œil appuyés que le romancier libertin esquisse en direction de son lectorat[1323] : leur fonction n'est plus de créer du lien mais d'expliciter ironiquement l'impossibilité du lecteur à adhérer aux discours et aux scénographies qui lui sont pourtant présentées comme potentiellement « agréables ». Ainsi, à l'injonction faite à Juliette d'imiter les crimes et les outrages de Saint-Fond – « Imite-moi, Juliette, tes penchants t'y portent ; qu'aucune action criminelle ne t'effarouche » – répond, par provocation, une nouvelle injonction, celle-ci adressée par le narrateur aux « femmes lubriques et emportées » afin de les inviter à suivre à leur tour l'exemple et les maximes de ces libertins fictifs :

> Femmes lubriques et emportées, lisez avec attention ces conseils, ils s'adressent à vous comme à Juliette, et vous devez, si vous avez de l'esprit, en tirer comme elle le plus grand parti […][1324].

Même adresse aux lectrices, formulée un peu plus loin dans l'*Histoire de Juliette*, suite à la lecture des règlements de la Sociétés des Amis du crime auxquels, à nouveau, le lecteur réel aura sans doute quelque difficulté à adhérer : « Femmes voluptueuses et philosophes qui

[1322] « Si, à ses yeux, en effet, le général n'est envisageable que comme la somme des particularités, et rien de plus, il s'ensuit que le particulier, le singulier, l'unique, devient le seul élément stable de tous les rapports entre particulier et général que nous sommes appelés à vivre. Et c'est très grave : somme toujours variable des particuliers, le général devient dès lors synonyme d'instabilité, alors même que toutes les représentations auxquelles nous avons coutume de reconnaître une valeur structurante de notre rapport au monde, sont au contraire fondées sur la stabilité du général […]. », Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 107.
[1323] Entre autres exemples, on pourra citer l'apostrophe familière du narrateur de *Ma conversion* de Mirabeau : « Curieux, indiscret ami ! Tu veux donc aussi pénétrer les mystères de Paphos ?... Eh bien ! lis, dévore et branle-toi. », *Ma conversion*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, p. 997.
[1324] *Histoire de Juliette*, p. 481.

daignez nous lire, c'est encore à vous que ceci s'adresse ; profitez-en et ne rendez pas inutiles les soins que nous prenons de vous éclairer[1325]. » Les femmes ne sont évidemment pas les seules destinataires de ces apartés ; la haine que Juliette voue à la propagation comme son amour du crime ne manqueront pas, en leur temps, d'être présentés comme modèles à suivre pour le lecteur :

> Puissent ces excellents principes, en germant dans de bonnes têtes, y anéantir les dangereux préjugés qui nous font regarder ces passions comme des ennemies, tandis que c'est d'elles seule que naît l'unique félicité que nous puissions espérer sur la terre[1326].

Le réseau des adresses au lecteur qui forme l'échine des aventures de Juliette ne convoque le souvenir de la complicité unissant le romancier libertin à son destinataire que pour mieux renvoyer le lecteur réel à sa propre position d'extériorité vis-à-vis des scènes qui lui sont présentées, à son incapacité à partager aussi bien la jubilation du libertin que les positions qu'il défend[1327]. Dans les faits, l'appel au lecteur est sans doute moins un outil de plaisir que de contrainte : sa fonction n'est pas d'enseigner à jouir « à la manière du libertin », mais de signaler l'anomalie d'une jouissance à laquelle ni le lecteur ni les victimes – qui ont en commun de ne pas appartenir à la catégorie des bourreaux[1328] – ne sauraient avoir accès. Ainsi, bien que Sade emprunte formellement tous les codes de l'écriture pornographique, le montage énonciatif singulier dans lequel il les remobilise ne manque pas d'en altérer sensiblement la portée et la signification. La transformation d'un érotisme universaliste en égotisme lubrique et le détournement parodique du procédé de l'appel à la complicité du lecteur, lequel s'inverse brusquement sous la plume de Sade en une espèce de persiflage, dessinent les contours de ce que nous pourrions appeler une pornographie « au second

[1325] *Ibid.*, p. 563.
[1326] *Ibid.*, p. 1015.
[1327] L'impossibilité pour le lecteur de suivre les libertins dans certains boudoirs participe également, selon Jean-Christophe Abramovici, de cette stratégie de mise à distance du « lecteur-victime » : « Le lecteur conserve dans la fiction une place ambiguë. Par certains côtés, il épouse le point de vue privilégié des quatre libertins-auditeurs, installés confortablement face au "trône élevé" de l'historienne, "à même, précise le texte, de ne pas perdre un mot de sa narration" […]. Mais à y regarder de plus près, la complicité postulée du lecteur et des héros libertins, donnée constitutive du genre pornographique, est ici un effet de trompe-l'œil. Tout en respectant par ses ellipses, les règles que ses personnages ont imposées à leur conteuse […], le narrateur ne manque pas de signaler que hors-champ, hors-texte, les libertins prennent, eux, sur la musique, quelques mesures d'avance : des scènes secrètes ont lieu dans des cabinets secrets d'où ne parviennent que les cris mêlés des victimes et de leurs bourreaux […]. » Dans *Les 120 journées de Sodome*, conclut Abramovici, « l'on s'amuse moins avec le lecteur, qu'on ne rit dans son dos de son impuissance, laissé qu'il est dans l'anti-chambre de la "maison de tolérance" où il s'est laissé enfermer. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 23-25.
[1328] « L'identification [du lecteur] à la victime constitue quoi qu'il en soit l'effet de lecture ultime programmé et mis en scène par le premier roman de Sade », *ibid*, p. 28.

degré ». Non que la pornographie sadienne soit, d'une manière ou d'une autre, réductible à un simple exercice de parodisation ou de mise à distance ironique de la « scène » libertine ; toutefois, en reprenant les attitudes et les situations du récit pornographique et en se situant ostensiblement dans la continuité des textes scandaleux qui ont marqué l'âge classique – de *L'Académie des dames* de Chorier au *Portier des Chartreux* de Gervaise de La Touche –, Sade altère en profondeur la signification du geste érotique ainsi que le dispositif pragmatique dans lequel il s'inscrit conventionnement. En tout état de cause, l'érotisme n'est ni incompatible ni absent de l'univers sadien, comme en atteste au demeurant la présence des nombreuses gravures qui font les délices des amateurs, mais il a perdu son caractère de centralité : débordé à la fois par un discours philosophique envahissant, qui s'insinue jusque dans l'espace clos du boudoir, et par la virtuosité du pasticheur – ou de l'érotomane –, plus attentifs l'un et l'autre à déformer ou à radicaliser les *topoi* du roman pornographique qu'à satisfaire les penchants onanistes de ce lecteur que Bataille a appelé l'« homme normal ».

Dans un système qui adosse scrupuleusement la validité du discours philosophique à la quantité de plaisir que ses maximes paraissent susceptibles d'apporter à l'individu, la frigidité du lecteur à l'égard de telle passion particulièrement cruelle ou raffinée, plus encore, la désinvolture dont fait montre le narrateur des *120 journées de Sodome* vis-à-vis des attentes de son lectorat, contribuent nécessairement à la mise à distance des savoirs érigés par les libertins de l'œuvre fictionnelle. À quoi bon un art de jouir qui ne s'adresse qu'au roué ou au grand criminel ? Non pas à un Valmont ou à une Merteuil, dont les vices et les passions ont encore quelque chose d'humain, mais à un Blangis, un Durcet ? On objectera que l'efficacité pragmatique du texte tient sans doute plus à notre capacité à jouir « avec » le libertin qu'à nous identifier à lui ; admettons, il n'en demeure pas moins que les savoirs convoqués autour de la scène érotique n'ont de sens qu'en cela qu'ils justifient les passions du grand débauché, passions ostensiblement présentées comme « bizarres » et « singulières », et dont on peut, en tout état de cause, imaginer le lecteur dépourvu. La fiction sadienne joue avec la forme du discours philosophique comme elle s'amuse de la grammaire du texte érotique : cela ne veut pas dire que les thèses qui y sont défendues sont par principe dénuées de pertinence – encore que le « système » sadien ne s'encombre nullement de cohérence –, ou même que les scènes représentées n'ont pas le pouvoir de faire, ça-et-là, monter le rose aux joues, mais, à rebours du texte libertin, il ne s'agit fondamentalement ici ni de séduire, ni de convaincre. Ce qu'elle livre en dernière analyse est sans doute moins un art de jouir ou une hypothétique profession de foi philosophique directement imputable à l'auteur, que l'affirmation d'un « plaisir du

texte[1329] », d'un bonheur dans le maniement des formes et des discours, dans le jeu des adresses au destinataire fantasmé ou réel. Plaisir égoïste de l'écriture, car ce jeu se fera volontiers au détriment du lecteur, aussi longtemps du moins que ce dernier se refusera, à son tour, à « jouer le jeu », c'est-à-dire à prendre la mesure des déplacements que la fiction sadienne imprime aux imaginaires et aux structures qu'elle convoque et à faire de ces déplacements même un enjeu à part entière de son expérience de lecture.

[1329] Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Conclusion

La promesse offerte par l'œuvre sadienne de livrer à la curiosité du lecteur la vie intime des personnages qu'elle anime sous ses yeux ne pouvait, cela va sans dire, faire l'économie d'une mise en scène du corps qui emprunte à la grammaire de la pornographie classique. L'exploration du corps chez Sade mobilise la métaphore architecturale qui trahit à la fois une interprétation réifiante du vivant – les libertins de l'œuvre clandestine n'hésiteront pas à faire de ce corps un « meuble » à part entière – mais aussi l'importance du « tableau », de la scénographie dans le déroulement des orgies ; comme l'a rappelé Mladen Kozul[1330], la fiction sadienne associe tendanciellement le corps voluptueux au corps du bâtiment, l'un et l'autre ayant pour fonction essentielle de susciter, chez un spectateur en recherche d'émotion, le désir et l'émerveillement.

La facilité avec laquelle l'on se dénude, chez Sade, et le refus de retrancher quoi que ce soit à la représentation, ne doivent donc pas faire perdre de vue, contre la tentation « naïve » d'associer cette nudité à une forme de naturel, la très grande théâtralité du geste de dévoilement. En effet, la nudité n'est scandaleuse chez Sade que parce qu'elle fait se succéder, « en un instant », l'image voluptueuse à l'image du corps décent. L'obscénité n'est pas une propriété de l'objet regardé, c'est un jeu sur le regard, une configuration dramatique spécifique ; prenant le contrepied de la scène érotique, de ses retards et de ses non-dits, la représentation obscène tire l'essentiel de son efficacité pragmatique de la mise en contraste du nu et du voilé et de « l'énergie » avec laquelle ce dévoilement survient. Le spectacle de l'obscène est toujours tributaire du secret, c'est-à-dire d'une dynamique du « caché-montré » dont la vocation première est de maintenir le corps à égale distance de la pudeur et de la banalité ; le corps obscène, c'est le corps qui, cessant d'être pudique, n'a pas *encore* sombré dans la banalité. Nous avons eu l'occasion de distinguer quatre modalités distinctes de ce dévoilement au sein de la fiction sadienne, correspondant chacune à un type de scénographie particulier : *le troussage*, *la mise à nu*, *l'effeuillage* et *la censure*.

On retiendra enfin que le dévoilement du corps, dans l'espace confiné du boudoir sadien, accompagne la mise en lumière d'un ensemble de savoirs et de savoir-faire qui sont l'apanage du héros libertin. L'audace qui accompagne la transgression des interdits liés à la représentation de la nudité fait ici écho à l'audace du jouisseur, qui a su s'affranchir des codes

[1330] Mladen KOZUL, *Le corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, p. 43.

normatifs et transformer son propre désir en étude. La découverte du corps secret engage une explicitation des secrets du corps ; la curiosité érotique, qui participe de l'expérience sensuelle, s'actualise bientôt dans le champ du discours sous forme d'arts de jouir mêlant pêle-mêle conseils hygiéniques, catalogues de postures et « remèdes » contre les conséquences fâcheuses d'une vie dissipée. Le ton adopté ici est dogmatique : c'est celui de la « leçon », laquelle revêt essentiellement chez Sade deux formes, celle de l'initiation libertine ou de la dissertation érudite. Cette double polarité, ici pratique et inductive, là plutôt théorique et déductive, rend compte de la volonté de ne jamais séparer l'expérience sensible du discours philosophique, la dissertation de l'orgie. Le sensualisme sadien voit dans le corps un réservoir de connaissances jugées parfaitement dignes, en dépit ou peut-être en raison du discrédit qui porte sur elles, de l'attention et de l'expertise du philosophe, mais sa vraie radicalité procède moins de cette réhabilitation du savoir libertin que dans une volonté profonde de faire du plaisir, et de sa variante libertine, la volupté, à la fois le mobile essentiel de la pensée et la caution de toute vérité. La philosophie sadienne s'adresse à la fois aux sens et à l'esprit parce qu'elle refuse de distinguer entre sensation et intellection, subordonnant de fait toute considération éthique à ce seul et unique impératif : « jouir n'importe au dépend de qui ». On a observé pour finir que la radicalité de cette posture n'avait cependant d'égale que son ambivalence, tant la jouissance que Sade érige ici en principe épistémique est largement absente d'une œuvre fictionnelle qui, tout en respectant en apparence le cahier des charges de l'écriture pornographique, confronte tout à fait sciemment le lecteur à des modèles auxquels il lui est difficile de pouvoir s'identifier. L'originalité de ce dispositif conduisant à une forme de méfiance tant à l'égard du discours philosophique que de la mise en scène érotique elle-même, invite sans doute à ne pas prendre trop au sérieux les leçons d'un libertinage que nous avons pu qualifier de « pornographie au second degré ».

Paradoxalement, il est un autre lieu dans lequel la représentation des débauches clandestines du libertin rejoint explicitement, chez Sade, le terrain de la philosophie : ce sont les cabinets dans lesquels se jouent conspirations et secrets d'État.

Chapitre III
Secrets d'État

Si l'alcôve constitue de fait le décor privilégié dans lequel viendront prendre place les fantaisies du jouisseur comme les raisonnements du philosophe, il est aussi le laboratoire dans lequel s'élaborent patiemment les thèmes et les idées directrices d'une politique du secret, laquelle implique, comme le rappelle Tanguy Wuillème, un changement d'échelle dans le traitement des relations unissant les personnages fictionnels et dans la signification même du discours libertin :

> Est politique ce qui correspond à une mise en forme des relations vécues entre les hommes. […] Le politique n'est pas un besoin de l'homme seul, de la nature comme la faim et la soif. Ainsi il n'y a de sens à parler de politique que dans les conditions où un homme est d'emblée compris comme étant en relation avec ses congénères et lorsque l'on assiste à une démarcation avec le domaine des nécessités purement matérielles[1331].

Ressaisie, ou peut-être rattrapée par le politique, la scène orgiaque cesse de se représenter comme un espace de marginalité dont la finalité explicite serait d'échapper ou de s'opposer au monde social pour se donner à voir comme une représentation « miniaturisée » des logiques et des contradictions qui traversent la société. L'élitisme qui informe les pratiques du libertinage sadien encourage en effet l'apparition de personnalités de première importance dans le cadre du récit : qu'elles soient réelles, à l'instar du pape Braschi, ou purement fictives, comme le sont la plupart des roués de l'œuvre fictionnelle. Ces êtres, qui se signalent autant par la singularité de leur caractère et de leurs passions que par les titres et les fonctions qui leur permettent de se situer précisément dans la hiérarchie du monde social, sont l'occasion d'expliciter une série de glissements, des vices privés aux politiques publiques, par lesquels se vérifie la thèse sadienne de la centralité du corps et de ses désirs dans les choix stratégiques liés au gouvernement des peuples et des nations ; ils fournissent encore l'exemple d'un mode de relation à l'autre profondément asymétrique sur lequel viendra immanquablement s'adosser le souvenir du rapport qui unit, à l'intérieur du boudoir, le bourreau tout puissant à la victime obéissante. La fiction sadienne, qui trouve là une occasion de projeter dans le monde social le régime d'inégalité et de privilège qui ordonne le

[1331] Tanguy WUILLÈME, « Origine politique et anthropologique des secrets », *Autour des secrets*, p. 88.

développement de la scène érotique, n'aura de cesse de mêler pouvoir politique et pouvoir sexuel, gouvernance publique et tyrannie domestique, mettant systématiquement l'accent sur le fondement pulsionnel qui commande aux décisions des puissants. La lubricité de l'ecclésiastique ou de l'homme d'État, qui ne sauraient éclater hors du cadre de leurs plaisirs clandestins, constituent toujours, chez Sade, le principal mobile de l'action politique au sens large, et fonctionnent comme révélateurs d'une perversité jugée inhérente à la position de gouvernant. La mise en scène de ces passions « sadiques » sous la plume du moraliste ou du chroniqueur tend dès lors à superposer aux récits officiels et orthodoxes une grille de lecture occulte des grands événements qui ont marqué les règnes précédents ou continuent de jalonner l'actualité fébrile du dernier XVIIIe siècle, traçant en creux les contours d'une histoire secrète dont le roman sadien saura faire un usage fécond.

Section 1. De l'alcôve au cabinet

La figure du magistrat, cible récurrente de la détestation du marquis, constitue une bonne illustration de la manière dont la fiction sadienne articule systématiquement à la mise en scène des vices privés une critique, tout à la fois morale et politique, des puissants de ce monde. Les relations difficiles que l'auteur entretenait avec sa belle-famille, qui appartenait au milieu de la noblesse de robe, et les affaires l'ayant confronté à de multiples reprises aux tribunaux d'Ancien Régime ne pouvaient manquer en effet d'exciter un certain ressentiment, lequel affleure notamment dans les nombreuses références biographiques, en général assez peu cryptées, qui émaillent les discours de ses personnages[1332]. Sur le fond, les reproches que Sade adresse à la justice de son temps s'organisent autour de deux axes principaux : l'injustice des lois, qui sanctionnent des crimes imaginaires tout en punissant des criminels qui ne sont pas maîtres de résister à leurs penchants, et l'inefficacité des peines, qui incitent à la récidive à défaut de corriger ou de permettre le rachat de l'individu condamné[1333]. S'il est fréquent, dans l'œuvre clandestine, de retrouver ces thématiques amplement développées dans les nombreuses dissertations philosophiques qui interrompent, ici et là, le fil des orgies, il suffit pourtant à Sade de dépeindre un président de parlement comme acteur de l'une de ces scènes de libertinage pour que se trouve explicitée l'hypocrisie de ces êtres qui s'empressent de condamner chez les autres des vices dont ils sont loin d'être eux-mêmes exempts. La satire personnelle seconde l'érudition du libertin en attaquant sur le terrain de l'éthique : le magistrat est nécessairement hypocrite, voluptueux ou impuissant – car chez lui la pulsion sexuelle ne saurait s'exprimer autrement que dans l'excès[1334] –, enfin, le pouvoir qui lui est donné de punir les crimes d'autrui, en le portant lui-même à la cruauté, ne lui sert qu'à dissimuler plus efficacement ses débauches aux yeux du grand public :

[1332] Dans « Le Président mystifié », par exemple, le marquis d'Olincourt fait un clin d'œil explicite à l'affaire des bonbons cantharidés, Sade ayant été accusé en 1772, durant un séjour à Marseille, d'avoir tenté d'empoisonner deux prostituées en leur offrant lesdites pastilles : « […] c'est une maladie conséquente à Marseille ou à Aix, qu'un petit mouvement d'entrailles, et depuis que nous avons vu une troupe de coquins, confrères de ce gaillard-là, juger comme *empoisonnées* quelques catins qui avaient la colique, il ne faut pas s'étonner qu'une colique soit une affaire sérieuse chez un magistrat provençal. Fontanis, l'un des juges le plus acharné dans cette affaire qui avait à jamais couvert de honte les magistrats de Provence, était dans un état difficile à peindre […]. », p. 169.

[1333] La nouvelle « Ernestine », extraite des *Crimes de l'amour*, couvre assez efficacement ces différentes thématiques en mettant l'accent à la fois sur les crimes odieux du personnage éponyme et sur sa quête d'expiation. On retrouvera également ces problématiques éparpillées dans les discours des libertins de l'œuvre clandestine.

[1334] On opposera ainsi aux penchants jamais assouvis du président de Curval, héros « singulièrement usé par la débauche » des *120 journées de Sodome*, la « faculté rétive et peu usante » d'un Fontanis dont les « désirs s'étendaient toujours beaucoup plus loin que ses pouvoirs » : *Les 120 journées de Sodome*, p. 27 ; « Le Président mystifié », p. 131.

> Ô juste ciel, voilà donc les horreurs que se permettent tacitement ceux qui se mêlent de punir les crimes des autres ! On a bien raison de dire que de telles infamies sont réservées à ces frénétiques et ineptes suppôts de l'aveugle Thémis, qui nourris dans un rigorisme imbécile, endurcis dès l'enfance aux cris de l'infortune, souillés de sang dès le berceau, blâmant tout et se livrant à tout, s'imaginent que la seule façon de couvrir leurs turpitudes secrètes et leurs prévarications publiques est d'afficher une raideur de rigidité qui, les assimilant pour l'extérieur à des oies, à des tigres pour l'intérieur, n'a pourtant pour objet en les souillant de crimes, que d'en imposer aux sots et de faire détester à l'homme sage et leurs odieux principes et leurs lois sanguinaires et leurs méprisables individus[1335].

Le personnage de Fontanis, ce « drôle inutile à la société, foncièrement ennemi de l'État, perturbateur du repos public[1336] » et par ailleurs figure principale du « Président mystifié », concentre à lui seul tous les vices de caractère du parlementaire sadien :

> Peu de gens se figurent un président au parlement d'Aix, c'est une espèce de bête dont on a parlé souvent sans la bien connaître, rigoriste par état, minutieux, crédule, entêté, vain, poltron, bavard et stupide par caractère ; tendu comme un oison dans sa contenance, grasseyant comme Polichinelle, communément efflanqué, long, mince et puant comme un cadavre… On dirait que toute la bile et la roideur de la magistrature du royaume aient choisi leur asile dans le temple de la Thémis provençale pour se répandre de là au besoin, chaque fois qu'une cour française a des remontrances à faire ou des citoyens à pendre[1337].

Dans « Le Président mystifié », le pouvoir de nuisance de Fontanis tient aux pressions qu'il exerce sur sa femme, Mademoiselle de Téroze, pour la contraindre à une union charnelle qui la rebute, aussi tout l'enjeu du récit consistera-t-il à multiplier les ruses permettant de retarder ou d'empêcher la consommation du mariage. Traitée ici sur un mode parodique et léger, encore que la nouvelle ne soit pas dénuée d'une certaine violence[1338], les assiduités mal placées du président apparaissent comme des débordements indissociables de la fonction sociale qu'il est chargé d'incarner : c'est parce qu'il est magistrat qu'il ne saurait être autre

[1335] « Émilie de Tourville », p. 102-103.
[1336] *Ibid.*, p. 221.
[1337] *Ibid.*, p. 129.
[1338] Les « regrets » qu'exprime le marquis d'Olincourt quant à la manière dont a traité Fontanis tout au long du récit sont symptomatiques du climat d'agressivité dans lequel baigne la nouvelle : « J'ai quelquefois un peu de regret d'avoir autant maltraité ce vilain homme, disait un jour le marquis à son aimable belle-sœur […]. », *ibid.*, p. 221.

chose qu'un amant ridicule. La nouvelle « Émilie de Tourville » durcit considérablement ce trait en faisant du juge un être parfaitement corrompu et débauché, abusant sans scrupule de l'autorité des lois pour « couvrir [ses] turpitudes secrètes » et soumettre plus efficacement à ses désirs les victimes de son intempérance ; les libertins de l'œuvre clandestine ne sont guère loin :

> Ô juste ciel, voilà donc les horreurs que se permettent tacitement ceux qui se mêlent de punir les crimes des autres ! On a bien raison de dire que de telles infamies sont réservées à ces frénétiques et ineptes suppôts de l'aveugle Thémis, qui nourris dans un rigorisme imbécile, endurcis dès l'enfance aux cris de l'infortune, souillés de sang dès le berceau, blâmant tout et se livrant à tout, s'imaginent que la seule façon de couvrir leurs turpitudes secrètes et leurs prévarications publiques est d'afficher une raideur de rigidité qui, les assimilant pour l'extérieur à des oies, à des tigres pour l'intérieur, n'a pourtant pour objet en les souillant de crimes, que d'en imposer aux sots et de faire détester à l'homme sage et leurs odieux principes et leurs lois, sanguinaires et leurs méprisables individus[1339].

Ultime étape de la dégradation des signes et des fonctions attachés à la magistrature, ainsi que de leur transposition sur le terrain du libertinage : le rituel judiciaire mobilisé dans le cadre du procès de Justine, peu après son arrestation à Lyon, se voit décorrelé, sous la plume de Saint-Florent, de toute fonction pragmatique comme de toute prétention à rendre la justice. Son rôle n'est plus d'établir l'innocence ou la culpabilité de l'héroïne, il n'est plus que la métaphore – l'expression « gazée » – des débordements lubriques auxquels se livreront sur elle, en la personne de Cardoville et de ses comparses, les juges de fortune dont elle se verra coiffée : « une fois aux pieds de tes juges, préviens Saint-Florent qui sait pertinemment quel sort attend Justine, tu te laveras de ton mieux, tu établiras ton innocence de la manière la plus persuasive, et tu te prêteras surtout à tout ce qui te sera proposé[1340]. »

La duplicité et l'incontinence qui caractérisent le magistrat se retrouvent également dans la figure du clerc, ce qui, à vrai dire, n'a rien de surprenant : la dénonciation des vices cachés des puissants à laquelle œuvre, avec une constance admirable, l'ensemble des productions de Sade, se revendiquant ostensiblement de la critique libertine de l'Église et de l'État. Les préjugés relatifs à la sensualité des moines, déjà fort répandus au Moyen-Âge,

[1339] « Émilie de Tourville », *Les Crimes de l'amour*, p. 102-103.
[1340] *La Nouvelle Justine*, p. 1088-1089.

forment à l'âge classique un terreau favorable aux discours anticléricaux charriés par la philosophie clandestine puis thématisés dans le roman libertin. *Le Traité des trois imposteurs* fustigeait déjà ces « imposteurs » à qui « il importe trop […] que les peuples soient ignorants pour souffrir qu'on les désabuse », allant pour ce faire « jusqu'à donn[er] de l'aversion pour les Philosophes ou les véritables Savans, de peur que la raison qu'ils enseignent ne [leur] fasse connaître les erreurs où il[s] [sont] plongé[s][1341] ». Même méfiance à l'égard des vérités révélées dans la célèbre *Lettre écrite à Messieurs les curés de son voisinage* du curé Meslier : « toutes les Religions du Monde ne sont que des inventions humaines, et que tout ce que votre Religion vous enseigne et vous oblige de croire, comme surnaturel et divin, n'est dans le fond qu'erreur, que mensonge, illusion et imposture[1342]. » Le motif de l'imposture, qui circule dans ces deux textes, surajoute à la question de la vérité ou de la fausseté des enseignements délivrés par l'Église les sèmes de l'hypocrisie et de la dissimulation : c'est à dessein que les ministres du culte, bien plus sensibles à leur propre intérêt qu'au salut de leurs fidèles, s'emploient méticuleusement à tenir le peuple dans l'obscurité. L'attaque ici ne porte pas sur le fond doctrinal – ce qui nécessiterait de rentrer sur le terrain âpre de la controverse religieuse – mais se déporte astucieusement sur le terrain éthique, celui de la satire et du portrait à charge, une approche qui présente le double mérite d'être à la fois plus séduisante et moins coûteuse pour le lectorat.

En radicalisant ces accusations et en les transposant dans le champ de la pornographie, les romanciers libertins livrent une interprétation plus spécifiquement érotique des motifs inavouables qui meuvent le clergé ; l'apparence de la probité venant exciter les accusations de débauche, l'hypocrisie topique de l'homme d'Église, porté dans *Margot la ravaudeuse* par la « puissance miraculeuse du Froc[1343] », se colore d'un sous-texte nettement libidinal : ce serait donc pour dissimuler leurs propres excès à la face du monde que ces êtres feignent la vertu qu'ils sont le plus éloignés d'avoir, la continence. Or si chez Fougeret de Monbron le ton reste guilleret et ne renie pas ses origines rabelaisiennes, il se durcit sensiblement dans la *Thérèse philosophe* du marquis d'Argens ou dans l'*Histoire de Dom Bougre* de Gervaise de Latouche, chez qui la duplicité du clergé, devenue proprement insupportable, désigne ce dernier comme l'ennemi à abattre :

[1341] Jean ROUSSET DE MISSY, *Traité des trois imposteurs*, Sans lieu, v. 1795, p. 2 [consulté sur Gallica].
[1342] Jean MESLIER, *Lettre écrite par *** à messieurs les curés de son voisinage*, *Œuvres*, éd Jean Deprun, Roland Desné, Albert Soboul, Paris, Éditions Anthropos, 1970-1972, p. 185
[1343] « Apprenez, orgueilleux Mondains, à vous humilier vis-à-vis de ces honnêtes gens de Dieu, & reconnaissez après de tels efforts de virilité, votre insuffisance & les vertus miraculeuses du Froc. », *Margot la Ravaudeuse*, p. 65.

> — Eh quoi ! brave Dom Bougre, n'aviez-vous pas quatre doigts et le pouce à la main, secours certain et infaillible contre l'intempérance de la chair ? Demandez plutôt à ces cafards de prêtres, à ces hypocrites, qui portent la mortification sur leurs faces blêmes et hideuses, et la luxure, la paillardise la plus sensuelle dans leur cœur corrompu. Comment font-ils ? On ne trouve pas toujours un bordel, une dévote sous sa main ; mais on a toujours un vit. Ils s'en servent, ils se branlent jusqu'à se faire venir cette couleur pâle que les sots prennent pour l'effet de leurs austérités[1344].

Sade a largement repris à son compte les thèmes récurrents de ces discours qui s'insurgent, pour mieux les décrédibiliser, contre les voluptés clandestines du clergé ; on en trouvera un exemple dans les leçons que Dolmancé adresse à Eugénie, sa jeune élève, dans *La Philosophie dans le boudoir* :

> […] tous les philosophes savent bien que ce n'est qu'aux imposteurs chrétiens que nous devons de l'avoir érigé en crime [la luxure] ; les prêtres avoient bien leur motif, en nous interdisant la luxure ; cette recommandation en leur réservant la connaissance et l'absolution de ces péchés secrets, leur donnait un incroyable empire sur les femmes, et leur ouvrait une carrière de lubricité dont l'étendue n'avoir point de bornes. On sait comme ils en profitèrent, et comme ils en abuseraient encore si leur crédit n'était pas perdu sans ressource[1345].

La fiction érotique se donne explicitement pour but de « donner à voir » l'hypocrisie du clergé en le mettant en scène alors qu'il s'adonne à ses penchants les plus vicieux ; Sade n'hésitera pas du reste à s'attaquer à la figure du pape lui-même, « démasqué[1346] » par Juliette alors qu'il tente de lui en imposer sur sa foi. Plus couramment, ces catilinaires se verront transposées dans la bouche du moine scélérat lui-même plutôt que dans celle du censeur, et deviendront ce faisant le lieu d'un renversement parodique de la charge morale esquissée dans *Dom Bougre* et amplement développées dans ces cathédrales du vice que sont Sainte-Marie-Des-Bois ou le couvent de Panthémont. La dénonciation des turpitudes de l'homme d'Église laisse volontiers place, dans *La Nouvelle Justine* et sa suite, à une célébration ironique – sur le mode familier à Sade du diasyrme –, de l'habileté du méchant dans l'art de tromper et de jouir aux dépends du peuple naïf. Ambroise, qui fait partie des directeurs de Sainte-Marie-Des-

[1344] *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*, p. 136.
[1345] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 138.
[1346] « — Tu es démasqué pontife, c'était tout ce que voulais. Donnons-nous donc la main, puisque nous voilà tous deux aussi fripons l'un que l'autre, et que désormais entre nous il n'y ait plus rien de caché… », *Histoire de Juliette*, p. 862.

Bois, n'hésite pas ainsi à reprendre tous les *topoi* de la propagande anticléricale des Lumières et à les réinsuffler dans un manifeste provocateur, mêlant étroitement érotique et politique. Celui-ci, en effet, tout en en appelant à la solidarité du Trône et de l'Autel, prétend fonder les privilèges exorbitants dont jouissent les religieux sur la supériorité d'un modèle de gouvernement – la tyrannie – qui non seulement protège et encourage leurs débauches secrètes mais en constitue, pour ainsi dire, l'exacte transcription dans le champ politique :

> Aussi mon opinion est-elle bien, dit Ambroise, qu'il ne faut jamais arracher le bandeau des yeux du peuple ; il faut qu'il croupisse dans ses préjugés, cela est essentiel. Où seraient les victimes de notre scélératesse, si tous les hommes étaient criminels ; ne cessons jamais de tenir le peuple sous le joug de l'erreur et du mensonge ; étayons-nous sans cesse du sceptre des tyrans ; protégeons les trônes, ils protégeront l'église et le despotisme, enfant de cette union, maintiendra nos droits dans le monde. Les hommes ne se mènent qu'avec la verge de fer ; je voudrais que tous les souverains (et en vérité ils y gagneraient) donnassent plus d'extension à notre autorité, qu'il n'y eût pas un seul de leurs états où l'inquisition ne fût en vigueur. Voyez comme elle lie en Espagne le peuple au souverain ; jamais ses chaînes ne seront aussi tendues que dans les pays où ce tribunal auguste se chargera de les river. On se plaint qu'il est sanguinaire, eh qu'importe ! ne vaut-il pas mieux n'avoir que douze millions de sujets soumis, que vingt-quatre qui ne le sont pas ? Ce n'est point par la multitude de ses sujets qu'un prince est vraiment grand, c'est par l'étendue de sa puissance sur eux, c'est par l'extrême soumission des individus sur lesquels il règne ; et jamais cette subordination n'aura lieu qu'au moyen du tribunal inquisitoire, qui, veillant à la sûreté du prince et à la splendeur de son empire, immolera chaque jour tous ceux qui menaceraient l'un ou l'autre[1347].

La dénonciation des vices d'un clergé dévoyé, organe pour lequel Sade avait une haine toute particulière, est souvent amenée à côtoyer, on le voit dans la dissertation d'Ambroise, une certaine critique des puissants, laquelle reprend à son tour les codes et les topiques du discours libertin. La figure du tyran oriental, comme figure repoussoir du « despote éclairé », fleurit assez largement dans les productions des Lumières – chez Diderot, chez Voltaire, chez Montesquieu – et irrigue l'imaginaire érotique du XVIIIe siècle. *Les Bijoux indiscrets* mettent complaisamment en scène « l'imbécillité des grands » en faisant de Mangogul, souverain dérisoire et reflet déformé de Louis XV, l'un des personnages centraux du récit ; on pense,

[1347] *La Nouvelle Justine*, p. 628.

dans la même lignée, au sultan Schah-Baham du *Sopha* de Crébillon, ou au sultan Misapouf de Voisenon. La figure du tyran oriental amalgame deux traits qui sont au cœur de la stratégie polémique mobilisée dans ces fictions : l'étroitesse d'esprit, qui se meut volontiers en cruauté chez des êtres qui concentrent tous les pouvoirs, et le penchant à la volupté, que Sade associe volontiers, dans le prolongement de la théorie du climat développée par Montesquieu, à l'effet de la chaleur sur l'organisme[1348]. Ces deux traits, que l'on retrouve réunis dans le Selim d'*Euphémie de Melun*, sont l'apanage du despote sadien, lequel constitue une figure récurrente de l'œuvre narrative : de l'*Histoire de Juliette* à l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, en passant, du moins pour ce que nous en savons, par *Les Journées de Florbelle*[1349]. On songera par exemple, dans l'« Histoire de Brisa-Testa », bref récit intégré à la trame de l'*Histoire de Juliette*, aux « emportements » libertins de Catherine II de Russie, qui résultent explicitement de son penchant à la « tyrannie » : « On ne se figure pas les emportements de cette femme accoutumée à voir tout céder devant elle. Elle traita la malheureuse Suédoise, avec une dureté, une tyrannie impossible à croire, elle se fit rendre par elle, les services les plus bas[1350]. » Et si, dans le cas de Catherine II, l'*ethos* du despote semble déterminer les goûts et les passions que la reine ne pourra manquer de développer dans l'intimité du boudoir, le libertinage peut aussi apparaître, dans le cas de l'épouse du roi de Naples, comme une pratique intéressée, un pur instrument politique, renouant de fait avec le portrait stéréotypé de la femme en intrigante :

> Le roi voulut nous voir ; ce ne fut pas sans jalousie que sa méchante femme nous envisagea. Digne sœur de l'épouse de Louis XVI, cette princesse hautaine, à l'exemple de tous les individus de la maison d'Autriche, ne cherche à captiver le cœur de son époux que pour maîtriser son empire ; ambitieuse comme Antoinette, ce n'est pas l'époux qu'elle veut, c'est le royaume. Ferdinand, simple, imbécile,

[1348] Voir par exemple, dans *Aline et Valcour*, le discours de Sarmiento sur les mœurs du peuple de Butua : « […] c'est à l'extrême chaleur de ce climat, qu'il faut attribuer, sans-doute, la corruption morale de ces peuples ; on ne se doute pas du point auquel les influences de l'air agissent sur le physique de l'homme, combien il peut être honnête ou vicieux, en raison du plus ou moins d'air qui pèse sur ses poumons, et de la qualité plus ou moins saine, plus ou moins brûlante de cet air. Insolents législateurs, vous qui croyez devoir assujettir tous les hommes aux mêmes lois, quelques soient les variations de l'atmosphère, osez-le donc, après la vérité de ces principes… Mais ici, il faut avouer que cette corruption est extrême ; elle ne saurait être portée plus loin. Tous les désordres y sont communs, et tous y sont impunis ; un père ne met aucune espèce de différence entre ses filles, ses garçons, ses esclaves, ou ses femmes ; tous servent indistinctement ses débauches lascives. », *Aline et Valcour*, p. 581.

[1349] Les notes relatives aux *Journées de Florbelle*, œuvre détruite à la demande du fils de Sade, évoquent les figures de Louis XV, du cardinal de Fleury, du prince de Soubise : « J'ai donné un gros vit à Louis, beaucoup d'apathie ; plus d'art à Soubise. Le cardinal de Fleury en est : il ne fout qu'en bouche », Sade, *Cahiers personnels, Notes pour les journées de Florbelle, Adélaïde de Brunswick*, éd. et préface de Gilbert Lely, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Pauvert, 1966, p. 78.

[1350] *Histoire de Juliette*, p. 971.

> aveugle… roi enfin, s'imagine avoir une amie, lorsqu'il n'a dans cette femme altière, qu'une espionne et qu'une rivale… et la putain, comme sa sœur, en dévastant… en pillant les Napolitains, ne travaille qu'au bien de sa famille[1351].

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'habileté et l'intelligence politique déployées ici par Catherine et Charlotte contrastent avec la médiocrité de la plupart des souverains rencontrés par Juliette dans le cadre de son périple italien[1352], à commencer par Ferdinand, être « simple, imbécile, aveugle », qui cristallise tout le mépris de l'héroïne envers un tyran plus libertin que philosophe et dont toute l'ambition politique se borne, précisément, à la satisfaction de ses penchants grossiers. La longue dissertation consacrée à l'administration désastreuse de Naples, accolée au portrait satirique du monarque, renoue explicitement ici avec les inflexions du discours pamphlétaire qui assimile volontiers les conséquences d'une politique infructueuse aux vices secrets de ses dirigeants. Dans tout cela cependant, c'est moins le despotisme de Ferdinand qui est en cause que son manque d'ambition et de « lumières », son incapacité à trouver une corrélation harmonieuse entre sens politique et sens du libertinage : « Prends-y garde, mon ami ! ce n'est pas le despotisme que je te défends, j'en connais trop bien les douceurs pour te l'interdire ; je ne te conseille de supprimer et de changer, que tout ce qui peut nuire au parfait maintien de ce despotisme, dès que tu veux rester sur le trône[1353]. » Sur le fond, les solutions avancées pour atteindre cet idéal de conformité entre pratiques individuelles et modèle de gouvernement ne débouchent, comme c'est souvent le cas chez Sade, sur aucun consensus. Juliette reproche ici à Ferdinand de s'arroger une liberté en matière de mœurs qu'il refuse hypocritement à son peuple :

> Assurer si bien le bonheur du peuple, qu'il ne puisse plus vous envier le vôtre ; travailler ensuite à ce dernier avec d'autant moins de retenue, que l'homme cesse d'observer et d'être jaloux quand il est heureux : il me semble que voilà tout le secret, et il y a bien long-tems que je l'aurais mis en pratique, si j'avais, comme toi, le pouvoir et la folie de régir un peuple[1354].

[1351] *Ibid.*, p. 1017.
[1352] Le roi de Sardaigne est désigné comme « le roi des ramoneurs », le pape Braschi est un « misérable farceur », etc… Comme l'a remarqué Jean-Claude Bonnet, « Ces rencontres [avec les despotes européens] ne sont pas des moments initiatiques de dévoilement et d'apothéose. L'imagerie est inversée. Au lieu d'émotion et d'adulation, il s'agit de malmener les puissants et de faire paraître leur nullité et leur ridicule. », Jean-Claude BONNET, « Sade historien », *Écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, 19-29 juin 1981, Dix-huitième siècle, 1983, p. 137.
[1353] *Ibid.*, p. 1025.
[1354] *Idem.*

Ailleurs, le tyran sera célébré non plus pour sa libéralité, mais tout au contraire pour avoir su mettre en adéquation la férocité dont il fait montre dans le cadre de ses divertissements clandestins et dans la conduite des affaires de l'État ; le parallélisme entre despotisme politique et despotisme domestique n'est plus esquissé ici que pour rendre compte de la profonde asymétrie qui existe entre le prince et ses sujets, la volupté du premier ne pouvant plus s'envisager indépendamment de la privation dont se trouvent affligés les seconds :

> Ce n'est pas qu'il n'y ait des lois dans ce royaume : peut-être même y sont-elles trop abondantes ; mais elles ne tendent, toutes, qu'à soumettre le faible au fort, et qu'à maintenir le despotisme, ce qui rend le peuple d'autant plus malheureux, que, quoiqu'il puisse réversiblement exercer le même despotisme dans sa maison, il n'est pourtant dans le fait, absolument le maître de rien[1355].

Le principe de continuité – ou de « réversibilité » – qui unit despotisme et libertinage, est en permanence appelé à se remodeler, à se redéfinir d'un discours à l'autre ; les arguments que mobilisent les tyrans sadiens sont divers et ne se recoupent pas nécessairement, aussi rien peut-être n'est-il plus vain que de chercher dans cette œuvre fictionnelle une grille de lecture fine et cohérente du monde politique. La critique des puissants à laquelle se livre Sade a moins pour but de livrer au lecteur un modèle de gouvernement directement exportable en l'état que d'offrir une justification – outrancière, ludique – et un cadre aux débauches du libertin, c'est-à-dire de faire advenir, dans la sphère du langage, le système de domination et de privilèges sur lequel repose le développement fantasmatique de la scène orgiaque. Le débordement de l'érotique sur le politique aboutit, en dernière analyse, à une évacuation du politique par l'érotique. Ainsi, ce qui vaut pour les romans libertins du premier dix-huitième siècle, et en particulier pour l'exemple de *Grigri*, conte libertin attribué à Louis de Cahusac sur lequel s'est penché Marc André Bernier, se vérifie encore très largement chez Sade, au tournant des Lumières : « […] si la critique libertine de l'État a parfois des accents pamphlétaires dénonçant la politique des princes, elle ne semble guère, du moins dans la première moitié du XVIIIe siècle, obéir à une stratégie philosophique et oratoire bien définie. » Et Marc André Bernier d'ajouter :

> En lieu et place de l'analyse des « ressors » de l'État se trouve une prétendue lacune, hiatus exemplaire qui se constitue dans l'ensemble du corpus libertin de la première moitié du XVIIIe siècle en remplissant de silences les intervalles entre des

[1355] *Aline et Valcour*, p. 582.

> pointes pamphlétaires hostiles le plus souvent à la seule personne des Grands et à leur vice. […] En ce sens […] l'analyse politique tend à se confondre avec la critique psychologique[1356].

À défaut d'ouvrir sur une hypothétique profession de foi, ou ne serait-ce que sur un discours cohérent sur les vices ou les vertus des gouvernements, la fiction sadienne se borne pour ainsi dire à replacer le corps au centre du dispositif politique et de mettre en garde le lecteur contre la solidarité structurelle qui unit l'exercice du pouvoir à la marche du désir. Ou que les responsabilités liées à la conduite de l'état œuvrent à corrompre l'homme, dénaturant les intentions les plus nobles, comme l'explique ici le narrateur de « Juliette et Raunai » : « Rien ne corrompt les princes comme l'autorité, madame, lui dit-il ; ils en abusent pour satisfaire leurs caprices, accoutumés à ne trouver d'obstacle à rien, en survient-il pour eux, ils s'irritent, il leur faut des malheurs pour leur rappeler qu'ils sont hommes[1357]. » Ou qu'elles révèlent au contraire la nature cachée des motivations qui l'animent[1358] : « or, toutes les fois que vous ne donnerez pas à l'homme le moyen secret d'exhaler la dose de despotisme que la nature mit au fond de son cœur, il se rejettera, pour l'exercer, sur les objets qui l'entoureront, il troublera le gouvernement[1359]. » Désertant, dans un cas comme dans l'autre, le terrain de l'analyse géopolitique au profit d'une méditation générale sur l'homme et sur les vices que celui-ci tient cachés « au fond de son cœur », c'est bien, en dernière analyse, en moraliste que Sade aborde dans son œuvre la question du rapport entre désir et pouvoir ; la mise en scène des mécanismes secrets de la politique des princes ayant avant tout pour fonction de venir éclairer les rouages de l'âme humaine :

> – Oh ! monseigneur, voilà des maximes qui sentent furieusement la tyrannie... la férocité.
>
> – Mais le véritable libertinage, dit le prince, doit toujours marcher entre ces deux vices ; rien n'est aussi despote que lui ; et voilà pourquoi cette passion n'est vraiment délicieuse que pour ceux qui, comme nous autres princes, sont revêtus de quelque autorité.
>
> – Vous concevrez donc du plaisir à abuser de cette autorité ?

[1356] Marc André BERNIER, *Libertinage et figures du savoir*, p. 33-35.
[1357] « Juliette et Raunai », p. 123.
[1358] Voir encore dans l'*Histoire de Juliette* : « Presque tous les vices n'ont qu'une cause dans le cœur de l'homme ; tous partent de son plus ou moins de penchant à la luxure : ce penchant devenant féroce dans une âme forte, entraîne à mille horreurs secrètes, l'être isolé dans la nature… à mille crimes politiques, celui qui gouverne les autres. », p. 932.
[1359] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 131.

> – Je vais plus loin ; j'affirme qu'elle n'est agréable que par l'abus qu'on a l'esprit d'en faire. Mon ami, tu me parais assez riche, assez bien organisé, pour que je te révèle sur cela les mystères du machiavélisme. Souviens-toi que la nature même a voulu que le peuple ne fût, dans les mains du monarque que la machine de son autorité ; qu'il n'est bon qu'à cela ; qu'il n'est créé faible et bête que pour cela ; et que tout prince qui ne l'enchaîne et ne l'humilie pas pèche décidément contre les intentions de la nature[1360].

Les « mystères du machiavélisme » qui se font jour ici pour justifier de l'efficacité pratique d'un gouvernement pourtant animé par le seul souci de maximiser les jouissances du tyran participe au premier plan de cette stratégie de télescopage de l'érotique et du politique qui, en faisant du secret un principe de gouvernance à part entière, ne manque pas d'ériger la vie intime du souverain en *exemplum* et de faire du spectacle de ses orgies clandestines une grille de lecture systématique du monde.

[1360] *La Nouvelle Justine*, p. 742-743.

Section 2. Les « mystères du machiavélisme »

Dans la continuité des miroirs des princes et autres manuels d'instruction à l'usage des courtisans qui valorisent aussi bien la capacité à dissimuler ses propres pensées que l'aisance à pénétrer celles des autres, le secret apparaît volontiers, à l'âge classique, comme un adjuvant essentiel du pouvoir politique. « En combinant les sources antiques et les modèles florentins ou espagnols, note Françoise Gevrey, les auteurs du Grand Siècle ont encore vu le secret comme une vertu qui rend les grands hommes aptes à gouverner les États et à conduire la guerre. » Le secret s'inscrit ici dans « un art de la dissimulation qui doit s'apprendre, comme le prouvent Louis XI, Richelieu, et Louis XIV, d'autant que le silence ne suffit pas toujours à cacher ce qu'il ne faut pas révéler[1361]. » Torquato Accetto, qui publie en 1641 un traité intitulé *De l'honnête dissimulation*, soulignait déjà l'importance du rôle dévolu au secret dans la construction de l'image du prince, celui-ci tirant du mystère entourant sa conduite une forme de prééminence sur ses semblables qui concourt à l'aura dont il jouit auprès de ses sujets : « On admire comme grandeur des hommes de haut rang, qu'ils restent dans les limites de leur palais et, là, dans leurs appartements secrets, ceinturés d'armes et d'hommes placés à la garde de leur personne et de leurs intérêts […][1362]. » Les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours reprennent en 1671 cet argument éthique tout en lui associant une véritable efficacité politique ; la dissimulation n'est plus seulement un savoir-être, une qualité imputable au caractère de tel ou tel personnage, elle est un savoir-faire au service de l'action des puissants, un mode de gouvernement à part entière :

> […] le secret fait une partie de leur autorité, et de leur grandeur, non seulement parce qu'il contribue à faire réussir leurs entreprises, mais aussi parce que c'est une espèce de souveraineté, selon le mot d'un politique Espagnol, que de tenir des pensées et des résolutions fort secrètes. […] Il n'appartient qu'à un génie sublime et fait pour commander, de pénétrer les desseins des autres, et de savoir cacher les siens[1363].

Nimbés de mystères, résolument inaccessibles au commun des mortels, les décrets du prince s'apparentent dès lors aux voies imprévisibles dont se sert la providence ; le monarque,

[1361] Françoise GEVREY, « Introduction », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 5-6.
[1362] Torquato ACCETTO, *De l'honnête dissimulation*, p. 92.
[1363] Dominique BOUHOURS, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, p. 163-164.

« lieutenant » de Dieu sur terre, performe par ses silences le geste équivoque par lequel le Créateur règne sur sa création ; la gouvernance des âmes apparaît ainsi comme l'image et le modèle d'une action politique qui tire des ombres dont elle a l'art de s'entourer un surcroit de légitimité : « Comme le Prince est la plus vive image de Dieu sur la terre, reprit Ariste, il doit être semblable à Dieu, qui gouverne le monde par des voies inconnues aux hommes, et qui nous fait tous les jours sentir les effets de la bonté et de la justice, sans nous découvrir les desseins de sa sagesse[1364]. » À la fois vertu morale et vertu politique, la valorisation du secret d'État s'articule, déjà chez Saint Thomas, sur un éloge de la « prudence » qui justifie à l'époque moderne, chez des auteurs tels que Cardan, Lipse ou encore Naudé, l'usage d'une certaine forme de dissimulation. Il n'est pas nécessairement immoral d'user de quelque voile ou de cacher en connaissance de causes certaines informations aux peuples ou aux cours étrangères, dès lors que ces silences s'avèrent utile à l'autorité politique et/ou à l'intérêt public[1365] ; ainsi des *Considérations politiques sur les coups d'état*, qui se proposent en 1639 d'étudier, non pour les condamner mais bien plutôt pour en élucider le fonctionnement, les « fraudes » et autres « stratagèmes qui s'exercent ordinairement dans les cours des princes, et au maniement des plus importantes affaires du gouvernement[1366] » :

> Il me semble toutefois, que pour chercher particulièrement la nature de ces secrets d'État, et enfoncer tout d'un coup la pointe de notre discours, jusqu'à ce qui leur est propre et essentiel, nous devons considérer la prudence comme une vertu morale et politique, laquelle n'a d'autre but que de rechercher les divers biais, et les meilleures et plus faciles inventions de traiter et faire réussir les affaires que l'homme se propose[1367].

Cet usage raisonné de la dissimulation et du silence que préconisent les chantres de la *prudentia* fait largement retour chez Sade[1368] où elle caractérise la quasi-totalité des hommes

[1364] *Ibid.*, p. 165.
[1365] Pour une analyse à la fois plus large et plus précise de cette question, on pourra se référer au livre de Jean-Pierre CAVAILLÉ : *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
[1366] Gabriel NAUDÉ, *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639], préface de Louis Marin, Paris, Les Éditions de Paris, 1988, p. 88.
[1367] *Idem.*
[1368] Le discours de la prudence se retrouve aussi dans la bouche de figures vertueuses, conformément à l'idée, très sadienne, que l'intérêt général a parfois à gagner à ce que certains crimes ne s'ébruitent pas ; par exemple, dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* : « Sans doute les crimes doivent être punis, et surtout des crimes de cette nature ; mais il est des circonstances où l'ostentation que l'on met au châtiment du coupable devient plus nuisible que ses forfaits, et c'est alors que, pour un moment au moins, la justice doit céder à la prudence. », *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XII, p. 194 ; même mention faite à la « prudence » du magistrat, mais cette fois-ci pour le tourner en dérision, dans « Le M… puni » : « On en sut assez enfin pour se convaincre que cette affaire avait des branches innombrables, et qui en compromettant l'honneur des pères et des maris de la

d'état mis en scène dans l'œuvre fictionnelle : le duc de Bourgogne, qui intervient dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, « ulcère les cœurs en secret » mais « il les séduit du moins en public[1369] ». Dans *Aline et Valcour*, le royaume de Butua constitue un contre-exemple notable à cette généralisation de l'artifice et de la tromperie, hapax qui n'est dû qu'à la sauvagerie naturelle prêtée à un peuple que Sarmiento juge, par cela même, rétif aux subtilités de la politique :

> La politique, qui apprend à tromper ses semblables en évitant de l'être soi-même, cette science née de la fausseté et de l'ambition, dont l'homme d'état fait une vertu, l'homme social un devoir, et l'honnête homme un vice… La politique, dis-je, est entièrement ignorée de ce peuple ; ce n'est pas qu'il ne soit ambitieux et faux, mais il l'est sans art ; et comme ceux auxquels il a affaire ne sont pas plus fins, il en résulte qu'ils se trompent gauchement les uns et les autres ; mais tout autant que s'ils le faisaient avec plus d'industrie[1370].

La maladresse prêtée ici aux hommes de Butua, qui ne sont pas sans rappeler le portrait du Napolitain[1371] esquissé dans l'*Histoire de Juliette*, n'a cependant nullement pour fonction de nier le degré de fausseté nécessaire à la conduite des actions importantes, mais plutôt de désigner les habitants de cette contrée lointaine, « faux » par ailleurs mais « sans art », comme de piètres intrigants. À l'extrême opposé, les États italiens offrent l'exemple de gouvernements qui brillent par le « mystérieux » avec lequel les affaires y sont menées. L'histoire romaine, fréquemment convoquée dans les dissertations érudites des libertins sadiens, vibre du souvenir de ces personnages rendus célèbres par leurs ruses ou leurs artifices, à commencer par la figure de Néron, dont la conduite « pleine d'artifice[1372] » constitue un modèle récurrent offert à l'action des Grands[1373]. « Les personnages du passé », écrit Jean-Claude Bonnet, « font autorité dans le domaine du mal, et favorisent un mimétisme noir. […] Juliette s'enchante du souvenir de Messaline, d'Agrippine, de Néron, qui alimente

---

moitié de la capitale, allaient également tympaniser un nombre infini de gens de la première qualité ; et pour la première fois de la vie, dans des têtes magistrales, la prudence remplaça la sévérité. », p. 23.

[1369] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 29.

[1370] *Aline et Valcour*, p. 591.

[1371] « Après avoir jeté mes regards sur les nobles, je les porte sur ton peuple ; je le vois partout ; grossier, stupide, indolent, voleur, sanguinaire, insolent, et ne possédant pas une seule vertu qui fasse racheter tous ces vices. », *Histoire de Juliette*, p. 1023.

[1372] « J'aime, me dit Clairwil, en parlant de ce trait, la manière pleine d'artifice dont Néron se défait de sa mère ; il y a là une cruauté, une perfidie, un abandon de toute vertu, qui me rendent Néron bien cher. », *Histoire de Juliette*, p. 1045.

[1373] Voir encore, dans *La Philosophie dans le boudoir* : « Néron caressait Agrippine sur la barque même qui devait l'engloutir ; imite cet exemple, use de toute la fourberie, de toutes les impostures que pourra te suggérer ton esprit. », p. 61.

sa curiosité et l'inspire dans ses forfaits[1374]. » L'Italie moderne, telle que Sade l'a dépeinte, n'a cependant rien à envier à ces augustes ancêtres : on se souvient ainsi que, durant leur séjour italien, l'héroïne éponyme de l'*Histoire de Juliette* et sa comparse ont maille à partir avec les inquisiteurs dépêchés par la République de Venise dont les agents, « nourris des principes de Machiavel[1375] », désirent s'emparer des « secrets destructeurs » de l'empoisonneuse pour faire discrètement assassiner une faction rivale. *Adélaïde de Brunswick* développe considérablement ce thème en dressant, à l'occasion du séjour qu'Adélaïde fait à Venise tandis qu'elle s'efforce encore d'échapper à la vengeance de son mari, un tableau général de l'administration et des mœurs des Vénitiens. Dans cette ville où « il est défendu […] de parler des affaires de l'État[1376] », le secret qui, rappelons-le, est « l'âme de la politique », paraît aussi naturel aux Vénitiens qu'il est contraire au caractère des sujets de Mongogul :

> On sait que Venise n'a soutenu la splendeur que lui assigne le rang distingué qu'elle tient dans l'histoire que par la sévérité et le mystérieux de son gouvernement : tant il est vrai que le secret est l'âme de la politique, et que, de tous les gouvernements, celui qui est le plus près de sa chute est toujours celui qui se dévoile. Quoique la République Vénitienne fût, dans le XIe siècle, presque encore au berceau, elle n'en était pas moins déjà pénétrée de la vérité de ce principe, et, dès lors, elle avait acquis dans l'Europe la réputation d'être la ville de l'univers la plus adroite pour la découverte d'un complot[1377].

La multiplication des sociétés secrètes, de la Société des Amis du crime à la conjuration maçonnique de Stockholm, sans oublier les « tribunaux secrets » qui, dans l'*Histoire de Juliette* ou encore dans *Adélaïde de Brunswick*, constituent une variation religieuse de ces assemblées scélérates, rend parfaitement de la manière dont le politique investit totalement chez Sade l'espace de la marginalité et de la clandestinité, jusqu'à se confondre étroitement avec les lieux de l'intimité érotique. Tout en s'inscrivant en apparence dans la lignée des théoriciens qui, tout au long de l'âge classique, ont prétendu faire de la prudence du souverain et des secrets de l'État un mode de gouvernance moralement acceptable, dès lors que la dissimulation y est strictement envisagée comme un instrument mis au service de l'intérêt général, Sade ne convoque cependant dans ses récits l'imaginaire du

[1374] Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 134.
[1375] *Histoire de Juliette*, p. 458.
[1376] *Adélaïde de Brunswick*, p. 392.
[1377] *Ibid.*, p. 380.

complot que pour expliciter le paradoxe qui conduit à faire d'un acte vicieux – celui de mentir ou de tromper – une vertu politique. Le tyran sadien, nullement intéressé par le bonheur ou la gloire de son peuple, n'est mû que par le souci égoïste de satisfaire ses désirs et de préserver son pouvoir, et les moyens dont il use pour arriver à cette double fin ne sont rien moins que criminels. La célébration de l'habileté du prince qui procédait, chez Accetto, du rappel de la finalité morale d'un secret d'État désigné comme « honnête dissimulation » –, cède donc ici la place à une dénonciation franche des turpitudes secrètes qui accompagnent nécessairement l'exercice du pouvoir :

> J'ai toujours cru, dit Clairwil, que l'art de gouverner les hommes était celui qui demandait le plus de fausseté… Cela est vrai, et la raison en est simple, reprit Saint-Fond, on ne gouverne les hommes qu'en les trompant ; or, il faut être faux pour les tromper ; l'homme éclairé ne se laissera jamais conduire, il faut donc le priver de la lumière pour le mener à sa guise, et la fausseté seule conduit à tous ces moyens. Mais la fausseté n'est-elle pas un vice, demandai-je à Saint-Fond ? Je la vois bien plutôt comme une vertu, répondit le ministre, elle est la seule clef du cœur de l'homme, il serait impossible de vivre avec lui en n'employant que la franchise ; uniquement occupé de nous tromper, où en serions-nous, si nous n'apprenions pas à le tromper nous-mêmes ? la principale étude de l'homme, et surtout de l'homme d'État, est de pénétrer toujours les autres sans se laisser démêler lui-même ; c'est son seul talent[1378].

Signe de l'universalité d'une doctrine que Sade s'attache à décliner dans les différentes cours traversées par ses héros de papier, la thèse de la nécessité du crime dans la conduite des affaires de l'État se retrouve ici transposée dans la bouche de Catherine II de Russie, que le Borchamps de *La Nouvelle Justine* sera un temps amené à côtoyer :

> […] je vois quelle est maintenant votre manière de penser sur ce que les sots appellent *le crime* ; mais si ce mode est souvent utile aux simples particuliers, combien de fois dans la vie ne devient-il pas indispensable aux souverains ou à l'homme d'État ; l'être isolé, pour assurer la base de son bonheur dans le monde, n'a tout au plus besoin que d'un crime ou deux dans le cours de son existence ; ceux qui s'opposent à ses désirs sont en si petit nombre qu'il lui faut très-peu d'armes pour les combattre ; mais nous, Borchamps, entourés perpétuellement ou de flatteurs qui n'ont d'autres desseins que de nous tromper, ou d'ennemis

[1378] *Histoire de Juliette*, p. 608.

> puissants dont l'unique but est de nous détruire, dans combien de différentes circonstances ne sommes-nous pas forcés d'employer le crime [1379]?

Si la prudence du souverain consistait pour l'essentiel jusqu'alors à taire ou à dissimuler les informations jugées les plus sensibles, attitude passive qui avait le mérite de ménager la responsabilité éthique du dissimulateur à l'égard de ceux qu'il entendait induire en erreur, la fiction sadienne opère un glissement sensible par rapport à la tradition en rendant le tyran pleinement acteur dans le cadre de ce processus. Au silence et au non-dit se substituent le mensonge et la tromperie ; l'art de gouverner, comme le rappelle Saint-Fond ; n'implique plus seulement de se montrer habile mais de faire montre de « fourberie » et de « fausseté » : « on ne gouverne les hommes qu'en les trompant ; or, il faut être faux pour les tromper ». Catherine II va plus loin encore en faisant du crime politique l'exact prolongement du crime commis par « l'être isolé », en sorte que la raison d'État, loin de constituer une justification éthique aux méfaits qui lui sont utiles, apparaît au contraire comme un facteur d'aggravation et de démultiplication des vices particuliers. Chemin faisant, la philosophie sadienne n'œuvre pas seulement à nier la nécessité de subordonner l'action politique à un principe de moralité au nom d'une vision pragmatiste du pouvoir dans laquelle primerait l'intérêt supérieur de l'État, elle œuvre rien moins qu'à faire de l'immoralisme libertin le fondement de tout pouvoir politique solide, moyennant quoi la tyrannie comme système politique se révèle pleinement soluble dans le libertinage de principe professé par les grands héros maléfiques de Sade. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer la manière dont les Amis des *120 journées de Sodome* se revendiquent explicitement d'un despotisme qu'ils vident cependant de toute valeur pragmatique : l'administration de Silling n'a nullement pour but en effet de fournir un modèle de société fonctionnel et cohérent aux individus qui s'y trouvent emmurés, sa seule fonction n'est que d'œuvrer, par ses aberrations même, à satisfaire les plaisirs vicieux des bourreaux en incitant les administrés à la faute :

> Tout cela réglé, on admit la délation ; ce moyen barbare de multiplier les vexations admis chez tous les tyrans, fut embrassé avec chaleur, il fut décidé que tout sujet qui porterait une plainte contre un autre gagnerait la suppression de la moitié de sa punition à la première faute qu'il commettrait, ce qui n'engageait à rien du tout, parce que les sujets qui venaient d'accuser un autre, ignoraient toujours, où devait aller la punition, dont on lui promettait de gagner la moitié, moyennant quoi il était très aisé de lui donner tout ce qu'on voulait donner et de lui persuader encore qu'il

[1379] *Histoire de Juliette*, p. 972.

> avait gagné, on décida et l'on publia que la délation serait crue sans preuve, ensuite qu'il suffirait d'être accusé n'importe par qui, pour être à l'instant inscrit, on augmenta de plus l'autorité des vieilles et sur leur moindre plainte vraie ou non, le sujet était condamné sur-le-champ. On établit en un mot sur ce petit peuple toute la vexation, toute l'injustice qu'on put imaginer, sûr de retirer des sommes d'autant plus fortes de plaisirs que la tyrannie aurait été le mieux exercée[1380].

Comme l'a bien montré Jean-Pierre Cavaillé[1381], le questionnement sur l'opportunité de subordonner le politique aux exigences d'une morale judéo-chrétienne n'a pas attendu Sade pour se faire jour dans les écrits des théoriciens de la prudence, trouvant d'ailleurs dans le libertinage érudit du Grand Siècle un nouveau terreau favorable à son développement. Aussi Gabriel Naudé, tout en se situant clairement dans la continuité des travaux de Lipse et de Charron, œuvre-t-il simultanément à leur « déniaisement » en accordant aux manœuvres du souverain une extension bien plus grande que celle que lui réservaient ses successeurs, ce qui conduit *in fine* l'auteur des *Considérations* à légitimer, ou à tout le moins à banaliser, l'usage du crime dans la conduite de l'État :

> Au moins devrais-je craindre à bon droit de blesser les oreilles de votre éminence, d'effaroucher ses yeux, et de troubler la douceur et facilité de sa nature, aussi bien que le repos et l'intégrité de sa conscience, par le récit de tant de fourbes, de tromperies, violences et autres semblables actions injustes (comme elles semblent de premier abord) et tyranniques, qu'il me faudra ci-après déduire, expliquer et défendre[1382].

En se proposant d'offrir comme modèle au souverain les actions « injustes » et « tyranniques » qui ont fait le succès de quelques-uns de ses prédécesseurs, Naudé prend en effet ses distances vis-à-vis d'une tradition hostile aux progrès du « machiavélisme » qui, à l'instar de Clapmar dans son *De Arcanis rerum publicarum*, envisageait avant tout la science du secret d'État comme l'ensemble des « divers moyens, raisons et conseils desquels les Princes se servent pour maintenir leur autorité, et l'état du public, sans toutefois transgresser le droit commun, ou donner aucun soupçon de fraude et d'injustice[1383] ». Or la disparition de ces restrictions dans la pensée naudéenne, laquelle étend son champ d'investigation à l'ensemble des coups d'États sans plus se soucier desquels sont « justes » ou non, n'implique

[1380] *Les 120 journées de Sodome*, p. 271.
[1381] Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État », *Des fins de la prudence dans la France des XVIe et XVIIe siècles*, revue en ligne *Comètes*, avril 2006.
[1382] Gabriel NAUDÉ, *Science des princes, ou Considérations politiques sur les coups-d'État*, p. 9-10.
[1383] Arnold CLAPMAR, *De arcanis rerum publicarum*, Brême, J. Wesseli, 1605.

pas seulement de faire primer la raison d'État sur l'orthodoxie morale des actions du prince au nom d'une logique du moindre mal – « Pour garder justice aux choses grandes […] il faut quelquefois s'en détourner aux choses petites, et pour faire droit en gros, il est permis de faire tort en détail[1384] » – mais conduit surtout, quoique de façon plus insidieuse, à rejeter purement et simplement toute considération éthique du champ de l'analyse politique[1385]. La « séparation drastique » qui, chez les théoriciens de la prudence classique, circulait « entre les simples particuliers, dont toute initiative politique ne saurait qu'être illégitime et imprudente, et les princes et ministres légitimes agissant pour le bien public et le salut de l'État[1386] » a disparu chez Naudé, qui admet volontiers le recours au mensonge et à la trahison non parce que ces vices sont utiles à l'État, mais parce qu'ils sont « efficaces », c'est-à-dire utiles au politicien, quel qu'il soit. En renvoyant dos à dos l'usage que particuliers et souverains peuvent être amenés à faire du secret, et en refusant ostensiblement de situer sa réflexion dans le champ de la morale, Naudé, on le voit, préfigure en quelque façon les thèses radicales du tyran sadien, à commencer par l'argument de la complémentarité structurelle unissant crime particulier et crime d'État, avancé plus haut par Catherine II. Tyrans et roués sont en effet solidaires chez Sade non seulement parce qu'ils sont mus par les mêmes passions et les mêmes vices, mais aussi parce que l'empire qu'ils exercent sur leurs victimes repose, chez l'un comme chez l'autre, sur leur compréhension supérieure des affects qui meuvent le cœur des hommes, or, comme l'a rappelé Gaëtane Lamarche-Vadel :

> Le Prince est le seul à pouvoir s'arroger l'exclusivité du secret. Lui seul sait tout, lui seul sait ce que les autres ne savent pas. Les passions sont secrètes parce qu'elles sont l'enjeu d'un pouvoir réel, pouvoir du Prince sur les hommes ; les passions sont secrètes parce qu'elles sont l'un des champs de manœuvre privilégiés du monarque[1387].

Cela étant dit, la référence essentielle du système sadien n'est pas Naudé, dont le nom, à notre connaissance, ne figure jamais dans l'œuvre fictionnelle, mais bien Machiavel, qui lui

---

[1384] Gabriel NAUDÉ, *Science des princes, ou Considérations politiques sur les coups-d'État*, p. 19.

[1385] « En effet, Machiavel, pour Naudé, comme d'ailleurs pour la plupart de ses contemporains, est celui qui décrit, si tant est qu'il ne les conseille pas, les stratagèmes et les ruses de particuliers qui veulent usurper le pouvoir, et de princes tyranniques qui veulent le conserver ou l'accroître pour satisfaire leurs propres ambitions et leurs intérêts privés. Or, de fait, ce type d'actes, absolument répréhensibles dans le cadre des doctrines, disons, orthodoxes et idéologiquement correctes de la raison d'État, entrent dans la définition générale que Naudé donne de la prudence, et me semble-t-il en assez grande conformité avec la manière dont Machiavel lui-même parle de la "prudence" des meilleurs (*virtuosi*) acteurs politiques », Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État », p. 17.

[1386] *Idem.*

[1387] Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *De la duplicité : les figures du secret au XVIIe siècle*, p. 101.

en revanche est omniprésent. Une telle fortune s'explique sans doute, en tout premier lieu, par le succès de scandale qui entoure l'œuvre politique de l'auteur du *Prince* ; largement salué pour son érudition et ses talents de politicien, Machiavel n'en fait pas moins figure de contre-modèle pour nombre de théoriciens chrétiens qui entreprendront, tout au long de l'âge classique, de le réfuter au nom d'arguments éthiques :

> […] la quasi-totalité de la littérature de la raison d'État utilisait le secrétaire florentin comme figure repoussoir, initiateur de la mauvaise raison d'État, instituant la fraude et le mensonge en moyens ordinaires du gouvernement. Contre la « raison d'enfer » machiavélique, cette littérature proposait, au nom de la morale chrétienne, une conception de la prudence politique excluant le recours au mensonge, conformément à la prohibition inconditionnelle de celui-ci par la théologie morale dominante dans l'une et l'autre confession[1388].

Les références que fait Sade à Machiavel, en dépit de leur nombre, restent toujours indirectes et vagues ; il y a fort à croire que le marquis ait été davantage inspiré par l'idée du machiavélisme que par Machiavel lui-même – ce qui, on en conviendra, ne manque pas d'ironie pour un auteur dont le patronyme, bientôt éclipsé par le substantif « sadisme », subira un destin fort similaire. De Machiavel, ou du machiavélisme donc, Sade retient en premier lieu la position pragmatiste et amorale opposant à une image idéale du prince, gouvernant « avec droiture et non avec ruse[1389] », la dure réalité du monde politique et les compromissions qu'il suppose : « On ne peut pas non plus dire que ce soit mérite que de tuer ses concitoyens, trahir ses amis, être sans foi, sans pitié, sans religion, écrit en effet Machiavel, de tels procédés peuvent conduire au pouvoir, non à la gloire[1390]. » La leçon politique de Machiavel, comme l'a rappelé Yves-Henri Bonello, se construit sur « le rejet de la doctrine platonicienne qui fondait un modèle universel du pouvoir vertueux », ce qui conduit son auteur à « substitue[r] au prince idéal un prince sans qualités, c'est-à-dire sans vertus[1391] ». Le second aspect auquel s'attache Sade tient à la justification de la cruauté du souverain, laquelle est admise par Machiavel à chaque fois que la violence apparaît nécessaire à la préservation des intérêts de l'État : « Il est beaucoup plus sûr d'être craint qu'aimé, quand on doit manquer de l'un des deux[1392] », lit-on dans *Le Prince*. L'alliance de ces deux qualités, que sont la force et la ruse, sont essentielles à l'homme d'État, conformément au célèbre

[1388] *Ibid.*, p. 7.
[1389] Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, trad. Yves Lévy, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 141.
[1390] *Ibid.*, p. 100.
[1391] Yves-Henri BONELLO, *Le Secret*, p. 74.
[1392] Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, p. 138.

portrait du chapitre XVIII qui, devant l'obligation dans laquelle se trouve parfois le souverain à agir en « bête », situe ce dernier sous le double patronage du lion et du renard :

> Étant donc la nécessité de savoir bien user de la bête, un prince doit prendre, de celles-ci, le renard et le lion, parce que le lion ne se défend pas des filets, le renard ne se défend pas des loups ; il faut donc être renard pour connaître les filets et lion pour effrayer les loups[1393].

Ces deux partis pris qui ont assuré la fortune sulfureuse du machiavélisme se heurtent au XVIIIe siècle à des résistances nouvelles. Si, dans le champ de la civilité, *L'Art de se taire* de l'abbé Dinouart mais aussi les traités de Courtin[1394] et de Le Maistre de Claville[1395] attestent de la permanence de l'intérêt suscité par le secret dans le champ de la vie privée, pour ce qui est de la conduite des affaires de l'État en revanche, le siècle des Lumières se caractérise plutôt par son souci de remettre en question « la valeur morale et politique du secret »[1396]. Ainsi que l'a montré Carole Dornier, Montesquieu, dans un opuscule manuscrit intitulé *De la politique*, s'efforce exemplairement « à travers le terme de politique » de disqualifier « un art de gouverner qu'on a parfois qualifié de baroque et qui fait du secret, mais aussi de sa découverte et de sa révélation, un instrument illusoire de pouvoir[1397] ». L'originalité de la critique que Montesquieu esquisse ici du machiavélisme étant qu'elle ne se fonde plus sur des bases morales – elle ne prétend plus opposer à la raison d'État les préceptes normatifs de la religion – mais entend désormais jouer sur son propre terrain, celui du pragmatisme politique, en faisant rien moins que la démonstration de l'inefficacité et de la vanité de cette politique du secret :

> Son mépris du secret et de la manipulation est sous-tendu par la conviction que les événements en politique résistent à la prévision et donc à la capacité à les maîtriser. Les conditions de l'intelligibilité historique s'en trouvent ainsi modifiées ; aux histoires secrètes et révélations des mémorialistes qui se réclament de leur proximité avec le pouvoir, Montesquieu substitue la convergence des multiples conditions et circonstances qui font évoluer les sociétés[1398].

[1393] *Ibid.*, p. 141-142.
[1394] Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* [1671], Marie-Claire Grassi (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1988.
[1395] LE MAÎTRE DE CLAVILLE, *Traité du vrai mérite de l'homme*, Paris, Saugrain, 1734.
[1396] Françoise GEVREY, *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 6.
[1397] *Ibid.*, p. 55.
[1398] *Ibid.*, p. 64.

C'est dans ce contexte de remise en cause – pour ne pas dire, dans le cas de Montesquieu, de ringardisation – du machiavélisme, qu'il faut lire les allusions que Sade fait à Machiavel dans son œuvre fictionnelle : le nom du Florentin faisant clairement office de signe de ralliement libertin pour les bourreaux sadiens qui le convoquent. Le discrédit, dans la bouche du narrateur vertueux qui conclut « Juliette et Raunai », nouvelle dont l'intrigue tourne justement autour des tractations secrètes orchestrées par les deux factions rivales qui agitent la France durant les guerres de religion, est total :

> O vous qui tenez dans vos mains le sort de vos compatriotes, puissent de tels exemples vous convaincre que voilà les vrais ressorts avec lesquels on meut toutes les âmes ! les chaînes, les délations, les mensonges, les trahisons, les échafauds, font des esclaves, et produisent des crimes ; ce n'est qu'à la tolérance qu'il appartient d'éclairer et de conquérir des cœurs ; elle seule en offrant des vertus, les inspire et les fait adorer[1399].

L'originalité du machiavélisme sadien, et plus largement, de la leçon de politique délivrée par les tyrans, stupides ou « éclairés », qui abondent dans cette œuvre, tient, on l'a dit, à sa façon de substituer à l'amoralisme scandaleux des théoriciens de la prudence les plus radicaux qui l'ont précédé un immoralisme de principe : c'est le vice, bien plus sûrement que l'intérêt, qui meut les cours européennes. La morale de « Juliette et Raunai » le dit de manière tout à fait explicite ; la dissimulation et le crime y étant présentés *in fine* comme « les vrais ressorts avec lesquels on meut toutes les âmes ». Ce que le despotisme sadien s'emploie donc à trouver dans le machiavélisme est moins une doctrine du pouvoir qu'une manière de justifier les vices du souverain, qui sont aussi plus ou moins métaphoriquement ceux du libertinage[1400]. C'est au fond en moraliste que Sade relit les thèses communément prêtées à son illustre modèle, dont le pragmatisme politique se verra insidieusement tiré du côté d'un relativisme moral caractéristique de la philosophie du « méchant » :

> […] il vaut absolument mieux être vicieux avec tout le monde, que d'être honnête homme tout seul. Il y a si loin de la manière dont on vit, à celle dont on devrait vivre, que celui qui laisse, dit Machiavel, ce qui se fait pour ce qui devrait se faire, cherche à se perdre plutôt qu'à se conserver, et par conséquent il faut qu'un homme

[1399] « Juliette et Raunai », *Les Crimes de l'amour*, p. 78.
[1400] « Le Prince est encore le seul à ne point craindre de commettre les pires injustices, de faire alliance avec des désirs obscurs, d'utiliser, voire d'acheter les services de passions peu honnêtes », Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *De la duplicité*, p. 99.

> qui fait profession d'être tout-à-fait bon, parmi tant d'autres qui ne le sont pas, périsse tôt ou tard[1401].

Cette inflexion du discours politique du côté de la dénonciation des vices personnels et d'une rhétorique du blâme explique au demeurant un changement d'attitude profond vis-à-vis de la personne même du « prince », célébré chez Machiavel, en dépit ou peut-être en raison de sa capacité à transgresser la norme collective lorsque la situation semble l'exiger, tandis qu'il se voit systématiquement ramené chez Sade à sa bassesse et à son hypocrisie : le prince sadien n'est qu'un libertin opportunément revêtu du costume d'homme d'État. Le geste de dissimulation qui, chez le premier, apparaît essentiellement comme une marque de l'énergie et de l'audace qui anime le *virtuoso*, sera plutôt interprété chez le second comme un recours abusif aux privilèges qui incombent à la fonction du souverain, comme l'exercice d'une violence sans but et sans mérite, autre que celui de préserver la domination du fort sur le faible[1402]. Jean-Pierre Cavaillé invitait déjà, chez Machiavel comme chez Naudé, à « envisager non une éthique, mais une esthétique de l'action extraordinaire […] ou plutôt une éthique se confondant avec une esthétique, la réalisation d'actes exceptionnels élevant l'individu au-delà du commun des hommes[1403] ». Rien de tel chez Sade ; la galerie de portraits qu'offre l'*Histoire de Juliette*, galerie qui ne cesse de s'étoffer au fil des pérégrinations d'une héroïne très critique vis-à-vis des cours dans lesquelles elle se rend, est très nettement portée par un souci de dégradation de la figure du tyran. On pense, bien sûr, au roi de Naples :

> Ma foi je n'entends pas grand-chose à tout cela, me répondit ce gros benêt : je fous ; je mange des macaronis, sans cuisinier ; je bâtis des maisons, sans architecte ; je recueille des médailles, sans antiquaire ; je joue au billard, comme un laquais ; je fais faire l'exercice à mes cadets, comme un sergent ; mais je ne parle ni politique, ni religion, ni mœurs, ni gouvernement, parce que je ne connais rien à tout cela. — Et le royaume ? — Va comme il peut. T'imagines-tu donc qu'il faille être si savant pour être Roi [1404]?

[1401] *Histoire de Juliette*, p. 309-310.
[1402] Chantal Thomas a mis en lumière la position assez unique d'Isabelle de Bavière, la seule des tyrans sadiens chez qui le crime est davantage motivé par à un impératif pratique – s'emparer du pouvoir à des fins égoïstes et le garder – que par une pulsion libertine : « Ses crimes servent toujours un projet, ils n'ont pas la liberté structurelle propre aux crimes de libertinage. […] Le crime politique ayant ceci de particulier d'être à la fois motivé et indifférent à sa victime. Il relève d'une sorte d'utilitarisme aveugle. Parce que sa logique traverse la réalité du crime sans la comprendre, la domine d'un calcul supérieur. », Chantal THOMAS « Isabelle de Bavière : dernière héroïne de Sade », *Sade, écrire la crise*, p. 55-56.
[1403] Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État », p. 18.
[1404] *Histoire de Juliette*, p. 1026.

Les références à Machiavel, dans le contexte des déclarations prononcées par les tyrans odieux de la fiction sadienne, vont dès lors se concentrer principalement autour de trois axes : le droit à trahir, le droit à mentir et le droit à opprimer. Pour ce qui est du premier point, on rappellera[1405] que l'injonction à tenir sa parole constitue, à l'âge classique, un lieu récurrent des traités de civilité et de morale consacrés au secret : « Comme la confiance est le gage le plus essentiel d'une sincère amitié, écrivait Bouhours, c'est la dernière lâcheté que d'en faire un mauvais usage ; et c'est en quelque façon violer ce qu'il y a de plus sacré dans la société civile[1406]. » Le discrédit qui entoure l'acte de trahison est semble-t-il une raison suffisante pour faire de ce trait l'une des propriétés les plus communes de l'anti-héros sadien, qui n'hésitera pas une seconde, tant par prudence que par simple plaisir, à se défaire de ses complices une fois son forfait accomplit : « méfions-nous toujours, confie Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, de ceux mêmes que nous croyons nous être le plus attachés : *il faut,* disait Machiavel, *ou n'avoir jamais de complices, ou s'en défaire dès qu'ils nous ont servi*[1407]. » Ici transposé à la sphère privée, au nom du parallélisme qui associe systématiquement le libertin à un tyran domestique, le précepte machiavélien ne manquera pas de faire retour lorsqu'il s'agira par exemple, pour Juliette et Charlotte, de se jouer de Ferdinand, despote à la tête du royaume de Naples :

> Un évènement plus important nous attendait. Le lendemain était le jour pris avec Charlotte pour l'enlèvement des trésors de son mari ; le reste de la soirée fut employé par Clairwil et moi, à préparer une douzaine de grandes malles, et à faire creuser, avec beaucoup de secret, un vaste trou dans notre jardin ; il avait été fait par un homme à qui nous brûlâmes la cervelle, et que nous enterrâmes le premier dans cette fosse mystérieuse : *n'aies point de complices*, dit Machiavel, *ou défais-t'en dès qu'ils t'ont servi*[1408]…

Le droit à mentir et à tromper découle – ou plus exactement, participe – du droit à trahir ; il est le plus souvent l'affaire du clergé, que celui-ci se comporte en allié fidèle du pouvoir politique en venant consolider son autorité, ou qu'il s'y substitue, comme c'est le cas du pape Braschi dans l'*Histoire de Juliette* : « — Ô ! Braschi, que tu es despote. — Comment veux-tu que les princes règnent sans le despotisme, leur pouvoir n'est que dans l'opinion :

[1405] La question de la trahison est envisagée plus longuement dans la deuxième partie de cette étude, chapitre III : « Communiquer ».
[1406] Dominique BOUHOURS, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene*, p. 157.
[1407] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 60.
[1408] *Histoire de Juliette*, p. 1105.

qu'elle change, et ils sont perdus[1409]. » Le Trône a besoin de l'Autel, dont la première fonction consiste « à placer sur les yeux [du peuple] le bandeau de l'erreur, afin que les pygmées paraissent des géants[1410]. » De l'illusion dans laquelle est tenue la population procède la distance infinie qui sépare le prince de ses sujets, distance essentielle, selon Saint-Fond qui s'en rapporte une nouvelle fois assez librement à Machiavel, à l'exercice du pouvoir :

> Rien n'assouplit le peuple comme les craintes religieuses ; il est bon qu'elles lui fassent redouter d'éternels supplices, s'il se révolte contre son roi ; et voilà d'où vient que les puissances de l'Europe vivent toujours en bonne intelligence avec Rome ; nous autres grands de la terre méprisons et bravons ces foudres fabuleuses du méprisable Vatican. Mais faisons les craindre à nos esclaves ; c'est, encore une fois, l'unique moyen de les maintenir sous le joug. Nourris des principes de Machiavel, je voudrais que la distance des rois aux peuples fût comme celle de l'astre des cieux à la fourmi, qu'il ne fallut qu'un geste à un souverain pour faire ruisseler le sang autour de son trône, et que vu comme un dieu sur la terre, ce ne fut jamais qu'à genoux que ses peuples osassent l'approcher […][1411].

L'impossibilité pour le souverain d'éprouver quelque empathie que ce soit pour ses semblables doit plus à l'égoïsme libertin professé par Sade qu'aux leçons de Machiavel, c'est pourtant lui qui, dans un second temps, justifie le droit exorbitant à opprimer le peuple – en l'occurrence, par plaisir bien davantage que par intérêt :

> Il y a bien longtemps, poursuivit le ministre, que pénétré des principes de Machiavel, je suis infiniment persuadé que les individus ne sont rien en politique ; machines secondaires du gouvernement, les hommes doivent travailler à la prospérité de ce gouvernement, et jamais le gouvernement ne doit travailler à celle des hommes. Tout gouvernement qui s'occupe de l'homme est faible, il n'y a de vigoureux que celui qui se compte pour tout, et les hommes pour rien : le plus ou le moins d'esclaves dans un état est indifférent ; ce qui est essentiel, c'est que la chaîne pèse lourdement sur le peuple, et que le souverain soit despote[1412].

La justification de la cruauté du prince au nom du salut de l'État ou de la préservation du pouvoir du souverain, est par conséquent reprise par Saint-Fond, qui va ici jusqu'à

[1409] *Ibid.*, p. 863.
[1410] *Idem.*
[1411] *Ibid.*, p. 458.
[1412] *Ibid.*, p. 607.

l'adosser à la typologie machiavélienne des formes de gouvernement. On trouvait en effet, dans *Le Prince*, une réflexion sur les usages politiques de la violence, laquelle était jugée, en certaines occasions, indispensable au maintien du gouvernement dans une monarchie[1413] ; replacée dans la bouche du tyran sadien, cette violence n'est plus circonstancielle mais structurelle, en cela qu'elle accompagne « nécessairement » l'exercice du pouvoir, en période de paix comme de guerre :

> Saint-Fond n'en est pas moins un fort grand ministre ; il aime le sang, son joug est dur, il croit le meurtre utile au maintien de tout gouvernement. A-t-il tort ; Sylla, Marius, Richelieu, Mazarin, tous les grands hommes ont-ils pensé différemment ? Machiavel donna-t-il d'autres principes ? N'en doutons pas ; il faut du sang, surtout au soutien des gouvernements monarchiques ; le trône des tyrans doit en être cimenté, et Saint-Fond est loin de faire répandre tout celui qui devrait couler [1414]!

La profonde simplicité – pour ne pas dire la désinvolture – de la grille de lecture politique proposée par Sade, non seulement par rapport au modèle machiavélien dont elle prétend s'inspirer, mais aussi eu égard aux transformations radicales que le siècle des Lumières imprime à une réflexion sur les types de gouvernement dont le penseur florentin a souvent été considéré comme l'un des principaux initiateurs, trahit finalement le caractère tout à fait second du *politique* dans l'organisation du discours sadien. On peinera en effet à trouver une réelle cohérence dans les positions avancées par les différents acteurs de l'œuvre fictionnelle dont les arguments, souvent contradictoires, constituent moins les jalons d'une doctrine du pouvoir clairement balisée que le prétexte d'une mise en scène fantasmatique qui n'est rien d'autre, au fond, qu'une recoloration « machiavélisante » du rapport de force qui oppose, à l'échelle interindividuelle, le bourreau tyrannique à la victime impuissante. L'ambivalence caractéristique du personnage de Juliette, qui dénonce les turpitudes secrètes des puissants et en appelle à la révolution des peuples sans cependant cesser de partager les goûts et les plaisirs de ceux qu'elle fustige, et de fait, sans jamais remettre en cause la solidarité structurelle unissant le libertinage cruel du grand débauché au despotisme passionnel qui meut le souverain, paraît en cela tout à fait emblématique de la manière dont l'écriture sadienne, en dépit de ses apparentes répétitions, ne convoque les formes du discours

[1413] « Ce qui découle d'une autre nécessité naturelle et ordinaire, qui fait que toujours on est contraint de léser ceux de qui l'on devient nouveau prince, et par gens de guerre, et par une infinité d'autres vexations qu'entraîne après elle une conquête nouvelle. » Ou encore : « D'où il faut noter qu'en prenant un pays, celui qui s'en empare doit songer à toutes les vexations qu'il lui est nécessaire de faire ; et les faire toutes d'un seul coup, pour n'avoir pas à les renouveler chaque jour […] », Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, p. 73 et 102.
[1414] *Histoire de Juliette*, p. 402.

érudit de son temps – philosophie, histoire, politique – que pour mieux les corrompre en les ramenant aux intérêts hypocrites et aux déterminations pulsionnelles qui les fonde. De ce fait, la référence aux « mystères » du machiavélisme n'a fondamentalement pour fonction ni de convaincre ni d'éclairer, mais de signaler – c'est-à-dire de performer –, sur le régime fictionnel, un certain ordre du monde dans lequel le crime commande au politique comme il gouverne la vie intime. Cette tendance, nous la retrouverons également dans le traitement que Sade réserve à l'histoire.

Section 3. Histoires secrètes

Le siècle des philosophes a aussi été le siècle de l'histoire ; il revient en effet aux Lumières, selon les mots de Jean-Claude Bonnet, de poser « les fondements de la discipline historique avec, par exemple, la réflexion critique de Bayle sur les sources, et la philosophie de l'histoire de Montesquieu ». En travaillant à débarrasser l'historiographie de ses imprécisions méthodologiques, mais aussi de sa proximité avec certaines formes fictionnelles, les encyclopédistes, ajoute-t-il, « inventent les techniques de l'enquête[1415]. » La passion que voue Sade à la philosophie, dont le discours sous-tend l'ensemble de son œuvre, trahit elle aussi un très grand souci de l'histoire : la dissertation sadienne, qui est sans doute la manifestation la plus spectaculaire de cet emprunt, repose en effet sur l'articulation d'un discours réflexif et d'une érudition qui mobilise – ou instrumentalise –, pour les besoins de la démonstration, les faits remarquables du passé[1416]. L'histoire permet ainsi à Sade « de "fondre" les faits vécus qu'elle fournit avec le mouvement particulier à son propre discours, pour son exemplarité[1417]. »

Cette « vocation historique[1418] » de Sade, loin d'être réductible aux productions de l'éloquence libertine, s'exprime à différents niveaux. Dans ses lectures, en premier lieu. L'examen de la correspondance du marquis durant ses périodes d'incarcération à Vincennes et à la Bastille permet de se faire une idée assez précise, mois après mois, et presque jour après jour, de ses lectures dont on sait qu'un tiers, en moyenne, étaient consacrées à des textes historiques ; dans une lettre datée du 13 novembre 1783, Sade demande par exemple à sa femme de lui fournir « [t]rente volumes nouveaux, dix de roman, dix d'histoire ou morale et dix de comédies ou tragédies[1419]. » Ensuite, dans son œuvre fictionnelle bien sûr. On distinguera, d'une part, les œuvres « à sujet » historique, à commencer par les trois romans de vieillesse – *La marquise de Gange*, *Isabelle de Bavière*, *Adélaïde de Brunswick* –, auxquels il faut ajouter un certain nombre « d'anecdotes historiques », développées dans *Les Crimes de*

[1415] Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 133.
[1416] « Sade se réfère constamment à l'histoire comme répertoire de faits et comme nouveau domaine de connaissance. On voit ainsi comment une entreprise littéraire interroge et détourne un savoir. Sade pastiche et démonte l'imaginaire et la problématique historique de son temps. », *idem*.
[1417] Chantal THOMAS, « Isabelle de Bavière : dernière héroïne de Sade », p. 52-53.
[1418] Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 140.
[1419] Lettre du marquis de Sade à sa femme datée du 13 novembre 1783, *Lettres inédites*, Paris, Borderie, 1980, p. 170.

l'amour et les *Historiettes*[1420], ou écrites pour être jouées sur les scènes des théâtres parisiens, à l'exemple de *Jeanne Laisné* ; et d'autre part, les dissertations historiques, tantôt reléguées à une position paratextuelle – à l'instar des introductions qui précèdent « Ernestine », « Laurence et Antonio », *Les 120 journées de Sodome*, ou encore du « Précis de l'événement d'après les meilleurs historiens contemporains » qui suit *Jeanne Laisné* –, tantôt insérées à l'intérieur du récit sous forme de digressions – elles seront nombreuses dans la bouche des « philosophes » qui peuplent *La Nouvelle Justine* et sa suite, *L'Histoire de Juliette*. Enfin, dans les ouvrages théoriques du marquis, qui ne laissent pas de ménager une place à la réflexion historiographique : de manière incidente, dans l'« Idée sur les romans », qui s'emploie notamment à définir le genre historique pour mieux l'opposer au roman, mais aussi de manière plus systématique dans l'introduction d'*Isabelle de Bavière*, ou Sade règle ses comptes avec les historiens qui l'ont précédé et avec la méthode de traitement des sources qui est la leur. À quelque niveau qu'on se place, l'histoire semble donc bien jouer un rôle central dans la pensée et l'œuvre de Sade.

L'une des caractéristiques les plus notables de l'histoire sadienne tient sans doute à la place qu'elle réserve à l'individu, dont le parcours personnel, mis en regard de la grande histoire, rencontre des enjeux qui le dépassent largement. Cette focalisation sur l'intime, sur le privé, voire sur le clandestin, rend compte d'une volonté d'éclairer la complexité ou l'opacité inhérente à la marche du monde en se situant à la fois « en marge » de l'historiographie officielle, vis-à-vis de laquelle Sade se montrera fort critique, et en investissant des territoires du champ social eux-mêmes définis par leur caractère de marginalité – l'alcôve, le boudoir, le cabinet. Dire l'histoire, chez Sade, revient donc à jouer sur les échelles, à mettre en perspective le particulier et le collectif, à reprendre le fil d'une narration supposée connue de tous à partir des secrets et des ombres qui l'instituent en récit collectif. Le parallèle qui s'esquisse entre ces deux « échelles » est du reste toujours susceptible de fonctionner dans l'une ou l'autre direction. Mouvement centripète : c'est à l'histoire événementielle, celle des dates et des grands personnages, qu'il revient d'éclairer les passions singulières du libertin, les gestes et les pratiques qui se nouent dans le silence des lois ; les guerres ruineuses entreprises par Louis XIV « accouchent » des débordements de Silling, dans l'introduction des *120 journées de Sodome* :

[1420] On pense notamment à « La comtesse de Sancerre ou la rivale de sa fille », sous-titrée « Anecdote de la cour de Bourgogne ».

> Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cœur de son règne, en épuisant les finances de l'État et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'ils font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages. La fin de ce règne, si sublime d'ailleurs, est peut-être une des époques de l'Empire français où l'on vit le plus de ces fortunes obscures qui n'éclatent que par un luxe et des débauches aussi sourdes qu'elles[1421].

Indice d'une requalification ou peut-être d'un « rétrécissement » du champ dévolu à l'histoire, les historiennes de Silling, juchées sur la scène depuis laquelle elles adressent aux convives le récit de leurs propres débordements, se comportent moins, de fait, en « historiennes » qu'en mémorialistes[1422]. Mais aussi mouvement centrifuge : ce sont désormais les désirs lubriques du despote ou les ambitions personnelles de l'intrigant qui justifient les grands bouleversements historiques ; Isabelle, comme nous en avertit le narrateur, est l'unique clé d'interprétation des épisodes divers que voit se succéder le règne de Charles VI, en sorte « qu'il ne coula pas une goutte de sang sous ce terrible règne qui n'ait été répandu par Isabelle, qu'il ne se commit pas un seul crime dont elle n'ait été la cause ou l'objet[1423]. » Comme le revendique du reste explicitement le titre imaginé par Sade pour rendre compte de la vie de son héroïne, cette seconde tentation de l'historiographie sadienne est pleinement compatible avec la forme de l'histoire secrète, genre que l'on s'accorde à faire remonter aux *Anekdota* de Procope de Césarée, dont la publication à la fin du XVIIe siècle rencontre un large succès. Les histoires secrètes qui suivront ce premier modèle n'en resteront pas moins, comme l'a rappelé Chiara Gambacorti, « des textes génériquement très disparates, quoiqu'ils prétendent tous dévoiler les ressorts secrets de la politique des souverain(e)s ou de la conduite d'autres personnages historiques célèbres[1424] ». Leur proximité thématique ne saurait en effet faire oublier la fracture profonde séparant, d'une part, des histoires galantes qui s'assument pleinement comme des récits fictionnels, dans la continuité de la nouvelle historique lafayettienne[1425], et d'autre part, des œuvres plus proprement historiographiques, quand bien même ces dernières ne satisfont généralement pas à tous les critères de

[1421] *Les 120 journées de Sodome*, p. 15.
[1422] Une particularité qui n'a pas échappé à Jean-Claude Bonnet : « Dans *Les 120 journées de Sodome*, le catalogue gradué des six cents passions est présenté à travers les quatre récits des "historiennes". Ces femmes sur le retour viennent raconter leur vie dans un dessein de pédagogie pratique. L'histoire ne renvoie qu'à la biographie des conteuses sans autre érudition. », Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 134.
[1423] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 17.
[1424] Chiara GAMBACORTI, *Sade : une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, p. 328.
[1425] Ainsi, par exemple, de *L'Histoire secrète de bourgogne* de Mademoiselle de La Force, publiée en 1694.

l'historiographie érudite[1426]. L'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, en transformant la reine de France en authentique libertine sadienne tout en se prévalant simultanément de son historicité et des sources secrètes sur lesquelles l'auteur assure s'être appuyé, hérite *de facto* de ces ambivalences.

Qu'il s'agisse donc d'inscrire les débauches du roué dans un contexte plus large qui garantit la vraisemblance et l'intelligence de la scène orgiaque, ou bien, à l'inverse, de faire en sorte que ces débauches mêmes deviennent le mobile d'une histoire qui ne s'éclairera qu'à l'aune des perversions occultes des souverains, force est de constater que le secret constitue, chez Sade, l'opérateur essentiel d'une mise en scène et en fiction de l'historiographie. On identifiera schématiquement trois grandes fonctions allouées au secret dans l'écriture de l'histoire, fonctions que nous nous attacherons ici à définir : une fonction *singulative*, une fonction *supplétive* et enfin une fonction *réflexive*.

La première d'entre elles, la fonction *singulative*, a à voir avec la manière dont le secret contribue à la délimitation du champ historiographique : le narrateur sadien revendique le droit de rendre compte, dans ses écrits, d'un ensemble de savoirs qui relèvent étroitement de la sphère de l'intimité et n'entretiennent de ce fait, en apparence tout du moins, qu'un rapport distant avec les grands enjeux qui traversent l'histoire événementielle. L'histoire secrète doit ici s'entendre comme une histoire racontée à l'échelle de l'individu, c'est une *histoire de la vie privée.* Il va sans dire que la fiction pornographique – du roman libertin aux chroniques scandaleuses qui marquent la période révolutionnaire – s'est souvent prévalue de cet ancrage historique pour planter le décor de ses bacchanales, la référence à un contexte clairement identifiable pour le lecteur contemporain fournissant au récit un surcroit de vraisemblance et d'intérêt. En fonction du plus ou moins de rapport que cette histoire individuelle entretient avec l'actualité politique, le récit sera susceptible d'être placé tantôt sous le régime de l'*anecdote historique*, tantôt sous celui de l'*histoire secrète* à proprement parler, c'est-à-dire d'une histoire où le secret commande au politique. La *Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens, en se proposant d'offrir au lecteur le récit d'une aventure ayant traversé « toute l'Europe » et en prenant prétexte de ce fait divers pour retracer tout le fil de l'éducation sexuelle de son héroïne, relève explicitement de la première catégorie ; l'aventure, pour scandaleuse qu'elle soit, n'en reste pas moins décorrelée de toute considération

[1426] « Ces derniers textes, cependant, ne satisfont que très rarement aux critiques qui distinguent à l'époque l'écriture érudite de l'Histoire, le plus discriminant desquels étant la mention systématique, en marge du texte, des dates des événements rapportés et, surtout, des sources documentaires utilisées. », Chiara GAMBACORTI, *Sade : une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, p. 329.

politique, le cadre référentiel n'ayant d'autre but que de stimuler la curiosité érotique du lecteur :

> Toute l'Europe a su l'aventure du Père Dirrag et de Mlle Éradice, tout le monde en a raisonné, mais peu de personnes ont connu réellement le fond de cette histoire, qui était devenue une affaire de parti entre les M… et les J… Je ne répèterai point ici ce qui en a été dit ; toutes les procédures vous sont connues, vous avez vu les factums, les écrits qui ont paru de part et d'autre, et vous savez quelle en a été la suite. Voici le peu que j'en sais par moi-même, au-delà du fait dont je viens de vous rendre compte[1427].

Sade n'a pas négligé de recourir à cette histoire anecdotique pour renforcer l'adhésion du lecteur à la véracité des faits rapportés et souligner, par la même occasion, leur caractère scabreux. Ici dans *La Marquise de Gange* où la référence aux « Causes célèbres » et la variation autour du motif de la fortune européenne de cette histoire – « l'Europe entière » – fournissent un démenti tout à fait conventionnel à la facture romanesque du récit : « Ce n'est point un roman que nous offrons ici ; l'affreuse vérité des faits que nous allons tracer se trouve dans les Causes célèbres. L'Europe entière a entendu de cette déplorable aventure[1428]. » Là encore, sur un ton plus léger, dans l'*incipit* d'une historiette intitulée « Le M… puni » : « Il arriva sous la Régence une aventure à Paris, assez extraordinaire pour être encore racontée de nos jours avec intérêt ; elle offre d'un côté une débauche secrète, que jamais rien ne put trop éclaircir, de l'autre trois meurtres affreux, dont l'auteur ne fut jamais découvert[1429]. » D'une morale douteuse, dans la mesure où le récit se conclut sur un impossible arbitrage entre un libertin notoire et un cocu assassin, la nouvelle, en feignant pour finir de donner la parole au « philosophe[1430] », n'en constitue pas moins un appel à la réflexion. Tel semble être en effet l'un des rôles traditionnellement dévolus à l'anecdote historique : œuvrer à l'édification du lecteur en érigeant le fait historique en *exemplum*, dont la morale sera généralement explicitée par l'instance narrative au terme du récit. L'originalité du texte sadien tient à ce que cette exemplarité du référent historique est parfaitement réversible en fonction du dispositif énonciatif dans lequel elle s'inscrit. Si les nouvelles et les romans historiques de Sade se concluent systématiquement par l'intervention moralisante du

[1427] BOYER D'ARGENS, *Thérèse philosophe*, p. 17.
[1428] *La Marquise de Gange*, p. 177.
[1429] « Le M… puni », *Historiette, contes et fabliaux*, p. 19.
[1430] *Ibid.*, p. 23.

narrateur[1431], placée dans la bouche du roué, la convocation des crimes commis par un Néron ou une Messaline aura à l'inverse pour fonction d'inciter l'allocutaire à imiter, par ses propres forfaits, les exemples désastreux qui lui sont offerts en modèles. La dissertation libertine, en multipliant *ad nauseam* ces appels au passé, mettra ainsi l'érudition historique au service d'une défense et illustration de la naturalité du vice : « comme Néron épousa Tigellin comme femme, et Sporus comme homme, confie Noirceuil à Juliette, je n'invente, moi, que la double liaison dans un même jour, et la fantaisie de me voir imité par toi[1432] ».

Contrairement à cette histoire que nous avons qualifiée d' « anecdotique », en raison de son cloisonnement dans la sphère de l'intime et de la distance qu'elle entretient avec les enjeux de pouvoir, l'histoire secrète suggère une relation plus ferme entre les débauches clandestines du personnage principal, qui se verra pour l'occasion doté d'une responsabilité politique, et les grands événements qui meuvent le destin des peuples ; ainsi du mariage entre le duc d'Orléans et Valentine de Milan, dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, mariage évidemment très officiel autour duquel ne manqueront pas de se déployer, silencieusement, les intrigues à la fois amoureuses et politiques de la reine de France :

> Ce mariage n'altéra nullement la secrète union d'Isabelle et de celui qui le contractait ; peut-être même, d'après les plans mystérieusement conçus par ces deux amants, remplissait-il beaucoup mieux leurs vues : c'est ce que la suite nous développera. Cet hymen excita vivement la jalousie du duc de Bourgogne ; il fut la première source de la division de ces deux puissantes maisons, dont les haines devinrent si funestes à la France[1433].

En faisant d'Isabelle « l'agent occulte de tous les crimes commis sous le règne de son époux[1434] », Sade propose une grille de lecture de l'histoire dans laquelle le discours politique vient systématiquement s'adosser au portrait moral de l'héroïne et à la dénonciation de ses prétendus vices cachés ; en cela, et non sans raison, la critique a souvent vu dans la littérature

---

[1431] La fin de *La Marquise de Gange*, que nous citons plus haut, en fournit un exemple : « Mais le crime n'était pas puni et il devait l'être : c'est à l'instant où le coupable croit échapper à la vengeance céleste qu'elle le poursuit et le frappe. Au bout de six mois de mariage, un inconnu aborde Théodore sur les dix heures du soir, dans une rue détournée où il demeurait. — Tu es l'abbé de Gange, lui dit ce personnage mystérieux, je suis tes pas depuis longtemps. Péris, monstrueux scélérat : je venge ta victime… Et il lui brûla la cervelle en prononçant ces mots. L'inconnu disparut sans qu'on ait jamais pu savoir ce qu'il était. Mais, quel qu'il fût, il était armé par la main du ciel. Ah ! si quelque chose console le malheureux, c'est la certitude où il doit être que la main qui l'écrase subira bientôt le même sort. », p. 378-379.
[1432] *Histoire de Juliette*, p. 1245.
[1433] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 51.
[1434] Chiara GAMBACORTI, *Sade : une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, p. 406.

pamphlétaire la matrice première du dispositif historiographique sadien[1435]. Même souci de revendiquer la complémentarité de l'histoire individuelle et de l'histoire collective, mais cette fois-ci dans un but plus vertueux, dans *Jeanne Laisné ou le Siège de Beauvais*, qui mêle à son tour une intrigue politique – le siège de Beauvais – et une intrigue amoureuse – les sentiments que Chimai voue à Jeanne ; le parallélisme qui intervient à l'acte IV scène 5 entre les « secrets sentiments » de la jeune femme et le « mystère » qui entoure les tractations de Chimai pour livrer la ville au duc de Bourgognes illustre de façon exemplaire la manière dont la fiction sadienne joue en permanence de cette double échelle en faisant se télescoper désir privé et intérêt public : « Je vais vous avouer mes secrets sentiments / Si vous-même daignez dévoiler un mystère[1436]. » Jeanne constitue néanmoins une espèce d'hapax dans l'œuvre fictionnelle, et à l'exception de Zamé, dans *Aline et Valcour*, qui dirige la société utopique de Tamoé, on peinera à trouver quelqu'autre figure « positive » d'homme politique sous la plume du marquis. L'enjeu premier de l'histoire secrète n'est certainement pas de célébrer des modèles de vertu mais de mettre au jour les turpitudes des puissants ; tout l'intérêt du discours historiographique tient précisément à ce qu'il fournit à l'auteur un prétexte pour rejouer incessamment le scénario fantasmatique de la vertu terrassée par le vice tout en se justifiant de l'immoralité de pareils récits au nom du devoir de vérité qui commande la plume de l'historien. *La Marquise de Gange* est symptomatique de ce parti pris, et la longue suite de crimes qui entourent l'héroïne éponyme sera difficilement rachetée par le deus *ex machina* final qui fait assassiner, contre toute attente et avec une ironie évidente[1437], le premier de ses bourreaux. Faute de livrer au lecteur un récit moral, l'auteur en appelle à la « vérité des faits » : « Nous protestons donc avec assurance que nous n'avons en quoi que ce puisse être, altéré la vérité des faits : les affaiblir eût nui à nos intérêts ; les noircir eût fait refluer sur nous l'exécration si bien due aux monstres à qui l'on doit de les avoir tels[1438]. » La comparaison qu'esquisse Sade dans son « Idée sur les romans » entre genre historique et genre romanesque est l'occasion de rendre compte plus en détail de cette liberté de ton qu'il juge consubstantielle à l'écriture de l'histoire, laquelle aurait selon lui moins pour but d'édifier que d'instruire :

[1435] Chiara GAMBACORTI, *ibid.*, p. 324 ; Chantal THOMAS, « Sade et l'univers des pamphlets. De *La philosophie dans le boudoir* à *Isabelle de Bavière* », *Sade*, Paris, Seuil, 1994, p. 183-203 ; Michel DELON, « L'invention sadienne et les pamphlets révolutionnaires », *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, éd. C. Jacot-Grapa, N. Jacques-Lefèvre, Y. Séité et C. Trévisan, Paris, Champion, 2002, p. 557-568.
[1436] *Jeanne Laisné*, p. 131.
[1437] « Mais il est si pénible d'offrir le crime heureux que si nous ne l'avons pas montré tel, que si nous avons, pour ainsi dire, contrarié ou corrigé le sort, c'est dans la vue de plaire aux gens vertueux, qui nous sauront quelque gré de n'avoir pas osé tout dire… », *La Marquise de Gange*, p. 178.
[1438] *La Marquise de Gange*, p. 177.

> C'est Richardson, c'est Fielding qui nous ont appris que l'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions […][1439].

Et l'auteur d'ajouter, quelques pages plus loin : « encore une fois, on ne te demande point d'être vrai, mais seulement d'être vraisemblable[1440]. » Sade s'inscrit ici dans la droite lignée de la *Poétique* d'Aristote, qui distingue l'Histoire de la Poésie en associant à la première un principe de vérité, et à la seconde, de vraisemblance[1441]. Pour Aristote, la supériorité de la fiction sur l'historiographie tient à sa capacité à traiter « du général », quand le pinceau de l'historien ne rend compte, par son exacte recension des faits, que d'événements « particuliers »[1442] dont il serait vain, extrapole Sade, de vouloir tirer un enseignement à valeur universelle. Sade ajoute à ce premier argument en faveur de la fiction un critère à la fois esthétique et moral ; le roman n'autorise en effet à transformer le réel qu'à la condition expresse que ce qu'il substitue au vrai lui soit supérieur : « ne remplace point cependant le vrai par l'impossible, et que ce que tu inventes soit bien dit ; on ne te pardonne de mettre ton imagination à la place de la vérité que sous la clause expresse d'orner et d'éblouir[1443]. » La liberté du romancier n'est donc pas complète et sa responsabilité à l'égard du récit qu'il produit est paradoxalement d'autant plus forte qu'il est libre, précisément, de dire tout ce qu'il veut et comme il l'entend : « On n'a jamais le droit de mal dire, quand on peut dire tout ce qu'on veut[1444]. » Transposé dans l'introduction de l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière,* l'argumentaire se recompose sans toutefois se contredire. La responsabilité qui incombe au romancier de ne transformer la réalité des faits qu'à bon escient a pour corollaire la relative « irresponsabilité » de l'historien à l'égard des récits qu'il produit, quelque immoraux qu'ils soient :

> Une autre vérité bien constante est celle-ci : autant il faut de chaleur et d'imagination pour composer un roman, autant il faut de calme et de sang-froid

[1439] « Idée sur les romans », p. 27.
[1440] *Ibid.*, p. 30.
[1441] « […] l'un raconte les événements qui sont réellement arrivés, tandis que l'autre raconte des événements qui pourraient arriver. », ARISTOTE, *Poétique*, trad. Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Paris, Mille et une nuits, 1997. p. 24.
[1442] « Le général, c'est ce qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire selon la vraisemblance ou selon la nécessité ; tel est le but visé par la poésie, même si elle attribue ensuite des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé. », *idem.*
[1443] « Idée sur les romans », p. 30.
[1444] *Idem.*

> pour écrire l'histoire ; l'obligation des écrivains, qui traitent l'un ou l'autre de ces genres, est d'ailleurs si différente ! Le romancier doit peindre les hommes tels qu'ils devraient être ; ce n'est que tels qu'ils sont que doit nous les présenter l'historien : le premier, à toute rigueur, est dispensé de nous tracer des crimes ; il faut que le second nous peigne ceux qui caractérisent ses personnages : l'historien doit dire et ne rien créer, tandis que le romancier peut s'il le veut ne dire que ce qu'il crée[1445].

En substituant l'impératif de vérité à celui de vraisemblance, Sade entend placer l'histoire à l'abri de toute considération éthique : alors que la liberté qui caractérise l'écriture fictionnelle condamne le romancier à ne rien écrire qui heurte la morale, à l'inverse, la soi-disant subordination de l'historien aux faits a valeur de caution éthique et garantit l'auteur de tout reproche qui ne se situe pas sur le terrain de la véracité des événements rapportés. Le souci d'exemplarité qui fonde traditionnellement le pacte de lecture du roman ou de la nouvelle historique, lesquels tendent à développer, sur un régime largement fictionnel, les potentialités esthétiques et / ou morales d'une anecdote empruntée à l'histoire, disparaissent donc dans *Isabelle de Bavière* au profit d'une recension, qui se veut érudite et laborieuse mais non nécessairement édifiante, des « crimes de l'amour ». Pourvu que les fins soient mauvaises, tous les arguments se valent bien ; on se souvient que dans l'« Idée sur les romans », Sade défendait au contraire le droit du romancier à représenter le vice en arguant de la finalité morale de ces peintures : « jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer ; je veux qu'on le voie à nu, qu'on le craigne, qu'on le déteste, et je ne connais point d'autre façon pour arriver là que de le montrer avec toute l'horreur qui le caractérise[1446]. » Le renversement tout à fait sophistique de cet argument dans l'introduction d'*Isabelle de Bavière* trahit non seulement la plasticité – pour ne pas dire la duplicité – de l'art poétique sadien, mais aussi la porosité des frontières qui séparent, chez lui, l'écriture romanesque de l'écriture historiographique, l'une et l'autre œuvrant fondamentalement à « dévoiler » aux yeux du lecteur les « plis » les plus secrets du cœur humain – c'est-à-dire, dans la langue de Sade, ses passions les plus coupables.

La seconde fonction associée au secret, la fonction *supplétive*, tient plus spécifiquement au traitement des sources mobilisées par l'historien : le narrateur sadien se met en position de « suppléer » aux béances de l'histoire officielle en portant à la connaissance du lecteur un certain nombre d'informations « secrètes » dont il n'a pas pu avoir

[1445] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 18.
[1446] « Idée sur les romans », p. 51.

connaissance, ou bien parce que ces informations ont échappé aux pinceaux des autres historiens, ou parce qu'elles ont fait l'objet d'une censure préalable. Le principal intérêt de cette posture est qu'elle autorise le narrateur à composer librement à partir d'une trame donnée, profitant des interstices du récit historiographique pour y adjoindre des éléments plus ou moins fictionnels, tout en s'inscrivant malgré tout dans un cadre référentiel clairement balisé qui confère au roman un surcroit de vraisemblance. Dès l'*incipit*, le narrateur de *La Marquise de Gange* déplore l'idée très imparfaite que le lecteur a pu se faire d'un fait divers qui n'a été porté à la connaissance du public que sous une forme altérée et parcellaire ; le récit sadien, jouant de façon très conventionnelle avec la curiosité de son lectorat, se propose dès lors d'offrir un « autre regard » sur ces événements en s'appuyant sur des sources qui ont échappé aux autres historiens[1447] :

> Mais pourquoi les détails que nous transmettons, ne sont-ils pas absolument les mêmes qui nous ont été conservés dans les Mémoires du temps ? Le voici : tout n'a pas été connu du rédacteur des Causes célèbres ; tout, il s'en faut, n'était pas dit dans les Mémoires qu'il a compulsés[1448].

Selon une logique similaire, l'introduction de l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* s'ouvre sur le constat de l'opacité profonde qui caractérise le règne de Charles VI, indice que toute la lumière n'a pas été faite sur la carrière de son héroïne :

> Mais venons au fait ; il est temps. L'histoire du règne de Charles VI, l'un des plus intéressants de notre histoire, est aussi l'un des plus négligés ; rien ne s'y voit, rien ne s'y démêle, aucune cause n'est révélée, une quantité de ressorts sont mus, sans que personne ait pris la peine de fixer nos yeux sur la main qui les faisait mouvoir[1449].

Afin de rétablir la vérité des faits et de « dévoiler enfin[1450] » au lecteur quel a été le rôle d'Isabelle dans l'histoire de France, l'auteur revendique l'existence de sources secrètes dont les historiens qui l'ont précédé n'ont pu avoir connaissance et qui garantissent donc, de ce fait, l'originalité du texte sadien. Il s'agit tout d'abord des « pièces[1451] » soi-disant absentes des registres du parlement d'Aix, pièces relatives au procès de Bosredon, que Sade renomme

[1447] Cette affaire scabreuse avait été jugée en 1667 par le Parlement de Toulouse.
[1448] *La Marquise de Gange*, p. 177.
[1449] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 20.
[1450] « On ne trouve en toi [Isabelle] que désordres ; et c'est avec franchise que nous allons prouver de tristes vérités trop longtemps inconnues de nous, mais qu'il faut dévoiler enfin […] », *ibid.*, p. 34.
[1451] *Ibid.*, p. 262-263.

Bois-Bourdon, et qui auraient été dissimulées, aux dires de l'historien, par le duc de Bourgogne que ces révélations devaient compromettre : « Les dépositions de Bois-Bourdon auxquelles nous sommes souvent obligés d'avoir recours, pour établir la vérité des faits que nous rapportons démentent formellement ici les historiens qui nous disent que la reine n'était pas du voyage de Languedoc […][1452]. » La « Note de l'auteur sur plusieurs des pièces justificatives énoncées dans cet ouvrage » nous apprend cependant que les « papiers » ont été opportunément « dispersés et lacérés » par « l'imbécile barbarie des Vandales du XVIIIe siècle[1453] », empêchant de fait toute vérification. À cette première source viennent encore s'ajouter « un testament manuscrit[1454] » de Jean sans peur, le « procès manuscrit » de Jeanne d'Arc « qui n'est pas celui (très apocryphe) cité par les historiens[1455] », et enfin « les pièces du procès de Charles II qui existent à la tour de Londres avec celles du procès de Bois-Bourdon[1456] » ; autant de « pièces authentiques » censées prouver, sans l'ombre d'un doute, la culpabilité d'Isabelle pour chacun des chefs d'accusation qui lui sont imputés. La multiplication des références faites à ces sources, plus ou moins ésotériques, dont l'auteur prétend avoir seul eu connaissance, offre au lecteur le spectacle d'une érudition qui sous-tend l'ensemble du récit, interrompant le fil de la narration chaque fois qu'elle est jugée utile à accréditer la thèse de la malfaisance de l'héroïne sadienne.

Cette érudition n'est pas le seul gage de « sérieux » que nous fournit le texte sadien, qui se montre également attentif à reproduire les méthodes de travail de l'historien. À plusieurs reprises, Sade se revendique d'une forme de prudence méthodologique dans le traitement de ses sources, partageant les réserves que lui inspirent tel ou tel témoignage et invitant de fait le lecteur à suivre le fil des réflexions qui organisent son enquête : « Au reste, ce que nous avançons ici, n'est que le résultat de ce que dirent les moines qui vendirent ces venins ; mais nous ne répondons point de leurs assertions […][1457]. » Une prudence qui n'est pas seulement historiographique, mais qui se veut aussi morale, comme en attestent les réticences – très ironiques[1458] – de l'auteur face à certain détail particulièrement scabreux qui

[1452] *Ibid.*, p. 57.
[1453] *Ibid.*, p. 21.
[1454] *Ibid.*, p. 215.
[1455] *Ibid.*, p. 265.
[1456] *Ibid.*, p. 261.
[1457] *Ibid.*, p. 61-62.
[1458] « Sade, note Catherine Ramond, entoure ces récits de nombreux paratextes explicatifs et justificatifs, préfaces, notes infrapaginales, notes finales, qui développent l'idée d'une poétique hybride contenue dans son "Idée sur les romans". Il reprend plusieurs fois l'argument classique, mais auquel il ajoute une dose de perversité, des horreurs de l'histoire, pour justifier la part de fiction, qui permet un adoucissement de la vérité. », Catherine RAMOND. « Sade : le roman, entre conte et histoire », *Conte et histoire (1690-1800)*, sous la direction de Régine Jomand-Baudry et Marc Hersant, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 317-318.

suit immédiatement le passage que nous venons de citer : « Nous sommes également très loin de pouvoir indiquer les plantes qu'ils employaient, et certes si cette puissance était dans nos mains, nous nous garderions bien de révéler un tel secret[1459] » ; ou encore, un peu plus loin, à propos des tractations secrètes d'Isabelle avec le duc de Bourgogne : « Nous sommes obligés de jeter un voile sur ce qui cimenta ce pacte horrible, dressé par les furies, et que l'enfer déchainé vint exécuter en détail[1460]. » L'omission joue pleinement ici son rôle d'artifice narratif au service de la vraisemblance du récit historiographique. Sade, écrivait Jean-Claude Bonnet, « imite le savoir historique dans sa recherche patiente de la vérité[1461] », mais cette imitation supposée convaincre le lecteur de l'historicité des événements rapportés a pour conséquence paradoxale d'exhiber, à l'inverse, le caractère fictionnel du récit. On commencera en effet par observer que les « mémoires secrets », « testaments manuscrits » et autres « pièces » disparues des registres officiels constituent autant de *topoi* du genre romanesque auxquels il paraît difficile d'accorder quelque crédit : leur présence, supposée garantir le lecteur de la vérité du récit, en trahit bien plutôt l'artificialité. Chiara Gambacorti s'est employée à suivre scrupuleusement le fil des références érudites faites par Sade aux différentes sources qu'il prétend avoir mobilisées dans son récit ; son étude met en évidence l'originalité d'une écriture qui rompt avec les codes de l'histoire secrète en faisant étalage de manuscrits dont la plupart n'en restent pas moins de pures inventions sadiennes :

> [Sade] fabrique ces faits, tout en prétendant en devoir la découverte à des recherches documentaires approfondies. Et en cela, il se distingue nettement des auteurs d'histoires secrètes de son temps qui, lorsqu'ils romancent […], ne s'en défendent guère et lorsqu'ils font œuvre historiographique, ne vont jamais – quoiqu'ils puissent, en partie, altérer la vérité des faits, jusqu'à faire parade de sources documentaires inventées ad hoc.
>
> En s'appuyant sur ces sources prétendues, ainsi qu'en manipulant ses sources véritables […], Sade rend donc Isabelle de Bavière l'agent occulte de tous les crimes commis sous le règne de son époux ; ce qui lui permet d'en faire une figuration parfaite du crime heureux et impuni[1462].

Non seulement ces « pièces authentiques » n'existent pas, mais on peut douter de la volonté de Sade de convaincre le lecteur de leur existence. Le marquis, en pastichant le

[1459] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 62.
[1460] *Ibid.*, p. 122.
[1461] Jean-Claude BONNET, « La harangue sadienne », *Poétique*, 49, février 1982, p. 34.
[1462] Chiara GAMBACORTI, p. 406.

discours historiographique, fait preuve d'une certaine désinvolture dans l'utilisation de ses sources présumées, que ce soit en ne mentionnant pas systématiquement les ouvrages qu'il cite, en tronquant les noms[1463], ou encore en leur substituant une référence générique fort vague – « quelques mémoires secrets[1464] ». À rebours du jugement formulé par Chantal Thomas, qui estimait ces notes « faites avec tout le sérieux de l'érudition[1465] », Chiara Gambacorti insiste quant à elle davantage sur les imprécisions et les manques d'un dispositif historiographique essentiellement parodique dont les imperfections mêmes « suggèrent le caractère fictif[1466] ». L'érudition historique n'a plus ici pour rôle de souligner l'exactitude et la pertinence des savoirs convoqués par le récit mais d'accompagner leur dilution dans le matériau romanesque ; l'insistance sur le secret des sources trahit, en lieu et place d'une rigueur historique qui travaillerait à dévoiler au lecteur ce qui a échappé aux autres historiens, l'aisance avec laquelle l'écriture sadienne détourne les discours érudits de son temps – qu'ils relèvent de l'histoire, de la philosophie ou encore de la morale – pour en faire le moteur principal des intrigues fictionnelles auxquelles elle donne le jour[1467].

La troisième et dernière fonction allouée au secret, la fonction *réflexive*, mobilise le souvenir des non-dits et des manques qui caractérisent les travaux des historiens fustigés par Sade dans le cadre de ce qui s'apparente à une mise en procès de l'historiographie officielle. L'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, dont l'introduction constitue une réflexion suivie sur les outils et les méthodes de l'histoire, oppose au travail rigoureux et patient de l'historien une approche à la fois plus conjecturale et plus fantaisiste du matériau historique, qui prétend pallier le silence des sources par un exercice – en vérité assez libre – d'invention et de déduction. Sade se montre en effet extrêmement critique tout au long du roman vis-à-vis des historiens qui se sont intéressés à la figure d'Isabelle, à qui il reproche essentiellement de n'avoir su « approfondir » les causes occultes des événements marquants du règne de son époux :

[1463] L'*Histoire des comtes des Hainaut*, à laquelle renvoie Sade dans l'une de ses notes, renvoie par exemple à l'*Histoire générale du Hainaut, comprenant les souverains depuis la conquête de Jules César jusqu'aux Princes de l'Auguste Maison d'Autriche, les Évêques, tous les Saints de l'ancien diocèse de Cambrai, et les choses les plus remarquables arrivées dans les Pays-Bas, en France et en Allemagne* du père Delewarde, édité entre 1718 et 1822.

[1464] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 133.

[1465] Chantal THOMAS, « Isabelle de Bavière : dernière héroïne de Sade », p. 50.

[1466] Chiara GAMBACORTI, p. 407.

[1467] « Chez Sade, une des formes les plus excellentes du gaspillage est assurément celle de l'érudition en pseudo-savoir ludique. La bibliothèque n'est pas utilisée comme chez Montesquieu, Voltaire ou Rousseau pour des constructions de systèmes, mais entretient l'excès d'une folle invention langagière. Tous les lieux du savoir sont pillés au profit d'un joyeux non-lieu du sens où toute assertion est finalement persiflée. », Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 138.

> Il est bien singulier que l'on n'ait jamais réfléchi sur de telles paroles…, bien étonnant qu'on en n'ait jamais tiré les conséquences qu'elles offrent : contentons-nous donc de faire observer qu'il est fort extraordinaire que ce soit précisément le jour où l'apologie des crimes du duc de Bourgogne dut se faire, qu'Isabelle, par des moyens que nous ignorons, ait empêché son mari de paraître dans cette célèbre assemblée. Elle avait donc des motifs de craindre les résultats de cette assemblée[1468].

Son étonnement, tout rhétorique, face à ces « oublis », débouche sur une dénonciation répétée de la « pusillanimité » de ses confrères à qui il reproche d'avoir manqué de courage ou de clairvoyance pour dévoiler les crimes d'Isabelle :

> Soit ignorance, soit pusillanimité, aucun des auteurs qui ont écrit l'histoire du règne de Charles VI n'ont placé sa femme Isabelle de Bavière dans le véritable jour qui lui convenait ; peu de règnes sans doute présentaient autant d'intérêt ; dans peu ont été commis tant de crimes, et comme si l'on eût pris à tâche de déguiser, et les véritables raisons de l'émotion qu'il inspire et les véritables causes des forfaits qui le souillent, on a raconté sans approfondir, on a compilé sans vérifier, et nous avons continué de lire dans les historiens modernes tout simplement ce que nous avaient dit les anciens[1469].

Et plus loin :

> Il est inouï à quel point les historiens ont été dupes de cette démarche ; combien elle leur en impose, et leur fait bonnement dire à tous, que la crainte qu'inspirait le Bourguignon à la reine était bien la preuve la plus certaine de l'amertume des regrets que lui causait la mort de Louis[1470].

Ces reproches continuels, qui nous rappellent le ton toujours virulent dont use Sade avec ses confrères de plume, qu'ils soient historiens, dramaturges ou pornographes, tiennent sans doute moins en l'occurrence du règlement de compte que d'une volonté de mettre en lumière, par comparaison, son propre courage : lui seul a su aller au-delà des apparences, débrouiller le fil des intrigues ourdies par une artiste de la dissimulation telle que pouvait l'être Isabelle et rendre compte sans faiblir des crimes innombrables qui ont jalonné le règne de son époux. Comme l'a bien montré Chiara Gambacorti, le courage dont se revendique ici

[1468] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 131.
[1469] *Ibid.*, p. 17.
[1470] *Ibid.*, p. 133.

Sade procède de la mise au jour de deux vérités distinctes : une vérité « factuelle », « celle que les patientes recherches documentaires prétendument menées par l'auteur lui auraient permis de découvrir », mais aussi une vérité « philosophique », « celle que la version qu'il donne des événements ose, audacieusement, illustrer : le triomphe du crime, la défaite de la vertu[1471]. » L'histoire sadienne, à l'exemple de la réflexion philosophique dont elle procède, « doit tout dire », ce qui implique, lorsque les informations manquent ou que les sources font défaut, d'être en mesure de suppléer à ces béances par une démarche déductive : « Pour démêler ce qu'elle faisait, note le narrateur sadien, partons toujours de ce qu'elle avait fait, ou de ce qu'elle était capable de faire[1472]. » Ce parti pris, qui commande à l'ensemble de la narration, conduit à une redéfinition radicale de la méthode historique, laquelle ne consiste plus seulement à « débiter des faits que tout le monde sait », mais à rechercher le *vraisemblable* à chaque fois que la *vérité* manque :

> […] le devoir d'un historien ne consiste pas seulement à débiter des faits que tout le monde sait, il consiste encore davantage à suivre le fil des événements et, s'il se rompt, à le rattacher aux vraisemblances, quand il ne peut pas l'unir à des vérités connues. Il vaudrait autant sans cela, lire des dates et des chronologies. Mais ce n'est pas ici le cas, nous le répétons ; et quand des probabilités s'appuient sur des dépositions faites à la mort du confident ou du complice, assurément dès lors elles acquièrent toute la force de la vérité[1473].

L'histoire sadienne comporte en effet fort peu de dates et de références précises aux éléments qu'elle rapporte, car l'essentiel pour Sade est sans doute moins de retracer le fil des événements – les sources auxquelles il se réfère sont, on l'a vu, pour le moins douteuses – que de mettre en scène le processus de création de l'histoire, le geste libre et éclairé de cet historien-démiurge qui, associant les éléments placés à sa disposition, en vient à recomposer, en marge des discours officiels, un récit inédit et néanmoins cohérent de l'histoire de France. « L'écriture historique, note Jean-Claude Bonnet, devient un pari, une pure hardiesse conjecturale, une liberté infinie de tout dire et d'interpréter[1474]. » Cette mise à distance de la vérité des faits au profit d'une célébration du pouvoir créateur de l'historien et de ses capacités de raisonnements a pour conséquence directe de multiplier les interventions du narrateur, dont les commentaires ne cessent d'interrompre le fil de son propre récit : « Qu'il

[1471] Chiara GAMBACORTI, p. 405.
[1472] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 138.
[1473] *Ibid.*, p. 98.
[1474] Jean-Claude BONNET, « Sade historien », p. 142.

est pénible d'être toujours obligé de contredire, feint de se récrier Sade, quand on ne voudrait que narrer[1475]. » Loin cependant de relever de la pure digression, le métatexte bavard qui accompagne les aventures d'Isabelle constitue sans doute l'intérêt premier d'un récit qui joue avec les codes de l'écriture historiographique en proposant au lecteur un récit hautement invraisemblable, du point de vue de son rapport à l'histoire, et cependant parfaitement homogène, d'une efficacité et d'une cohérence redoutables dès lors que la conduite du personnage principal suffit à elle seule à expliquer l'ensemble des événements survenus durant la période envisagée. L'enjeu de ces interventions n'est plus dès lors d'informer, mais de convaincre le lecteur, sur un mode essentiellement ludique, de la vraisemblance des crimes d'Isabelle, crimes dont l'existence n'est fondée sur aucune source historique mais qui apparaissent comme nécessaires à la cohésion interne du récit :

> On le voit : sous la plume du marquis, la probabilité se fait nécessité, et la nécessité preuve. C'est que Sade ne veut pas *informer* son lecteur de la vérité d'une Histoire que la découverte de sources inédites lui permet de dévoiler, mais le *convaincre* (comme il le répète maintes fois) de la possibilité – conjecturale – de la version que lui-même en donne. Sade s'attache d'ailleurs régulièrement, au cours de son récit, non pas à *révéler* mais à *prouver* ou *démontrer* la culpabilité de son héroïne[1476].

Les interventions du narrateur donnent forme et sens à l'histoire en produisant, en marge du récit événementiel, un commentaire continuel des faits rapportés : « Ici la politique d'Isabelle et du duc d'Orléans a quelque besoin d'être encore expliquée[1477]. » Ce commentaire amène l'historien à interrompre fréquemment le fil de son récit pour approfondir certaine circonstance utile au propos, mais aussi à altérer la succession chronologique des événements chaque fois que le procédé permet d'expliciter un rapport de causalité : qu'il s'agisse de revenir dans le passé – « Mais répandons un peu de lumière sur les motifs du Breton : ce sera le moyen d'éclairer plusieurs autres faits[1478] » –, ou au contraire d'anticiper sur le futur : « […] nous apprendrons bientôt le résultat de toutes ces sourdes manœuvres dans le labyrinthe desquelles il serait possible de s'égarer si l'on en perdait un moment le fil[1479]. » L'enjeu, on le voit, est moins de rendre compte de manière chronologique et exhaustive de tous les événements qui ont marqué la période envisagée, que de substituer à la linéarité a-signifiante du réel une représentation homogène et cohérente du passé, ce qui implique d'en

[1475] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 150.
[1476] Chiara GAMBACORTI, p. 349.
[1477] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 75.
[1478] *Ibid.*, p. 46.
[1479] *Ibid.*, p. 140.

réorganiser les principaux événements selon un ordre qui n'est plus, justement, « chronologique », mais « logique ». De telles incursions sont d'autant plus nécessaires que la matière étudiée ici, le règne de Charles VI, est complexe et grevée de secrets ; situés au premier plan, les efforts déployés par l'historien pour éclairer la signification des faits finissent par conférer au récit la forme d'une « enquête » (*historia*). L'anecdote du meurtre du duc d'Orléans, entre autres exemples, présente d'ailleurs tous les dehors du roman policier : recherche du mobile, analyse des indices et des alibis, soupçons des observateurs, etc. L'historien s'improvise ici enquêteur et livre au lecteur sa propre version d'un crime qui n'a pas su être résolu en son temps :

> Les dépouilles mortelles de Louis furent transférées de l'hôtel du maréchal dans l'église des Blancs-Manteaux, près de l'hôtel de Rieux, et ce fut là que les princes vinrent les visiter. On vit, dit-on, jaillir du sang de ses plaies, lorsque le duc de Bourgogne s'approcha de lui ; ce qui ne l'empêcha pas, lors de l'inhumation, de porter un des coins du drap mortuaire et d'afficher la plus grande douleur, en s'écriant que jamais il ne s'était commis un crime plus horrible.
>
> Tignonville, prévôt des marchands, tenant lieu du magistrat appelé depuis lieutenant de police ; fut chargé de toutes les perquisitions. On soupçonna d'abord le sire de Cani, dont la femme avait été la maîtresse de Louis : ces idées s'évanouirent quand il eut prouvé l'alibi. On fit différentes enquêtes, mais jamais chez ceux dont on aurait pu tirer le plus de lumières. Tignonville apprit à la fin qu'un des meurtriers s'était retiré à l'hôtel de Bourgogne ; il n'osa le poursuivre dans le domicile du prince, sans être autorisé par le roi[1480].

Le véritable moteur de l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, c'est donc la déduction : les interventions du narrateur visent à adosser systématiquement la relation des faits à un discours réflexif chargé d'en exhiber les causes cachées ; or, ce faisant, le récit ne se contente pas de livrer au lecteur une suite de « conjectures » sur le passé, il l'engage à participer activement au processus de déchiffrage en validant ou en invalidant les hypothèses qui lui sont soumises, en acceptant (ou non) de se laisser convaincre par les arguments avancés par l'historien. De ce point de vue, les manifestations du narrateur dans son propre récit relèvent également de la fonction thymique ; elles participent de ce que Raphaël Baroni a appelé la « tension[1481] » du récit, et plus particulièrement de l'une de ses modalités

[1480] *Ibid.*, p. 128.

[1481] « […] la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits

spécifiques : la curiosité. En soumettant le lecteur à une représentation incomplète de l'histoire, le texte sadien produit un « effet de curiosité[1482] » dont la finalité est d'inciter l'interprétant à combler lui-même les béances du récit, à suppléer aux liens logiques manquants[1483]. En effet, tout en restant très dirigiste dans sa structure[1484], l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* sollicite en permanence notre adhésion, que ce soit en multipliant les questions rhétoriques qui créent un effet de question-réponse ou en nous confrontant à une pluralité d'hypothèses entre lesquelles nous sommes invités à faire notre choix : « Quoique les pièces importantes et déjà citées que nous avons sous nos yeux pussent nous mettre à même de prononcer affirmativement sur ce fait, nous le laisserons pourtant à discuter au lecteur […][1485]. » Ces appels au diagnostic qui rythment la narration confèrent à l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, roman tardif de Sade, une saveur toute particulière au sein d'une œuvre qui se montre en général plutôt rétive aux effets de curiosité. Il n'est pas tellement dans les habitudes de l'auteur de négliger une circonstance utile à la compréhension et au développement de la scène en cours[1486] ; l'architecture des trois *Justine* et de l'*Histoire de Juliette* ne laisse que peu de doutes quant à la finalité (immorale) du récit ou aux conséquences des actes des héroïnes ; *Les 120 journées de Sodome* quant à elles se dotent d'une introduction destinée à répondre d'emblée à toutes les questions qui pourraient être posées, de manière à ce qu'elles ne viennent pas plus tard troubler la lecture[1487]. Les effets de curiosités existent bien sûr, mais de manière occasionnelle et plutôt dans l'œuvre officielle, dans les fictions qui confrontent les personnages à l'énigme de leur identité[1488] ou aux

---

passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. », Raphaël BARONI, p. 99.

[1482] Il y a « création d'un effet de curiosité quand on constate que la représentation de l'action est incomplète. Quand l'incomplétude du texte s'accompagne de l'attente que le texte fournira une réponse après un certain délai, la curiosité produit l'une des modalités de la tension narrative. », *ibid.*, p. 99-100.

[1483] Le « décalage épistémique » entre narrateur et lecteur qu'entretient savamment l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* en prêtant au premier des connaissances auxquelles le lecteur ne saurait lui-même avoir accès (sources secrètes, manuscrits détruits, etc.) favorise, selon Raphaël Baroni, la production de cet effet de curiosité : « quand le protagoniste affiche un excès de savoir par rapport à l'interprète, la *curiosité* est renforcée au détriment du *suspense*. », *ibid.*, p. 114.

[1484] Il faut rappeler que dans *Isabelle de Bavière*, contrairement à un roman policier classique, la coupable potentielle est donnée d'entrée de jeu et il ne s'agit que de démontrer cette culpabilité.

[1485] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 118.

[1486] C'est d'ailleurs cette même ambition qui anime le narrateur d'*Isabelle de Bavière*, à ceci près que les circonstances qu'il nous rapporte sont douteuses et ne relèvent que de « conjectures ».

[1487] « La longue introduction qui prélude au déroulement chronologique des *120 journées* a pour fonction première de fournir au lecteur les informations qui lui permettront d'apprécier le récit à venir […]. La démarche du narrateur se veut didactique […]. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang*, p. 20.

[1488] « Je ne sais, tout cela m'a l'air d'une machine / Dont nous connaissons mal les plus secrets ressorts. », *Le Prévaricateur*, p. 335.

machinations d'un antagoniste sournois[1489] ; cela étant dit, et sans doute en raison de leur incompatibilité avec l'esprit de « système » du libertin sadien, elles n'atteignent jamais l'ampleur qu'elles ont dans *Isabelle de Bavière*, où elles contribuent largement au romanesque de cette « histoire secrète ».

Pour en finir avec la question du romanesque et des usages narratifs du « diagnostic », on observera que cette « science conjecturale » de l'histoire, placée cette fois-ci dans la bouche de personnages plus ostensiblement fictionnels, n'a plus uniquement vocation à éclairer le passé, mais peut aussi fort bien servir à prophétiser l'avenir. Ici, dans *Adélaïde de Brunswick*, où l'art du nécromancien n'est pas sans rappeler la méthode de l'historien telle qu'elle nous a été décrite dans l'introduction d'*Isabelle de Bavière* :

> Cette science n'est que conjecturale, je le sais, mais elle a pourtant des principes. Tous les événements futurs de la vie des hommes se rallient essentiellement à ceux qui les ont précédés : étudiez bien ce qu'ils ont fait avant, donnent presque comme une certitude que les seconds, nés de causes semblables, doivent inévitablement être tels ou tels[1490].

Là encore, dans *Aline et Valcour* ; cette fois-ci la parole revient au vertueux Zamé qui, fort de son « étude profonde » des gouvernements, parviendra en 1793, date de publication du roman, à prédire l'avènement de la Révolution française :

> Ô mon ami ! écoute un secret que je n'ai voulu dévoiler qu'à l'époque de notre séparation : l'étude profonde que j'ai faite de tous les gouvernements du monde, et particulièrement de celui sous lequel tu vis, m'a presque donné l'art de la prophétie. En examinant bien un peuple, en suivant avec soin son histoire, depuis qu'il joue un rôle sur la surface du globe, on peut facilement prévoir ce qu'il deviendra. Ô Sainville, une grande révolution se prépare dans ta patrie ; les crimes de vos souverains, leurs cruelles exactions, leurs débauches et leur ineptie ont lassé la France ; elle est excédée du despotisme, elle est à la veille d'en briser les fers[1491].

[1489] L'un des exemples les plus convaincants chez Sade de ce que Raphael Baroni nomme la « curiosité » est sans doute cette remarque de Déterville, dans *Aline et Valcour* : « Le président est coupable dans le cœur, et ne l'est pas dans le fait ; il en impose odieusement à sa femme ; il la trompe avec la plus insigne fausseté, et pourtant il ne lui ment pas. Daigne me lire avec attention, et mon énigme va se développer*. » Ce commentaire est assorti d'une note de bas de page : « Cette recommandation s'adresse au lecteur ; il lui deviendra impossible d'entendre la suite, s'il ne porte pas à cette lettre l'attention la plus exacte, et s'il ne se la rappelle pas jusqu'au dénouement, et principalement à la cinquante et unième lettre, quand il y sera. », *Aline et Valcour*, p. 489.
[1490] *Adélaïde de Brunswick*, p. 321.
[1491] *Aline et Valcour*, p. 701.

À nouveau s'impose le parallèle que nous esquissions plus haut entre histoire et roman. La méthode conjecturale que développe Sade dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* privilégie la vraisemblance (et l'intérêt) à la stricte vérité et revendique le droit de l'historien à suppléer, par sa seule imagination, aux failles du discours historiographique. Ce faisant, l'auteur prend l'exact contrepied de l'héritage aristotélicien, dont il se revendiquait pourtant dans l' « Idée sur les romans », lequel associe conventionnellement à l'histoire le critère de la vérité et au roman celui de la vraisemblance. La confusion générique qui résulte du constat de la parfaite réversibilité des catégories du vrai et du vraisemblable est illustrée symptomatiquement par l'exemple d'*Aline et Valcour* : l'écriture conjecturale à l'œuvre dans *Isabelle de Bavière* inclinait le récit de l'héroïne sadienne du côté du roman, tandis que dans le cas d*'Aline et Valcour*, ce sont ces mêmes conjectures qui ramènent insensiblement le roman philosophique à l'histoire, en faisant planer au-dessus du discours de Zamé le spectre d'une Révolution qui a déjà eu lieu. La « différence énorme » qu'établit Sade, dans l'introduction d'*Isabelle de Bavière*, entre roman et histoire s'appuie dès lors sur une redistribution des rôles traditionnellement associés à l'un et à l'autre : la « vraisemblance », qui était le partage du roman, devient celui de l'histoire, tandis que le romancier hérite de l'« imagination », c'est-à-dire d'une vraisemblance qui n'est plus astreinte à la logique déductive qui commande à l'élaboration de l'histoire. Il n'en reste pas moins que cette distinction, bien sophistique au regard de la grande liberté d'invention et de composition qui échoit à l'historien dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, se trouve de fait contredite par la facture très romanesque du récit[1492] :

> De cette différence bien certaine naît celle qui doit exister dans les motifs qui les font écrire l'un et l'autre ; car cette distinction admise nécessite, comme on le voit, autant de feu, autant d'énergie dans celui qui n'écrit que ce que lui dicte son imagination, que d'étude et de réflexion dans celui qui ne nous transmet que des événements connus ; mais il faut que d'abord lui-même les connaisse bien, ces événements qu'il veut peindre, il faut qu'il prenne tous les moyens de les approfondir, de les analyser, de les faire même découler les uns des autres, quand les plus fortes vraisemblances l'obligent à établir des liaisons, que ne lui

[1492] « L'historien qui doit reconstruire la logique d'une vie et l'unité d'un caractère recourt donc nécessairement à la fiction vraisemblable qu'est le roman, ce qui introduit des similitudes frappantes entre les œuvres historiques et les œuvres de fiction. Isabelle de Bavière, chargée de tous les crimes possibles, est bien dans la lignée des monstres des romans. », Catherine RAMOND, « *Isabelle de Bavière*, de Sade : une légende noire, entre fiction et vérité ». *Légendes noires, légendes dorées, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVIIe-XIXe siècles)*, sous la direction de Nathalie GRANDE et Chantal PIERRE, Rennes, PUR, 2018, p. 272.

> fournissent qu'à moitié, ou souvent point du tout, ses recherches, même les plus étendues.
>
> Mais voilà le roman, diront alors ceux que notre système ne persuade pas. Point du tout, car c'est aux vraisemblances que l'historien rattache le fil qu'il trouve rompu, et c'est à l'imagination que le romancier renoue le sien. Or, ce qui dicte les vraisemblances, n'est nullement le fruit de l'imagination ; le travail auquel l'écrivain se livre est alors le résultat, non de l'égarement de l'esprit, mais de sa justesse, et cette différence est énorme[1493].

L'écriture de l'histoire est largement tributaire de la passion que voue Sade au secret, à l'intime, au clandestin : soit autant de domaines qui, échappant pour l'essentiel au champ de l'historiographie officielle, semblent devoir ramener l'histoire sadienne dans les rivages familiers du romanesque et de l'hyperfictionnalité, « l'empire de la fiction assumée » se frayant un chemin « jusque dans les ouvrages historiques[1494] ». Ce secret constitue pour l'historien à la fois un cadre thématique – la vie privée des personnages qui sera envisagée indépendamment ou en parallèle de la grande histoire –, un matériau dans lequel puiser – les sources plus ou moins ésotériques qu'il convoque –, et une méthode d'écriture : le recours à une approche conjecturale du passé qui tend à associer à la figure de l'historien celles du cryptographe, du déchiffreur. L'érudition déployée par l'auteur d'*Isabelle de Bavière* n'a nullement pour fonction, comme le revendique l'auteur avec une ostentation suspecte, de dévoiler une fois pour toute au lecteur le fin mot de l'énigme, de lui livrer tous les secrets du règne de Charles VI, mais à l'inverse, de produire « du » secret, de substituer à une représentation lisse et chronologique des événements le récit tourmenté d'un passé grevé du poids de ses propres silences, où tout est complot et manipulation – magma tourbillonnant qui échappe enfin à la sanction du vrai et sur lequel il n'est permis de raisonner qu'en spéculant, c'est-à-dire en créant. « Dans sa recherche, remarque Chantal Thomas, Sade s'intéresse particulièrement aux interstices entre les faits, aux ruptures dans les enchaînements, aux manques d'information » ; chez lui, conclut-elle, « la vérité historique, au même titre que le désir érotique, s'ouvre sur une énigme ouverte, un secret indéfiniment parlé et qui n'en reste pas moins secret[1495]. »

[1493] *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, p. 19.
[1494] Catherine RAMOND. « Sade : le roman, entre conte et histoire », p. 326.
[1495] Chantal THOMAS, « Isabelle de Bavière : dernière héroïne de Sade », p. 51-52.

Conclusion

Empruntant aux codes de la littérature pamphlétaire autant qu'à la mode de la chronique scandaleuse qui traverse l'époque révolutionnaire, la fiction sadienne attribue tendanciellement les revirements de l'histoire et les bouleversements du monde politique à des causes occultes qui permettent de plaquer sur la complexité du monde une grille de lecture simple et parfaitement homogène. La lubricité des puissants et les manœuvres sourdes des intrigants suffisent en effet à expliquer tous les maux qui affligent les peuples, aussi revient-il à l'écrivain, qu'il soit romancier ou historien, d'œuvrer à exposer leurs vices en rendant publics leurs débordements. À l'heure où Montesquieu remet justement en cause cette vision individualiste et romanesque de l'histoire, qui fait des intrigues particulières le seul et unique moteur du devenir collectif, et tend à lui substituer une approche plus structurale des mécanismes du pouvoir, Sade réaffirme au contraire sa prétention à faire de l'individu la mesure de toute chose, cela en parfaite cohérence avec l'égoïsme intégral que professent ses héros libertins. La tyrannie constitue l'expression politique du libertinage sadien, en cela qu'elle fournit à la cruauté et au désir de domination du roué un prétexte pour déborder du cadre privé dans lequel la prudence et le calcul l'obligent ordinairement à renfermer ses passions : « il n'est point d'homme qui ne veuille être despote quand il bande[1496] », professe Dolmancé.

La position de Sade à l'égard des tyrans, réels ou fictifs, qu'il met en scène, hérite naturellement de l'ambivalence qui caractérise la figure du libertin dans son œuvre : Juliette, qui se présente aux souverains dont elle croise la route en « zélée partisane de l'égalité[1497] » et en chantre de la Révolution à venir, n'aura de cesse de dénoncer l'hypocrisie et la vanité de ses hôtes, minant la légitimité d'un pouvoir qui ne repose que sur la violence de ceux qui gouvernent et la crédulité de ceux qui servent ; mais comme ces derniers sont aussi, et avant tout, des libertins, ces critiques ne l'empêcheront pas de partager sans réserves leurs goûts, leurs projets et leurs divertissements. Cette contradiction est du reste énoncée explicitement par la bouche d'Emma dans son apostrophe à Borchamps, alors que celui-ci vient de rejoindre le parti des conjurés de Stockholm : « Mais, mon ami, me dit Emma, je ne vois point d'accord dans tes principes ; tu es tyran, et tu détestes la tyrannie ; le despotisme respire dans tes goûts,

[1496] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 158.
[1497] *Histoire de Juliette*, p. 733.

dans ton cœur, dans ton imagination et tu te déchaînes contre ses maximes […][1498]. » Un paradoxe dont Borchamps ne se sauve qu'en distinguant l'homme de la fonction – on déteste le despote parce qu'on envie sa place –, c'est-à-dire en opérant un glissement du politique vers le psychologique par lequel se trouve finalement réaffirmée la centralité de l'individu dans le « système libertin » dont se revendiquent les roués : « je n'ai jamais cru que ce qu'on appelle un homme d'État, eut d'autre véritables penchants, que la plus entière satisfaction de ses voluptés : ses plans, les alliances qu'il forme, ses projets, ses impôts, jusqu'à ses lois, tout tend à son individuelle félicité[1499]. » La fiction sadienne s'emploie ainsi méthodiquement à saper les piliers sur lesquels repose la société d'Ancien régime en exhibant les vices cachés de ceux qui incarnent le pouvoir et la loi, qu'ils soient princes, magistrats, aristocrates ou clercs ; la désinvolture et le mépris qu'affiche Juliette à leur égard sont là pour rappeler au lecteur que l'homme n'est jamais mû que par ses passions, et que les rapports de force qui se jouent à l'échelle de la société ou de l'État ne sont que l'expression gazée de ceux qui s'exercent dans la lumière tamisée des boudoirs.

Si le secret constitue, chez Sade, un révélateur des motivations inavouables qui habitent le cœur des puissants, il est aussi un instrument de gouvernance à part entière, un mode d'administration du pouvoir. Le Grand Siècle a souvent défendu la nécessité pour le prince d'user de quelque voile pour se prémunir de la curiosité de ses sujets comme des attaques de ses voisins : l'homme d'État ne saurait « tout dire » sans risquer de donner à ses ennemis des armes qu'ils pourraient retourner contre lui. Cette « honnête dissimulation » devient cependant interlope au XVIIIe siècle, dans un contexte où le discrédit de la « valeur morale et politique du secret[1500] » va croissant. La figure de Machiavel, qui ne cesse de faire retour chez Sade, incarne de façon symptomatique cette méfiance renouvelée vis-à-vis d'un pouvoir politique qui, protégé par le secret, inquiète par sa vocation à se soustraire à toute sanction morale au nom des intérêts de l'État. Sade radicalise, comme à son habitude, les thèses prêtées au machiavélisme pour justifier l'immoralisme militant de ses héros maléfiques ; l'esthétisation de la figure du « virtuoso » à l'œuvre dans *Le Prince* cède place, dans l'*Histoire de Juliette*, à une série de tyrans dysfonctionnels et dérisoires qui ne doivent leur tranquillité qu'à la force de leur police et aux mensonges de leur clergé.

[1498] *Ibid.*, p. 955-956.
[1499] *Ibid.*, p. 957-958.
[1500] Françoise GEVREY, *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 6.

Le secret alimente enfin la réflexion de Sade sur l'histoire, un genre dont on a vu qu'il occupait une place importante dans la vie et l'œuvre de notre auteur. Espace de jonction entre l'intime et le collectif, l'histoire permet tour à tour de justifier les fantaisies du libertin sadien – à l'instar des Amis de Silling dont la fortune est associée aux guerres menées par Louis XIV, ou de mettre en scène les débordements clandestins de ses principaux acteurs – les *Journées de Florbelle* prévoyaient, si l'on en croit les notes que nous avons conservées, de faire intervenir Soubise ou encore Louis XV. La longue introduction de l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* permet à Sade de préciser l'idée qu'il se fait du geste historiographique, lequel consiste essentiellement à reconstruire de la signification à partir des béances de l'histoire, à établir des liens inédits entre des événements apparemment dénués de rapport de manière à faire émerger un *récit* qui ne laisse rien dans l'ombre. C'est l'occasion pour l'auteur de tracer les contours d'une poétique mixte, alliant histoire et roman, où le souci de combler les vides et les non-dits de l'histoire officielle ramène insensiblement l'entreprise historiographique, en dépit même de son érudition et du paratexte bavard qui l'accompagne, à l'hyperfictionnalité des grands romans de l'œuvre ésotérique.

Le motif du secret, on vient de le voir, produit simultanément une critique et une grille de lecture du monde politique ; en éloignant une dernière fois « le point de vue de l'optique[1501] » afin de suivre les pérégrinations de la philosophie sadienne, il nous reste à montrer qu'il joue également un rôle central dans l'appréhension des forces et des lois qui régissent l'ordre naturel.

[1501] Préface du *Capricieux*, p. 314.

Chapitre IV
Secrets de la Nature

Rusé et manipulateur, l'homme sadien justifie volontiers son propre penchant au secret en faisant de ce dernier un déterminisme contre lequel il ne saurait lutter, c'est-à-dire en associant l'usage et le goût de la dissimulation, qui sont l'apanage du roué, à une impulsion « naturelle ». Après tout, la Nature elle-même ne nous offre-t-elle pas incessamment la preuve de la nécessité d'être faux, elle qui ne se donne jamais à voir que recouverte d'un voile opaque et dont les discours ambigus demandent, pour être entendus, à être soigneusement déchiffrés ? « La Nature, écrivait Héraclite, aime à se cacher ». L'apparition de la notion philosophique de nature pour expliquer les mouvements et les forces qui meuvent souterrainement le monde contribue, remarque Pierre Hadot, à la construction de l'idée d'une « nature secrète » – les secrets de la nature se substituant peu à peu aux « secrets divins » dans l'appréhension de la distance qui sépare le phénomène visible de ses causes occultes[1502]. Véritable *topos* sous l'antiquité latine, cette idée se diffuse au I^e^ siècle avant J.-C. sous la plume d'auteurs tels que Cicéron ou Sénèque, lequel écrit par exemple dans ses *Questions naturelles*, à propos des causes des catastrophes qui affligent les hommes : « On fera bien aussi de se mettre d'avance dans l'esprit que les dieux ne sont pour rien dans ces accidents et que les convulsions du ciel et de la terre ne sont pas les effets de leur colère. Ces phénomènes ont leurs causes propres[1503]. » Non seulement la nature est opaque, les ressorts invisibles qui la meuvent faisant obstacle aux efforts que nous déployons pour en pénétrer les plus profonds mystères, mais elle tend également, dans les discours qui la mettent en scène, à se voir doter d'une volonté propre qui la rend active dans la préservation de ces savoirs ; de secrète, la nature insensiblement devient dissimulatrice :

> Peu à peu la Nature personnifiée deviendra elle-même la détentrice de ces secrets. Par suite de la personnification de la Nature, on s'imaginera que la difficulté de connaître la nature s'explique en quelque sorte par le comportement personnel de la nature qui cherche à se dissimuler et qui est jalouse de ses secrets[1504].

[1502] « Finalement, qu'il s'agisse de phénomènes inexplicables ou difficiles à percevoir ou encore de causes et, spécialement, de force secrètes inconnues, l'idée de secret de la nature suppose toujours une opposition entre le visible, ce qui apparaît, le phénomène, et ce qui est caché au-delà de cette apparence, l'invisible. », Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 58.
[1503] SÉNÈQUE, *Questions naturelles*, 6.3.1, trad. Paul Oltramare, CUF, 1929.
[1504] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 55.

La fortune de ce thème se confirme au Moyen Âge et à la Renaissance, notamment sous l'influence du *Secretum secretorum*, ouvrage faussement attribué à Aristote, qui mêle l'occultisme à des considérations d'ordre politique ou moral. Les conceptions magiques développées sous l'Antiquité essaiment également sous la plume de Marsile Ficin, qui voit en elles la manifestation des « affinité[s] naturelle[s] » qui lient entre elles l'ensemble des « parties de ce monde[1505] », et dans des ouvrages consacrés à la « magie naturelle », tels que l'opuscule de Roger Bacon, *Sur l'œuvre secrète de l'art et de la nature*. Face à l'impossibilité d'expliquer les opérations invisibles qui régissent le cours des astres et ordonnent le parcours des individus, il revint à la magie, ici entendue comme « science expérimentale », un « art usant de la nature comme d'un instrument[1506] », de tenter, s'il se peut, de rendre compte des mystères de la création. Paradoxalement, le tournant mécaniste qui caractérise les XVIIe et XVIIIe siècles ainsi que l'essor des sciences qui l'accompagne entraîne moins une disparition qu'une redéfinition des enjeux liés à la représentation des secrets de la nature ; la formule célèbre d'Héraclite est manifestement toujours présente à l'esprit de Diderot lorsqu'il note à son sujet, dans *De l'interprétation de la nature*, qu'elle est « une femme qui aime à se travestir[1507] ». Dans la rhétorique des Lumières, l'évocation de ces secrets est désormais indissociable d'une injonction au dévoilement ; le développement de l'esprit critique et de la méthode scientifique permet à l'homme, pour peu qu'il s'en donne les moyens, d'accéder à des savoirs qui lui étaient jusque à présent refusés :

> Et précisément, à l'époque de l'essor de la science au XVIIe et au XVIIIe siècle […] la science moderne, héritière, en ce sens, des sciences occultes et de la magie, se donnera précisément comme fin de dévoiler les secrets de la nature. Objet de la physique philosophique, mais aussi des pseudo-sciences, dans l'Antiquité et au Moyen-Âge, ils deviendront de cette manière l'objet de la nouvelle physique, mathématique et mécanique[1508].

Les résistances que la nature oppose à l'intelligence humaine sollicitent la curiosité du philosophe et mobilisent l'attention de l'humaniste, qui voient en elles autant d'obstacles qui doivent céder au nom du progrès de l'esprit et de l'intérêt général : « Il faut, écrit Condorcet, oser tout examiner, tout discuter, tout enseigner même[1509]. » En faisant du dévoilement le moteur d'un apprentissage dont la transgression devient le principal moteur – on ne saurait

[1505] Marsile FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VI, trad. Raymond Marcel, Paris, 1956, p. 219.
[1506] Roger BACON, *Sur l'œuvre secrète de l'art et de la nature*, 1260.
[1507] Denis DIDEROT, *De l'interprétation de la nature*, *Œuvres complètes*, 1981, t. 9, XII, p. 38.
[1508] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 61.
[1509] CONDORCET, *Œuvres*, p. 415.

acquérir quelque savoir que ce soit sans le *dérober* –, le XVIIIe siècle inscrit la recherche de la vérité dans un double rapport de force : entre l'homme et la nature détentrice de savoirs d'une part, mais aussi, de manière évidemment très schématique, entre tenants de l'obscurantisme et partisans des Lumières[1510], c'est-à-dire entre celui qui se tient ou est tenu à l'écart des savoirs dégagés par la philosophie, et celui qui, à l'instar du Cœur-de-fer de *La Nouvelle Justine*, peut prétendre, par les « profondes études » qu'il a su mener, « pénétrer les secrets de la nature[1511] ». Cette approche mécaniste des forces obscures qui meuvent l'univers, dès lors qu'elle substitue la Nature à Dieu et les lois physiques aux caprices d'une entité immatérielle, fournit à la pensée sadienne un socle conceptuel pleinement compatible avec le matérialisme athée dont n'a cessé de se revendiquer le marquis ; elle lui permet également de formuler une critique violente à l'égard des autorités religieuses, juridiques ou politiques qui prétendent fonder leur pouvoir sur une interprétation erronée d'un « ordre naturel » dont Sade s'est employé à miner le fondement moral.

En dépit de l'athéisme radical que professe la plupart de ses héros maléfiques, Sade est très loin de renoncer pourtant à cette personnalisation de la figure de la nature qui caractérise, déjà chez les auteurs latins, les représentations des forces naturelles qui agitent le monde, au risque de colorer ses discours d'une teinte de déisme[1512]. Sous sa plume, la nature apparaît toujours en effet comme une entité agissante, douée d'une volonté propre qui la rend tantôt hostile à l'homme tantôt victime de ses passions ; loin de se résumer à une somme de lois ou de propriétés organisant le règne de la matière, celle-ci incarne une altérité absolue dont la fonction est de « garder » un certain nombre de savoirs, frappés du sceau de l'interdit ou du mystère. Il est intéressant de noter que le jeu de la personnification permet à Sade de reproduire, dans le champ de l'exploration philosophique, la structure communicationnelle du secret qui régissait déjà, dans le champ de la sociabilité libertine, les relations interindividuelles : la nature fait ici office de destinateur premier d'un ensemble de connaissances qu'elle entend, pour diverses raisons, tenir à l'écart du genre humain. En

[1510] « Les tenants des Lumières ne sont pas toujours disposés à en faire bénéficier l'ensemble de leurs congénères. Soit pessimisme moral, soit méfiance politique, soit prudence de grands bourgeois, ils entendent parfois réserver le privilège du savoir à une minorité, qu'ils entourent d'une zone d'ombre qui doit la soustraire aux regards indiscrets. […] ce clivage entre les apôtres intransigeants de la lumière et les partisans du maintien de larges taches ténébreuses constitue une des lignes de démarcation les plus importantes du XVIIIe siècle. », Roland MORTIER, *Clartés et ombres du siècle des Lumières : étude sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, p. 9.

[1511] *La Nouvelle Justine*, p. 453.

[1512] Nombre de libertins sadiens pourront se laisser tenter, par lyrisme ou par conviction, par l'hypothèse d'un dieu capricieux ou méchant, à l'instar de l'« Être suprême en méchanceté » de Saint-Fond, ou de la divinité satanique adorée par le Brigandos d'*Aline et Valcour*.

d’autres termes, le savoir *ignoré* est fondamentalement un savoir *refusé*. Le dispositif qui informe la réflexion sadienne fait ainsi de ce savoir l’enjeu d’une compétition, d’un rapport de force dans lequel chaque actant est invité à rivaliser d’érudition, d’audace, d’énergie et souvent même de violence pour s’approprier une vérité *ontologiquement voilée*, c’est-à-dire une vérité qui ne saurait être pensée ou formulée hors de l’interdit qui porte sur son dévoilement. Comme à son habitude, Sade lie étroitement érotisme et philosophie en exploitant toutes les connotations de ce dévoilement, aussi le mouvement de l’esprit qui conduit le libertin à s’emparer des secrets de la nature le porte-t-il à des « outrages » qui constituent le pendant et la continuité logique des tourments infligés au corps victimal. Des deux postures retenues par Pierre Hadot pour rendre compte du comportement de l’homme face aux secrets que renferme jalousement la nature, l’attitude orphique et l’attitude prométhéenne, la seconde qui envisage le dévoilement comme le résultat d’un rapport de domination est, sans surprise, de loin la plus répandue chez Sade, qui reproduit ainsi dans le champ du savoir une violence qui opère ordinairement à l’intérieur du boudoir. Nous verrons cependant que le rationalisme libertin, dans son hostilité à tout ce qui menace de faire barrage aux « lumières » de l’esprit ou aux passions du roué, n’exclut pas totalement la problématique du mystère, dans une œuvre qui prétend sans doute moins éclairer que rendre compte de la complexité d’une nature qui échappe résolument aux bornes à l’intérieur desquelles la société voudrait l’enfermer.

Section 1. Une nature voilée

Si les libertins de Sade semblent toujours habités par la volonté de « tout dire », c'est précisément parce qu'ils sont conscients, plus qu'aucun autre, des obstacles et des résistances dont le philosophe doit s'affranchir pour s'emparer du savoir ; « tout dire » est un combat, une confrontation avec les forces obscures qui entendent maintenir l'homme dans l'ignorance. L'idée de dévoilement, qui commande la rhétorique du héros sadien, implique formellement de construire *a priori* une vérité qui n'existerait qu'à l'état voilé, une connaissance intrinsèquement secrète que l'on ne saurait appréhender autrement qu'en transgressant l'obstacle qui la tient à distance, en s'affranchissant de l'interdit qui en prévient la diffusion. Bref, « tout dire » ne suffit pas, ce n'est là que la dernière étape d'un long processus, d'une longue « étude », qui conduit l'être audacieux à s'approprier les connaissances que la nature a placées sciemment, voire malignement, hors de sa portée. Les leçons prodiguées à Justine restent lettres mortes, faute d'avoir trouvé en elle un « esprit philosophique » suffisamment mûr et « énergique » pour abandonner ses préjugés, mettre à bas les fondements de l'épistémè chrétienne et accepter de ne s'en remettre qu'à la « voix de la nature ». L'échec de l'éducation libertine de la jeune femme, qui fait écho au succès foudroyant de Juliette, sa sœur, permet en effet de vérifier deux thèses qui sont au centre du libertinage « de tête » du roué sadien : il n'y a point de vérité hors de la nature, et ces vérités naturelles n'existent qu'à l'état caché, seulement accessibles à une petite élite libertine à laquelle Justine n'appartient manifestement pas. L'œuvre fictionnelle de Sade témoigne avec une acuité particulière de cette idée d'un principe caché qui meut secrètement l'univers, principe dont il revient au philosophe exclusivement, selon une conception parfaitement élitiste des savoirs, d'étudier le fonctionnement et de dévoiler les motifs.

Ce principe caché, que Sade appelle généralement « nature », est essentiellement protéiforme, et il est susceptible de recouper, pêle-mêle, et en fonction du contexte, les lois physiques, Dieu, l'Être suprême voltairien ou encore la Providence chrétienne. Les parcours de Justine et de Juliette, informés par la nécessité compositionnelle de démontrer respectivement « les infortunes de la vertu » et les « prospérités du vice » mobilisent l'un et l'autre la figure d'une fatalité maléfique dictant à leur insu le devenir des deux jeunes femmes ; cette providence constitue le moteur diégétique de la démonstration philosophique esquissée par l'auteur : c'est parce que les décisions, vicieuses ou vertueuses, des héroïnes

sont systématiquement sanctionnées par elle que le lecteur peut projeter sur les aventures de Justine et de Juliette une grille d'interprétation morale : il est bon de se laisser guider par ses passions, la vertu rend malheureux, etc. Cette force mystérieuse qui ne les quitte jamais est susceptible de recevoir, en fonction des points de vue et des locuteurs, des noms divers. L'infâme Jérôme peut ainsi se féliciter de l'existence d'un Dieu méchant pour veiller sur le crime, dont la figure se confond, dans son discours, avec celle de la nature : « Il est un Dieu pour les ruses lubriques ; la nature les aime, elle les protège ; aussi en voit-on rarement échouer[1513]. » Le narrateur-moraliste qui intervient au début des *Infortunes de la vertu* déplorera quant à lui l'action de « cette fatalité à laquelle on donne vingt noms différents, sans être encore parvenu à la définir[1514] » ; un discours que l'on retrouve, presque au mot près, dans l'introduction de *Justine ou les malheurs de la vertu*, alors que le narrateur se fixe pour but, au seuil de son récit, d'élucider « les caprices bizarres de cette fatalité à laquelle on donne vingt noms différents, sans être encore parvenu ni à la connaître, ni à la définir[1515]. » L'introduction de *La Nouvelle Justine* propose enfin une reformulation de cette sentence qui en accentue la dimension critique : « cette fortune qu'on a nommé tour à tour Destin, Dieu, Providence, Fatalité, Hasard » ne présente à l'esprit, à travers le luxe de dénominations « vicieuses » (c'est-à-dire imparfaites) qui l'entoure, « que des idées vagues et purement objectives[1516]. »

De même que l'amoralisme du roué sadien ne saurait s'empêcher de glisser insidieusement vers un immoralisme passionnel qui le contredit – si le Bien et le Mal n'existent pas, à quoi bon être méchant ? –, de même l'athéisme agressif de Sade ne se soutient qu'en réaffirmant en toute occasion la nécessité d'une transcendance, quelle qu'elle soit ; le Dieu honni auquel se rapportent les libertins de Sade est l'avatar aux mille visages dont ils ne peuvent se passer, fût-ce pour le contester ou le mettre en pièce. Ce paradoxe était d'ailleurs déjà au cœur du poème « La Vérité » : « Je voudrais qu'un moment tu pusses exister / Pour jouir du plaisir de te mieux insulter. » Nature, Providence, Dieu, Fatalité : autant d'expressions, à peu de choses près interchangeables dans les occurrences que nous venons de citer, qui évoquent l'absurdité ou l'opacité d'un monde opposant résolument aux efforts du rationalisme une fin de non-recevoir. « Quelque chose » meut le monde qui ne saurait être appréhendé autrement que sous forme d'intuition ou de sensation : ce sont les « funestes

[1513] *La Nouvelle Justine*, p. 767.
[1514] *Les Infortunes de la vertu*, p. 3.
[1515] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 131.
[1516] *La Nouvelle Justine*, p. 395.

mouvements[1517] » qui préviennent Juliette du malheur qui l'attend en refusant de se plier au crime auquel l'invite Saint-Fond, c'est encore la « voix secrète » qui « crie au fond de nos cœurs[1518] » de nous méfier de la vertu. La fiction sadienne multiplie à l'envi les manifestations de ces instances mystérieuses, dont les voix, tantôt bienveillantes, tantôt maléfiques, viennent confronter les attentes et les convictions du personnage à un *autre savoir*, un savoir qui vient de l'obscurité et de la nuit et qui ne saurait par cette raison même être appréhendé par les lumières de l'esprit.

Variation chrétienne autour du motif du principe invisible qui ordonne l'univers, les références au dieu caché de l'Ancien Testament ou aux « énigmes » de la providence abondent dans la fiction sadienne, qui trouve là un prétexte pour représenter des épisodes dont la morale n'est pas toujours très pure. C'est le cas de la réflexion badine de Lucile sur l'inconstance féminine, dans la petite comédie du *Boudoir* : « Le ciel à nos regards qui veut s'envelopper / De ses desseins en nous cachant la trame, / Vous a fait pour nous vaincre, et nous pour vous tromper[1519]. » On la retrouve une nouvelle fois dans *Sophie et Desfrancs*, où l'opacité des liens familiaux unissant les personnages fait peser sur l'ensemble de la pièce le spectre de l'inceste : « Mais le ciel qui prévoit nos fins / Dans ses secrets a réglé nos destins[1520]. » C'est cependant dans *Justine*, ainsi que dans sa suite, l'*Histoire de Juliette*, que le thème de la providence est amené à jouer le plus grand rôle : non seulement en effet elle constitue le principal moteur des aventures vécues par les deux sœurs, mais l'ambivalence qui caractérise chez Sade les représentations de la fatalité atteint ici une sorte de paroxysme. La puissance qui pousse les deux jeunes femmes vers leur carrière respective est en quelque sorte *doublement* voilée. D'abord, parce qu'elle substitue à une représentation logique et organique du monde le spectacle d'existences désordonnées et chaotiques, toutes entières régies par l'arbitraire d'une volonté qui se dérobe à l'entendement humain : indépendamment de leurs choix éthiques ou philosophiques, Justine et Juliette ne sont jamais vraiment maîtresses de leurs actes, elles ne font que réagir aux marques de bonne ou de mauvaise fortune qui se présentent à elles. Mais également parce que cette fatalité ne dit pas son nom et reste élusive sur ses fins : c'est une force duplice que Justine continuera, bon gré mal gré, d'interpréter

[1517] *Histoire de Juliette*, p. 672.
[1518] « Eh ! non, non, Juliette, il n'y a point de pitié franche, point de pitié qui ne se rapporte à nous. Examinons-nous bien au moment où nous nous surprenons en commisération, nous verrons qu'une voix secrète crie au fond de nos cœurs… *Tu pleures sur ce malheureux, parce que tu es malheureux toi-même, et que tu crains de le devenir davantage*. Or, quelle est cette voix, si ce n'est celle de la crainte ; et d'où naît la crainte, si ce n'est de l'égoïsme ? », *ibid.*, p. 348.
[1519] *Le Boudoir*, p. 207.
[1520] *Sophie et Desfrancs*, p. 360.

comme une manifestation divine quand Juliette y verra, à l'inverse, la volonté d'une nature mauvaise. Pour Justine, qui croit en un dieu juste mais ne peut cependant que constater les tourments que lui valent systématiquement ses bonnes actions, questionner la providence implique immanquablement, à l'instar de Job, de soulever la problématique du scandale de l'existence du mal. La victoire du vice sur la vertu, c'est-à-dire le constat de la profonde discordance qui existe entre les actions humaines et leur rétribution incite la jeune femme à se faire de la divinité l'image d'un être imprévisible et inconnaissable, dont les desseins supérieurs échappent à la courte vue des simples mortels :

> – Juste Dieu ! s'écrie-t-elle en contemplant l'horreur de sa situation ; est-il dans la nature un être aussi à plaindre que moi ? Dieu que j'implore, ne m'abandonne pas, et donne-moi la force nécessaire à me préserver du désespoir où mon triste sort me réduit. Rien de ce que tu fais n'est sans but ; je ne t'interroge point sur tes décrets : ils doivent être, je le sais, incompréhensibles comme toi ; mais, de quel crime suis-je donc coupable pour être traitée comme je le suis[1521] ?

Le recours au *topos* du *deus absconditus*[1522] permet en effet à Justine de maintenir l'idée d'une transcendance invisible qui veillerait sur le destin des hommes, tout en défaussant cette entité du soupçon d'injustice que pourrait lui suggérer à la fois le spectacle des prospérités du vice et l'exemple de ses propres infortunes. La force de la pensée chrétienne, comme l'a rappelé Jean Ehrard, tient justement à sa capacité à répondre à cette antinomie originelle – « un Dieu bon et un monde méchant » – en arguant du caractère incommensurable du Créateur : « le néant de la créature par rapport à l'infinité de Dieu[1523] » permet de rendre compte de ce qui n'apparaît plus dès lors que comme une contradiction de surface entre la bonté de l'être divin et la prolifération des maux qui affligent les chrétiens. Toutefois, s'il importe à Sade de préserver jusqu'au bout la confiance de Justine en un dieu vertueux – car il ne saurait être question de faire de cette éternelle victime expiatoire une libertine convaincue, à l'exemple de sa sœur –, le doute qui porte sur les motivations d'une telle fatalité n'en est pas

[1521] *La Nouvelle Justine*, p. 1037.
[1522] L'expression provient d'un verset du *Livre d'Isaïe* : « *Vere tu es Deus absconditus Deus Israhel salvator.* »
[1523] « Pourquoi l'ordre de la nature souffre-t-il de tels désordres ? Pourquoi le monde est-il si visiblement imparfait ? La tradition chrétienne apportait à ces questions une réponse d'une énigmatique et grandiose simplicité : le néant de la créature par rapport à l'infinité de Dieu, et surtout la corruption de la nature déchue. Réponse terrible, et en même temps rassurante. Car l'idée du Dieu justicier et vengeur restait liée dans l'âme du croyant à celle de la Providence : la confiance dans la sagesse du Père et dans sa sollicitude quotidienne apaisait l'effroi ressenti devant l'obscurité de ses desseins, et empêchait la crainte de tourner en révolte ou en désespoir. », Jean EHRARD, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 611.

moins instillé dès l'introduction[1524], et se verra par la suite explicité par les quelques moments de doute qui traversent l'héroïne. Le dieu caché du christianisme devient chez Sade un dieu ambigu, une représentation de l'autorité morale qui autorise tous les glissements, toutes les confusions. L'opacité qui caractérise cette figure permet en effet à la fiction sadienne de faire cohabiter deux interprétations contradictoires de la providence, celle d'un dieu justicier qui ne souffre l'existence du mal que parce que celle-ci est nécessaire à l'ordre du monde, et celle d'un dieu méchant qui exprime sa volonté dans les revers dont il afflige le vertueux :

> Je veux sauver un enfant de la rage d'un monstre ; ce scélérat m'enferme et veut me violer. Je livre une de mes compagnes à la fureur d'un autre anthropophage… cette détestable action… cette trahison abhorrée… qui me couvrira de remords toute la vie, me vaut la liberté… de l'argent, et la fin de mes craintes… Justice divine, manifeste-toi donc à mes yeux d'une manière moins incompréhensible, ou je vais tomber dans des doutes qui t'outrageront peut-être […][1525].

Le soupçon continuel qui entoure les manifestations de cette providence est rendu possible dans les deux premières *Justine* par l'invraisemblable conversion finale de Juliette, gagnée au camp de la vertu par l'exemple continuel de ses malheurs, mais aussi par le biais d'un dispositif énonciatif qui, non sans ironie, inscrit le récit à la première personne de l'héroïne dans un récit-cadre moralisateur qui prend systématiquement le contre-pied des leçons que semble contenir la vie de Justine. Dès l'introduction des *Infortunes*, on prévient le lecteur que « cette prospérité du crime » qu'il rencontrera d'un bout à l'autre du récit, « n'est qu'apparente[1526] ». Anticipant ce qui constitue l'interprétation la plus simple et la plus directe des aventures de Justine, à savoir l'hypothèse d'une providence hostile à la vertu, le narrateur prétend, non sans ironie, dénier à son récit toute valeur d'exemplarité en mettant ces revers sur le compte des « énigmes de la Providence », c'est-à-dire, au fond, en refusant toute causalité entre les gestes vertueux esquissés par Justine et les conséquences désastreuses qui en résulteront. Le caractère profondément immoral de cette histoire, souligné malicieusement par le jeu des prétéritions qui font entendre, comme malgré l'auteur, la voix du libertin (« Ne diront-ils pas que la vertu, quelque belle qu'elle soit, devient pourtant le plus mauvais parti

[1524] « Si, plein de respect pour nos conventions sociales, et ne s'écartant jamais des digues qu'elles nous imposent, il arrive, malgré cela, que nous n'ayons rencontré que des ronces, quand les méchants ne cueillaient que des roses, des gens privés d'un fond de vertus assez constaté pour se mettre au-dessus de ces remarques ne calculeront-ils pas alors qu'il vaut mieux s'abandonner au torrent que d'y résister ? Ne diront-ils pas que la vertu, quelque belle qu'elle soit, devient pourtant le plus mauvais parti qu'on puisse prendre, quand elle se trouve trop faible pour lutter contre le vice, et que dans un siècle entièrement corrompu, le plus sûr est de faire comme les autres ? », *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 131.
[1525] *La Nouvelle Justine*, p. 590.
[1526] *Les Infortunes de la vertu*, p. 10.

qu'on puisse prendre […] ? »), est balayé d'un revers de main en vertu de l'*a-signifiance* d'une fiction qui ne saurait se risquer à expliquer de quelque façon les décrets d'une providence par définition insondable. Le lecteur, à qui interdiction a ainsi été faite de proposer une interprétation morale des aventures de Justine, est simplement invité à compatir aux malheurs de l'héroïne ; amoral dans sa structure, le récit n'en revendique pas moins *in fine* une fonction édifiante, laquelle se fonderait sur l'effet pathétique de cette lecture davantage que sur les leçons que le lecteur pourrait espérer en tirer[1527]. Ce raisonnement acrobatique, placé au seuil du récit, est dédoublé à l'instant du dénouement par la voix de Juliette, érigée pour l'occasion en lecteur-modèle, puisque c'est à elle qu'il revient de délivrer *in extremis*, et presque contre toute attente, la morale d'une histoire pourtant bien scabreuse :

> En voilà l'exemple sous nos yeux ; les calamités incroyables, les revers effrayants et sans interruption, de cette fille charmante, sont un avertissement que l'Éternel me donne d'écouter la voix de mes remords et de me jeter enfin dans ses bras. Quelle punition dois-je craindre de lui, moi, dont le libertinage, l'irréligion, et l'abandon de tout principe ont marqué chaque instant de la vie[1528].

Alors que les deux premières versions de *Justine* maintiennent, au moins en surface, une forme de « doute » quant à la nature et à la finalité de cette providence qui régit le parcours des deux sœurs, alléguant à de nombreuses reprises de l'impossibilité dans laquelle se trouve l'homme d'expliquer les intentions obscures de celui qui meut le monde pour justifier de l'injustice dont il semble faire preuve à l'égard du vertueux, la troisième version renonce purement et simplement à toute interprétation moralisante en donnant la parole à un narrateur libertin. *La nouvelle Justine* reprend assez fidèlement le modèle de l'introduction moralisatrice présente dans les deux versions précédentes, toutefois, quand ces dernières usent de la prétérition pour donner indirectement à entendre la thèse d'une providence maléfique et lui opposer les bonnes intentions du narrateur vertueux, la dernière version opte quant à elle pour le parti pris inverse, celui d'exhiber sa propre duplicité en pointant du doigt l'hypocrisie du dispositif : « C'est, nous ne le déguisons plus, pour appuyer ces systèmes que allons donner au public l'histoire de la vertueuse Justine. Il est essentiel que les sots cessent

[1527] « Ô vous, qui répandîtes des larmes sur les malheurs de la vertu ; vous, qui plaignîtes l'infortunée Justine ; en pardonnant les crayons, peut-être un peu forts que l'on s'est trouvé contraint d'employer, puissiez-vous tirer au moins de cette histoire le même fruit que Mme de Lorsange ! », *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 389.
[1528] *Ibid.*, p. 389.

d'encenser cette ridicule idole de la vertu, qui ne les a jusqu'ici payés que d'ingratitude […][1529]. »

L'image de la « foudre » qui circule dans les trois versions est symptomatique de l'ambivalence, pour ne pas dire de la parfaite réversibilité du principe, ici vicieux, là vertueux, qui commande au sort des héroïnes. L'éclair est en effet la manifestation topique du divin, et en cela, il apparaît ordinairement comme le révélateur des vérités enfouies et le garant de la moralité du récit : la foudre qui frappe Justine au terme de ses aventures constitue, ce faisant, l'ultime condamnation du modèle de vie vertueux qu'elle incarne, en même temps que l'aveu de la lubricité du dieu méchant qui n'a eu de cesse de se jouer d'elle – on se souvient en effet que dans l'*Histoire de Juliette*, et contrairement aux versions précédentes, la foudre, « entrée par la bouche » de la jeune femme, « était sortie par le vagin[1530]. » Dans *Les Infortunes de la vertu* et dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, la signification donnée au foudroiement est plus ambiguë que dans la troisième version puisque, portant au comble les malheurs de l'héroïne, il provoque la conversion soudaine et imprévisible de Juliette : « Les malheurs inouïs qu'éprouve cette infortunée, quoiqu'elle ait toujours respecté ses devoirs, ont quelque chose de trop extraordinaire, pour ne pas m'ouvrir les yeux sur moi-même […][1531]. » Manifestation la plus explicite et la plus ostensible du divin, la foudre qui éclaire peut aussi, comme le rappelle Juliette au terme des deux premières versions, « éblouir » et « aveugler », signalant un sens qui se dérobe au moment même où il se manifeste ; aux « fausses lueurs de félicité » qui sont le partage du libertin répondent « les feux trompeurs » dont se sert la providence pour faire entendre sa voix :

> Ces caprices du sort sont des énigmes de la Providence qu'il ne nous appartient pas de dévoiler, mais qui ne doivent pas nous éblouir ; la prospérité du méchant n'est qu'une épreuve où la Providence nous met, *elle est comme la foudre dont les feux éclatants n'embellissent un instant l'atmosphère que pour précipiter dans les abîmes de la mort le malheureux qu'elles ont ébloui*[1532].

Ce que révèle en dernière analyse le détournement sadien du *topos* de la foudre divine, c'est la profonde duplicité qui s'empare du dispositif narratif qui encadre le récit des deux sœurs, une duplicité qui s'articule sur une représentation labile et ambivalente de la providence chargée, pour les besoins de la démonstration, d'en ordonner le développement.

[1529] *La Nouvelle Justine*, p. 396.
[1530] *Histoire de Juliette*, p. 1259.
[1531] *Justine ou les Malheurs de la vertu*, p. 388.
[1532] *Les Infortunes de la vertu*, p. 120.

Prises en mauvaise part, les contradictions apparentes de cette fatalité courent toujours le risque de se changer en « inconséquences », voire en « caprices ». Les « caprices du sort » dénoncés par Juliette au terme du récit de sa sœur font écho, dès l'introduction pseudo-vertueuse des *Infortunes*, aux « caprices de cet être qui, dit-on, [dirige l'homme] aussi despotiquement », lesquels deviennent, un peu plus loin, « les caprices bizarres de cette fatalité[1533] » qui s'acharne obstinément sur Justine. Tandis que le caractère imprévisible de la providence chrétienne tient essentiellement à sa hauteur de vue, à la complexité d'une volonté qui, quoique tendue vers le plus grand Bien, n'en est pas moins souvent amenée à emprunter détours et chemins de traverse – au risque de perdre l'observateur qui s'efforce vainement d'en découvrir le plan –, le sort capricieux que tend à lui substituer Sade n'échappe quant à lui à l'humaine compréhension que par l'incohérence de ses vues et l'irrégularité de ses effets : « je ne conçois point, s'écrie Rombeau, par quelle inexplicable contradiction la mystérieuse nature inspire tous les jours à l'homme le goût de la destruction de ses œuvres[1534]. » L'intention supérieure qui gouverne le monde n'est plus intrinsèquement obscure, mais difractée, atomisée en une pluralité de voix discordantes, de velléités contradictoires ; le mystère qui caractérisait les manifestations du dieu caché préservait du moins l'unité et la monosémie d'une volonté organisatrice œuvrant, invisible, à une juste répartition des récompenses et des peines entre vertueux et vicieux, or ce principe, brusquement mis en doute au seuil des aventures de Justine, vole en éclat devant le spectacle d'une nature bizarre, désordonnée et contradictoire — protéiforme.

Le passage d'un dieu secret à un dieu capricieux trahit la volonté de séculariser une providence à laquelle le libertin sadien donnera plus volontiers, dans la grande tradition de la philosophie antique, le nom de « nature », travaillant au passage à miner le fondement moral qui l'anime en arguant de son inconstance : despotique et inconséquente, l'entité qui gouverne la vie de Justine ne semble en effet obéir à aucun projet arrêté, à aucun « dessein » fermement établi, aussi ses manifestations ne sauraient-elles tomber sous la sanction du bien ou du mal. L'observation du règne naturel constitue un exemple souvent mobilisé sous la plume du roué, et notamment dans le cadre de la dissertation libertine, pour justifier de l'arbitraire et de l'incohérence des lois qui président à l'ordre du monde, en parfaite contradiction avec la représentation chrétienne d'un univers organisé par la main invisible de la providence. Le volcan constitue sans doute dans la cosmologie sadienne l'une des représentations les plus

[1533] *Ibid.*, p. 3.
[1534] *La Nouvelle Justine*, p. 556.

enlevées des désordres de la nature : « Lorsqu'il a plu, note Juliette, et que le foyer de ce second volcan est rempli d'eau, cet élément s'élève en bouillonnant, et sans rien perdre de sa fraîcheur : ô nature ! que tu es capricieuse, et tu ne voudrais pas que les hommes t'imitassent[1535]. » On trouvera, sous la plume du narrateur des *120 journées de Sodome*, une observation similaire à propos de la curiosité topographique qui abrite la forteresse de Silling : « Ce caprice singulier de la nature est une fente de plus de trente toises sur la cime de la montagne entre sa partie septentrionale et sa partie méridionale, de façon que sans les secours de l'art, après avoir grimpé la montagne il devient impossible de la redescendre[1536]. » Loin de se limiter aux déclarations de quelques roués, l'idée d'une nature insondable car déréglée, impensable en raison même des aspirations bizarres et contradictoires qui la traversent, fait retour dans l' « Idée sur les romans », témoignant sans doute de l'admiration sincère de l'auteur pour le caractère incommensurable d'une entité qui résiste aussi bien aux lumières de la raison qu'à la volonté ordonnatrice de la morale judéo-chrétienne : « la nature plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire ; uniforme dans ses plans, irrégulière dans ses effets, son sein toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan […][1537]. »

Des caprices de la nature à ceux du libertinage, il n'y a qu'un pas, car le sème du « caprice » ne constitue pas seulement un artifice préfaciel visant à contourner ou à détourner la figure de la providence afin d'échapper à la censure, il est aussi un moteur du libertinage sadien, et partant, une qualité première des libertins mis en scène sous la plume du marquis. On se souvient que *Les 120 journées de Sodome* s'ouvrent sur la promesse d'offrir au lecteur l'exacte recension de tous les « caprices[1538] » — c'est-à-dire des goûts pervers, des mœurs libertines — que l'homme peut concevoir. Cette acception anthropologique du caprice est également susceptible de se colorer d'une nuance psychologique, ce qui lui permet de s'intégrer aisément au portrait-type des roués qui hantent l'œuvre clandestine ; Blangis est ainsi d'emblée défini comme un être naturellement capricieux et porté aux « désordres » :

> La nature — dis-je — en destinant Blangis à ces richesses immenses lui avait précisément départi tous les mouvements, toutes les inspirations qu'il fallait, pour

[1535] *Ibid.*, p. 698
[1536] *Les 120 journées de Sodome*, p. 54.
[1537] *« Idée sur les romans »*, p. 31.
[1538] Le mot « caprice » est employé, tout au long des *120 journées de Sodome*, comme un exact synonyme de « passion » ou de « manie » ; voir par exemple : « Croyez-vous que je veuille une femme pour en faire ma maîtresse, je la veux, pour servir mes caprices, pour voiler, pour couvrir une infinité de petites débauches secrètes […]. », p. 16.

> en abuser ; avec un esprit très noir et très méchant, elle lui avait donné l'âme la plus scélérate et la plus dure accompagnée des désordres dans les goûts et dans les caprices d'où naissait le libertinage effrayant auquel le duc était si singulièrement enclin[1539].

À défaut de réussir à comprendre cette nature « mystérieuse », qui multiplie à ses yeux prodiges et miracles monstrueux, le libertin, qui est l'homme de la nature, choisit de l'imiter et de faire des irrégularités et des bizarreries qu'il constate partout autour de lui les bases d'une philosophie et d'une éthique qui s'avèreront l'une et l'autre nécessaires à quiconque entend vivre heureux et en accord avec ses propres penchants. Sous la plume du Blamont d'*Aline et Valcour*, l'injonction à dévoiler la nature – « que rien ne la voile à nos regards » –, projet qu'embrasseront la plupart des roués sadiens, n'a toutefois aucunement vocation à déboucher sur une *épiphanie*, entendons par là sur une révélation pleine et entière des lois qui en régissent le fonctionnement. Le dévoilement dont il est ici question est avant tout la preuve de l'audace dont fait preuve celui qui ose porter ses regards sur ce qu'il ne comprend pas, prenant ainsi ses distances vis-à-vis de la *doxa*. Pour autant, l'enjeu de la philosophie, comme le rappelle clairement ici Blamont, n'est pas de tout comprendre ou de tout discuter – « il ne nous revient pas de l'analyser » – mais d'apprendre à reconnaître et à se conformer aux modèles que la nature nous présente, quelque immoraux qu'ils puissent sembler *a priori,* et en dépit même de notre propre incapacité à élucider les raisons profondes qui président à ses choix. La philosophie sadienne, dans sa défense et illustration du caprice, réalise la synthèse improbable de la lumière et de l'ombre, de l'injonction à tout dire et d'un certain vertige de l'insondable qui s'empare parfois du libertin devant le spectacle des désordres de la nature :

> Comprendrez-vous les sons de l'être qui vous parle, si vos mains étouffent son organe ? Étudions la nature ; suivons-la jusques dans ses bornes les plus éloignées de nous, travaillons même à les reculer, mais ne lui en prescrivons jamais. Que rien ne la voile à nos regards, que rien ne gêne ses impressions, de quelque sorte qu'elles puissent être, nous devons les respecter toutes ; ce n'est pas à nous qu'il appartient de les analyser ; nous ne sommes faits que pour les suivre ; sachons quelquefois la traiter en coquette, cette nature inintelligible ; osons enfin lui faire outrage pour mieux savoir l'art d'en jouir[1540].

[1539] *Ibid.*, p. 21.
[1540] *Aline et Valcour*, p. 962.

Transposée à l'œuvre dramatique, on notera que cette position qui fait des caprices de la nature le modèle des désordres du libertinage, n'apparaît nulle part plus clairement qu'à travers la figure de Fonrose, incarnation « couleur de rose » des héros noirs de l'œuvre romanesque, comme le rappelle au demeurant l'onomastique de son nom, et dont le « caprice » constitue justement le trait dominant :

> Contemplez la nature,
> Offre-t-elle à vos yeux sous une règle sûre
> Le fatigant spectacle de l'uniformité ?
> Tout en elle est changeant, tout est variété.
> […] Soyons donc, sans effrois, zéphyrs à notre tour,
> Adorons les plaisirs et méprisons l'amour [1541].

L'instabilité prêtée ici à une nature dont les décrets semblent échapper résolument à toute « règle » constitue, du point de vue du personnage, la raison principale de l'opacité qui entoure les phénomènes par lesquelles elle se manifeste à l'être humain ; cette instabilité, bientôt érigée en modèle de conduite, fournit tout à la fois au ridicule marquis une doctrine philosophique – il n'appartient pas à l'homme d'approfondir ce qu'il ne saurait de toute façon entendre, et il ne lui suffit pour être heureux que d'« extraire » et d'« effleurer[1542] » –, et un guide de conduite dans sa propre pratique du libertinage – le capricieux est inconstant en amour comme il est changeant dans ses humeurs et inégal dans la conduite de ses affaires.

Fatalité multiforme, dieu caché, nature capricieuse : on rencontrera chez Sade une dernière variation sur le thème de la nature voilée à travers la posture consistant, pour cette entité, à réserver intentionnellement ses secrets, à refuser sciemment à l'homme les savoirs dont il envie la possession. Dans ce dernier cas de figure, l'obstacle n'est plus constitué par le caractère insondable ou incompréhensible des connaissances en question – on quitte ce faisant le terrain du « mystère » –, mais par l'attitude même d'une nature personnifiée qui assume désormais pleinement son rôle de destinateur dans la structure actantielle du secret. Le savoir n'est plus caché mais refusé. On pourrait imaginer plusieurs raisons pour lesquelles la nature aspirerait à dissimuler ainsi ce qu'elle sait. La charité, par exemple : la nature cache ce qui n'est pas utile à l'homme pour lui épargner la peine de rechercher ce dont il n'a pas besoin ou ce qui pourrait lui être nuisible. Si certains savoirs ne sauraient être appréhendés qu'en écartant le voile qui les recouvre, c'est que ce voile a lui-même un rôle à jouer, c'est qu'il est

[1541] *Le Capricieux*, p. 392.
[1542] *Ibid.*, p. 390.

utile et bon que ce savoir ne s'affiche pas au vu et au su de tous. On rencontre déjà cette idée chez Sénèque dans les *Lettres à Lucilius* : « Tout ce qui devait servir à notre bien, Dieu notre père l'a mis à notre portée […] Les choses nuisibles, il les a enfouies au plus profond[1543]. » Cet argument s'inscrit plus largement dans une longue tradition de défiance vis-à-vis de savoirs interdits ou déconsidérés ; il est, par exemple, au cœur de la leçon délivrée par *L'Ecclésiaste*, qui met en garde contre les dangers d'une érudition superfétatoire et vide de sens dès lors qu'elle ne permet pas à l'homme de faire son salut : « Beaucoup de sagesse, c'est beaucoup de chagrin. Qui augmente son savoir augmente sa douleur[1544]. » Loin de se voir balayer par l'enthousiasme des Lumières dans les vertus de l'intelligence et par l'essor des sciences modernes, les inquiétudes partagées en leur temps par Sénèque, Pline ou encore Ovide[1545] se font également jour chez Rousseau. C'est la fameuse réponse à l'Académie de Dijon qui s'était demandé, en 1750, « Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » ; question à laquelle Rousseau avait bien évidemment répondu par la négative :

> Le voile épais dont elle a couvert toutes ses opérations semblait nous avertir assez qu'elle ne nous a point destinés à de vaines recherches. Mais est-il quelqu'un de ses leçons dont nous ayons su profiter ou que nous ayons négligées impunément ? Peuples, sachez donc une fois que la nature a voulu nous préserver de la science, comme une mère arrache une arme dangereuse des mains de son enfant ; que tous les secrets qu'elle vous cache, ce sont autant de maux dont elle vous garantit et que la peine que vous trouvez à vous instruire n'est pas le moindre de ses bienfaits[1546].

La nature, représentée en « mère » protectrice, « arrache […] des mains de ses enfants » les secrets dont ils ne sauraient que faire. La curiosité, pour Rousseau, n'est pas toujours une vertu, et c'est faire preuve de bienveillance que de masquer à leurs regards certaines vérités qui gagneraient à ne pas leur être communiquées. Il va sans dire que cette justification morale donnée à l'ombre et à la dissimulation trouve, au XVIIIe siècle, de nombreux détracteurs, dont Sade fait partie au premier chef. En présupposant, à l'inverse, la nature mauvaise et despotique[1547], la fiction sadienne envisage ces voiles comme autant de

[1543] SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, 110, 10-11.
[1544] *L'Ecclésiaste*, I, 18.
[1545] On pourra se référer au livre de Pierre Hadot, qui analyse en détail ces diverses sources : « La critique de l'attitude prométhéenne », Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 189-205.
[1546] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, GF, 1964, p. 182.
[1547] « […] même pour les libertins les plus aguerris, écrit Luc Ruiz, la nature telle qu'ils la conçoivent et la rêvent dans ses excès représente le plus extrême des dangers. La nature apparaît par conséquent profondément mauvaise : en termes traditionnels, elle est en opposition radicale à la morale – c'est bien cela qui la constitue en

signes de son hostilité profonde à l'égard du genre humain : l'ombre devient ici synonyme d'arrachement, de détournement, elle est le fait d'une nature jalouse de conserver ses privilèges et qui ne jouit des connaissances qu'elle renferme que par la certitude où elle est d'en priver l'humanité : « Si l'homme, écrit Pierre Hadot, éprouve la nature comme une ennemie, hostile et jalouse, qui lui résiste en cachant ses secrets, il y aura alors opposition entre la nature et l'art humain, fondé sur la raison et la volonté humaine[1548]. » Nombreux sont les héros de Sade qui dénonceront les « affreux secrets » d'une nature méchante et revendiqueront de ce fait le droit de « copier ses noirceurs[1549] » en les lui dérobant. Almani, le chimiste que croise Jérôme lors de son passage aux abords de l'Etna, s'est fait une espèce de spécialité de ces larcins, qu'il envisage comme autant de réponses aux rapt originel auquel s'est livré la nature à l'encontre de l'homme, en lui déniant les lumières auxquelles il aspire et sans lesquelles il ne saurait prétendre au bonheur :

> – Écoutez-moi, me dit Almani (c'était le nom de ce chimiste), je vais répondre à vos deux questions. Le motif qui m'engage à me livrer au mal est né chez moi de la profonde étude que j'ai faite de la nature. Plus j'ai cherché à surprendre ses secrets, plus je l'ai vue uniquement occupée à nuire aux hommes. Suivez-la dans toutes ses opérations : vous ne la trouverez jamais que vorace, destructive et méchante, jamais qu'inconséquente, contrariante et dévastatrice.
>
> Un de vos philosophes modernes se disait l'amant de la nature ; eh bien, mon ami, je m'en déclare le bourreau[1550].

En faisant de la nature le dépositaire de tous les savoirs, la fiction sadienne tend ainsi à substituer à la figure d'un être suprême, garant de la justice universelle, une instance aux contours flous et aux intentions ineffables qui se manifeste à la fois dans les phénomènes naturels les plus « bizarres » – l'éclosion d'un volcan, le surgissement du tonnerre, une anfractuosité particulièrement inaccessible et comme destinée, de ce fait, à servir de repaire aux pires débauchés – mais aussi dans les revers de cette fortune capricieuse qui poursuit le héros vertueux. Cette nature voilée, dont l'identité est fluctuante, est à son tour dépositaire de secrets qu'elle tient jalousement hors de portée de l'homme, justifiant l'injonction au dévoilement qui traverse les discours d'un héros libertin qui se définit autant par sa

référence pour les libertins. », Luc RUIZ, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : " cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" », *Dix-huitième siècle*, 2013/1 n° 45, p. 397-412. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-397.htm, page consultée le 09 février 2021.

[1548] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 130-131.

[1549] *La Nouvelle Justine*, p. 779.

[1550] *Ibid.*, p. 778.

disposition au plaisir que par sa curiosité sans bornes, son appétit pour le savoir et l'audace avec laquelle il fait fi des interdits. Si la mise au jour de tels secrets constitue l'un des moteurs essentiels de l'action du libertin sadien, le rapport qui l'unit à cette nature n'en reste pas moins largement ambivalent, oscillant entre l'imitation et la transgression, la déférence et la confrontation[1551], comme l'illustre au demeurant l'attitude paradoxale d'Almani :

> […] je l'imiterai, mais en la détestant ; je la copierai, elle le veut, mais ce ne sera qu'en la maudissant ; et, furieux de voir que mes passions la servent, je vais si bien démêler ses secrets, que je puisse, si cela m'est possible, devenir encore plus méchant, pour la mieux heurter toute ma vie[1552].

La nature, chez Sade, constitue tour à tour une caution éthique et une figure repoussoir ; en faisant de cette nature mauvaise la source de tous les savoirs – ce qui revient, formellement, à exclure Dieu et les autorités morales de son temps du champ de l'enquête philosophique[1553] –, le libertin éprouve, par la contrainte et par le heurt, sa capacité à rendre compte des bizarreries et de la complexité d'un monde qui résiste aux lumières de l'esprit. Tout en continuant à se situer dans le sillage de la grande tradition des Lumières, la philosophie sadienne tend à expliciter le rapport d'agressivité et de violence qui unit le philosophe à la nature, en faisant notamment du désir de domination et d'accumulation égoïste qui habite le jouisseur le fondement d'un ordre libidinal de la connaissance, et de ces vérités qu'il lui faut « arracher » à la nature, le modèle d'un ordre social essentiellement inégalitaire, où ceux qui savent s'empressent d'aveugler leurs semblables pour mieux les assujettir à leurs propres passions.

[1551] Nous rejoignons Luc Ruiz lorsqu'il fait remarquer le caractère purement virtuel de cette révolte contre la nature, qui représente sans doute moins une attitude philosophique « sérieuse » qu'un vœu pieux destiné à faire office de rituel préliminaire au seuil des orgies : « Quelques libertins, en effet, entrent en rébellion contre la nature. La plupart du temps, il s'agit d'épisodes brefs où la guerre livrée à la nature est une pure vue de l'esprit, une spéculation philosophique teintée de regret face à l'irréalisme du projet. », Luc RUIZ, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : "cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" ».

[1552] *Histoire de Juliette*, p. 779.

[1553] « […] la notion de nature permet de promouvoir la philosophie matérialiste et l'athéisme, notamment en l'opposant à l'idée d'un "Dieu fantastique", première "chimère" à combattre. », Luc RUIZ, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : "cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" ».

Section 2. L'homme prométhéen

Confronté à l'évidence des savoirs que la nature tient hors de sa portée, l'homme, écrit Pierre Hadot, est susceptible d'opter pour deux « attitudes » diamétralement opposées. La première est placée sous le patronage de Prométhée qui, chez Hésiode, dérobe aux dieux le secret du feu pour le donner aux hommes ; elle implique de « découvrir avec ruse et violence les secrets de la nature », geste par lequel « l'homme prométhéen revendique un droit de domination[1554]» sur cette dernière. La seconde, dédiée à la figure d'Orphée, est au contraire caractérisée par « le respect devant l'inconnu et par le désintéressement » ; signe d'une réaction contre le rationalisme mécaniste des Lumières, on la retrouve notamment, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, chez Rousseau ou chez Goethe pour dénoncer les excès d'un rationalisme structurellement incapable de répondre, avec les outils qui sont les siens, au mystère de la création : ce n'est pas, remarque Pierre Hadot, « par la violence, mais par la mélodie, le rythme et l'harmonie qu'Orphée pénètre les secrets de la nature[1555]. » Notons que cette dialectique recoupe, sans toutefois s'y superposer tout à fait, la ligne de démarcation que nous esquissions entre le secret – qui peut être échangé, monnayé, mais aussi volé, arraché par force – et le mystère – qui désigne quant à lui un savoir situé hors du champ d'appréhension de l'humain, un savoir qui ne saurait, par cette raison, être appréhendé comme un objet mercantile circulant simplement de main en main.

De ces deux attitudes, qui expriment chacune un mode singulier de rapport à la connaissance, la posture prométhéenne est très clairement la plus soluble dans le sadisme. Le libertin est en effet un être de domination, une domination qui s'étend jusqu'à la nature et aux lois qui régissent le cours de l'univers : l'essence de sa philosophie consiste à dévoiler les secrets que cette nature personnifiée lui refuse malignement dans le triple but d'affirmer sa compréhension du monde, de justifier ses propres passions et de se distinguer de ceux qu'il destine à servir ses plaisirs. Le héros sadien reprend ainsi à son compte la célèbre injonction de Descartes, dans son *Discours de la méthode*, lequel incitait les hommes à se rendre, par la connaissance de la physique, « maîtres et possesseurs de la nature. » Le dévoilement dont il est ici question mobilise volontiers, en prenant à son tour ses distances avec cette « philosophie spéculative qu'on enseigne, dit Descartes, dans les écoles », un imaginaire mécaniste et pragmatique ; la mise au jour des secrets de la nature implique, pour le

[1554] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 135.
[1555] *Ibid.*, p. 136.

philosophe, une phase de déconstruction qui assimile la création à une machine, dont on ne saurait appréhender le fonctionnement sans mettre au jour les rouages et les ressorts qui la mettent en branle. Cette perspective, rappelle Pierre Hadot, est vouée à rencontrer une large fortune à l'âge classique :

> La révolution scientifique n'a pas mis fin à l'usage de la métaphore des secrets de la nature. Les savants ont continué à l'utiliser. […] Mais les secrets de la nature ne sont plus les qualités occultes et invisibles, les forces cachées, les possibilités insoupçonnées qui sont derrière les apparences et que la nature nous dérobe, mais, grâce au microscope et au télescope, ce sont tout d'abord des objets matériels inconnus que l'homme peut parvenir à voir. Les secrets de la nature se découvrent enfin et l'homme devient le "maître des œuvres de Dieu", comme le dit Kepler[1556].

Parce qu'elle lui permet de substituer à la providence l'idée d'une nature-machine, plus compatible avec le matérialisme athée dont ses héros maléfiques font profession, Sade hérite sans surprise de cette rhétorique mécaniste, qui voit les secrets de la nature comme autant de problèmes susceptibles d'être résolus par un examen logique et minutieux des phénomènes naturels et en appelle aux lois de la physiques pour résoudre les obstacles que le monde oppose à la satisfaction des besoins humains. Dans la bouche du Jérôme de *La nouvelle Justine*, l'image de la machine privée de moteur permet justement de nier le principe d'un Dieu ordonnateur qui garantirait la marche du monde, et ainsi d'asseoir une conception purement matérialiste de la nature : « Si de plus profondes études, si un esprit plus mûr et plus réfléchi me contraint à reconnaître, à pénétrer les secrets de la nature, à me convaincre enfin, comme je vous disais tout à l'heure, que, dès que le mouvement est en elle, le besoin du moteur devient nul […][1557]. » On trouvera une utilisation similaire du vocabulaire machinique pour rendre compte des opérations naturelles dans *La Philosophie dans le boudoir*, où Dolmancé, amené à substituer les « lois » et les « secrets de la physique » à la « chimère divine », propose d'envisager l'acte de procréation comme un simple « mécanisme matériel » :

> Mais depuis que le flambeau de la philosophie a dissipé toutes ces impostures, depuis que la chimère divine est foulée aux pieds, depuis que mieux instruits des lois et des secrets de la physique nous avons développé le principe de la génération, et que ce mécanisme matériel n'offre aux yeux rien de plus étonnant que la

[1556] *Ibid.*, p. 177-178.
[1557] *La Nouvelle Justine*, p. 453.

> végétation du grain de blé, nous en avons appelé à la nature de l'erreur des hommes[1558].

En opposant aux dogmes de la religion les méthodes de la science expérimentale, l'homme prométhéen entend ramener le chaos et le désordre du monde à un nombre limité de principes qui le rendent concevable et autorisent de ce fait le libertin à s'assujettir les forces naturelles. On pense à la figure de la Durand, sorcière et empoisonneuse de son état[1559], dont les « terribles secrets » ne sont nourris que d'une étude attentive de la nature : « plus on étudie la nature, confie-t-elle à Juliette et à Clairwil, plus on lui arrache ses secrets, mieux on connaît son énergie, et plus l'on se persuade de l'inutilité d'un Dieu […][1560]. ». Cette étude, en l'assurant de l'inexistence de la divinité, lui a également procuré les moyens d'en imiter la violence en puisant dans sa connaissance des propriétés des plantes les ressources nécessaires au succès de ses projets :

> Oh ! ma chère amie, dit Clairwil, en réfléchissant sur tout ce qu'elle venait de voir, vous avez là de terribles secrets. J'en ai bien d'autres, mesdames, répondit la Durand, la vie des hommes est entre mes mains ; je puis répandre des pestes, empoisonner des rivières, propager des épidémies, putréfier l'air des provinces, corrompre des maisons, des vignes, des vergers ; transformer en venin la chair des bestiaux, incendier des maisons, faire mourir subitement celui qui respirera une fleur, ou qui décachètera une lettre ; je suis, en un mot une femme, unique dans mon genre, personne ne peut me le disputer[1561].

Rendue, par ses secrets, maîtresse de la nature, la Durand envisage le monde comme une machinerie complexe dont il est possible d'user à volonté à condition d'en comprendre le fonctionnement. Cette approche implique d'écarter toute transcendance, toute impulsion extérieure dans l'explication des phénomènes naturels ou des forces qui meuvent l'individu ; comme l'a montré Clara Carnicero de Castro, qui se rapporte ici aux travaux de François Pépin sur *La Philosophie expérimentale de Diderot et la chimie*, elle n'est pas sans faire écho aux thèses diderotiennes sur la nature : « Le personnage de la Durand semble en effet

---

[1558] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 64.
[1559] : « Au-delà du modèle de l'empoisonneuse des années 1600, rappelle Clara Carnicero de Castro, le personnage [de Durand] reprend les traits de la sorcière diabolique du XVIe siècle dont les caractéristiques remontent à l'entremetteuse-sorcière de la littérature antique, que l'on trouve chez Ovide, Tibulle et Properce. », Clara CARNICERO DE CASTRO, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée », *Fabula / Les colloques, Sade en jeu*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document6046.php, page consultée le 09 mai 2021.
[1560] *Histoire de Juliette*, p. 661.
[1561] *Ibid.*, p. 664-665.

l'incarnation romanesque de cette dynamique évoquée par Diderot, de ce "matérialisme chimique" qui se passe du "finalisme théologique" aussi que de l' "intelligibilité mécanique" pour prôner un savoir plus expérimental. » Le matérialisme triomphant de la Durand se vérifie dans son discours sur l'âme, lequel tend à ramener la vie spirituelle de l'être humain à l'action « de ce fluide éthéré, de cette matière infiniment subtile, dont la source est dans le soleil » sur « la machine animale[1562] » qu'elle anime et rend passible de sensation[1563]. Réduite à l'état de fluides et de mécanismes, l'âme finit par se confondre avec ce corps-machine qui lui sert d'enveloppe ; tout en l'homme est matière, l'appel à la nature débarrasse l'individu de toute forme de spiritualité, de toute trace d'une influence divine, laquelle se trouve ici remplacée par l'influence pseudo-scientifique de l'astre solaire. Cette physique originale à qui il revient, en lieu et place de la religion, d'élucider les mystères de l'âme envisage la cause cachée comme un levier que l'érudition libertine peut actionner à sa guise pour s'accaparer les puissances de la nature ; ce faisant, la sorcière sadienne en vient à incarner, pour reprendre les mots de Michel Delon, « la transition entre les vieux savoirs populaires et la philosophie des élites, entre les secrets féminins et la science officielle[1564]. » Les talents d'empoisonneuse dont fait montre la Durand ne sont pas d'ailleurs sans rappeler l'érudition d'Almani qui, dans *La Nouvelle Justine*, se présente lui aussi à Jérôme comme « chimiste » :

> Je suis chimiste ; j'ai passé ma vie à étudier la nature, à lui dérober ses secrets ; et, l'immoralité nourrissant mes études, ce n'est, depuis vingt ans, qu'au malheur des hommes que je consacre mes découvertes. Vous voyez comme je vous parle ; votre singulier désir m'a convaincu de la confiance que je pouvais avoir en vous ; apprenez donc qu'on peut contrefaire les terribles éruptions de cette montagne ; si vous voulez, nous l'essaierons ensemble[1565].

Almani incarne supérieurement cette croyance caractéristique du philosophe sadien dans le triomphe de l'esprit scientifique sur les mystères du monde, tout autant que le dévoiement de ces savoirs au profit de la jouissance égotiste du roué. Fort de la compréhension qu'il a acquise du fonctionnement de la nature et des causes souterraines qui

[1562] *Ibid.*, p. 666.
[1563] Clara Carnicero de Castro a analysé en détail les emprunts et les influences du discours que tient la Durand dans cette étrange dissertation consacrée au dogme de l'âme ignée : « Ce petit discours est presque entièrement recopié du *Traité des trois imposteurs*, le célèbre pamphlet anonyme composé d'extraits de diverses sources et rédigé pendant les XVIIe et XVIIIe siècles jusqu'en 1768, date de sa forme définitive. L'argumentation de Durand a été puisée dans le chapitre V, « De l'âme », qui est lui-même une réécriture du chapitre VI des *Discours anatomiques* du médecin Guillaume Lamy (1675). », Clara CARNICERO DE CASTRO, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée »
[1564] Michel DELON, « Préface », *Os libertinos de Sade*, São Paulo, Iluminuras / Fapesp, 2015, p. 11.
[1565] *La Nouvelle Justine*, p. 777.

la meuvent, Almani est en effet en mesure de reproduire artificiellement certains phénomènes naturels, provoquant volontairement des irruptions – projet auquel il propose d'ailleurs un peu plus loin à Jérôme de s'associer – ou contrôlant au moyen d'un « fil » la trajectoire de la foudre pour s'assurer qu'elle frappe aussi précisément que possible sa victime : « avec un fil il attirait la foudre sur la tête d'une jolie Napolitaine de seize ans qui mourut dans l'opération ; il frappe une autre par l'électricité, qui expira dans d'horribles douleurs[1566]. » Symptomatiquement, l'éclair qui frappe ici la « jolie Napolitaine » n'apparaît plus comme la manifestation de la volonté d'une providence mauvaise, et par définition incontrôlable et hostile à la vertu, comme ce pouvait être le cas dans *Justine*, elle n'est le fruit que d'un simple dispositif, d'un « mécanisme » dont la finalité est de détourner le cours normal des forces naturelles pour les subordonner au bon vouloir du libertin. La maîtrise des lois de la physique et de la chimie autorise le libertin à se substituer à dieu et lui permettent d'exercer un contrôle total sur cette nature dont il se veut être le « bourreau ». On retrouve, dans les discours d'Almani, les accents enthousiastes d'un certain XVIIIe siècle, qui voit dans le développement des mathématiques et des sciences expérimentales une opportunité pour l'homme d'assujettir son environnement et de plier « la grande machine du monde » à ses désirs :

> Surtout, les secrets de la nature, ce sont les mécanismes et leur fonctionnement caché derrière les apparences, mécanismes que l'on espère découvrir grâce aux instruments qui développent la puissance des sens, mais aussi, et surtout, grâce à l'expérimentation et au calcul mathématique, qui permettent de formuler les équations qui régissent les mouvements de la matière, et de pouvoir reproduire ainsi les effets causés par les machines qui composent la grande machine du monde[1567].

Toutefois, alors que le projet des Lumières consistait précisément à mettre ces savoirs confisqués à la nature au service du bien commun[1568], le héros sadien entend, à l'inverse, les faire concourir au malheur de ses semblables. Convaincu que cette « nature féroce » n'a d'autre vocation que de « détruire », qu'elle « n'arriv[e] à ses fins que par des meurtres » et qu'elle se s'engraisse fondamentalement que « du malheur et de la destruction des

[1566] *Ibid.*, p. 780.
[1567] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 178.
[1568] La maîtrise de la nature, écrit Descartes dans le *Discours de la méthode*, doit être mise au service des intérêts de l'humanité, c'est pourquoi elle « n'est pas seulement à désirer pour l'invention d'une infinité d'artifices, qui feraient qu'on jouirait sans aucune peine des fruits de la terre et de toutes les commodités qui s'y trouvent, mais principalement aussi pour la conservation de la santé, laquelle est sans doute le premier bien et le fondement de tous les autres biens de cette vie ; car même l'esprit dépend si fort du tempérament et de la disposition des organes du corps, que, s'il est possible de trouver quelque moyen qui rende communément les hommes plus sages et plus habiles qu'ils n'ont été jusques ici, je crois que c'est dans la médecine qu'on doit le chercher. »

hommes[1569] », il opte pour le parti de rentrer à son tour dans ce jeu de massacre et d'user des savoirs qu'il lui a dérobés pour en démultiplier les horreurs et rivaliser avec elle de cruauté. Loin de la perspective téléologique dans laquelle le XVIIIe siècle inscrit volontiers le développement des connaissances humaines, la philosophie sadienne révèle le fonds libidinal qui caractérise tout désir de savoir et en exhibe la part de violence. Ce faisant, elle associe au travail de la science comme de la philosophie une finalité profondément égoïste et immorale – celle de satisfaire les goûts lubriques et les valeurs anti-éthiques du philosophe sadien, qui mettra systématiquement ses connaissances au service du plus grand mal : « Je ne vous demande rien, me répondit cet homme ; le mal m'amuse, et, lorsque je m'y livre, jamais je ne m'en fais payer ; je ne vends que les recettes qui sont utiles aux hommes, je distribue pour rien toutes celles qui leur nuisent[1570]. » On observera, pour finir sur ce point, que bien qu'elle prétende subvertir les lois naturelles pour les soumettre aux désirs du libertin, cette approche mécaniste des secrets de la nature échoue, dans le cas d'Almani, à percer totalement l'énigme de la création :

> Mais la putain s'est moquée de moi, ses ressources l'emportaient sur les miennes : nous luttions trop inégalement. En ne m'offrant que ses effets, elle me voilait toutes ses causes. Je me suis restreint à l'imitation des premiers : ne pouvant deviner le motif qui plaçait le poignard en ses mains, j'ai su lui ravir l'arme, et m'en suis servi tout comme elle[1571].

En dernière analyse, le dévoilement des rouages qui mettent la nature en branle, la compréhension fine des lois qui président à son fonctionnement, et même l'art du physicien qui parvient, à force d'études, à reproduire mécaniquement les catastrophes naturelles, ne sauraient élucider la question qui se pose ultimement au philosophe, question qui n'est plus du ressort de la physique mais de la métaphysique : celle du mobile premier, de la cause originelle. Ce sont là, en toute logique, les limites de l'observation et de l'approche expérimentale qui, disertes sur les effets, ne disent rien des causes : constater le fonctionnement du monde ne permet aucunement d'en éclairer la signification, de passer du « comment » au « pourquoi ». Le mystère de la nature, la cause de son hostilité envers les hommes, sa malveillance même resteront des questions sans réponse, justifiant la frustration d'Almani, et la haine qu'il lui voue en retour. Le philosophe sadien ne sait donc pas tout, et le contrôle qu'il exerce sur la nature, quoique spectaculaire, n'est pas absolu. Cette lacune est

[1569] *Ibid.*, p. 778.
[1570] *La Nouvelle Justine*, p. 777-778.
[1571] *Ibid.*, p. 779-780.

importante car c'est elle qui empêche cette nature mécanisée de se convertir jamais en pur mécanisme, en instrument simplement placé entre les mains du héros maléfique ; c'est elle qui lui permet de conserver, une fois que tout a été dit, son caractère d'altérité. Parce qu'elle échappe aux discours et aux grilles d'analyse qui le prennent pour cible, comme elle refuse au demeurant les « bornes » que prétend lui assigner l'auteur de l'« Idée sur les romans », cette nature qui inspire pourtant le libertin et lui sert de modèle lui reste toujours, en quelque façon, inaccessible, extérieure. À quelque point que le jouisseur sadien se revendique de la relation de solidarité qui l'unit à elle, affirmant ne vivre que d'après les lois qu'elle érige et s'opposer en leur nom aux lois de la société, la nature n'en constitue pas moins pour lui une gêne, une concurrence déloyale ; aussi apparaît-elle plus volontiers comme une victime ou un complice gênant que comme un allié authentique du libertinage sadien.

Cette ambivalence du rapport qu'entretient l'homme prométhéen à la « machine du monde » se vérifie dans une seconde variation autour du thème du dévoilement des secrets de la nature qui emprunte, cette fois-ci, au modèle judiciaire. Pierre Hadot la définit en ces termes :

> Si l'on se situe dans un rapport d'opposition hostile, le modèle de dévoilement sera, pourrait-on dire, judiciaire. Quand un juge est en présence d'un accusé qui cache un secret, il doit s'efforcer de le faire avouer. Et, dans l'Antiquité, mais aussi dans le monde contemporain si fier de ses progrès, il y a pour cela une méthode prévue par la loi, ou, tout du moins, par la coutume ou la raison d'État : la torture[1572].

Francis Bacon, dont toute l'œuvre a consisté, d'après les mots de Liebig, à soumettre « le processus naturel à des catégories juridiques, au même titre qu'une affaire civile ou pénale[1573] », fournit dans le *Novum Organum* une illustration concrète de cette posture qui consiste à rapprocher la méthode des sciences expérimentales à une scène de « question » : « Les secrets de la nature, écrit-il, se révèlent plutôt sous la torture des expériences que lorsqu'ils suivent leur cours naturel[1574]. » On retrouvera un même discours à la fin du XVIIIe siècle dans la *Critique de la raison pure* de Kant, qui mobilise à son tour la métaphore judiciaire : l'homme raisonnable doit se comporter « non pas comme un écolier qui se laisse dire tout ce qui plaît au maître, mais comme un juge en fonctions, qui force les témoins à

[1572] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 131.
[1573] Justus von LIEBIG, « Francis Bacon von Verulam und die Geschichte der Naturwissenschaften » (1863), cité par Hans BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, Paris, 1999, p. 439.
[1574] Francis BACON, *Novum Organum*, I, trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, 1986.

répondre aux questions qu'il pose[1575]. » La langue juridique possède chez Sade une résonnance tout à fait particulière, car elle convoque le souvenir des affaires et des enfermements. De fait, les magistrats sont partout dans l'œuvre fictionnelle : du Curval des *120 journées de Sodome* au Fontanis du « Président mystifié », et de l'odieux Blamont qui officie dans *Aline et Valcour* au « magistrat du temps jadis » que met en scène *Le Prévaricateur*. Figures honnies, qui comptent à la fois parmi les héros les plus grotesques du personnel sadien et les bourreaux les plus cruels de son panthéon maléfique, ils incarnent le dévoiement le plus complet de la loi et son détournement à des fins égoïstes et sanguinaires. Parce qu'ils cumulent les fonctions de juriste, de philosophe et de scélérat, leurs apparitions favorisent ces télescopages entre la langue du droit et celle du libertinage, qui disent à la fois l'hypocrisie du roué et l'arrière-pensée lubrique qui travaille les discours du juge comme ceux du législateur. La haine que le président Curval voue à une nature envisagée ici comme garante de la vérité et d'un certain ordre moral qui lui répugnent l'un et l'autre, justifie le plaisir qu'il prend à l'outrager chaque fois qu'il le peut, comme un bourreau tourmente sa victime en la soumettant au supplice infâmant de la roue :

> Sacré nom de Dieu, dit-il, en se tournant vers ses amis, et leur montrant son vit collé contre son ventre, me voilà dans un état où j'entreprendrais furieusement des choses. — Et quoi ? dit le duc, qui aimait à lui faire dire des horreurs, quand il était dans cet état-là. — Quoi ? répondit Curval, telle infamie, que l'on voudra me proposer, dût-elle démembrer la nature, et disloquer l'univers[1576].

Loin d'être réductible aux seuls personnages de juges, le motif de la nature tourmentée essaime dans l'œuvre clandestine où il vient rendre compte des efforts déployés par le libertin pour s'accaparer ses secrets. L'outrage n'est plus seulement ici de l'ordre de l'invective, il devient un instrument de connaissance à part entière, le modèle d'une science qui n'avance qu'en transgressant les interdits moraux et qu'en soumettant les forces du monde au bon vouloir du philosophe. Il faut mesurer, une nouvelle fois, l'écart qui sépare Sade de ses contemporains dans le traitement qu'il propose de cette métaphore judiciaire : l'enjeu n'est plus, comme c'était le cas chez Kant, de faire des sciences expérimentales le levier d'une révolution qui assurerait à l'homme la maîtrise de son environnement ; Sade, qui méprise souverainement l'institution judiciaire, met quant à lui l'accent sur la violence et l'immoralité du juge qui officie, celui-ci œuvrant bien plutôt aux malheurs des hommes qu'à leur félicité.

[1575] Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 1984, p. 17.
[1576] *Les 120 journées de Sodome*, p. 286.

Le lecteur qui partagerait l'enthousiasme de Kant face à l'essor des lumières de l'esprit aurait quelque difficulté à soutenir le geste du bourreau sadien, dont la curiosité est en quelque sorte pervertie par ses pulsions et par son amour du vice. Il vaut mieux, explique Juliette, qui s'abrite derrière Machiavel pour justifier son propre penchant à la férocité, « être *impétueux que circonspect*, parce que la nature est une femme, de qui l'on ne saurait venir à bout, qu'en la tourmentant[1577]. » L'injonction de Bressac, dans *La Nouvelle Justine*, développe ces principes en explicitant, par une suite de parallélismes syntaxiques, le rapport que le philosophe doit entretenir avec la nature qui lui dispense ses savoirs :

> Allons, foutons, mes amis, poursuivit Bressac en s'introduisant au cul tout merdeux de Victor, oui, foutons ; que ce phénomène de la nature, l'un des plus simples de sa force motrice, ne prenne rien sur nos plaisirs. Plus la putain se développe à nous, et mieux nous devons l'outrager ; ce n'est qu'en l'invectivant qu'on la démêle : on ne la connait bien que par des outrages[1578].

Le scénario fantasmatique de la question, qui métaphorise l'audace et l'immoralité du philosophe que rien ne saurait écarter des savoirs qu'il convoite, informe également la scène libertine[1579], vérifiant la relation homologique qui unit systématiquement, chez Sade, la dissertation à l'orgie. La nature est traitée ici par Bressac de « putain », une expression récurrente sous la plume du roué sadien, et que l'on rencontrait déjà chez Almani pour fustiger la propension de cette dernière à se jouer des hommes en les aveuglant : « Mais la putain s'est moquée de moi, ses ressources l'emportaient sur les miennes : nous luttions trop inégalement. » Or ce mot de « putain » est aussi celui qui désigne, dans le vocabulaire libertin, la victime suppliciée, et particulièrement au moment précis où elle déchoit du rang de sujet et se voit signifier son rôle de « plastron » dans la scène qui se prépare. Madame de Mistival, personnage malheureux de *La Philosophie dans le boudoir*, croit récupérer sa fille Eugénie des mains des « instituteurs immoraux » qui concourent à son éducation sexuelle lorsqu'elle est brutalement prise à parti ; instruite du sort qui l'attend par la lettre de son mari que lui lisent ses bourreaux, elle l'était déjà avant cela par le brusque changement de niveau de langue qui accompagnait l'invective de Madame de Saint-Ange au seuil du dialogue :

[1577] *Histoire de Juliette*, p. 651.
[1578] *La Nouvelle Justine*, p. 946.
[1579] C'est particulièrement clair dans l'épisode du supplice de Madame de Mistival, à la fin de *La Philosophie dans le boudoir*, qui est construite comme une scène de jugement : « Eh ! vraiment ma petite mère, c'est que tout n'est pas dit. Ne faut-il pas que vous entendiez votre arrêt ? ne faut-il pas qu'il s'exécute ?… Allons, réunissons-nous autour de la victime, qu'elle se tienne à genoux au milieu du cercle, et qu'elle écoute en tremblant ce qui va lui être annoncé. », p. 173.

« Écoute, putain ! je vais à la fin t'instruire[1580]! » Même mouvement de bascule dans *Les Infortunes de la vertu*, lorsque Dalville révèle à Justine sa véritable identité : « – Ah monsieur, répondis-je, vous me faites frémir, où me menez-vous donc ? – Je te mène servir des faux-monnayeurs, catin, me dit Dalville […][1581]. » Comme le suggèrent ces rapprochements linguistiques et scénographiques, la nature, insultée et fustigée, apparaît volontiers comme un équivalent fonctionnel du corps victimal : le dévoilement des secrets du monde mime le geste cruel du bourreau soumettant sa victime à ses indignes passions. « L'esthétique sadienne, note Mladen Kozul, sourd de l'enthousiasme devant "mystères" et "replis secrets" d'une nature assimilée au corps soumis à l'observation[1582]. »

La métaphore du viol, envisagée dans la diversité de ses acceptions, réalise dans la sphère du langage le télescopage de ces deux violences qui, chez Sade, n'en font qu'une : l'agression sexuelle et la confiscation du savoir – dans le sens de l'expression « violer un secret ». Il nous semble à ce titre que Luc Ruiz, en voyant dans le réseau des personnifications qui touchent la nature un « effet général de la présence sourde de la nature, en arrière-plan[1583] », sous-estime d'une part l'érotisation de cette « présence », mais aussi la vivacité et le systématisme de son identification aux victimes de la scène libertine, laquelle vient filer, au sein même de la dissertation philosophique, l'image obsessionnelle du viol. Le recours à la personnification n'est pas un simple artifice rhétorique – un « moyen stylistique » –, cette personnification est l'illustration concrète de l'interdépendance entre un modèle de pensée et un modèle de jouissance, le signe de la complicité qui unit le philosophe au libertin. Rappelons que le couvent Sainte-Marie-Des-Bois de *La Nouvelle Justine*, qui règlemente et systématise l'usage du viol, est présenté par Antonin, l'un de ses supérieurs, comme une « école » : « Il n'y a pas de maison en France où l'on forme mieux une fille que dans celle-ci [1584]», précise-t-il. De la même façon, lorsque Almani évoquera les tourments qu'il entend infliger à la nature pour la contraindre à lui livrer ses secrets, c'est à la langue du libertinage qu'il en appellera pour rendre compte des opérations de l'esprit : « Ses filets meurtriers [ceux de la nature] sont tendus sur nous seuls ; essayons de l'y envelopper elle-même en la

[1580] *La Philosophie dans le boudoir*, p. 169.
[1581] *Les Infortunes de la vertu*, p. 90.
[1582] Mladen KOZUL, *Le corps dans le monde*, p. 149.
[1583] « Se pose alors la question des rôles que joue la nature dans le dispositif romanesque sadien : indéniablement, elle est la caution philosophique des libertins dans une perspective matérialiste ; toutefois, au détour de tel passage, elle revêt l'apparence d'un actant. […] Bien sûr, ce ne sont là que des moyens stylistiques, mais ils contribuent à créer un effet général de présence sourde de la nature, en arrière-plan, plus particulièrement dans les romans consacrés à Justine et à Juliette. », Luc RUIZ, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : "cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" ».
[1584] *La Nouvelle Justine*, p. 659.

masturbant, si je peux […][1585]. » Ce qui vaut pour les jeunes pensionnaires du couvent libertin vaut également pour la nature, prisonnière elle aussi des rets du philosophe, à ceci près que cette dernière n'est plus dans la position (ironique) de l'apprenant réfractaire, mais dans celle (non moins ironique) de l'instituteur captif : différence de pure forme cela dit, car dans les faits Justine n'apprend rien et ne fait que subir à la fois les dissertations et les mauvais traitements de ses bourreaux. Dans un cas comme dans l'autre, la domination du corps signale et accompagne la conquête des savoirs ; aussi la métaphore du viol circule-t-elle librement de la dissertation à la scène et de la scène à la dissertation, comme c'est le cas par exemple dans les réflexions de la Delbène sur la nullité des « effets moraux ». Ces dernières sont l'occasion pour l'oratrice de présenter l'essence de ce qui, chez le libertin sadien, caractérise la démarche philosophique, à savoir la transgression systématique des lois naturelles au nom du rationalisme des Lumières, transgression qui se trouve symptomatiquement informée ici par une longue métaphore filée jouant cyniquement de la polysémie du mot « viol » :

> […] c'est alors que tu reconnaîtras la faiblesse de ce qu'on t'offrait autrefois comme des inspirations de la nature ; quand tu auras badiné quelques années avec ce que les sots appellent ses lois, quand, pour te familiariser avec leur infraction, tu te seras plu à les pulvériser toutes, tu verras la mutine, ravie d'avoir été violée, s'assouplissant sous tes désirs nerveux, venir d'elle-même s'offrir à tes fers… te présenter les mains pour que tu la captives ; devenue ton esclave, au lieu d'être ta souveraine, elle enseignera, finement à ton cœur la façon de l'outrager encore mieux, comme si elle se plaisait dans l'avilissement, et comme si ce n'était réellement qu'en t'indiquant de l'insulter à l'excès, qu'elle eût l'art de te mieux réduire à ses lois[1586].

Située au cœur du projet philosophique esquissé par les libertins de l'œuvre clandestine, l'injonction à « violer » les secrets de la nature fait également retour dans l' « Idée sur les romans » où elle s'invite dans l'art poétique sadien. On ne demande pas au romancier, qui est le peintre de la nature, de faire de la morale, mais de représenter le plus fidèlement possible ce qu'il a sous les yeux, y compris lorsque cette nature qui lui sert de modèle surprend ou choque par ses bizarreries, ses égarements. « Tout dire », c'est montrer indifféremment le vice et la vertu, le vice *à côté* de la vertu. À cette justification intéressée de l'immoralité du récit et de la « noirceur » des pinceaux dont use l'écrivain, s'ajoute, en filigrane, l'idée que la nature serait sans doute plus belle, plus intéressante, et d'une certaine

[1585] *Ibid.*, p. 779.
[1586] *Histoire de Juliette*, p. 194.

façon plus *vraie* dans ses dérèglements que dans ses marques de vertu ; dans ces conditions, le vice apparaît brusquement comme le signe d'une vérité profonde, essentiellement « secrète », dont la mise au jour invite à remettre en cause la représentation lisse et superficielle d'une nature uniforme, forclose dans son rôle de garante de l'ordre moral[1587]. Or une telle connaissance des arcanes de la nature ne saurait s'obtenir autrement, dans l' « Idée sur les romans », que par une longue étude[1588] qui mobilise à son tour l'image du viol incestueux, quoi que sous une forme plus gazée ; le romancier, qui est « l'amant » de mère nature, est invité à entrouvrir le sein de sa partenaire pour y dérober les secrets qu'elle renferme :

> […] le romancier est l'homme de la nature, elle l'a créé pour être son peintre ; s'il ne devient pas l'amant de sa mère dès que celle-ci l'a mis au monde, qu'il n'écrive jamais, nous ne le lirons point ; mais s'il éprouve cette soif ardente de tout peindre, s'il entrouvre avec frémissement le sein de la nature, pour y chercher son art et pour y puiser des modèles, s'il a la fièvre du talent, et l'enthousiasme du génie, qu'il suive la main qui le conduit, il a deviné l'homme, il le peindra[1589].

L'incitation à dévoiler les secrets de la nature occupe donc une place centrale dans l'œuvre fictionnelle de Sade, formant un trait d'union entre les figures du libertin, du philosophe, et ultimement de l'écrivain lui-même. Ce dévoilement obéit à une volonté d'éclairer le fonctionnement de la « machine-monde » en lui supposant des causes ou des mobiles sciemment dissimulés aux yeux des hommes. Personnage prométhéen, au sens où l'entend Pierre Hadot, le héros sadien prétend, en s'accaparant des savoirs qui n'appartenaient jusqu'alors qu'au champ du religieux ou de la mystique, agir en maître d'une nature soudain désacralisée, soumise aux lumières de l'esprit comme aux passions du libertinage. Mécanisation et incarnation constituent en effet les deux visages d'un même processus de

---

[1587] Ces deux attitudes à l'égard de la nature se retrouvent largement dans les discours des libertins sadiens, et nous partageons pleinement l'analyse qu'en propose Luc Ruiz : « Parallèlement à la destruction des "préjugés", deux positions relatives à la nature coexistent chez les libertins. Tantôt ils considèrent, selon la théorie des compensations, qu'elle est indifférente aux actions humaines […] ; tantôt leurs pratiques sont érigées en lois de la nature […]. Toutefois, au fil des dissertations, c'est bien la deuxième position qui l'emporte et, si l'on en croit les libertins, la nature marque nettement son penchant pour l'attitude qu'ils préconisent, et cela au nom même de l'équilibre naturel ; telle est la conclusion à laquelle arrive Juliette à la fin de son récit […]. », Luc RUIZ, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : "cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" »

[1587] *La Nouvelle Justine*, p. 659.

[1588] Juliette se montrera elle aussi sensible à la valeur esthétique du geste de dévoilement, assignant à l'art pour fonction d'arracher à la nature ses « mystères » ; la position du théoricien qui signe l' « Idée sur les romans » rencontre celle des grands libertins de l'œuvre clandestine : « J'aime les arts, ils échauffent ma tête ; la nature est si belle, qu'on doit chérir tout ce qui l'imite… Ah ! saurait-on trop encourager ceux qui l'aiment et qui la copient ; la seule façon de lui arracher quelques-uns de ses mystères, est de l'étudier sans cesse ; ce n'est qu'en la scrutant jusques dans ses replis les plus secrets, qu'on arrive à l'anéantissement de tous les préjugés […]. », *Histoire de Juliette*, p. 729.

[1589] « Idée sur les romans », p. 30.

réification ; réduite à l'état de machine ou représentée sous les traits de la victime suppliciée, la nature devient, entre les mains du jouisseur, un pur *objet* de libertinage. En empruntant à la tradition prométhéenne, et en se revendiquant explicitement du naturalisme des Lumières, Sade œuvre cependant à transformer et à radicaliser le *topos* de la nature secrète : que ce soit en représentant la nature comme une entité fondamentalement vicieuse et hostile, en mettant l'accent sur la dimension passionnelle de l'entreprise philosophique et des sciences expérimentales qui lui servent de modèle, ou encore en s'inscrivant en faux contre l'ambition philanthropique qui présiderait aux efforts déployés par l'homme pour dominer son environnement. Signe de l'ambivalence qui caractérise, chez Sade, cette idée de « secrets naturels », nous verrons que l'ombre qui excite la curiosité de l'homme prométhéen peut aussi fort bien, en convoquant les catégories de l'insondable ou de l'occulte, provoquer à l'inverse la suspicion de l'homme rationnel qui verra en elle la manifestation de modèles d'appréhension du monde qu'il récuse *a priori* : le mystère, l'acte de foi, l'art magique.

Section 3. Obscurités et fausses lumières

Le désir qui pousse le libertin à arracher à la nature ses secrets n'a d'égal que son mépris envers les disciplines qui fondent leur rapport au savoir sur l'acceptation d'un degré variable d'opacité. La distinction est essentielle car le « secret » n'a pas du tout le même sens, selon qu'il s'inscrive dans la rhétorique du dévoilement que mobilise le jouisseur prométhéen ou bien dans le système de croyances du religieux, du sorcier ou du mystique. Alors que dans le premier cas, le secret désigne un savoir *fonctionnel*, c'est-à-dire autonome, cohérent et pleinement intelligible, mais dont l'accès est refusé pour telle raison qui lui est extérieure – lacunes du destinataire face à la complexité des vérités qu'il renferme ou bien refus du destinateur de partager ces mêmes vérités –, dans le second cas, il renvoie en revanche à un savoir intrinsèquement inintelligible : vérité *mystérieuse*, manifestation accidentelle d'un *je ne sais quoi* dont le dévoilement même est insignifiant. Le mystère, contrairement au secret, ne nous confronte pas à un problème de médiation mais d'intellection ; dénué de tout destinataire, il n'engage pas notre capacité à nous emparer de ce qu'autrui sait mais nous invite à faire l'expérience de ce que nous ne savons pas, et ce faisant, nous oblige à prendre la mesure de l'incommensurabilité de ce savoir. Or le secret n'intéresse le libertin sadien qu'en cela qu'il oppose une résistance temporaire à sa curiosité : triompher de cette résistance lui permettra de jouir des savoirs qu'il s'est accaparé en même temps que de la transgression qui a rendu possible cet accaparement. Le mystère ne présente, de ces deux plaisirs, que le second : puisqu'il n'est guère possible d'en tirer quelque connaissance objective que ce soit, quelque lumière susceptible d'éclairer la marche du monde, du moins offre-t-il au jouisseur la satisfaction de l'invective et du blasphème.

Cette précision étant faite, il semble que ce qui pourrait apparaître de prime abord comme un paradoxe du système libertin n'en est finalement pas un : la passion que le héros sadien voue au secret ne relève ni de l'occultisme, ni du mysticisme, mais d'un parti pris qui postule que toute vérité de quelque importance ne saurait exister, dans la nature, qu'à l'état de secret attendant patiemment d'être dévoilé. Justement, le libertin se définit, et donc se distingue des autres personnages, par cette vocation au dévoilement : mû par « un esprit philosophique », c'est à lui qu'il revient de conquérir ces pans entiers de la connaissance qui échappent au commun des mortels. L'on pourrait dire du dévoilement qu'il remplit chez Sade une double fonction. Fonction additive tout d'abord : il ajoute à ce qui est déjà de l'ordre du

connu et répond à une volonté très claire de concentration, voire de monopolisation des savoirs, sur le modèle de l'érudit – historien, moraliste ou anthropologue – qui semble faire collection de ces réflexions savantes dont il inonde, parfois sur des dizaines de pages, ses interlocuteurs. La seconde fonction du dévoilement est *a contrario* soustractive et critique : c'est la dénonciation âpre des faux savoirs, des croyances infondées. Le rôle du libertin n'est pas seulement de dérober à la nature ses secrets, il est aussi de combattre le fanatisme et la crédulité, de déconstruire les discours normatifs de son temps pour y opposer la « vérité géométrique » d'une philosophie fondée sur l'observation des phénomènes naturels. À rebours de l'érudition bavarde du dissertateur, cette attitude pousse volontiers le héros sadien vers un certain minimalisme – n'adhérer à aucune vérité dont on ne soit absolument sûr, ne surtout pas condamner ce qu'on ne comprend pas – qui trouve sans doute sa plus belle illustration dans la réponse que le moribond fait au prêtre venu recueillir ses dernières paroles : « Tu édifies, tu inventes, tu multiplies, moi je détruis, je simplifie. Tu ajoutes erreur sur erreurs : moi je les combats toutes. Lequel de nous deux est l'aveugle [1590]? » La haine que voue Sade aux législateurs qui prétendent punir quiconque refuserait de se conformer à l'image étriquée qu'ils se font de ce qu'il faut être, faire, ou penser, a eu le temps de mûrir et de se perfectionner durant les longues périodes d'incarcération auxquelles le marquis a été astreint ; transposée dans l'œuvre fictionnelle, et placée dans la bouche de ses héros libertins, elle alimente une rhétorique implacable contre les « préjugés », au premier rang desquels se trouve, bien sûr, la croyance en un « fantôme déifique[1591] ». Entre mille exemples, on citera un extrait de la longue catilinaire que Cœur-De-Fer adresse à Justine dans l'espoir de la convaincre de renoncer à ses convictions religieuses :

> On frémit, en honneur, quand on voit la quantité de ridicules et d'inconséquences que vous prêtez à ce fantôme ; quand on examine à loisir toutes les qualités ridicules et contradictoires dont ses partisans sont obligés de le revêtir, pour en composer un être admissible, sans réfléchir que plus ils le compliquent, plus ils le rendent inconcevable, et que plus ils le justifient, plus ils l'avilissent[1592].

Ce que reproche Cœur-de-Fer à la jeune fille, outre sa croyance en un dieu honni, c'est d'adhérer à un système de pensée caractérisé par son irrationalité et son incohérence ; au fond, la critique formulée ici porte moins sur le contenu que sur la méthode. Justine croit aveuglément en un être dont l'existence n'est ni démontrée, ni démontrable ; la grille de

[1590] *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, p. 5.
[1591] *Histoire de Juliette*, p. 1057.
[1592] *La Nouvelle Justine*, p. 454.

lecture qu'elle projette sur le monde ne repose donc sur rien d'autre que sur un acte de foi, sur une confiance absolue dans les décrets d'une entité « fantastique ». Enfin, pour ne rien arranger, cette croyance résiste implacablement à tous les démentis que lui fournissent pourtant les nombreux malheurs dont sa vie a été jalonnée, à tous les retournements du sort, à toutes les démonstrations érudites qui ont essayé de lui faire entrevoir la vanité de convictions si ostensiblement contraires aux volontés de la nature. Justine « croit », sans but, sans raison, sans même se donner la peine d'étayer sérieusement les principes auxquels elle adhère, et c'est là sans doute ce qui l'éloigne le plus radicalement de sa sœur, Juliette, dont l'éducation libertine, notamment orchestrée par Noirceuil et Saint-Fond, s'est précisément donné pour finalité de « dévoiler à [s]es yeux les grands secrets de la nature[1593] » et de dissiper dans son esprit les « infâmes prestiges religieux qui troublent toute la félicité de la vie[1594]. » L'invraisemblable obstination de Justine à ne rien comprendre fait d'elle, tout à la fois, un sujet de plaisanterie, une cible facile pour exercer l'éloquence et les arguments de ses bourreaux, mais aussi, peut-être, un objet de fascination : sa désinvolture face aux discours qui lui sont opposés et son tempérament immarcescible finissent par faire d'elle un être énigmatique. Elle incarne la seule et unique résistance dont le libertin sadien ne viendra jamais à bout, en dépit de tous les efforts, de toutes les violences – en dépit même du bon sens. Note limite après laquelle il n'y a plus rien.

D'une certaine manière, l'on pourrait dire que l'enjeu premier de la philosophie sadienne, qui n'a rien, quoi qu'elle en dise, d'une doctrine cohérente ou d'un « système », est de tenter de répondre à l'énigme que constitue le personnage de Justine, énigme qui se trouve relayée, sous d'autres noms, à travers une myriade de personnages fonctionnellement identiques, dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle. Quelles armes opposer à celui qui ne peut douter ? Sur le plan narratif, la réponse est très claire : le mépris et l'avilissement, l'assujettissement du corps victimal et sa négation en tant que sujet – chez Sade, seul celui qui pense et qui est à même de formuler un discours critique, c'est-à-dire libertin, a droit à l'existence. Sur le plan discursif, la fiction sadienne est le lieu d'une réflexion continue sur les mécanismes de la croyance, et se fait ainsi le relais d'une vaste entreprise de déconstruction des « préjugés ». La première cause de ces préjugés qui obscurcissent le regard des hommes tient, nous dit Sade, à une profonde incompréhension des lois qui règlent la nature : « ne

[1593] *Histoire de Juliette*, p. 650.
[1594] « […] oui, répondit madame Delbène, oui, je veux me charger de son éducation, je veux dissiper dans elle, comme je l'ai fait dans toi, ces infâmes prestiges religieux qui troublent toute la félicité de la vie, je veux la ramener aux principes de la nature, et lui faire voir que toutes les fables dont on a fasciné son esprit, ne sont faites que pour le mépris. », *ibid.*, p. 185.

serons-nous pas forcés d'avouer, demande-t-il dans ses cahiers de notes et réflexions, que la nature est bien inconcevable, mais que notre sotte vanité et la plupart de nos principes le sont encore bien davantage [1595]? » Le refus ou l'incapacité à se conformer aux lois qu'elle érige expliquerait la multiplication des dogmes et des opinions irrationnelles. Les religions elles-mêmes, explique en substance Delbène, constituent des systèmes de croyances voués à pallier l'ignorance des fidèles en substituant une vérité révélée au vertige angoissant de l'inconnu :

> O Juliette ! n'en doutons pas, ce n'est qu'aux bornes de notre esprit qu'est due la chimère d'un Dieu ; ne sachant à qui attribuer ce que nous voyons, dans l'extrême impossibilité d'expliquer les inintelligibles mystères de la nature, nous avons gratuitement placé au-dessus d'elle un être revêtu du pouvoir de produire tous les effets dont les causes nous étaient inconnues[1596].

Face à l'imagination sans bornes des faiseurs de religion qui, faute de comprendre le monde qui les entoure, en sont réduits à « invent[er] des causes surnaturelles » en lieu et place des mécanismes physiques qui le meuvent, et à tromper ainsi leurs fidèles, le libertin en appelle à la rigueur du logicien et à la simplicité du sage :

> Que les théologiens sont d'étranges raisonneurs ! dès qu'ils ne peuvent deviner les causes naturelles des choses, ils inventent des causes surnaturelles, ils imaginent des esprits, des Dieux, des causes occultes, des agents inexplicables, ou plutôt des mots bien plus obscurs que les choses qu'ils s'efforcent d'expliquer. Demeurons dans la nature quand nous voudrons nous rendre compte des effets de la nature ; ne nous écartons jamais d'elle quand nous voudrons expliquer ses phénomènes ; ignorons les causes trop déliées pour être saisies par nos organes, et soyons persuadés, qu'en sortant de la nature, nous ne trouverons jamais la solution des problèmes que la nature nous présente[1597].

L'attitude prônée par Delbène se caractérise en effet par une forme de passivité – « demeurer » et « ne pas s'écarter » – qui tranche avec l'effervescence trompeuse prêtée aux théologiens – qui « imaginent », « inventent ». La métaphore spatiale illustre la nécessaire proximité entre l'homme et la nature, une proximité qui est menacée par l'imagination déréglée et les démonstrations controuvées de ceux qui ont depuis longtemps déjà déserté le sentier de la raison. Le philosophe est donc plutôt ici celui qui sait quand ne pas agir, qui résiste à la tentation d'ajouter à ce qui est déjà. Ne pouvant s'appuyer ni sur la nature, ni sur

[1595] *Notes et réflexions*, *Lettres et mélanges littéraires*, p. 185.
[1596] *Histoire de Juliette*, p. 204.
[1597] *Ibid.*, p. 220.

une quelconque forme de vraisemblance, les discours du théologien mobilisent quant à eux des concepts flous, des mots « obscurs », ils s'appuient sur des récits qui espèrent expliquer le fonctionnement du monde par l'intercession de forces extérieures et elles-mêmes incompréhensibles : les miracles de la nature sont renvoyés à l'influence insidieuse de « causes occultes », d'« agents inexplicables ». L'appel au secret et à l'obscurité comme leviers visant à asseoir des systèmes de représentation du monde irrationnels, et souvent même empreints d'une certaine duplicité, constitue, chez Sade, un trait structurant du discours religieux et une cible privilégiée de la critique libertine. Le dogme du *deus absconditus*, dont on a vu qu'il permettait aux héros vertueux de dédouaner l'être suprême des crimes impunis et des injustices quotidiennes qui se commettent sur terre, tombe logiquement sous le coup de cette défiance à l'égard du non-dit. Comment adhérer aux principes d'une entité mystérieuse, qui refuse de laisser voir ses intentions ou de justifier du bien fondé de ses lois ? Comment croire en l'existence d'un être « Que rien n'offre aux regards ni ne montre à l'esprit / […] Que rien ne peint aux sens, que nul ne peut comprendre[1598] », s'interroge avec une fausse innocence l'auteur du poème « La Vérité » ? Pour Francaville, qui est l'un des compagnons de Ferdinand dont Juliette sera amenée à faire la connaissance, les multiples secrets qui entourent dieu rendent son culte absurde et constituent autant de signes du caractère factice et manipulatoire des religions :

> Dans toutes les contrées de la terre, dit Francaville, on nous annonce qu'un Dieu s'est révélé ; qu'a-t-il appris aux hommes ? Leur prouve-t-il évidemment qu'il existe ? leur enseigne-t-il ce qu'il est ?… en quoi son essence consiste ? Leur explique-t-il clairement ses intentions… ses plans… Ce qu'on nous assure qu'il a dit de ses plans, s'accorde-t-il avec les effets que nous voyons ? Non, sans doute ; il apprend seulement *qu'il est celui qui est, qu'il est un Dieu caché ;* que ses voies sont ineffables… qu'il entre en fureur dès qu'on a la témérité d'approfondir ses décrets, et de consulter la raison, pour juger de lui ou de ses ouvrages[1599].

Le dogme du dieu caché confronte l'homme à un monde inintelligible en lui demandant de croire aveuglément en ce qu'il ne comprend pas. Le secret n'a aucunement vocation à exciter la curiosité du croyant mais à borner le champ des connaissances possibles, à tracer une ligne de démarcation claire entre le pensable et l'impensable, le licite et l'illicite. En lieu et place, il revient à l'ombre de garantir l'orthodoxie de la pensée chrétienne en privant les fidèles des instruments conceptuels qui pourraient leur permettre de remettre en

[1598] « La Vérité ».
[1599] *Histoire de Juliette*, p. 1057.

cause les principes qui leur sont inculqués. Ce faisant, la séduction du secret n'est pas seulement la conséquence de notre inaptitude à saisir les intentions insondables du créateur, ou à comprendre des enjeux qui nous dépassent infiniment, il relève d'une stratégie rhétorique consciente, minutieusement orchestrée par les ministres du culte pour réduire au silence les voix divergentes. L'enjeu pour Francaville, comme pour la plupart des libertins sadiens qui s'attaquent à cette notion, est de montrer que le secret ne relève pas d'une métaphysique mais d'une prophylactique. Le secret n'est pas en dieu, ou dans le monde, il n'est que dans les discours du théologien, et c'est pourquoi de tels discours peuvent et doivent être dénoncés comme obscurantistes. De questions en questions, il revient au philosophe de remonter patiemment la chaîne des causes afin de dénoncer les imprécisions et les coups de force du récit cosmologique chrétien :

> […] pourquoi Dieu a-t-il créé le diable, destiné à pervertir le genre humain ? on l'ignore ; c'est un mystère caché dans le sein de la Divinité, qui elle-même est un mystère. Poursuivrez-vous ? demanderez-vous à cet animal quel est le principe caché des actions et des mouvements du cœur humain ? il vous répondra que c'est l'âme ; et qu'est-ce que l'âme ? c'est un esprit ; qu'est-ce qu'un esprit ? c'est une substance, qui n'a ni forme, ni couleur, ni étendue, ni partie ; comment une telle substance peut-elle se concevoir ? comment peut-elle mouvoir un corps ? on n'en sait rien, c'est un mystère […] [1600]. »

L'interrogatoire auquel se livre ici Ambroise se poursuivra jusqu'à ce que les hommes de paille à qui il donne la parole rendent gorge et confessent finalement, par leur silence, l'hypocrisie des systèmes qu'ils défendent : « ici, ils se taisent, parce qu'ils ne savent que dire. Et la raison de cela est simple ; s'ils prêtent une âme aux hommes, c'est par l'intérêt qu'ils ont à en faire ce qu'ils veulent […][1601]. » La notion de « mystère », prise dans son acception étroitement religieuse, est également au cœur de la rhétorique anticléricale et athée du libertin sadien. L'article MYSTÈRE (THÉOLOGIE) de l'*Encyclopédie* le définit comme une « chose cachée et secrète, impossible ou difficile à comprendre », ajoutant un peu plus loin : « se dit premièrement des vérités révélées aux Chrétiens, et dans l'intelligence desquelles la raison humaine ne peut pénétrer. Tels sont les mystères de la Trinité, de l'Incarnation. » Le mystère symbolise tout ce que les héros maléfiques de Sade ont en horreur : c'est un savoir irrationnel, fantaisiste, et surtout qui se revendique de son caractère insondable ; le mystère en appelle non à l'intelligence du fidèle mais à sa capacité à laisser au besoin sa raison de côté afin

[1600] *La Nouvelle Justine*, p. 627.
[1601] *Idem.*

d'adhérer à des vérités qu'il ne conçoit pas. Pour le « philosophe » éthiopien qui s'entretient avec Gaspard, dans l'« Histoire de Saintville et Léonore », cette *suspension volontaire de l'incrédulité* qu'exige la foi chrétienne devrait constituer pour le croyant une source de méfiance ; en effet, argumente-t-il, puisque la « raison vient de Dieu », elle ne saurait être écartée de l'examen des dogmes :

> Un mystère doit, dites-vous, confondre la raison, il faut qu'elle plie devant l'incompréhensibilité du mystère, et qu'elle s'y soumette ; mots vides de sens que tout cela, ma raison me vient de Dieu, c'est le seul flambeau qu'il m'ait donné pour me conduire et pour le connaître, il est absolument impossible qu'il exige de moi l'adoption de choses qui contrarient ouvertement cette raison ; s'il eût voulu que je les crusse, ne m'eût-il pas donné une raison faite pour les adopter ; cela était bien plus simple que de me forcer d'admettre ces choses aux dépens de la sorte de bon sens que j'ai reçue de lui […][1602].

Ce que récuse, en filigrane, le philosophe, c'est la possibilité de faire cohabiter une pluralité de modèles cognitifs ; l'inintelligibilité du mystère n'est pas envisagée comme la manifestation des limites du discours rationnel, constat qui inviterait à mobiliser d'autres modes de pensée dans le rapport au phénomène religieux ; cette opacité inhérente au mystère n'apparaît plus ici que comme l'indice de la duplicité des ministres du culte, qui entendent faire croire en des choses impossibles de manière à priver leurs fidèles de tout esprit critique. Rien, pas même les miracles de la divinité, ne saurait se soustraire aux lumières de la raison. On rencontrera un raisonnement similaire dans l'*Histoire de Juliette* ; c'est Delbène, « cette femme philosophe », qui parle :

> À l'exemple de tous les sots qui ont eu les mêmes principes, tu me répondras que tout cela sont des mystères ; mais, imbéciles que vous êtes, si ce sont des mystères, vous n'y comprenez donc rien, et si vous n'y comprenez rien, comment pouvez-vous décider affirmativement une chose dont vous êtes incapables de vous former aucune idée ! Pour croire ou pour affirmer quelque chose, il faut au moins savoir en quoi consiste ce que l'on croit et ce que l'on affirme ; croire à l'immatérialité de l'âme, c'est dire que l'on est persuadée de l'existence d'une chose dont il est impossible de se former aucune notion véritable ; c'est croire à des mots sans y

[1602] *Aline et Valcour*, p. 775.

> pouvoir attacher aucun sens ; affirmer qu'une chose est telle qu'on l'a dit, c'est le comble de la folie et de la vanité[1603].

La fiction sadienne s'emploiera dès lors à déconstruire les principaux mystères de la religion chrétienne, en pointant systématiquement du doigt les incohérences et les invraisemblances des justifications qu'elle avance pour rendre compte des énigmes de l'univers. Ainsi de l'immortalité de l'âme, « opinion merveilleuse » qui ne repose que sur un « tas d'absurdités conjecturales[1604] » ; ou de l'eucharistie : « N'est-ce pas une chose également absurde et dégoûtante que d'imaginer qu'un dieu nous ordonne de manger sa chair », raisonne notre philosophe éthiopien, ou « d'oser croire qu'un homme, fut-ce même un saint, puisse avoir la faculté d'évoquer son dieu par des paroles, et de le faire descendre à son gré dans des éléments corruptibles et dissolubles [1605]? » Les contes et historiettes de Sade proposent une approche plus légère et plus grivoise mais non moins radicale de l'entreprise de parodisation à l'œuvre dans la dissertation libertine ; dans « L'instituteur philosophe » par exemple, l'abbé Du Parquet a l'idée d'expliquer à son jeune élève, le comte de Nerceuil, le mystère de la consubstantiation en le « consubstantiant [sic] » à une « petite fille » – « […] je ne m'étonne pas si ce mystère fait, dit-on, toute la joie des personnes célestes, car il est bien doux quand on est deux de s'amuser à ne faire qu'un[1606]. » – avant de se mettre en tiers dans leurs ébats afin, dit-il, de lui enseigner celui de la trinité : « Eh ventrebleu, dit l'abbé en balbutiant de plaisir, ne vois-tu pas bien, mon cher ami, que je t'apprends tout à la fois ? C'est la trinité, mon enfant... c'est la trinité qu'aujourd'hui je t'explique, encore cinq ou six leçons pareilles et tu seras docteur en Sorbonne[1607]. » Sous prétexte de faciliter « l'intelligence de l'objet mystérieux », l'abbé opte pour « certaines tournures physiques », « certaines explications matérielles » destinées à rendre plus concrètes les opérations d'une science « plus difficile à faire entendre que de l'algèbre[1608] ». Le télescopage ironique entre le lexique du mystère et celui des sciences, qui résulte de ce parallèle audacieux, a évidemment pour finalité de dénoncer, dans un même mouvement, l'opacité artificieuse du discours théologique et la tartuferie de ceux qui l'énoncent.

En tournant en ridicule les mystères du christianisme, Sade entend libérer la nature de toute force surnaturelle, de toute impulsion divine ; les lumières de la raison se substituent à

[1603] *Histoire de Juliette*, p. 219.
[1604] *Idem.*
[1605] *Aline et Valcour*, p. 773.
[1606] « L'instituteur philosophe », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 54-55.
[1607] *Ibid.*, p. 56.
[1608] *Ibid.*, p. 53.

l'obscurantisme religieux, dessinant les contours d'un monde stable et cohérent, régi par les lois de la physique plutôt que par l'arbitraire d'une entité insondable : « pourquoi donc s'obstiner à voir du surnaturel, quand ce qui nous entoure peut être produit par des moyens si simples[1609]? » De tous les libertins de la fiction sadienne, Juliette est sans conteste celle qui se distingue le plus par ses provocations à l'égard des forces qui animent la nature, prenant un malin plaisir à défier ses manifestations les plus violentes. Nous avons déjà évoqué la foudre qui frappe sa sœur Justine au terme de l'*Histoire de Juliette*, comme pour punir la jeune femme de s'être adonnée à son penchant pour la vertu ; le motif était déjà présent quelques pages auparavant, alors que Juliette, Durand et « quatre citadines vénitiennes » embarquent « un jour orageux […] dans le moment où les éclairs sillonnaient la nue » à bord d'une gondole pour y célébrer de nouvelles bacchanales. Le geste, qui a valeur de défi, vérifie l'impuissance du « chimérique Dieu » supposé commander aux éléments, ramenant orages, tonnerre et éclairs à ce qu'ils sont véritablement, à savoir de « simples phénomènes de la nature » :

> […] trop sensible au plaisir pour être refroidie par d'aussi simples phénomènes de la nature, je blasphème, comme elles, le chimérique Dieu qui, dit-on, les produit. Cependant, le tonnerre gronde, la foudre tombe de toutes parts. Notre gondole, rapidement élancée, ne paraît plus que le jouet des flots ; et nous jurons, nous déchargeons ; nous bravons la nature alarmée… en courroux contre tout ce qui existe, et ne respectant que nos plaisirs[1610].

On rencontre une scène similaire lorsque Juliette et Clairwil décident de précipiter Olympe Borghèse, leur ancienne comparse, dans le cratère brûlant du Vésuve. La « nuée de pierres » qui jaillit du volcan est l'occasion de confronter deux grilles de lecture incompatibles, l'une surnaturelle, adoptée par Juliette par manière de plaisanterie – leur victime, fraichement assassinée, se « venge » –, l'autre strictement physique :

> Clairwil n'avait pas fini, qu'une nuée de pierres s'élance du volcan, et retombe en pluie autour de nous : ah ! ah ! dis-je, sans seulement daigner me lever, Olympe se venge ; ces morceaux de souffre et de bitumes sont les adieux qu'elle nous fait, elle nous avertit qu'elle est déjà dans les entrailles de la terre. Rien que de simple à ce phénomène, me répondit Clairwil ; chaque fois qu'un corps pesant tombe au sein

[1609] *Histoire de Juliette*, p. 698.
[1610] *Ibid.*, p. 1221.

> du volcan, en agitant les matières, qui bouillonnent sans cesse au fond de sa matrice, il détermine une légère irruption[1611].

Hostile à toute explication religieuse des phénomènes naturels, l'ironie sadienne s'étend, plus généralement, à l'ensemble des modèles interprétatifs qui en appellent au mystère ou au surnaturel pour comprendre le monde. À côté des disciplines valorisées par le philosophe, telles que la chimie, la physique, ou encore la médecine – soit autant de professions représentées dans les rangs des libertins de l'œuvre fictionnelle[1612] –, on rencontre également chez Sade des disciplines dont la scientificité est plus sujette à caution : sorcier, alchimiste, nécromancien, astrologue. La défiance que voue Sade à ces savoirs qui échappent, par leurs méthodes, au modèle des sciences expérimentales, s'exprime volontiers par un effet de liste, lequel mime l'enflure et la vanité d'une érudition trompeuse, vide de sens. Le baron de Vaujour, personnage principal d'un petit conte intitulé « Aventure incompréhensible et attestée par toute une province », mêle ainsi « au libertinage le plus effréné, le goût de toutes les sciences, et principalement de celles qui induisent souvent l'homme en erreur, et lui font perdre en rêverie et en chimères un temps précieux qu'il pourrait employer d'une manière infiniment meilleure » ; il est, en effet, « alchimiste, astrologue, sorcier, nécromancien, assez bon astronome pourtant et médiocre physicien[1613]. » La physique, seule science « sérieuse » dans cette liste, est évidemment celle qu'il maîtrise le plus mal ; en effet, l'appétit de Vaujour pour la connaissance est à l'image de son rapport aux femmes : chaotique, désordonné, excessif. Le parallèle entre science et libertinage est du reste explicitement assumé dans la nouvelle puisque les opérations occultes auxquelles se livrera le jeune homme auront pour finalité première d'œuvrer à préserver, jusque dans la vieillesse, ses « facultés prolifiques au plus éminent degré de force[1614]. » Le théâtre de Sade offre un autre exemple de ces accumulations grotesques, à travers le personnage de Belval, manipulateur habile prêt à tout pour convaincre Desclapon de lui céder sa fille ; Belval, qui se présente comme un touche-à-tout génial, brille dans tous les arts, y compris les plus fantaisistes :

Belval, très rapidement.

> Monsieur, je suis médecin, alchimiste, historien, médailliste, nécromancien, symphoniste, mécanicien, algébriste, académicien, physiologiste, logicien,

[1611] *Ibid.*, p. 1104.
[1612] L'on a déjà cité Almani et Durand pour ce qui est de la physique et de la chimie ; ajoutons Rombeau pour la médecine, l'un des nombreux bourreaux de Justine.
[1613] « Aventure incompréhensible et attestée par toute une province », *Historiettes, Contes et Fabliaux*, p. 42.
[1614] *Idem.*

> botaniste, musicien, généalogiste, artificier, magnétiste, peintre, organiste, poète, astrologue, aéronaute, ventriloque et comédien pour vous servir. […]
>
> **Desclapon.**
>
> Voilà bien des métiers pour mourir de faim, Monsieur[1615].

L'effet comique tient cette fois-ci au caractère décousu et bigarré de la liste, où l'alchimiste côtoie l'historien et le nécromancien le symphoniste, ainsi que par la réponse que reçoit le jeune Belval d'un Desclapon nullement impressionné par le nombre de ces qualités. L'œuvre romanesque possède elle aussi son lot de magiciens et de charlatans. La figure du nécromancien fait retour dans *Adélaïde de Brunswick* ; lancés à la poursuite de l'héroïne éponyme, Frédéric et Mersbourg tombent sur un « homme singulier » qui leur propose de leur révéler leur avenir :

> Messieurs, dit le maître du logis en se tournant vers ceux qu'il amenait, vous êtes ici chez le plus célèbre nécromancien de l'Europe, et si cet étranger, poursuivit-il en désignant Frédéric, désire s'instruire, je vais lui faire voir dans cette glace tous les événements auxquels il doit s'attendre le reste de ses jours[1616].

Mobilisant des moyens peu ordinaires – les scènes révélées se présentent sur une « glace » tandis que l'oracle est plongé dans la lecture de ses grimoires –, les vérités que fait affleurer le nécromancien sont elles-mêmes partielles et ambiguës : « Voyez, examinez, profitez, mais ne me faites point de questions[1617]. » Les « secrets » livrés à l'issue de cette séance contrastent, par leur opacité[1618], avec les données issues de la méthode scientifique, astreinte à un principe de clarté. Le lecteur apprendra pourtant, bien plus tard, que ce « nécromancien » n'était qu'un imposteur payé par Mersbourg pour abuser Frédéric en lui faisant croire aux torts imaginaires de sa femme : « Combien croissait la masse des torts que je lui composais alors aux yeux de la Saxe entière et à ceux de son époux tantôt par les réponses inquiétantes que ce dernier reçut de Krimpser, tantôt par un prétendu nécromancien dont je me servis pour achever de déranger l'esprit de Frédéric […][1619]. » La tentation du surnaturel est de ce fait désamorcée *in extremis* ; conformément à la (fausse) mise en garde de Mersbourg, le nécromancien s'avère bien être un de « ces charlatans qui courent […] la

[1615] *L'Union des arts*, p. 88-89.
[1616] *Adélaïde de Brunswick*, p. 319-320.
[1617] *Ibid*., p. 319.
[1618] « Les causes vous ont été dévoilées ; n'en pouvant prévoir les effets, il m'est devenu impossible de vous les présenter », *ibid*., p. 320.
[1619] *Ibid*., p. 431.

Hollande, la Suisse et l'Allemagne pour obtenir quelque argent de ceux qui ont la faiblesse d'être leur dupe[1620]. » Le projet conçu par Juliette et Durand lors de leur périple vénitien, dans l'*Histoire de Juliette*, répond à une même logique d'imposture. Le recours à la magie dans le commerce qu'elle mettent en place pour soutirer quelque argent à leurs riches clients est avant tout envisagé comme un instrument de tromperie et de manipulation : « nous primes tous les moyens nécessaires à persuader que le luxe que nous affections n'était le résultat que du produit de nos charmes et de nos connaissances dans l'art de la magie, et dans l'effet des simples[1621]. » Dans les différents cas que nous venons d'évoquer, une ligne de fracture assez claire vient donc séparer les savoirs dits « scientifiques », ceux qui répondent aux exigences de la raison et peuvent être vérifiés par l'expérimentation, d'autres formes de savoirs – religieux, mystiques ou encore magiques – jugés plus fantasques en raison de l'opacité qui règne sur leurs méthodes. Par cette délimitation, le philosophe sadien se revendique explicitement du combat des Lumières contre l'obscurantisme, s'inscrivant en faux contre toute représentation de monde qui en appelle aux catégories du mystère ou du surnaturel.

Pourtant, contrairement au pseudo-nécromancien qui intervient dans *Adélaïde de Brunswick*, les pouvoirs de la Durand sont, eux, bien réels[1622] ; Juliette et Clairwil peuvent en faire l'expérience lors de leur première rencontre avec la « sorcière » dont la « petite maison isolée et sise entre cour et jardin » se trouve « au bout du faubourg Saint-Jacques[1623]. » Après quelques cérémonies préliminaires destinées à vérifier la détermination et le libertinage des deux héroïnes, la Durand accepte de leur lire leur avenir. Si la parole prophétique se caractérise une nouvelle fois ici par son ton énigmatique, on observera cependant que le voile jeté sur les paroles de la sorcière reste bien superficiel et n'est susceptible d'abuser que les personnages : à défaut de cacher quoi que ce soit au lecteur, il joue *a minima*, et de manière assez désinvolte, le rôle de marqueur stylistique de l'occultisme en *signalant* la parole magique. Clairwil apprend ainsi qu'il ne lui reste que cinq ans à vivre : « votre fortune augmentera à mesure que votre santé s'affaiblira, et le *jour que l'Ours passera dans la Balance, vous regretterez les fleurs du printemps*. Je ne vous comprends pas, dit Clairwil. Écrivez mes paroles, dit la Durand, et vous verrez qu'elles seront justes un jour[1624]… » Quant à Juliette, la sorcière la met en garde contre les malheurs qui s'abattront sur elle lorsqu'elle

[1620] *Ibid.*, p. 320.
[1621] *Histoire de Juliette*, p. 1159.
[1622] Il nous paraît excessif de nier toute dimension fantastique au personnage de Durand, comme le propose Clara Carnicero de Castro pour qui « toute sa magie relève du charlatanisme », voir : « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée ».
[1623] *Histoire de Juliette*, p. 652.
[1624] *Ibid.*, p. 655.

cessera de se livrer au vice : « Juliette, vous serez éclairée par un songe, l'ange vous apparaîtra, il vous dévoilera des vérités incompréhensibles ; mais ce que je puis en attendant vous prédire, moi, c'est qu'*où le vice cessera, le malheur arrivera*. Ici, un nuage fort épais s'éleva dans la chambre[1625]. » Les deux prophéties se réalisent en effet, prouvant la réalité des pouvoirs prêtés à la Durand : Juliette devra s'exiler après avoir refusé de participer au projet de dépopulation imaginé par Saint-Fond[1626], et Clairwil à son tour sera sacrifiée par Juliette, elle-même manipulée par une Durand jalouse de conserver sa préférence. Trois nouveaux tours de magie viennent par la suite confirmer le basculement du récit dans l'invraisemblable et le surnaturel, en même temps que la distance ironique de l'auteur à l'égard de ces manifestations fantastiques. C'est en premier lieu l'apparition du « sylphe[1627] » :

> Madame, dis-je à la Durand, quel est cet homme ? C'est un vieux Sylphe, me répondit la Durand, voulez-vous que d'un mot je le fasse disparaître ? Oui, dis-je. La Durand prononça deux effroyables paroles, qu'il me fut impossible de retenir, et nous ne vîmes plus que de la fumée. Faites revenir le Sylphe, dit Clairwil ; un mot presque pareil et un second nuage le ramenèrent ; cette fois-ci, le Sylphe bandait, et ce fut le vit en l'air qu'il s'empare de l'enfant[1628].

Présenté initialement sous les traits d'un être divin abusant de Juliette et Clairwil alors que leurs yeux sont bandés – « Simple créature, répondit la Durand, ce n'est pas un homme qui jouit de vous, c'est Dieu[1629]. » – le sylphe se révèle un peu plus loin sous sa véritable apparence : « un grand homme sec, pâle, et bilieux, d'environ cinquante ans, parut dans un assez grand désordre[1630]… ». Si la confrontation des deux images relève, évidemment, du détournement parodique, elle dit aussi quelque chose de la dualité qui caractérise la figure du sylphe à l'âge classique, lequel se situe à l'intersection du spirituel – c'est un esprit attaché à l'élément aérien – et du charnel : la séduisante Biondetta se présente ainsi à Alvare, dans *Le Diable amoureux* de Cazotte, comme une « sylphide », et dans un registre plus galant, on se souvient que *Le Sylphe* de Crébillon met en scène la rencontre impromptue d'une femme désœuvrée et d'« un de ces esprits élémentaires connus parmi nous sous le nom de

[1625] *Ibid.*, p. 656.
[1626] « Je m'éveille en songe, la prédiction de la sorcière se présente aussitôt à mon esprit : *où le vice cessera*, m'a-t-elle dit, *le malheur arrivera*. Oh ciel ! je suis perdue, j'ai cessé un instant d'être vicieuse ; j'ai frémi d'une horreur proposée ; le malheur va m'engloutir, cela est sûr… », *ibid.*, p. 672.
[1627] La figure du sylphe, être fantastique qui réalise la jonction du spirituel et du sensuel, a notamment suscité l'intérêt de Michel Delon qui lui a consacré un recueil : *Sylphes et Sylphides*, éd. présentée par Michel Delon, Paris, Desjonquères, 1999.
[1628] *Histoire de Juliette*, p. 658.
[1629] *Ibid.*, p. 654.
[1630] *Ibid.*, p. 658.

sylphes[1631] », esprit qui lui apparaît sous les traits du « plus bel homme qu'il soit possible d'imaginer[1632]. » Brusquement ramené, dans l'*Histoire de Juliette*, au rang de simple débauché, le sylphe invoqué par Durand se voit privé de ses charmes comme de son aura éthérée ; ce n'est plus soudain un être de désir mais de lubricité. L'expression quasi-oxymorique « le sylphe bandait » trahit, non sans provocation, l'affaissement du mythe galant dans la réalité obscène du boudoir sadien. Lestées par le poids des choses et comme emportées par la succession des gestes qui assurent le développement mécanique de la scène orgiaque, mêmes les manifestations les plus ostensibles du surnaturel perdent toute capacité à surprendre ou à émouvoir. Les apparitions et disparitions du sylphe, comme son ascendante merveilleuse, ne suscitent plus qu'une curiosité polie de la part de Clairwil, soucieuse d'en venir aux actes ; déjà, dans l'énoncé « le sylphe bandait », l'érection l'emporte sur le sylphe. Une même indifférence à l'égard du surnaturel accompagnera, un peu plus tard, le nouveau « tour » auquel se livre la sorcière en déversant sur le sol du cimetière une certaine « poudre » :

> Je vous entends, répondit la sorcière ; elle sort une boîte de sa poche, parsème le cimetière de la poudre contenue dans cette boîte, et le terrain se bouleversant aussitôt, nous offre un sol hérissé de cadavres… Oh ! foutre, quel spectacle, dit Clairwil, se vautrant sur ces monceaux de morts : allons, sacredieu ! branlons-nous ici toutes trois […][1633].

Nulle dramatisation de l'extraordinaire, aucun accent n'est mis sur l'acte magique qui transforme en un instant le sol du jardin en un champ de cadavres. La sorcellerie de la Durand n'est somme toute qu'un opérateur de libertinage comme les autres ; assez singulière pour mériter d'être mentionnée, dans un récit où la multiplication des manies licencieuses impose de passer sous silence les « passions ordinaires », elle ne suscite guère plus de réaction toutefois que les machines érotiques dont usent certains libertins ou que les instruments exotiques préférés par d'autres. Pur artifice au service de la scène, son rôle est de s'effacer devant les marques de l'enthousiasme lubrique qu'elle a vocation à exciter chez le jouisseur ; l'écart temporel séparant la mise en scène du « spectacle » de la réponse à la sollicitation qu'il formule se voit réduit à néant : « branlons-nous », lance Clairwil, déjà allongée sur les « monceaux de morts ». Reste la troisième et dernière manifestation des pouvoirs de la sorcière – dernière sur le plan logique, non pas sur le plan chronologique, car nous nous

[1631] CRÉBILLON, *Le Sylphe*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, p. 54.
[1632] *Ibid.*, p. 65-66.
[1633] *Histoire de Juliette*, p. 663.

sommes permis de conserver celle-ci pour la fin. Clairwil ayant formulé le souhait d'enterrer vive une jeune fille fraîchement empoisonnée, le trou destiné à recevoir la victime apparaît *spontanément* devant les trois libertines :

> Une très-jolie enfant se trouve effectivement toute nue derrière un figuier sauvage de Cayenne, et le trou qu'annonçait la Durand, s'ouvrit sous nos yeux, sans qu'il nous fût possible de deviner par quelle magie… Eh bien ! dit la sorcière, en nous voyant pétrifiées, est-ce que vous avez peur de moi ? — Peur ! non : mais nous ne te concevons pas. Toute la nature est à mes ordres, nous répondit la Durand, et elle sera toujours aux volontés de ceux qui l'étudieront : avec la chimie et la physique on parvient à tout. Archimède ne demandait qu'un point d'appui pour enlever la terre ; et moi, je n'ai plus besoin que d'une plante, pour la détruire en six minutes[1634]…

Même désinvolture dans la manière d'appréhender une scène qui bascule pourtant clairement du côté du surnaturel. En matière de magie, le moins que l'on puisse dire c'est que Sade se désintéresse des « effets spéciaux ». Ni geste ni parole ; rien même qui permette de confirmer l'identité du responsable de ce nouveau prodige. La sorcellerie que pratique la Durand a la simplicité, et peut-être même la monotonie du phénomène naturel : Durand, note Clara Carnicero de Castro « remplace le pacte diabolique par l'intrigue, l'industrie et la science, et l'adoration de Satan par celle du crime et de la lubricité[1635]. » La forme pronominale neutre – « et le trou qu'annonçait la Durand, s'ouvrit sous nos yeux » –, qui est une espèce de tic d'écriture propre à Sade[1636], fait pleinement sens dans le cas présent, puisqu'en escamotant à la fois le sujet et la cause du processus à l'œuvre, elle en explicite le caractère anomal sans rien dire de l'anomalie elle-même. Cette fois-ci, l'opération suscite tout de même un peu de surprise de la part des deux spectatrices, qui n'ont pourtant pas bronché lorsque la sorcière leur a annoncé leur avenir, ou lorsque le sylphe s'est matérialisé sous leurs yeux. Symptomatiquement, alors que l'épisode se passe dans l'antre de la sorcière, c'est la première fois que le surnaturel est directement thématisé dans leurs échanges. La réponse que Juliette fait à Durand – « Peur ! non : mais nous ne te concevons pas » – refuse pourtant le terrain du psychologique, et partant, celui du roman noir, et recentre immédiatement la conversation sur la problématique de l'intelligibilité des miracles auxquelles elles viennent d'assister. Pour la Durand c'est l'occasion d'exposer sa thèse d'une continuité entre magie et

[1634] *Ibid.*, p. 663.
[1635] Clara CARNICERO DE CASTRO, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée ».
[1636] On trouve par exemple, ailleurs dans l'*Histoire de Juliette* : « Le vieillard est impitoyablement attaché, fustigé ; son cul, son vieux parchemin ridé se baise, se lèche, s'encule […]. », p. 1072.

sciences, et en comparant son art à celui d'Archimède, de mener à son terme le processus paradoxal de normalisation du surnaturel auquel œuvre Sade tout au long de cet épisode. Ce que Michel Delon a qualifié de « tournant fantastique[1637] » trouve à ce moment précis de l'*Histoire de Juliette* un point d'équilibre délicat, où la tentation du mystère incarné par le personnage de la Durand, loin de contredire les aspirations « prométhéennes » du philosophe sadien, continue, bon gré mal gré, à parler le langage de la physique et de la chimie[1638]. Pour Pierre Hadot, l'écart n'est du reste pas si grand de l'occultisme à l'imaginaire mécaniste des sciences expérimentales, l'un et l'autre prétendant fondamentalement éclairer le monde en invitant l'homme à s'emparer par la force des secrets de la nature : « La magie, écrit-il, a la même finalité que la mécanique. Il s'agit d'essayer d'arracher à la nature ses secrets, c'est-à-dire de découvrir les processus occultes qui permettent d'agir sur la nature pour la mettre au service des intérêts humains[1639]. »

Si la Durand tranche, par sa seule existence, avec le rationalisme dont se revendique la plupart des libertins sadiens, opérant de ce fait une jonction improbable entre des champs du savoir que l'auteur, en digne héritier des Lumières, tendrait plutôt à distinguer, elle n'en constitue pas pour autant un hapax. *La Nouvelle Justine* et l'*Histoire de Juliette* sont traversées par le souffle du merveilleux, aussi bien dans leur structure, dont nous avons déjà dit un mot, que dans leurs références au personnel du conte. Outre la sorcière et le sylphe, on peut penser au personnage de Minski, créature terrible et repoussante qui, du haut de ses « sept pieds trois pouces », est présenté tour à tour comme un « centaure[1640] », un « géant[1641] » et un « ogre[1642] » ; ou encore aux manies curieuses de Gernande, qui l'assimilent à la figure du vampire. L'imaginaire de l'occultisme est présent lui aussi : par le truchement des rituels libertins qui convoquent le souvenir des cérémonies religieuses ou maçonniques[1643], mais

[1637] Michel DELON, « Sade, le tournant fantastique », *Sade, l'inconnu ? Nouvelles approches critiques, deux cents ans après sa mort*, Romance studies, vol. 32, n°3, 2014, p. 131-140.
[1638] « Hermaphrodite et empoisonneuse, elle incarne à la fois l'anormalité au sein de la nature, et la capacité à maîtriser cette dernière. Physicienne et chimiste, elle représente le progrès des sciences au moyen desquelles elle s'impose face aux autres précepteurs. », Clara CARNICERO DE CASTRO, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée ».
[1639] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 150.
[1640] *Histoire de Juliette*, p. 699.
[1641] *Idem.*
[1642] *Ibid.*, p. 708.
[1643] On pourra se reporter sur cette question au chapitre « Communiquer » de la deuxième partie de la présente étude.

aussi à travers le personnage d'Almani chez qui, comme l'a montré Richard Spavin[1644], l'alchimiste perce sous le chimiste[1645].

Sur un registre un peu différent, les convictions de Saint-Fond en matière de religion trahissent supérieurement la perméabilité du discours philosophique sadien au registre du mystère en proposant une vision syncrétique de l'enfer qui s'efforce de concilier un matérialisme de principe avec la croyance en un « Être suprême en méchanceté ». Ce « système » fait suite à l'évocation du « secret[1646] » de Saint-Fond, une passion clandestine que son auteur qualifie lui-même de « faiblesse[1647] » mais qui a su piquer la curiosité de Juliette et de Clairwil, au point que les deux jeunes femmes l'implorent de le leur dévoiler, dussent-elle devenir à leur tour ses victimes. À force d'assiduités, Saint-Fond consent à leur révéler les détails des pratiques auxquelles il se livre en privé, ainsi que ses idées sur le dogme de l'immortalité de l'âme : après avoir consulté les avis d'un « célèbre libertin », qui se trouve être par ailleurs un « homme rempli de connaissance, grand alchimiste, très-versé dans l'astrologie », le ministre s'est en effet laissé convaincre que « pour empêcher la victime de participer aux joies célestes, il fallait, avec du sang tiré près de son cœur, lui faire signer qu'elle donnait son âme au diable : lui enfoncer ensuite ce billet dans le trou du cul avec le vit, et lui imposer pendant ce temps, la plus forte douleur qu'il soit en notre pouvoir de lui faire endurer[1648]. » La finalité de ce dispositif n'est pas seulement de joindre le blasphème à la torture, mais de vouer la victime à l'enfer et, par là-même, à une éternité de souffrance. La « scène » se revendique ici d'une efficacité pragmatique, c'est un acte performatif au sens où l'entend Austin[1649]. Réalisant ce qu'il énonce, le geste libertin a la force du rituel ou de la formule magique : la victime *foutue* est aussitôt *damnée*.

Bien sûr, des vues aussi fantaisistes ne sauraient être du goût de ses interlocutrices, dès lors que ces idées admettent, pour mieux les subvertir, un certain nombre de dogmes chrétiens ; s'en suit donc logiquement une longue dissertation de Clairwil visant à réaffirmer

---

[1644] Richard SPAVIN, « Le volcan, la mine et la tombe : alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade », *Studi Francesi*, 184, LXII, 2018, consulté de 17 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/studifrancesi/10760, consulté le 09 mai 2021.

[1645] Cette confusion entre science et pseudo-science reste fort commune au siècle des Lumières : « Tandis que le chimiste spécule sur la nature et le nombre des "éléments" des choses, l'alchimiste cherche à réaliser pratiquement leur transmutation. Entre leurs deux domaines les frontières restent incertaines […]. », Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, p. 38.

[1646] « — Dois-tu donc avoir des secrets pour nous, dis-je à mon amant ? — En vérité, ce n'en est pas un. — Cependant, tu nous le caches, et nous te conjurons de nous le dire. », *Histoire de Juliette*, p. 508.

[1647] *Idem.*

[1648] *Ibid.*, p. 509.

[1649] John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

les principes athées qui fondent l'orthodoxie philosophique du roué sadien. La croyance de Saint-Fond en l'existence d'une vie après la mort est moquée par la libertine, dont l'onomastique signale au demeurant qu'elle incarne dans ce débat la voix de la raison : « C'est une bêtise, qui prouve que tu es loin de la philosophie que je te supposais[1650]. » Loin cependant de s'en laisser imposer par cette démonstration d'athéisme qui met en jeu sa position d'autorité au sein du groupe, Saint-Fond, de nouveau mis « au point de [leur] dévoiler [s]es systèmes[1651] », contre-attaque en livrant « le plus étonnant, le plus singulier, […] le plus bizarre de tous les systèmes qui se soit encore présenté, sans doute, à l'esprit de l'homme[1652] » : en substance, il existe un « Être suprême en méchanceté[1653] », équivalent maléfique du dieu voltairien, dont la fonction est de veiller à « l'organisation vicieuse de ce triste univers[1654] » ; l'homme est constitué, à l'instar de cette entité, de « molécules malfaisantes » dont la quantité varie en fonction des crimes qu'il a commis durant son existence, et qui reviennent se fondre dans l'Être suprême en méchanceté après sa mort ; enfin, parce que l'opération s'avère plus ou moins douloureuse en fonction de la somme accumulée de ces molécules malfaisantes, et surtout dure éternellement, Saint-Fond en tire la conclusion, évidemment opposée à l'idée chrétienne de la rétribution des peines, qu'il est préférable de se vouer au vice qu'à la vertu

D'apparence loufoque, le système de Saint-Fond constitue avant tout une transposition ludique et poétique d'un sujet fort débattu au XVIIIe siècle, à savoir la problématique de l'existence (ou de la non-existence) de l'enfer ; l'article ENFER de l'*Encyclopédie* propose du reste un compte rendu assez détaillé des « principales questions » autour desquelles se focalise les débats[1655], chacune d'entre elles étant méthodiquement analysée au fil de la dissertation de Clairwil. Tout au long de cette démonstration, Saint-Fond va donc s'efforcer de convaincre ses complices de la réalité d'un phénomène irrationnel, qui se présente formellement comme une variation matérialiste d'un mystère chrétien, tout en mobilisant la forme de la dissertation savante et la rhétorique du scepticisme libertin qui lui est consubstantielle, l'orateur prétendant toujours fonder ses discours sur « la seule étude de l'univers ». De la rencontre inopinée d'horizons discursifs aussi différents naît une succession de télescopages tous plus hardis les uns que les autres, qui exploitent le vocabulaire des

[1650] *Histoire de Juliette*, p. 509.
[1651] *Ibid.*, p. 537.
[1652] *Ibid.*, p. 538.
[1653] *Ibid.*, p. 536.
[1654] *Ibid.*, p. 534.
[1655] « Les principales questions qu'on peut former sur l'enfer se réduisent à ces trois points : son existence, sa localité, & l'éternité des peines qu'y souffrent les réprouvés. »

sciences pour rendre compte de concepts métaphysiques ou religieux. L'âme humaine devient ainsi le résultat de « l'action du *mal* sur une matière déliée[1656] » ; la corruption qui gagne la société s'explique par « la rentrée et […] la sortie perpétuelle des éléments méchants dans le sein des *molécules malfaisantes*[1657] » ; et pour finir, l'enfer et les démons ne sont que des transpositions poétiques de phénomènes physiques : « ce sont ces *molécules malfaisantes* qui dans l'opération d'englober celles, que ce que nous appelons la mort réunit à elles, composent ce que les poètes et les imaginations ardentes ont nommé démons[1658]. » Si la dissertation que propose Saint-Fond échoue à convaincre véritablement Juliette et Clairwil, trop attachées à leurs convictions athées pour tolérer l'idée d'un dieu, fût-il méchant, elle n'en révèle pas moins une forme de perméabilité du matérialisme sadien à l'égard du mystère ou de l'irrationnel[1659]. À défaut d'une pensée froide et objective, la philosophie ne raisonne chez Sade qu'en s'incarnant ; elle est toujours portée par le feu de l'imagination, agitée par le travail des passions. C'est pourquoi, à l'objection de Saint-Fond qui reproche un peu hypocritement à Clairwil d'arranger ses plans « d'après ses goûts, ses caprices, et toujours en s'éloignant de la vérité », arguant qu'il faut « laisser là les passions quand on examine un système de philosophie », la jeune femme ne manque-t-elle pas de lui faire remarquer à quel point ses propres passions déterminent ses idées : « Ah ! Saint-Fond, dit Clairwil, comme il serait aisé de faire voir que le tien n'est le fruit que de ces passions auxquelles tu veux que l'on renonce, en étudiant. Avec moins de cruauté dans le cœur, tes dogmes seraient moins sanguinaires […][1660]. »

En dénonçant les ruses et les contradictions du moraliste, ou en subvertissant les mythes du « plat roman de l'écriture sainte », la fiction sadienne n'œuvre aucunement à désenchanter le monde mais tend à révéler au contraire l'infinie complexité d'une nature insondable, *secrète*, une nature qui ne saurait surtout se laisser « borner » par les systèmes de représentation simplistes et incohérents dont nos sociétés se sont dotées. Il ne faut pas être dupe de la confiance insolente du dissertateur, ou des prouesses de l'érudit dans la compréhension des lois qui régissent le monde : l'injonction au dévoilement qui meut le libertin finit toujours par se heurter au constat de l'incommensurabilité de cette nature qu'il s'efforce vainement de comprendre ; les aphorismes paradoxaux et volontiers contradictoires

[1656] *Ibid.*, p. 534.
[1657] *Ibid.*, p. 535.
[1658] *Idem.*
[1659] Saint-Fond n'est pas, loin s'en faut, le seul libertin à se sentir attiré par le mythe de l'enfer ; que l'on pense à la troupe de brigands satanistes qui s'emparent de l'héroïne, dans *La Nouvelle Justine*, ou au marquis d'Enfer des *120 journées de Sodome*.
[1660] *Histoire de Juliette*, p. 538.

de la philosophie sadienne ont la forme d'une question, ils ouvrent le débat, en démultiplient les voix et les possibles, plus qu'ils ne l'enserrent dans un système : « Il ne peut y avoir de miracles, confie le philosophe éthiopien d'*Aline et Valcour*, que dans l'événement qui contrarie les lois de la nature ; or, quel est-il, et quel peut-il être cet événement ? Est-ce à nous à le décider ? nous qui ne sommes pas encore parvenus à dévoiler le quart des mystères de cette nature incompréhensible[1661]… » Sans doute ne suffit-il pas, pour être philosophe, d'être en mesure de déconstruire les discours normatifs ; le plus difficile est peut-être encore de faire preuve d'assez d'audace et d'imagination pour ne pas refuser un fait sous prétexte qu'il se présente sous les couleurs de la fiction. Confronté à une vérité inintelligible, la position la plus juste consiste parfois à suspendre son jugement ; c'est la conclusion à laquelle parvient le narrateur de l'« Aventure incompréhensible et attestée de toute une province », au seuil d'un récit aux consonances faustiennes :

> Nous nous interdisons toute réflexion sur ce fait incompréhensible ; il existe, il ne peut se révoquer, mais il est inexplicable. Il faut éviter de croire aux chimères sans doute, mais quand une chose est universellement attestée, et qu'elle est du genre de singularité de celle-ci, il faut baisser la tête, fermer les yeux, et dire : Je ne comprends pas comment les mondes flottent dans l'espace, il peut donc y avoir aussi des choses sur la terre que je n'entende pas[1662].

À la tentation, toujours présente chez le roué sadien, d'arracher à la nature ses secrets afin de s'en rendre, comme disait Descartes, « maître et possesseur », répond une sorte de saisissement, de frisson mystérieux face au spectacle de ses désordres. Révéler le vrai visage de cette nature, en développer les horreurs cachées et les réflexes destructeurs – car tel est le rôle du philosophe –, ce n'est pas la désarmer, la réduire au rang d'outil ou de simple adjuvant, c'est à l'inverse mettre l'accent sur sa capacité à résister à toutes les entreprises de domestication – qu'elles émanent de la religion, de la morale ou du droit –, c'est laisser affleurer ce qui, en elle, relève du sublime : « Ah ! quelle sublime horreur, s'écria la comtesse, comme la nature est belle, même dans ses désordres ; en vérité ceci pourrait servir de matière à des réflexions bien philosophiques[1663]. » Terreur et émerveillement déterminent la conduite de l'homme sadien à l'égard la nature, lorsque reflue la raison des systèmes et que se délite le cadre rassurant des typologies. La tension qui caractérise cette dialectique du secret et du mystère, du sens et de la folie, de l'obsession du contrôle et du lâcher prise face à la démesure

[1661] *Aline et Valcour*, p. 775.
[1662] « Aventure incompréhensible et attestée de toute une province », p. 47.
[1663] « Juliette et Raunai », p. 122.

du monde, paraît symptomatique d'une transformation profonde du rapport que l'homme entretient avec la nature et les secrets qu'elle renferme :

> Mais il me semble qu'avant la seconde moitié du XVIIIe siècle, jamais l'expression aussi bien du sentiment d'angoisse que du sentiment d'émerveillement devant la nature n'a connu une telle intensité que celle qui commence à se faire jour. Sous l'influence des représentations de l'Isis maçonnique et de l'Isis romantique, et du cosmothéisme qu'elles ont développé, le rapport avec la nature devient beaucoup plus affectif, beaucoup plus émotionnel, et, surtout, il est ambivalent ; fait de terreur et d'émerveillement, d'angoisse et de volupté. Le dévoilement de la statue d'Isis tend de plus en plus à perdre sa signification de découverte des secrets de la nature, pour faire place à la stupéfaction devant le mystère[1664].

Cette transformation, chez Sade, n'est pas pleinement achevée, comme en témoignent les hésitations et les revirements d'une philosophie qui oscille entre son désir de soumettre la nature aux caprices de l'homme, d'en dévoiler les ruses et les mystères, et la fascination qui résulte du constat de sa profonde inintelligibilité. La nature, débarrassée des discours fantaisistes qui prétendent lui adjoindre une finalité morale, n'en conserve pas moins, dans ses débordements et dans ses crimes, une part de fantastique.

[1664] Philippe HADOT, *Le Voile d'Isis*, p. 364.

Conclusion

La nature occupe une place tout à fait centrale dans la philosophie sadienne : elle est à la fois la source de tous les savoirs et le fondement d'un contre-discours qui permet au jouisseur de dénoncer les fausses-lumières de la religion, les injonctions absurdes de l'orthodoxie. Ce n'est qu'en observant cette nature, en l'étudiant de près, que libertins, écrivains et philosophes peuvent prétendre se faire une idée juste de l'homme et du monde qui l'entoure. Mais le propre de cette entité, c'est aussi d'être *cachée* ; les savoirs dont elle dispose sont recouverts d'un « voile » qui les rend inaccessibles au commun des mortels.

Ce voile tient d'abord au caractère essentiellement mystérieux de la nature. On a pu voir que cette dernière constituait chez Sade une figure complexe et protéiforme, qui tendait à se confondre avec la voix d'une providence dont le nom varie au gré des événements : Nature, Destin, Hasard, Fatalité. La multiplication des étiquettes aboutit à une représentation syncrétique et ambivalente du concept de nature : la nature du philosophe n'est pas nécessairement celle que vénère le chrétien, ni même celle qu'étudie le physicien ; elle autorise aussi tous les glissements, tous les détournements : Justine et sa sœur Juliette estiment l'une et l'autre se conformer aux lois de la nature, quand bien même leur conception de ce que sont ces lois s'avère rigoureusement opposée. Par un malentendu soigneusement entretenu tout au long du récit des deux héroïnes, la nature libertine finit par se glisser subrepticement dans l'ombre de la providence chrétienne. Le mystère qui entoure, dans *Justine*, les intentions de cette entité permet à Sade de jouer avec la censure en mettant l'immoralité de certains épisodes sur le compte de l'opacité de cette dernière ; mais elle favorise aussi la confusion entre une pluralité de voix distinctes qui se font entendre « en même temps » dans les manifestations du sort qui jalonnent le parcours des jeunes femmes. Transposé dans la bouche du philosophe sadien, le dogme du *deus absconditus* cède en effet la place à celui de la nature capricieuse, qui en est tout à la fois l'expression sécularisée et la perversion sur un mode poétique. Les « énigmes de la providence » ne sont plus ici imputables à la hauteur de vue du sublime horloger qui meut l'univers, mais aux désordres mêmes d'une nature essentiellement chaotique et changeante, à l'instar du libertin à qui elle sert de caution. Si donc la nature, chez Sade, « aime à se cacher », c'est avant tout parce que ces voiles sont au cœur d'un dispositif narratif lui-même duplice, dont la fonction est de

subvertir les modes de représentation de la providence chrétienne pour y substituer l'image d'une nature plus conforme aux systèmes du roué.

Cette propension de la nature au secret se vérifie également dans l'intention qui lui est volontiers prêtée d'œuvrer à garder ses connaissances pour elle-même, d'en interdire jalousement l'accès à quiconque y prétend. L'homme curieux, confronté à l'attitude hostile de la nature à son égard, n'a plus d'autre choix que de s'efforcer de lui « dérober » ses secrets. À travers ce motif récurrent de l'écriture sadienne, l'auteur s'inscrit dans une longue tradition qui remonte à l'antiquité latine, mais qui trouve à l'âge classique, dans le sillage de la révolution scientifique, une actualité nouvelle : « Paradoxalement, note Pierre Hadot, c'est au début du XVIIe siècle, à l'époque de la révolution scientifique […], au moment où la nature perd sa valeur de sujet agissant et cesse d'être imaginée comme une déesse, qu'elle apparaît sous les traits d'une Isis se dévoilant, sur les frontispices d'un très grand nombre de manuels scientifiques[1665]. » Il ne s'agit plus alors de célébrer les qualités occultes d'une nature essentiellement inconnaissable, mais de rendre compte au contraire de l'ambition, qui est désormais celle de l'humanité, de soumettre ses secrets à l'examen de la raison, à l'épreuve de l'analyse scientifique.

Sade s'approprie complètement cette rhétorique « prométhéenne » et fait de l'injonction à dévoiler les secrets de la nature l'enjeu premier de sa philosophie. La physique, la chimie, la médecine, mais aussi les sciences mécaniques constituent dans cette optique les modèles privilégiés d'une anthropologie matérialiste athée qui substitue à la représentation d'un monde animé par le verbe divin, l'image d'une machinerie autonome dont le mouvement perpétuel obéit désormais au travail invisible des rouages qui la composent et répond aux lois prédictibles de la science. L'homme sadien revendique, par la connaissance intime du fonctionnement réel de la nature qu'il s'est accaparé à force d'études, le droit de la soumettre à ses désirs égoïstes, prenant ainsi ses distances avec l'ambition philanthropique d'un Descartes ou d'un Kant, qui entendaient mettre ces savoirs au service du bien commun. En substituant au Dieu juste du christianisme une nature indifférente au sort des hommes, plus compatible avec les passions de ses bourreaux mais aussi plus féroce à l'égard de « l'homme normal », Sade insuffle une forme de radicalité et de violence dans la manière dont le philosophe envisage la nature[1666]. Le statut accordé à cette dernière dans l'œuvre fictionnelle

[1665] *Ibid.*, p. 177.
[1666] À cet égard, le traitement que propose Sade de la nature illustre tout à fait le mouvement de transformation qu'évoquait Jean Ehrard au tournant des années 1760-1780 ; cette insensible transition d'une attitude

est du reste tout à fait ambigu puisqu'elle joue tour à tour les rôles de modèle, d'adversaire ou de victime des passions libertines. Instrument au service de l'athéisme sadien, la nature incarne tout aussi bien, par ses secrets, une résistance insupportable aux désirs du roué. Le *topos* des secrets arrachés se complique dès lors d'une métaphore du « viol » laquelle, en associant la nature personnifiée au corps de la victime, vérifie la solidarité qui unit toujours, chez Sade, la philosophie et le libertinage.

Au geste prométhéen qui consiste à arracher à la nature ses secrets en la soumettant aux forces de l'analyse et de l'expérimentation scientifique répond un mouvement de dénonciation des faux-savoirs : il s'agit-là de condamner les connaissances qui ne sont pas fondées sur les lumières de l'esprit mais sur des croyances fantastiques, irrationnelles, marquées du sceau de la crédulité ou de l'obscurantisme. Si le secret fascine le philosophe sadien, qui voit en lui l'occasion de faire la démonstration de son audace et de mettre à l'épreuve sa capacité de raisonnement, l'appel au mystère en revanche lui répugne au plus haut point et il n'a pas de mots assez durs pour condamner toute vérité qui entendrait échapper à la sanction de la raison ou se refuser au jeu du débat contradictoire. La religion, avec ses nombreux discours d'autorité, constitue bien sûr une cible privilégiée de la critique libertine qui œuvre, de dissertation en dissertation, à déconstruire méthodiquement l'ensemble des dogmes et des mystères qui gravitent autour du grand récit chrétien afin d'en montrer l'inanité. Il en va de même des « pseudo-sciences », souvent moquées chez Sade – alchimie, nécromancie, sorcellerie, astrologie ; ces dernières prétendent fonder leur connaissance du monde sur des « secrets » arrachés à la nature mais ne souscrivent nullement aux attendus épistémologiques des sciences modernes, ce qui suffit à les condamner au même titre que les mystères religieux.

Cette partition stricte entre savoirs « rationnels » et savoirs « irrationnels » souligne le rapport de filiation que revendique la philosophie sadienne à l'égard du combat mené par les Lumières, à une époque où des « grimoires » aussi célèbres que *Le Grand Albert* amalgament indifféremment chimie et alchimie, astronomie et astrologie, art mécanique et art magique. L'importance d'un tel héritage ne doit cependant pas dissimuler la séduction du merveilleux qui s'empare de Sade lorsqu'il célèbre, à travers la bouche de ses héros maléfiques, les « sublimes horreurs » de la nature. Le tournant des Lumières voit en effet se développer une pensée nouvelle de l'imagination créative ainsi qu'une pratique de ce que l'on n'appellera que

---

« euphorique » à une attitude « critique » vis-à-vis de la nature : Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, p. 789-794.

plus tard le « fantastique », qui s'actualise chez Sade sous la forme d'un émerveillement devant le bizarre, l'irrégulier. Durand et Almani, la sorcière et l'alchimiste, témoignent de cette jonction improbable entre rationalisme scientifique et tentation du surnaturel ; ils incarnent à la fois, selon l'expression de Clara Carnicero de Castro, « l'anormalité au sein de la nature, et la capacité à maîtriser cette dernière[1667]. » Dans les faits, l'injonction au dévoilement n'a pas pour finalité d'élucider tous les secrets ; elle ne fait que substituer aux mystères de la divinité le spectacle d'une nature incommensurable.

[1667] Clara CARNICERO DE CASTRO, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée ».

Conclusion de la troisième partie

Après avoir envisagé le secret comme moteur des interactions du personnel sadien, dans une œuvre où la violence des bourreaux s'exprime essentiellement par un jeu sur les béances du langage – mensonge, dissimulation, sécrétion –, nous nous sommes efforcés, dans cette troisième partie, de nous intéresser aux contenus de ces secrets. Comme l'a justement rappelé Arnaud Lévy, le secret est susceptible de désigner des objets d'une grande diversité, mêlant aussi bien « des éléments du psychisme (pensées, désirs, sentiments, desseins), des éléments de comportement (négociation, intrigues, recettes de fabrication), que des objets matériels (tiroirs, mécanismes de serrure, portes, escaliers, lieux[1668]) » ; en sorte que, conclut-il, « tout semble pouvoir être secret, même rien[1669]. » Il existe cependant un point commun entre ces différents éléments : tous renvoient en dernière analyse à un *savoir*, à une connaissance sur le monde. Si la porte est secrète, ce n'est pas parce qu'elle est *intrinsèquement* un objet secret, mais parce que, ressaisie dans le champ des échanges interpersonnels, son existence ou sa fonction véritable sont supposées, à tort ou à raison, être ignorées d'un ensemble d'actants que nous nommons « destinataires ». Aussi en va-t-il de même de toutes les occurrences de « secrets » que nous avons pu citer : « le polymorphisme des secrets n'est qu'apparent, écrit Arnaud Lévy, car tout se ramène en dernier lieu à un savoir. C'est le savoir de la chose, et non la chose elle-même, qui constitue le secret. Tout secret est un savoir et rien qu'un savoir[1670]. »

Cette précision est cruciale dans le cadre de notre propos, car elle met l'accent sur la centralité du problème de la connaissance chez Sade : les débauchés, rappelons-le, sont des « philosophes », les aventures vécues par les différents protagonistes participent toujours d'un dessillement ou d'un déniaisement face au monde, tandis que les orgies reproduisent inlassablement le modèle de l'initiation libertine ; elle suggère au demeurant un parallèle entre la prolifération des secrets dans l'espace diégétique et la finalité explicitement philosophique ou morale dont se revendiquent les fictions du marquis, une finalité qui s'affiche ostensiblement dans le sous-titre de nombre de ces œuvres : des « Instituteurs immoraux » à

[1668] Arnaud LÉVY, « Évaluation étymologique et symbolique du mot secret », p. 120.
[1669] *Idem.*
[1670] *Idem.*

l' « École du libertinage », du constat cynique des « Malheurs de la vertu » ou à l'inverse des « Prospérités du vice », à la dénonciation, toute vertueuse, des « Effets du libertinage[1671] ».

Ces secrets qui alimentent la diégèse ne relèvent donc pas seulement de la catégorie des « péripéties », ils jouent un rôle actif dans la construction du sens et dans sa réception auprès du lecteur ; ils forment en cela la matière première de la philosophie sadienne qui est, par son objet autant que par ses méthodes, une philosophie du secret. Par son objet tout d'abord, car en déplaçant la philosophie « dans le boudoir », Sade fait le choix d'étendre son champ d'investigation à des domaines qui, au XVIIIe siècle, lui sont *a priori* extérieurs, comme celui de l'intimité érotique, ou bien font l'objet d'interdictions farouches, à l'instar de l'athéisme militant dont font profession la plupart des libertins sadiens. Par ses méthodes également : l'injonction au dévoilement qui assujettit les corps aux désirs curieux du jouisseur s'exprime également dans la dissertation sous la forme d'un appel à soumettre tous les sujets aux lumières de l'esprit, à aller jusqu'au bout du raisonnement, à tirer toutes les conclusions qui s'imposent, quelques radicales qu'elles soient. De ces recommandations, se devine sans peine ce qui constitue l'*ethos* du philosophe sadien, lequel reprend et radicalise les valeurs de l'homme « prométhéen » évoqué par Pierre Hadot : audace, énergie, indépendance d'esprit et de mœurs, capacité à mettre ses actes en adéquation avec ses discours et croyance absolue dans le pouvoir de la raison. « Pourquoi donc craindre de le publier, quand la vérité même arrache les secrets de la nature », déclare hautement Juliette, au seuil du récit de sa vie : « à quelque point qu'en frémissent les hommes, la philosophie doit tout dire[1672]. »

En dépit de l'ambition totalisatrice qu'affiche ici Juliette, la promesse de « tout dire » ne sera pourtant jamais vraiment tenue dans une œuvre qui brille avant tout par la concentration des thèmes qu'elle aborde et par son caractère itératif ; si l'on a souvent vanté, notamment à propos des *120 journées de Sodome*, l' « encyclopédisme » de Sade, son obstination à classer et à détailler les différentes formes de perversions a plus à voir avec la monomanie du pornographe qu'avec une quelconque forme d'*éclectisme*. Sade s'intéresse précisément à ce que délaissent les discours normatifs, à ce que ses contemporains n'*osent* dire ; à ceux qui ne proposent que des « moitié d'idées » ou n'offrent le vice que recouvert d'un voile, il oppose la « vérité géométrique » du raisonnement cartésien et la rigueur du « mot technique ». Dans la bouche de Juliette, l'invitation à « tout dire » doit par conséquent

[1671] Dans l'ordre d'évocation : *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux* ; *Les 120 journées de Sodome ou l'École du libertinage* ; *Justine ou les Malheurs de la vertu ; Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice ; Le Comte Oxtiern ou les Effets du libertinage*.
[1672] *Histoire de Juliette*, p. 1261.

plutôt s'entendre dans un sens restrictif ou supplétif : c'est-à-dire comme une invitation à faire du *secret* l'enjeu essentiel de l'examen philosophique. Justement, ces lieux secrets de la philosophie libertine, quels sont-ils ? Nous en avons distingué quatre, disposés en cercles concentriques autour de l'individu, valeur étalon de la pensée sadienne. Le premier est l'intériorité : le roman, dont la mission fondamentale est de dresser le « tableau des mœurs séculaire[1673] », confronte l'individu à ses propres goûts, à ses singularités, ses caprices, mais aussi, à travers eux, aux déterminismes qui agissent en lui « en sourdine » sous la forme de voix secrètes, d'inspirations divines ou naturelles. Vient ensuite l'espace de l'intimité érotique : boudoir, cabinet, alcôve où se dévoilent les corps, et avec eux, les gestes et les leçons du libertinage. La troisième échelle est celle de la société : le secret s'y fait secret d'État, murmure de cours, complot ; il définit désormais les contours d'une politique publique d'inspiration machiavélienne, bref, il est un mode de gouvernance à part entière. Enfin, le dernier niveau, si vaste qu'il n'a pour ainsi dire plus de limite : c'est le monde, la création, le cosmos, l'univers ; ici les lois de la physiques prennent le pas sur les systèmes de croyance sans pour autant livrer au philosophe le fin mot de l'énigme ; la sécurisation des savoirs ne fait que substituer au dieu caché de l'Ancien testament l'image d'une nature voilée, d'un univers trop vaste pour être appréhendé.

Sans reprendre point par point les conclusions que nous avons tirés de l'exploration de ces différents chapitres, nous nous bornerons ici à faire quelques remarques générales afin d'en dégager les principales lignes de force. La première consisterait à souligner l'importance du singulier, autant en termes de focalisation que d'échelle de pensée, dans la grille de lecture du monde que propose Sade : la prolifération du secret dans l'espace de la fiction invite à comprendre les grands enjeux historiques, sociaux, scientifiques à l'aune des passions individuelles et des intérêts égoïstes[1674]. Niché au cœur du système libertin, le secret incarne pourtant la vanité des structures et des modèles préétablis au profit d'un régime de l'anomalie ou de l'exception, en sorte qu'en lui se rejoue incessamment cette contradiction fondamentale de la philosophie sadienne : la tentation d'ériger le particulier en règle général. Seconde remarque : l'enthousiasme avec lequel le libertin entend soumettre toute chose à l'examen de la raison – la Nature, l'Autre, la Doxa – n'aboutit de fait jamais à une élucidation pleine et entière. L'homme sadien est agi par des forces sur lesquelles il n'exerce aucun contrôle : sa

[1673] « Idée sur les romans », p. 43.
[1674] « À l'aide de cette image du festin, Sade montre en effet clairement que, pour lui, le particulier détermine absolument le général et que le général a pour seule valeur d'être la somme de tous les cas particuliers, ou plus exactement d'être le particulier exalté à travers le vertige des grands nombres. », Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, p. 106.

sensibilité le pousse au crime et au libertinage, c'est elle qui conditionne ses goûts comme ses principes, ne le laissant pas même libre de se refuser à ses propres penchants. De cette prémisse il résulte que le rôle de la philosophie n'est nullement d'*expliquer* l'énigme du cœur humain, mais d'en justifier les « bizarreries » ou les « manies » en arguant de leur naturalité. Tout en se situant explicitement dans le sillage du rationalisme critique des Lumières, l'injonction au dévoilement qui meut le libertin sadien achoppe inévitablement sur le spectacle d'un monde régi par les caprices d'une nature insondable, sublime et désordonnée ; d'une nature au contact de laquelle, cédant aux forces noires, l'empoisonneuse se fait sorcière et le physicien redevient alchimiste.

À défaut de prétendre sérieusement « éclairer les hommes », la fiction sadienne, par ses contradictions, ses excès, mais aussi par l'espèce de duplicité qui s'empare du dispositif énonciatif encadrant les aventures de Justine ou les débauches de Silling, fait du secret l'instrument d'une mise en scène et en récit des savoirs. La dissimulation s'y révèle plus que jamais comme un indice de théâtralité et comme un vecteur de tensions – aussi bien narratives qu'érotiques ; elle est le moteur du désir qui traverse obstinément la philosophie du roué, lui permettant de s'incarner et de prendre place : non tant, comme le revendiquait l'auteur, dans l'espace interlope du boudoir que dans celui, non moins captieux, du texte littéraire. Il n'est point, chez Sade, de connaissances qui ne nécessitent, pour en jouir, de lever un coin du voile : ces résistances sont appelées à faire les délices du libertin autant que celles du lecteur.

Conclusion.
« Tout est secret »

En tâchant de prendre le contre-pied des lectures qui, tout au long du XXe siècle, ont voulu voir en Sade le parangon d'une transparence agressive et intransigeante, un auteur dont l'œuvre serait inondée d' « une lumière si droite, si crue, si forte qu'elle ne laisse absolument rien dans l'ombre[1675] », notre objectif était double. Il s'agissait tout d'abord d'inviter à un pas de côté, de proposer un angle de vue un peu différent, aussi étrange ou contre-intuitif qu'il puisse paraître de prime abord, sur un auteur par ailleurs très commenté ; mais l'enjeu était aussi de revenir à la lettre du texte, à la matérialité d'une langue dont l'intérêt « littéraire » se trouvait en quelque sorte menacé par le préjugé d'évidence et de clarté qui a parfois porté sur elle. La « transparence » est en effet une valeur ambigüe qui a pu être mobilisée aussi bien pour disqualifier l'œuvre de Sade, en ramenant cette dernière à son statut d'œuvre pornographique, ou au contraire pour en légitimer la lecture : sous la plume d'auteurs aussi divers que Maurice Blanchot, Michel Foucault, ou encore Annie Le Brun, la violence avec laquelle Sade revendique le droit de « tout dire » érige cette lecture au rang d'expérience-limite et invite à repenser, à partir d'elle, la structuration de l'ensemble du champ littéraire. En évacuant de cette manière toute opacité de l'écriture sadienne, la critique a, de fait, souvent eu tendance à rechercher dans les marges du phénomène littéraire la raison de l'étrangeté de cette œuvre, quitte à substituer à l'énigme du texte celle de la langue, de l'auteur ou de la perversion particulière qu'elle serait censée incarner : le sadisme. Pour Georges Bataille, « l'évidente monotonie des livres de Sade » procède ainsi rien moins que du « parti de subordonner le jeu littéraire à l'expression d'un événement indicible[1676]. »

En optant pour une approche poétique du secret, il s'agissait donc, à rebours, de mettre l'accent sur ses manifestations textuelles, de souligner à la fois la richesse et la diversité des thématiques qu'il convoque, et le rôle central qu'il occupe dans la mise en forme du récit ou dans la dramatisation de la scène. Le parti pris d'envisager dans cette étude l'ensemble des écrits de Sade, l'œuvre officielle comme l'œuvre clandestine, l'œuvre narrative à côté de l'œuvre dramatique, était en outre l'occasion de rendre patente la centralité de la référence au secret chez notre auteur, tout en proposant une approche transversale susceptible de restituer à cette « œuvre à deux têtes » une partie de ce qui fait son unité et sa cohérence. La prolifération des secrets dans la diégèse s'explique de prime abord par le rôle de premier plan qui est dévolu à la dissimulation, sous toutes ses formes, dans la mise en place de l'intrigue et dans le développement des péripéties : qu'il s'agisse, dans *Les 120 journées de Sodome,*

[1675] François OST, *Sade et la loi*, p. 7.
[1676] Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, p. 87.

d'exposer, par ordre, les passions les moins avouables dont est capable le cœur humain, ou de suggérer, dans *Sophie et Desfrancs*, le caractère secrètement amoral du désir ; qu'il s'agisse de confronter le lecteur au mystère des identités qui se font et se défont, dans *Aline et Valcour*, dans *Justine*, ou bien encore de mettre en scène les ruses et les artifices qui serviront, dans *Le Prévaricateur* et dans l'*Histoire de Juliette*, à se jouer de personnages qui seront punis pour leur crédulité – ou leur innocence. Le secret joue encore un rôle important dans la définition du caractère des personnages ; opposant volontiers le trompeur à sa victime, l'hypocrite à l'ingénu, il réalise une succession de clivages structurants pour le développement des péripéties, qui répondent à des impératifs éthiques autant que narratifs. Si le recours à l'illusion et à la dissimulation pour déjouer les obstacles renvoient évidemment à des éléments tout à fait topiques de l'imaginaire romanesque et théâtral de l'âge classique, ces références constantes au secret n'en trahissent pas moins, d'une part, l'importance des actes de langage dans le développement des péripéties – la violence des corps, chez Sade, est largement confinée dans l'espace des orgies, en sorte que c'est par sa maîtrise supérieure du langage que le libertin l'emporte généralement sur sa victime – et, d'autre part, un noircissement du motif de la ruse amoureuse, qui apparaît de plus en plus clairement comme le propre du méchant.

On ajoutera, à ces deux premiers éléments, un troisième facteur de continuité dans l'œuvre de Sade : c'est la théâtralité inhérente aux apparitions du secret. Le secret ne saurait exister dans une œuvre de fiction qu'en s'exhibant au regard du lecteur ou du spectateur, qu'en se mettant en scène. Il lui faut en permanence, contrairement au mystère, signaler l'interdit portant sur sa diffusion, sans pour autant l'abolir tout à fait, ce qui provoquerait sa dissolution dans la banalité du dire. Cette particularité a conduit Arielle Meyer à envisager le secret comme un phénomène d'ostentation autant que de rétention, justifiant ainsi le parallèle qu'elle esquisse entre le fonctionnement du secret et celui de la représentation théâtrale :

> L'intuition en question a des allures de paradoxe : il y aurait dans le fonctionnement même du secret une composante spectaculaire dont s'emparerait le littéraire. Les romans du secret semblent en effet s'adosser avec une étonnante constance à une thématique du jeu théâtral – soit en dressant un chapiteau dans l'espace romanesque, soit en décrivant leurs personnages comme des comédiens dans la vie -, quand ils n'utilisent pas de procédés formels propres au théâtre[1677].

[1677] Arielle MEYER, *Le Spectacle du secret*, p. 14.

Les références au monde du théâtre sont omniprésentes dans le roman sadien et tendent à vérifier l'hypothèse d'Arielle Meyer ; c'est souvent d'ailleurs sur une scène que le secret se donne à voir : des « estrades[1678] » sur lesquelles officient les historiennes de Silling, qui nous sont d'ailleurs présentées comme « quatre actrices[1679] », à l' « espèce de petit théâtre[1680] » où Eugénie se présente dévêtue à Valmont. Les multiples épisodes de confessions[1681] qui jalonnent le parcours de Justine, qui sera amenée tout au long de son parcours à refaire le récit de ses mésaventures et de ses fautes, témoignent eux aussi, à leur façon, de la théâtralité qui s'empare systématiquement du dévoilement de soi, que ce dévoilement relève de l'examen de conscience ou de la mise à nu – deux modalités du *vrai* que Sade se plaît à confondre[1682].

À côté de ces indices d'homogénéité, qui touchent à la représentation et à la mise en intrigue du secret, se trouvent aussi des écarts, des divergences. La plus importante est sans doute celle qui oppose l'œuvre narrative à l'œuvre dramatique dans la caractérisation morale du geste de dissimulation. Le théâtre de Sade reste tributaire d'une représentation baroque du monde qui valorise l'artifice, le faux, la virtuosité dans le maniement de la ruse ou du stratagème. On y retrouve les figures-type de la *commedia*, la servante habile et le valet futé, et on se moque volontiers de ceux qui ne sont pas dans la confidence – Desclapon, le père de la jeune première dans *L'Union des arts*, M. Dolcour, mari crédule dans *Le Boudoir* – ou des piètres dissimulateurs – le fat Ariste du *Philosophe soi-disant*, le plat marquis de Fonrose dans *Le Capricieux*. Le secret permet alternativement de résister à l'emprise du puissant ou d'exposer la véritable nature du personnage ridicule ; ici, le mensonge est donc légitime, il est même moral du moment qu'il sert les intérêts de l'homme de bien : « Nous devons éclairer, et pour cela tout feindre[1683] », résumera le vertueux Saint-Albon. Le théâtre sadien est un théâtre de l'excès mais aussi de l'illusion, rappelle Éric Boutoute, un théâtre « qui obéit au crédo baroque de révéler la vérité grâce à l'illusion[1684]. » Le drame offre tout de même quelques exemples d'antagonistes manipulateurs, à l'exemple de Madame Armance dans *Sophie et Desfrancs*, ou de Faublan dans *Franchise et Trahison*, mais ces personnages ont peu d'ampleur et finissent toujours par être défaits – Faublan se heurte notamment à plus rusé que

[1678] *Les 120 journées de Sodome*, p. 40.
[1679] *Ibid.*, p. 41.
[1680] « Eugénie de Franval », p. 462.
[1681] Sur la théâtralité du dispositif de la confession, on pourra se référer au texte de Gaëtane Lamarche-Vadel, *De la duplicité : les figures du secret au XVIIe siècle*, qui consacre un chapitre à cette question.
[1682] L'examen de réception que le moine Clément fait passer à Justine, lors de son arrivée à Sainte-Marie-Des-Bois témoigne, entre autres exemples, de ces détournements érotiques des formes de la confession.
[1683] *Le Capricieux*, p. 350.
[1684] Éric BOUTOUTE, *Sade et les figures du baroque*, p. 65.

lui – ; ils sont très loin, en tout état de cause, du degré de cruauté et de machiavélisme dont seront capables les héros de l'œuvre narrative. Le motif baroque du *theatrum mundi* circule du théâtre vers le roman, mais tandis que dans le premier il tend à justifier le recours à l'artifice par la nécessité pratique de faire éclore la vérité, il devient essentiellement dans le second un prétexte de déploration des vices sociaux : l'usage du secret n'y est plus un signe d'astuce et de débrouillardise mais la marque caractéristique de l'hypocrite et du méchant.

Une seconde ligne de démarcation dans l'usage du secret, moins importante qu'il y paraît au premier abord, passe cette fois-ci entre l'œuvre officielle et l'œuvre clandestine. Nous croyons avoir montré que rien ne serait plus faux que d'imaginer un partage strict entre une œuvre officielle où gazes et secrets iraient de pair, à une œuvre clandestine qui ne laisserait aucune place à l'ombre puisque tout y serait dit le plus clairement et explicitement possible. Le secret joue plus que jamais, dans l'œuvre ésotérique, un rôle de premier plan dans le développement de l'intrigue. La différence serait donc plutôt à chercher dans le statut du geste de dissimulation : alors que ruses et mensonges revêtent essentiellement dans l'œuvre officielle un caractère fonctionnel – ils contribuent à faire avancer les projets de ceux qui y ont recours –, ces gestes tendent, dans l'œuvre clandestine, à une forme de gratuité. Il n'est plus guère besoin de raison pour dissimuler, dans *Justine* ou dans l'*Histoire de Juliette* ; les bourreaux devenant tout puissants, la dissimulation apparaît désormais comme une fin en soi. Justine n'a rien à offrir à ses agresseurs, sinon un corps interchangeable qui, aussitôt précipité dans le puits où Roland renferme ses esclaves, se confondra avec ces derniers. À défaut de trouver un quelconque *intérêt* à cette tromperie, c'est la tromperie même qui devient *intéressante*. Le secret révèle à cette occasion son caractère érotique et pulsionnel : on jouit en trahissant ou en faisant tomber l'autre dans un piège. Il s'intègre dans la scénographie de certaines orgies, comme celles que célèbre Verneuil dans *La Nouvelle Justine,* participe à la réglementation qui encadre les sociétés libertines, où l'ignorance des victimes favorise l'emprise des bourreaux, et trouve régulièrement place dans les « manies » des roués, dans *Les 120 journées de Sodome*. Le secret projette dans l'ordre sexuel une structure de domination fondée sur l'inégalité dans l'accès au savoir, conformément aux codes de l'érotique sadienne qui associe étroitement jouissance et tyrannie.

En mobilisant ainsi le motif du secret, jusqu'à en faire un lieu central de l'univers diégétique et un thème récurrent des dissertations libertines, Sade n'invente rien à proprement parler mais s'inscrit dans un ensemble de discours – politiques, moraux, philosophiques, historiographiques – qui, depuis l'antiquité, interrogent la signification et les usages possibles

de la dissimulation. Ces discours trouvent, au XVIIIe siècle, une actualité nouvelle dans les mutations d'une société traversée notamment par le développement de la pensée hétérodoxe et l'essor de la presse clandestine. Il va sans dire qu'en les convoquant dans ses écrits, Sade ne se contente pas seulement de documenter des transformations ou de rendre compte des débats de son temps, il lui revient, en tant qu'écrivain, de les interpréter et de se les accaparer en raison de leur porosité avec ses propres partis pris esthétiques. Il apparaît de manière assez claire, à ce titre, que ses fictions accompagnent les critiques de plus en plus nourries que le siècle des Lumières formule à l'encontre des expressions politiques et morales du secret. Au XVIIe siècle, le secret est pour l'essentiel connoté positivement puisqu'il découle directement, précise Béatrice Guion, « des conditions politiques et sociales qui caractérisent l'Europe à l'époque moderne, la montée de l'absolutisme et la vie curiale » ; dans ce contexte, « la dissimulation et le secret sont perçus comme une nécessité qui s'impose tant au prince qu'aux courtisans[1685]. » Le secret participe alors d'un *ethos* aristocratique et mondain qui valorise la « prudence » du prince et la discrétion du courtisan tout en fustigeant, à l'inverse, ceux qui trahissent leur parole ou ne savent s'astreindre au silence :

> Au XVIIe siècle, le secret participe donc pleinement de l'éducation du prince. Il est même à l'origine d'un triple enseignement. Enseignement moral d'abord : retenir sa langue c'est le propre du sage, et tout prince se doit un jour d'incarner la sagesse en repoussant les vices et en combattant la calomnie et la luxure. Enseignement politique ensuite : le secret relève de l'art de la prudence […]. Enseignement ontologique enfin : la révélation du secret se justifie et se comprend dans l'urgence d'une conversion et dans la conscience de la Chute[1686].

Le XVIIIe siècle marque, à cet égard, une sorte de tournant axiologique. Si le secret figure encore comme une valeur importante dans certains ouvrages de morale, à l'exemple du *Traité du vrai mérite de l'homme* de Le Maître de Claville (1739) ou de *L'Art de se taire* de l'abbé Dinouart (1771), il n'en est pas moins de plus en plus fréquemment associé à l'hypocrisie et au mensonge, à l'impunité des puissants, au discrédit qui pèse sur les sociétés secrètes et à la peur du complot. La figure fantasmée de Machiavel, référence centrale de la philosophie politique du libertin sadien, concentre les attaques en incarnant l'instrumentalisation du secret au service des intérêts du pouvoir, une position largement détournée par les tyrans de Sade, pour qui l'intérêt supérieur de l'État ne saurait se substituer

[1685] Béatrice GUION, « Le Secret chez les moralistes du Grand Siècle », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, p. 41.
[1686] Bernard TEYSSANDIER, « Morale du secret dans l'éducation du prince », *ibid.*, p. 36.

aux désirs du souverain. Montesquieu, auteur d'un opuscule intitulé « De la politique », peut apparaître comme une figure de proue de ce mouvement de contestation, comme le rappelle Carole Dornier :

> Son mépris du secret et de la manipulation est sous-tendu par la conviction que les événements en politique résistent à la prévision et donc à la capacité de les maîtriser. Les conditions de l'intelligibilité historique s'en trouvent ainsi modifiées : aux histoires secrètes et révélations des mémorialistes qui se réclament de leur proximité avec le pouvoir, Montesquieu substitue la convergence des multiples conditions et circonstances qui font évoluer les sociétés[1687].

Le renversement de la valeur éthique du secret est quant à lui perceptible dans l'évolution même du héros libertin. Le recours aux ruses galantes, qui sont le propre des petits-maîtres du premier XVIIIe siècle, n'ont plus grand-chose de commun avec la froideur et le machiavélisme d'un Valmont ou d'une Merteuil ; il n'est bientôt plus possible d'ignorer les conséquences morales du stratagème libertin, sur ses victimes comme sur ceux qui en sont les instigateurs, tandis que déjà chez Crébillon le jeu de la séduction se révèle pour ce qu'il est : un rapport de force dont la violence est souvent gazée par un art de la pointe et du sous-entendu[1688]. Sade incarne, pour Philippe Laroch[1689], l'aboutissement de cette tendance en explicitant à la fois le lien qui unit le roué à la dissimulation et en radicalisant les usages de la tromperie. Le texte sadien rend compte en effet d'un affaissement brutal des valeurs aristocratiques liées à la prudence ou à la discrétion. Le jouisseur est un être faux, pusillanime, hypocrite ; il éprouve de surcroit un plaisir tout particulier à rompre ses promesses et à trahir jusqu'à ses semblables. L'art de tromper se substitue chez lui aux qualités physiques et martiales attachées à la représentation d'une certaine virilité nobiliaire, et l'amène à se revendiquer de qualités – ou de défauts – plus généralement attachées au « féminin » : aussi les débauchés sont-ils souvent présentés comme des personnages *efféminés*, la recours au travestissement et à certaines pratiques sexuelles ne faisant qu'accentuer le brouillage assumé de leur identité de genre. Remarquons qu'en reprenant à son compte le préjugé classique d'une pente naturelle des femmes au secret[1690], la fiction

[1687] Carole DORNIER, « Secret, espionnage et politique des Modernes chez Montesquieu », *ibid.*, p. 64.
[1688] Voir à ce sujet : Jean-Christophe ABRAMOVICI, « Anatomie d'un récit de viol : *La Nuit et le moment de Crébillon* », dans *Violence du Rococo*, dir. Jacques Berchtold, Christophe Martin, René Démoris, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 285-297.
[1689] Philippe LAROCH, *Petits-maîtres et roués : Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, p. 340 et s.
[1690] L'imaginaire classique associe les femmes aussi bien au secret qu'au bavardage ; la parole féminine est ainsi toujours perçue comme une parole « déréglée » : excessive dans ses discours (« Rien ne pèse tant qu'un secret /

sadienne leur concède une forme de prééminence dans l'exercice du crime sur leurs homologues masculins. De Juliette à la Durand, en passant par la Léonore d'*Aline et Valcour*[1691] : les plus grands héros de Sade sont des héroïnes.

Un autre point de jonction entre la fiction sadienne et les réflexions sur le secret qui traversent son époque se fait jour à travers la question de la représentation de l'intimité du personnage. L'époque moderne est marquée par un intérêt renouvelé pour la vie privée, intérêt qui s'articule, selon Philippe Ariès, sur deux aspects distincts : l'opposition entre le particulier et l'homme d'État d'une part, et une séparation plus stricte entre les différents espaces d'interactions sociales d'autre part[1692]. Le roman français du XVIIIe siècle témoigne de cette mutation des sensibilités et des formes de la sociabilité : « toute la littérature du tournant du XVIIe siècle porte la marque de cette affirmation du privé », remarque Jean Marie Goulemot ; « Il est donc nécessaire de penser l'évolution du roman, en cette fin du XVIIe siècle, comme un tout par lequel s'affirme le privé comme essentiel, comme fondement de la vérité de ce qui est conté ou causalité véritable de l'histoire[1693]. » Le genre de l'histoire secrète rend compte de cette curiosité en subordonnant les grands événements qui marquent l'histoire à une succession d'intrigues privées qui se déroulent derrière des portes closes. Sade exploite volontiers ce schéma narratif, comme en témoigne son *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, roman de vieillesse, mais aussi le parcours de Juliette, qui sera amenée, durant son excursion italienne, à côtoyer les souverains de divers pays. La forme de l'histoire secrète rencontre un écho particulier chez Sade dans la mesure où elle s'inscrit de manière plus globale dans une représentation du monde qui refuse l'assujettissement des passions individuelles à l'intérêt collectif et fait du singulier la mesure de toute organisation sociale. Dans ce contexte, la représentation des orgies auxquels se livrent les puissants n'a plus seulement pour fonction de dénoncer les écarts d'une classe dirigeante, elle trahit l'origine pulsionnelle et profondément égotiste du désir de pouvoir.

Cette focalisation sur la vie « privée » du sujet dans le roman des Lumières a en outre pour vocation d'offrir le spectacle d'une intimité qui, échappant à l'espace codifié de la représentation sociale, apparaît comme un gage d'authenticité. Le boudoir, le cabinet, mais

---

Le porter loin est difficile aux Dames », écrit La Fontaine) comme dans ses silences (ruse, tromperie, dissimulation seraient leur « lot »).

[1691] Voir l'article de Blandine Poirier : « Léonore, personnage central d'*Aline et Valcour* ? », *Sade et les femmes : ailleurs et autrement*, dir. Anne Coudreuse et Stéphanie Genand, p 45-58.

[1692] Philippe ARIÈS, « Introduction », *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*, t. III, dir. Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Points, 1999.

[1693] Jean Marie GOULEMOT, « Les Pratiques littéraires ou la publicité du privé », *ibid.*, p. 383.

aussi le château isolé, la maison de campagne forment les paysages d'élection dans lesquels cette intimité vient prendre place, sous les regards tour à tour complices et intéressés du lecteur sensible ou libertin. Une fois n'est pas coutume, le texte sadien actualise cette tendance tout en l'amplifiant : « Le lieu de l'intimité, qui se resserre au fil des textes et des années, constate Amandine Lefèvre, trouve un accomplissement dans les représentations spatiales de Sade, qui écrit après Laclos, et qui intériorise le lieu jusqu'à son exclusion de la société, en en faisant un endroit à part, coupé du monde où l'exclusion volontaire préfigure tous les excès qui vont s'y accomplir[1694]. » L'enfermement dans le « lieu de l'intimité » signale chez Sade le refus du monde social, avec ses normes, ses usages et ses instances de contrôle, au profit de l'arbitraire du roué, de la sanction du « règlement ». L'isolisme ne constitue cependant la possibilité d'un repli sur la vérité du *je* que pour le libertin, qui est en position de force ; pour la victime il est synonyme d'aliénation et de négation de sa qualité de sujet. D'un personnage à l'autre, le sens et la fonction du lieu intime sont donc susceptibles de s'inverser : il s'agit de la première entorse majeure que fait Sade à la mise en scène du privé à laquelle œuvre passionnément le roman du XVIIIe siècle. La seconde tient à la représentation de la vie psychique de ses personnages. Bien loin de la tentation de mettre en scène des secrets « de plus en plus intérieurs, au sens propre et figuré », opérant ainsi, selon les mots d'Amandine Lefèvre, une transition « du secret d'alcôve au secret de l'être[1695] », la fiction sadienne refuse ou contourne en permanence le terrain du psychologique pour se concentrer sur la mécanique des corps. Elle refuse la complexité au profit d'un régime de la singularité, qui lui est tout à fait opposé : les perversions, anomalies et autres manies ne souffrent ni n'appellent l'explication. Même lorsque Sade prétend s'emparer des codes du récit de feintise, les personnages auxquels il donne voix restent dépourvus de profondeur ou de vraisemblance, à l'image des héros du conte voltairien ou des caractères de la comédie classique. Il ressort de ce traitement que le « resserrement » de l'intrigue sur les lieux de la vie privée a moins pour fonction d'exhiber l'intimité du personnage que de performer une rupture avec le monde social en instruisant le procès[1696] du juge inconséquent ou du législateur hypocrite, qui condamnent en public ce qu'ils n'hésitent pas à faire eux-mêmes en privé. Le monde sadien figure des êtres parfaitement réversibles dans leurs pratiques comme dans leurs discours, mais

[1694] Amandine LEFÈVRE, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, p. 118.
[1695] *Ibid.*, p. 86.
[1696] Parfois de manière tout à fait littérale : la mère d'Eugénie, dans *La Philosophie dans le boudoir*, sera soumise au jugement de ceux qui abusent d'elle, dans la solitude du boudoir de Madame de Saint-Ange.

intrinsèquement dépourvus de *dedans* – secret sans profondeur qui ne s'exprime qu'à la surface du corps social.

Troisième et dernière modalité de cette porosité du texte sadien aux transformations que connaît, au XVIIIe siècle, le concept de secret : elle concerne la posture même du philosophe des Lumières qui, muni du seul flambeau de sa raison, entend dévoiler les secrets de la nature et dissiper les ombres du préjugé. Pierre Hadot, en retraçant l'histoire du motif des secrets de la Nature, a notamment montré tout ce que la rhétorique du dévoilement que mobilise l'âge classique devait au modèle des sciences mécanistes qui connaissent alors un prompt développement. Ce qu'il appelle la tradition « prométhéenne[1697] » du secret englobe un ensemble de représentations du monde et de partis pris épistémologiques dont se revendique volontiers l'homme des Lumières : c'est notamment la croyance en une vérité ontologiquement secrète, qui préexisterait à l'homme et n'attendrait que d'être découverte par lui ; c'est encore un système de valeurs autour desquelles se fonde l'*ethos* du philosophe : audace, agressivité, désir de s'accaparer les forces naturelles. Marchant sur ses pas, le libertin sadien entend s'attaquer systématiquement aux obstacles qui bornent sa curiosité, exposant aussi bien les mystères que la Nature s'efforcerait de tenir hors de notre portée que les vices secrets qui habitent le cœur des hommes et gangrènent jusqu'aux plus saintes institutions. Toutefois, s'il emprunte formellement le langage des Encyclopédistes, Sade récuse tout à fait la finalité philanthropique qui l'accompagne. Il ne s'agit aucunement d'œuvrer à l'instruction générale mais d'ériger ces savoirs, en les concentrant dans les mains d'une petite élite éclairée, au rang d'instrument de domination. L'érudit sadien accumule les connaissances au même titre que les possessions ou les sujets voluptueux, et restreint ses ambitions à la seule satisfaction de ses plaisirs égoïstes. S'il lui arrive de communiquer ses secrets à ses victimes, c'est moins sans doute pour les éclairer que pour les contraindre, affirmant par là son droit exorbitant à tenir publiquement les discours les plus hardis. Au demeurant, en travaillant à faire reculer les bornes de la connaissance, la pensée libertine s'ouvre à d'autres formes de savoirs, et surtout à d'autres modes d'accès à ces savoirs, fondés sur la sensation, sur l'imagination, voire sur les arcanes de l'art magique. Un syncrétisme qui est là pour nous rappeler qu'au-delà des certitudes martelées et des systèmes philosophiques, la fiction sadienne œuvre avant tout à substituer à la vanité du moraliste ou du législateur le spectacle des désordres d'une nature essentiellement insondable, une nature qui pointe autant vers les

[1697] Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis,* « L'Attitude prométhéenne. Le dévoilement des secrets par la technique », p. 143-208.

paysages ombragés du romantisme qu'elle ne se revendique des derniers éclats des Lumières finissantes.

Le secret constitue donc bien un motif récurrent du texte sadien, lequel n'hésite pas à puiser dans les discours de son temps, qu'ils soient philosophiques, moraux ou encore politiques, pour se les accaparer. Mais le secret, envisagé sous l'angle de sa textualisation, est aussi une *forme* : une manière de dire – de raconter ou de mettre en scène –, une « façon de penser ». Aussi divers que soient les secrets auxquels nous confronte la littérature, nous croyons qu'ils renvoient tous, en dernière analyse, à un même geste de « mise à l'écart », de *sécrétion*, si l'on veut prendre le mot dans son sens étymologique : en somme, il ne saurait y avoir de secret hors d'un processus de dialectisation du caché et du montré, du dit et du non-dit, par lequel s'exhibe, soit physiquement, soit verbalement, un interdit que la fiction sadienne travaillera systématiquement à subvertir. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes efforcés, tout au long de cette étude, d'articuler l'inventaire de ce que Yves-Henri Bonello a appelé des « situations de secret[1698] », suite de configurations dans lesquelles le secret ne se manifeste que de façon contingente, à une réflexion sur le « fonctionnement » textuel du secret.

Cette dialectique, nous la retrouvons à plusieurs niveaux. Celui de la langue, tout d'abord. La phrase libertine se plaît à articuler une rhétorique du « cru » à une rhétorique du « gazé » ; le mot technique vient percuter l'*ostinato* rassurant de la mélodie classique, multipliant les dissonances entre la langue énergique et fonctionnelle du boudoir et l'éloquence un peu abstraite des Lumières. Ces effets de contraste volontiers parodiques[1699], qui mobilisent dans le cadre des orgies tout l'attirail des procédés de réticence – périphrases, litotes, ellipses –, signalent la virtuosité oratoire du roué, sa capacité à jouer sur les attentes de l'auditeur, à retarder ou à suggérer le détail *intéressant*, bref, à dramatiser le référent obscène. Très loin du préjugé de transparence qui porte parfois sur elle, la langue de Sade est bien une langue du voile, un voile dont la fonction est cependant moins de *recouvrir* que d'*apprêter* la prose du débauché : la variation des styles se substituant dans l'œuvre clandestine à l'art galant du sous-entendu ou de l'érotique « sans mot ».

Transposé à l'intérieur de la diégèse, le secret thématisé par le récit organise méthodiquement les conditions d'un rapport de force entre les agents intéressés à sa

[1698] Yves-Henri BONELLO, *Le Secret*, p. 3.
[1699] Michel Gailliard, dans *Sade ou le langage de l'obscénité*, a mis en évidence la diversité des modèles stylistiques convoqués par le texte sadien, où l'obscène côtoie tour à tour le sensible, le mondain ou le noble.

dissimulation (destinateurs et confidents) et les exclus (les destinataires). Les approches structurales du secret, dont participent notamment les travaux d'András Zempleni, d'Aboubakr Chraïbi, ou dans une certaine mesure d'Arielle Meyer, tendent à souligner une forme de proximité entre la dynamique interne du secret et le modèle actantiel du récit tel qu'il a pu être théorisé, entre autres, par Greimas ou Todorov. Cette proximité plaide en faveur d'une analyse narratologique des fictions du secret, à l'instar de l'étude que Chraibi a consacré en 2001 à divers contes orientaux dans la revue *Poétique*[1700]. Le secret implique en effet, tout comme le récit, de mettre en relation un certain nombre de figures fonctionnelles aux intérêts divergents (destinateur, confident, destinataire), qui interagissent au moyen d'un nombre limité de prédicats (dissimuler, révéler, communiquer, sécréter) dans un cadre précisément réglé par les relations qui unissent ces actants. Si cette grille de lecture très générale ne dit sans doute pas grand-chose de la spécificité des récits écrits par Sade, du moins permet-elle d'appréhender le rôle moteur que joue le secret dans le développement de la plupart de ses fictions : dans la structuration de l'espace diégétique, qui alterne entre replis et évasions, dans les relations qui unissent les personnages, partagés entre trompeurs et trompés, ou encore dans l'enchainement de péripéties conduisant irrémédiablement à la scène de révélation – ou de mise à nu –, point nodal du récit. La circulation des savoirs et le déplacement des interdits qui portent sur ces derniers constituent de fait les deux leviers principaux dont use le narrateur sadien pour faire progresser ses intrigues.

Sur le plan énonciatif, la narration, chez Sade, se caractérise par un relatif effacement de la voix auctoriale au profit d'une prolifération de points de vue et de discours amenés à soutenir des positions plus ou moins invraisemblables, plus ou moins excessives ; cette tendance, que l'on pourrait qualifier de « rapsodique[1701] » en hommage à Roland Barthes[1702], rend problématique l'adhésion du lecteur à une « voix » en particulier, qu'il identifierait comme étant la voix de l'auteur. L'inconsistance du narrateur vertueux, mais aussi les outrances du narrateur libertin ou les appels faussés à la complicité du lecteur rendent difficilement soutenable le parti pris de lire Sade « à la lettre[1703] » ou de le prendre jamais

[1700] Aboubakr CHRAÏBI, « Narrer le secret », *Poétique*, p. 387-408.
[1701] La notion de « rapsodie », chez Barthes, rend compte de l'hétérogénéité formelle du récit sadien sans rien dire cependant des difficultés énonciatives qu'il pose, en multipliant les narrateurs seconds ou en laissant entendre plusieurs voix derrière celle du narrateur principal, comme dans le cas de Justine.
[1702] Roland BARTHES, « Rapsodie », *Sade, Fourier, Loyola*, p. 144.
[1703] « Entendons-nous ; rien ne serait plus vain que de prendre Sade, *à la lettre*, au sérieux. Par quelque côté qu'on l'aborde, il s'est à l'avance dérobé. », Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal*, p. 83.

complètement « au sérieux[1704] » ; la « duplicité[1705] » que Chiara Gambacorti associe à l'esthétique des trois romans historiques nous semble bien, de ce point de vue, former une constante à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre sadienne, clandestine comme officielle.

Si donc Sade se « déguise » dans ses œuvres de fiction, prenant grand soin de ne pas assumer en son nom, ou de ne pas faire tenir au narrateur les dissertations qu'il prête à ses héros libertins, il ne perd jamais de vue cependant la présence du lecteur, que ce soit pour l'édifier ou le corrompre, rire avec lui ou bien à ses dépens. Contrairement au mystère, le secret est indissociable d'une logique de destination[1706] ; tout secret thématisé par le récit est adressé simultanément au personnage et au lecteur, qui pourra à son tour jouer le rôle de confident ou de destinataire de ce secret. Le lecteur est donc sollicité en permanence en tant que déchiffreur, le plus souvent invité à partager le point de vue et les savoirs du libertin, mais aussi à jouir de la supériorité que lui octroient ces savoirs sur la victime. Cette situation de « spectateur surinformé[1707] », pour reprendre l'expression de Georges Banu, ne manque pas de devenir ambiguë, pour ne pas dire franchement intenable dans l'œuvre clandestine, à mesure qu'augmente le niveau de la violence et que les manies des roués se font de plus en plus spécifiques[1708], interrogeant de fait la place et l'engagement du lecteur au sein de ce qui s'apparente à une dispositif de confidences contraintes. À l'inverse, les ellipses et les non-dits qui viennent ponctuellement brouiller la linéarité du récit, enfreignant çà et là l'injonction à tout dire dont ne cessent pourtant de se revendiquer les libertins, suscitent la curiosité ou la perplexité d'un lecteur qui se voit brusquement privé d'une information utile à la

[1704] Par cet ultime clin d'œil au titre du livre d'Éric Marty, nous entendons le mot « sérieux » dans le sens d'une lecture *littérale* du texte sadien, sans préjuger, cela va sans dire, de la valeur ou de l'importance de ce dernier.
[1705] Chiara GAMBACORTI, *Sade : une esthétique de la duplicité*.
[1706] András Zempleni, dans une entrevue recueillie par Frédéric Benjamin Laugrand, justifie le recours au mot de « destinataire » pour désigner le sujet exclu de la confidence, plutôt que celui de « cible » que lui aurait suggéré Lévi-Strauss, en arguant du caractère essentiellement interactionnel du secret ; les réactions du destinataire au savoir qu'il méconnaît seraient ainsi constitutives du jeu du secret. Voir : « András Zempleni. Livre 17. La notion de secret », *Les Possédés et leurs mondes*, série audiovisuelle produite par Anthropolog.net, 11 décembre 2019.
[1707] Georges BANU, *La Scène surveillée*, p. 34.
[1708] On convoquera ici la très belle analyse de Jean-Christophe Abramovici sur *Les 120 journées de Sodome*, qui rappelle notamment que le lecteur-confident, ou pseudo-confident, est loin d'avoir accès en temps et en heure à toutes les informations que détiennent les quatre Amis : « Le lecteur conserve dans la fiction une place ambiguë. Par certains côtés, il épouse le point de vue privilégié des quatre libertins-auditeurs, installés confortablement face au "trône élevé" de l'historienne, "à même, précise le texte, de ne pas perdre un mot de sa narration", transcrite intégralement sur le papier ; aussi le lecteur est-il suppose partager les émotions des maîtres de cérémonies […]. Mais à y regarder de plus près, la complicité postulée du lecteur et des héros libertins, donnée constitutive du genre pornographique, est ici un effet de trompe-l'œil. Tout en respectant, par ses ellipses, les règles que ses personnages ont imposées à leurs conteuses […], le narrateur ne manque pas de signaler que hors-champ, hors-texte, les libertins prennent, eux, sur la musique, quelques mesures d'avance : des scènes violentes ont lieu dans des cabinets secrets d'où ne parviennent que les cris mêlés des victimes et de leurs bourreaux les quatre maîtres s'échangent des messes basses proprement interdites au lecteur. », Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Encre de sang. Sade écrivain*, p. 23-24.

compréhension des enjeux de la scène. De tels décrochages témoignent d'une attention particulière à la réception du texte, d'un jeu avec les attentes et les désirs du destinataire qui, même dans le cas des *120 journées de Sodome*, expérience unique à bien des égards, tend à contredire la thèse d'un livre sans lecteurs, d'une œuvre essentiellement ennuyeuse et monotone qui interdirait le plaisir aussi bien que l'admiration. Pour être sulfureux, Sade n'en reste pas moins un romancier, fier de se revendiquer du titre d' « homme de lettres » ; chez lui, secret et narrativité vont presque naturellement de pair :

> Chaque récit, chaque biographie, chaque scénario de film, chaque spectacle met en œuvre une stratégie narrative, ménage des surprises, des dévoilements dramatiques ou humoristiques, exige au fur et à mesure des réinterprétations des personnages et de l'intrigue. Les ressources du secret tiennent en haleine le spectateur. […] Au-delà des stratégies narratives, la livraison de l'information doit compter avec la séduction du lecteur-auditeur-spectateur[1709].

Les efforts *a priori* contradictoires déployés par la narration pour maintenir le lecteur « en haleine » grâce aux « ressources du secret », tout en lui signifiant, dans le même temps, son extériorité vis-à-vis de scènes, de discours ou de passions qui lui resteront toujours partiellement incompréhensibles, faute de partager tout à fait l'extase du roué, jouent beaucoup sans doute dans le sentiment de résistance que suscite le texte sadien, et offrent ce faisant un nouvel exemple de la capacité du marquis à corrompre insidieusement jusqu'aux formes les plus conventionnelles de la littérature de son temps. À la tentation, toujours présente, d'élucider le « secret » de l'œuvre en convoquant des catégories – biographique, psychanalytique, philosophique – qui lui sont extérieures, recherche hasardeuse d'une clé qui ouvrirait toutes les portes, répondent en quelque façon les « effets de secret[1710] » que produit tout texte dès lors, ou par le fait même, qu'il se revendique du régime de la *fiction* plutôt que de celui du *discours*. Le secret est peut-être, en cela, niché au cœur même de l'expérience littéraire ; non pas comme un plus haut sens qu'il s'agirait de découvrir en s'enfonçant toujours plus profondément sous la surface du texte, mais comme une simple virtualité, la possibilité d'un ailleurs dont le seul soupçon suffit à enclencher le travail de la réflexion, de

[1709] André PETITAT, *Secret et formes sociales*, p. 21.

[1710] Nous renvoyons ici à une conception « derridienne » du secret qui associe étroitement le travail du secret dans la réception du texte à la structure même du dispositif fictionnel : « […] peut devenir une chose littéraire tout texte confié à l'espace public, relativement lisible ou intelligible, mais dont le contenu, le sens, le référent, le signataire et le destinataire ne sont pas des réalités pleinement déterminables, des réalités à la fois non-fictives ou pures de toute fiction, des réalités livrées, comme telles, par une intuition, à quelque jugement déterminant. Le lecteur alors sent venir la littérature par la voie secrète de ce secret, un secret à la fois gardé et exposé, jalousement scellé et ouvert comme une lettre volée. », Jacques DERRIDA, « La Littérature au secret », *Le Secret : motif et moteur de la littérature*, p. 10.

l'imagination, de la créativité – en un mot : de l'interprétation. « Tout est secret dans la littérature », déclarait Jacques Derrida, non sans ajouter aussitôt : « et il n'y a pas de secret caché derrière elle[1711]. »

[1711] « La littérature garde un secret qui n'existe pas, en quelque sorte. Derrière un roman, ou un poème, derrière ce qui est en effet la richesse d'un sens à interpréter, il n'y a pas de sens secret à chercher. Le secret d'un personnage, par exemple, n'existe pas, il n'a aucune épaisseur en dehors du phénomène littéraire. Tout est secret dans la littérature et il n'y a pas de secret caché *derrière* elle, voilà le secret de cette étrange institution *au sujet* de laquelle, et *dans* laquelle je ne cesse de (me) débattre. », Jacques DERRIDA, « Le Secret et ses formes », *Papier machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 398.

Bibliographie

Littérature primaire

Sade

1. Œuvres

- Éditions de référence pour cette étude :

Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une *Idée sur les romans*, éd. établie et annotée par Éric Le Grandic et présentée par Michel Delon, Paris, Zulma, 1995.

Historiettes, Contes et Fabliaux, Paris, Pauvert, 1957.

Œuvres complètes du marquis de Sade, éd. établie par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1986-1991, 15 vol.

Œuvres, éd. établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990-1998, 3 vol.

Voyage d'Italie, éd. établie et présentée par Maurice Lever, Paris, Fayard, 1995, 2 vol.

- Autres éditions consultées :

Œuvres complètes du marquis de Sade, préface de Gilbert Lely, Paris, Pauvert, 1964-1970, 35 vol.

Œuvres complètes du marquis de Sade, éd. définitive, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1962-1967, 16 tomes en 8 vol. ; réimpression en fac-similé : Paris, Éditions Tête de feuille, 1973, 16 tomes en 8 vol.

Sade, contes libertins, éd. Stéphanie Genand, Paris, GF, 2014.

2. Notes, journaux, correspondances

Bibliothèque Sade. Papiers de famille, sous la direction de Maurice Lever, Paris, Fayard, 1993-1995, 2 vol.

SADE, *Cahiers personnels (1803-104)*, textes inédits établis, préfacés et annotés par Gilbert Lely, Paris, Corrêa, 1953.

50 lettres du marquis de Sade à sa femme, éd. Cécile Guilbert et Pierre Leroy, établies et annotées par Jean-Christophe Abramovici et Patrick Graille, Paris, Flammarion, 2009.

Correspondances du marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents, notes et commentaires, éd. Alice Laborde, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1991-2007, 27 vol.

Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade. Lettres et documents manuscrits, dessins de Jean-Baptiste Tierce, avant-propos de Mladen Kozul, Paris, Librairie Benoît Forgeot, 1999.

SADE, *Journal inédit*, deux cahiers retrouvés du *Journal inédit du marquis de Sade (1807, 1808, 1814)*, suivi en appendice d'une *Notice sur l'hospice de Charenton* par Hippolyte de Colins, publiés sur les manuscrits autographes inédits avec une préface de Georges Daumas, Paris, Gallimard, 1970.

SADE, *Lettres à sa femme*, choix, préface et notes de Marc Buffat, Arles, Actes Sud, 1997.

Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, avec des lettres de Mme de Sade, de Marie-Dorothée de Rousset et de diverses personnes, recueil inédit publié sur les manuscrits autographes de l'Arsenal par Georges Daumas et Gilbert Lely, Paris, Borderie, 1980.

Autres auteurs

ABBADIE, Jacques, *L'Art de se connaître soi-même* [1692], Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 2003.

ACCETTO, Torquato, *De l'honnête dissimulation* [1641], trad. Mireille Blanc-Sanchez, éd. Salvatore S. Nigro, Lagrasse, Verdier, 1990.

ARÉTIN, Pierre, *Ragionamenti*, trad. Alcide Bonneau, Paris, Allia, 2009.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Paris, Mille et une nuits, 1997.

BACON, Francis, *Novum Organum*, I, trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, 1986.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, [1697], 2e éd., Amsterdam-Leide-La Haye-Utrecht, 1702.

BOUHOURS, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Amsterdam, Estienne Roger, 1709.

BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Chez Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.

CHORIER, Nicolas, *L'Académie des dames*, *Œuvres érotiques du XVIIe siècle*, Paris, Fayard, L'Enfer de la bibliothèque nationale, 1988.

CLAPMAR, Arnold, *De arcanis rerum publicarum*, Brême, J. Wesseli, 1605.

CONDORCET, Nicolas de, *Œuvres*, Paris, Didot, 1847.

COURTIN, Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* [1671], éd. Marie-Claire Grassi, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1988.

CRASSET, Jean, *Dissertation sur les oracles des Sibylles*, Paris, Estienne Michallet, 1678.

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (Paris, Prault – La Haye, Gosse et Néaulme, 1736-1738, 3 tomes en 1 vol. in-12), introduction, notes, chronologie par Jean Dagen, Paris, GF, 1985.

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sopha, conte moral*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sylphe*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

DIDEROT, Denis, *De l'interprétation de la nature*, *Œuvres complètes*, sous la direction de Herbert Dieckmann, Jean Fabre et Jacques Proust Paris, Hermann, 1975.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Garnier frères, 1796.

DINOUART, abbé, *L'Art de se taire* [1771], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2002.

DU PRAT, abbé, *Vénus dans le cloître*, *Œuvres érotiques du XVIIe siècle*, éd. Jean-Pierre Dubost, Paris, Fayard, L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, 1988.

FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VI, trad. Raymond Marcel, Paris, 1956.

FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles, *Margot la ravaudeuse*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

GERVAISE DE LATOUCHE, Jean-Charles, *Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

GODARD DE BEAUCHAMPS, Pierre-François, *Histoire du prince Apprius*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

GRACIÁN, Baltasar, *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005.

JANIN, Jules, « Le Marquis de Sade », *Revue de Paris*, t. XII, décembre 1834.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 1984.

LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

LA METTRIE, Julien Offray de, *Œuvres philosophiques*, éd. Francine Markovits, Paris, Fayard, 1987, 2 vol.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, éd. Jacques Truchet, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1982.

LE MAÎTRE DE CLAVILLE, Charles-François-Nicolas, *Traité du vrai mérite de l'homme*, Paris, Saugrain, 1734.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des deux mondes*, t. III, 1er juillet 1843.

MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, trad. Yves Lévy, Paris, GF Flammarion, 2006.

MESLIER, Jean, *Œuvres*, éd Jean Deprun, Roland Desné, Albert Soboul, Paris, Éditions Anthropos, 1970-1972.

MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti de, *Ma Conversion ou Le Libertin de qualité*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, 2 vol.

NAUDÉ, Gabriel, *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639], préface de Louis Marin, Paris, Les Éditions de Paris, 1988, p. 88.

NERCIAT, André-Robert André de, *Les Aphrodites*, Éditions 10/18, Domaine français, Berlin, 1997.

NERCIAT, André-Robert Andréa de, *Félicia ou mes fredaines*, *Romans libertins du XVIIIe* siècle, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*, Saint-Amant-Montrond, Le Cercle Poche, 2011.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*, éd. établie par P. Testud, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, 2 vol.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas Edme, *Le Pied de Fanchette*, *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t. II, éd. établie par Pierre Wald Lasowski, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

ROUSSET DE MISSY, Jean, *Traité des trois imposteurs*, Sans lieu, v. 1795.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*, *Œuvres complètes*, t. IV , Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

SÉNÈQUE, *Questions naturelles*, 6.3.1, trad. Paul Oltramare, CUF, 1929.

VIVANT DENON, Dominique, *Point de lendemain, Romans libertins du XVIIIe siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Laffont, Bouquins, 1993.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit, *Romans et Contes*, éd. Fréderic Deloffre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

Littérature secondaire

Critique sadienne

1. Ouvrages biographiques

GENAND, Stéphanie, *Sade*, Paris, Gallimard, Folio Biographie, 2018.

LELY, Gilbert, *Vie du marquis de Sade*, nouvelle éd. revue et très augmentée, Paris, Mercure de France, 1989.

LEVER, Maurice, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991.

PAUVERT, Jean-Jacques, *Sade vivant*, Paris, Le Tripode, 2013.

2. Ouvrages critiques

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

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

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 2002.

BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, 1972.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de minuit, 1949.

BLANCHOT, Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.

BOURGUINAT, Elizabeth, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, Paris, PUF, 1998.

BOUTOUTE, Éric, *Sade et les figures du baroque*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BRIGHELLI, Jean-Paul, *Sade : la vie, la légende*, Paris, Larousse, 2000.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Sade, ou l'ombre des Lumières*, New York – Bern – Paris, Peter Lang, 1997.

CAZENOBLE, Colette, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, SVEC, 1993.

DANGEVILLE, Sylvie, *Le Théâtre change et représente : lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Champion, 1999.

DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, 1999.

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

FABRE, Jean, « Sade et le roman noir », *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 166-194.

GAMBACORTI, Chiara, *Sade : une esthétique de la duplicité*, Paris, Garnier, 2014.

HARTMANN, Pierre, *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1988, « Sade ou le contrat récusé », p. 305-354.

HEINE, Maurice, *Le Marquis de Sade*, texte établi et préfacé par Gilbert Lely, Paris, Gallimard, 1950.

HEINE, Maurice, *Le Marquis de Sade et le roman noir*, Paris, Gallimard, 1933.

HÉNAFF, Marcel, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.

JEANGÈNE VILMER, Jean-Baptiste, *Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*, préface de Maurice Lever, Genève, Droz, 2005.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain* (1947), précédé de *Le Philosophe scélérat*, Paris, Seuil, 2002.

KOZUL, Mladen, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, Louvain, Peeters, 2005.

LABORDE, Alice Madeleine, *Sade romancier*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974.

LACOMBE, Roger, *Sade et ses masques*, Paris, Payot, 1974.

LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, Tel, 2010.

LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1989.

MARION, Dominic, *Sade et ses lecteurs. Une historiographie critique (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Hermann, 2017.

MARTY, Éric, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011.

NADEAU, Maurice, *Sade, l'insurrection permanente*, suivi de *Français encore un effort si vous voulez être républicains* par D.A.F. DE SADE, Paris, Nadeau, 2002.

PAULHAN, Jean, *Le Marquis de Sade et sa complice, ou les Revanches de la pudeur*, préface de Bernard Noël, Bruxelles, Éditions Complexes, 1987.

ROGER, Philippe, *Sade. La Philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976.

SCLIPPA, Norbert, *Le Jeu de la Sphinge. Sade et la philosophie des Lumières*, Neww York, Peter Lang, 2000.

SOLLERS, Philippe, *Sade contre l'Êtr suprême*, précédé de *Sade dans le temps*, Paris, Gallimard, 1996.

ST-MARTIN, Armelle, *De la médecine chez Sade. Disséquer le vivant, narrer la mort*, Paris, Champion, 2010.

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

THOMAS, Chantal, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Payot, 2002.

WYNN, Thomas, *Sade's Theatre : Pleasure, Vision, Masochism*, Oxford, Fondation Voltaire, Université d'Oxford, 2007.

3. Ouvrages collectifs

La Fin de l'Ancien Régime : Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos, sous la direction de B. Didier et J. Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

Lire Sade, Actes du premier Colloque international sur Sade aux USA, sous la direction de Norbert Sclippa, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004.

Le Marquis de Sade, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle, 19-20 février 1966, Paris, Armand Colin, 1968.

Petits et Grands Théâtres du marquis de Sade, présentés par Annie Le Brun, Paris, Paris Art Center, 1989.

Sade, *Europe* n°522, octobre 1972.

Sade, *Europe* n°835-836, novembre-décembre 1998.

Sade, écrire la crise, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983.

Sade en toutes lettres, sous la direction de Michel Delon et Catriona Seth, Paris, Desjonquères, 2004.

Sade et les femmes : ailleurs et autrement, sous la direction d'Anne Coudreuse et Stéphanie Genand, Paris, L'Harmattan, 2013.

Sade, Rétif de la Bretonne et les formes du roman pendant la Révolution française, Actes du 3e Colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine, décembre 1989, textes réunis par Jean-Marie Graitson, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1992.

4. Articles

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Écrire et captiver. La lecture piégée d'*Aline et Valcour* », *Sade, Europe* n°835-836, novembre-décembre 1998, p. 34-42.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Objets sadiques, objet sadien », *Études françaises*, XXXII n°2, été 1996, p. 53-64.

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « La symphonie déconcertante », *Sade en toutes lettres*, sous la direction de Michel Delon et Catriona Seth, Paris, Desjonquères, 2004, p. 171-179.

BONNET, Jean-Claude « La harangue sadienne », *Poétique* n°49, février 1982, p. 31-50.

BONNET, Jean-Claude, « Sade historien », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, 19-29 juin 1981, Dix-huitième siècle, 1983, p. 133-148.

BORDAS, Éric, « Les Infortunes de la phrase sadienne », *La Licorne* n°42, 1997, p. 5-20.

BROCHIER, Jean-Jacques, « La Circularité de l'espace sadien », *La Marquis de Sade*, Centre aixois d'étude et de recherche sur le XVIIIe siècle, Paris, A. Colin, 1968, p. 171-188.

CASTRO, Clara Carnicero de, « Chimie et physique chez Sade : Le cas de la Durand et de l'âme ignée », *Fabula / Les colloques, Sade en jeu*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document6046.php.

CASTRO, Clara Carnicero de, « Entre le crime et la sensibilitéles paradoxes du personnage de Clairwil », *Sade et les femmes : ailleurs et autrement*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Stéphanie Genand, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 33-44.

COUDREUSE, Anne, « Porc frais de mes pensées...: délire et destination dans les *Lettres à sa femme* et le *Journal de Charenton* du marquis de Sade », *Revue de l'AIRE*, 2006, p. 91-100. (hal-00655176)

COULET, Henri, « La vie intérieure dans *Justine* », *Le Marquis de Sade*, Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle, Colin, 1968, p. 85-102.

DELON, Michel, « De la Rochefoucauld à Sade, la morale d'un immoraliste », *La Morale des moralistes*, textes recueillis par Jean Dagen, Paris, Champion, 1999, p. 207-219.

DELON, Michel, « Luxe et luxure. Réflexions à partir de Sade », *Nottingham French Studies*, XXXVII n°1, Spring 1998, p. 17-25.

DELON, Michel, « Sade contre Rousseau, en marge des Lumières », *Magazine littéraire* n°389, juillet-août 2000, p. 39-43.

DELON, Michel, « Sade entre rococo et sublime », *Lire Sade*, Actes du premier Colloque international sur Sade aux USA, sous la direction de Norbert Sclippa, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 55-73.

DELON, Michel, « Sade thermidorien », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 99-118.

DELON, Michel, ABRAMOVICI, Jean-Christophe, LE GRANDIC, Éric, « Sade au travail, dans ses manuscrits », *Écrire au XVIIe et XVIIIe siècle, Genèses de textes littéraires et philosophiques*, sous la direction de J.-L. Lebrave et A. Grésillon, Paris, C.N.R.S., 2000, p. 137-167.

DEPRUN, Jean, « Sade devant la "Règle d'or" », *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, éd. C. Biondi, C. Imbroscio, M. J. Latie, N. Minerva, C. Pellandra, A. Sfragaro, B. Soubeyrau, P. Vecchi, Genève, Droz, 1995, p. 307-311.

DEPRUN, Jean, « Sade et la philosophie biologique de son temps », *Le Marquis de Sade*, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle, 19-20 février 1966, Paris, Armand Colin, 1968, p. 189-205.

DEPRUN, Jean, « Sade et le rationalisme des Lumières », *Raison présente* n°3, mai-juin-juillet 1967, p. 75-90.

DEPRUN, Jean, « Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d'Holbach », Roman et Lumières au XVIIIe siècle, sous la direction de Werner Krauss, René Pomeau, Roger Garaudy et Jean Fabre, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 331-340.

DIDIER, Béatrice, « Le Château intérieur de Sade », *Sade*, *Europe* n°522, octobre 1972, p. 54-64.

DIDIER, Béatrice, « L'Image du Moyen-Âge chez Sade », *L'Image du Moyen-Âge dans la littérature française de la Renaissance au XXe siècle*, Colloque organisé par le Département de français de l'U.E.R. de Lettres et Langues à l'occasion du 550e anniversaire de l'Université de Poitiers (7, 8, 9 mai 1981), Publications de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers n°6, Poitiers, La Licorne, 1982/6, t. II, p. 301-312.

DIDIER, Béatrice, « Sade théologien », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 219-240.

EHRARD, Jean, « Pour une lecture non sadienne de Sade mariage et démographie dans *Aline et Valcour* », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 241-258.

FABRE, Jean, « Sade et le roman noir », *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 166-194 ; repris dans *Le Marquis de Sade*, Paris, A. Colin, 1968, p. 253-278.

FINK, Béatrice, « Chiffres, chiffrage et déchiffrage sadiens », *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'« Astrée » à « Justine »*, Colloque organisé en mars 1988 à

l'Université de Toronto en coll. avec la S.A.T.O.R., éd. Nicole Boursier et David Trott, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCE, 1990, p. 89-99.

FRANTZ, Pierre, « Sade : texte, théâtralité », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 193-218.

GENAND, Stéphanie, « Introduction », *Sade et les femmes : ailleurs et autrement*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Stéphanie Genand, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 7-18.

GOUBIER-ROBERT, Geneviève, « Le Château sadien », *La Question des châteaux*, sous la direction d'Alain Meyer, Centre des sciences de la littérature, Paris X-Nanterre, 1992, p. 11-26.

GOUREVITCH, Michel, « Le Théâtre des fous : avec Sade, sans sadisme », *Petits et Grands Théâtres du marquis de Sade*, p. 95-102.

HÉNAFF, Marcel, « Sade et le projet des Lumières », *Lire Sade*, Actes du premier Colloque international sur Sade aux USA, sous la direction de Norbert Sclippa, Charleston, Caroline du Sud, 12-15 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21-43.

HERSANT, Marc, « De Scarmentado et Candide à Justine : l'idée d'une Providence négative dans les fictions philosophiques du XVIIIe siècle, Voltaire, Sade », journée d'étude sur l'idée de Providence dans le roman du XVIIIe siècle, ENS ULM, 6-8 juillet 2015, congrès annuel de l'AIEF, sous la direction de Paul Pelckmans et Jan Herman, CAIEF n°68, 2015, p. 175-190.

HERSANT, Marc, « L'introduction des *Cent vingt journées de Sodome :* Portraits en série », *Les Portraits dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*, sous la direction de Marc HERSANT et Catherine RAMOND, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, « Faux-titre », 2019, p.165-177.

MARION, Dominic, « Sade sous le manteau : l'image du sadisme de Stendhal à Huysmans, entre mythe et figuration », *Le rouge et le noir : le sang et la mort dans le roman d'expression françai*se, vol. 12, n°1, hiver 2017, p. 127-152.

OST, François, « Sade ou la contrefaçon des lois », *Imaginer la loi. Le droit dans la littérature*, sous la direction d'Antoine Carapon et Denis Salas, Paris, Michalon, 2008, p. 69-96.

OST, François, « Sade ou la politique du pire », *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du professeur Yves Guchet*, Bruxelles, Bruylant, 2008, p. 587-611.

PATIN, Guillaume, « Les secrets commerces de Sade », *Dix-huitième siècle* n° 41, 2009.

POIRIER, Blandine, « Léonore, personnage central d'*Aline et Valcour* ? », *Sade et les femmes : ailleurs et autrement*, sous la direction d'Anne Coudreuse et Stéphanie Genand, Paris, L'Harmattan, 2013, p 45-58.

RAMOND, Catherine, « *Isabelle de Bavière*, de Sade : une légende noire, entre fiction et vérité », *Légendes noires, légendes dorées, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVIIe-XIXe siècles)*, sous la direction de Nathalie GRANDE et Chantal PIERRE, Rennes, PUR, collection « Interférences », 2018, p. 265-277.

RAMOND, Catherine, « *Mimesis* dramatique, *mimesis* romanesque chez Sade : une œuvre à deux faces ? », *Fabula / Les colloques, Sade en jeu*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5865.php.

RAMOND, Catherine, « Sade : le roman, entre conte et histoire », *Conte et histoire (1690-1800)*, sous la direction de Régine JOMAND-BAUDRY et Marc HERSANT, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 311-326.

RAMOND, Catherine, « Trouble dans le sujet : la vie psychique de Justine », *La Représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'âge classique*, sous la direction de M. Hersant et C. Ramond, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2015, p. 295-310.

ROUGEMONT, Martine de, « Le Théâtre de Sade », *Dix-Huitième siècle* n°26, 1994, p. 585-586.

RUIZ, Luc, « Quelques aspects de la nature dans le roman sadien : " cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître" », *Dix-huitième siècle*, 2013/1 n° 45, p. 397-412. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-397.htm.

SPAVIN, Richard, « Le volcan, la mine et la tombe : alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade », *Studi Francesi*, 184, LXII, 2018. URL : http://journals.openedition.org/studifrancesi/10760.

THOMAS, Chantal, « Isabelle de Bavière : dernière héroïne de Sade », *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 19-29 juin 1981, sous la direction de Michel Camus et Philippe Roger, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 47-66.

THOMAS, Chantal, « Sade et l'univers des pamphlets. De *La Philosophie dans le boudoir* à *Isabelle de Bavière* », *Sade*, Paris, Seuil, 1994, p. 183-203.

VERJAT, Alain, « Le licencieux ès lettres : la correspondance de Sade », *Écrire. Publier. Lire les correspondances (Problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, Actes du colloque international *Les Correspondances*, Nantes, octobre 1982. Publications de l'Université de Nantes, 1983.

Critique générale

1. Ouvrages critiques

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le Livre interdit*, Paris, Payot, 1996,

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

BANU, Georges, *La Scène surveillée*, Paris, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 2006.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BENITEZ, Miguel, *La Face cachée des Lumières*, Paris Universitas/Oxford, Voltaire Foudation, 1996.

BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVIIe siècle : loin du monde et de bruit*, Paris, PUF, 1996.

BERCHTOLD, Jacques, *Les Prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècles). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman l'affranchi » à « Jacques le fataliste »*, Genève, Droz, 2000.

BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BLUMENBERG, Hans, *La Légitimité des Temps modernes*, Paris, 1999.

BOLOGNE, Jean Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, France Loisirs, 1986.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

CALAS, Frédéric, *Le Roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CAVAILLÉ, Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

CHOUILLET, Jacques, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967-1968, 2 vol.

DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1998.

DELON, Michel, *Le Principe de délicatesse : Libertinage et mélancolie au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.

DELON, Michel, *Sylphes et Sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999.

DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002.

DERRIDA, Jacques, *Papier machine*, Paris, Galilée, 2001.

DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, Nathan, 1992.

EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

ESMEIN, Camille, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, Paris, Champion, 2004.

FABRE, Jean, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.

FAGE, Arlette, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1945-1988*, « Le Langage à l'infini », Paris, Gallimard, 1994, p. 250-261.

FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

GENAND, Stéphanie, *Le Libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Fondation, SVEC, 2005.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GOULEMOT, Jean Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Alinéa, Paris, 1991.

HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1988.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuils, Poétique, 1986.

HERMAN, Jan, *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi ; Leuven, Presses universitaires, 1989.

HERSANT, Marc, *Voltaire : écriture et vérité*, Paris, Peeters, 2015.

HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Garnier, 2019.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.

LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 1992.

LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIIIe siècle. De Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF., 1997.

LAROCH, Philippe, *Petits-maîtres et roués : Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Laval, 1979.

LE BRUN, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.

LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Garnier Frères, 1982.

LOTTERIE, Florence, *Le Genre des Lumières. Femme et philosophie au XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MARTIN, Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2004.

MAUZI, Robert, *L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle* (Paris, 1960), Genève, Slatkine Reprints, 1979.

MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969.

MOUREAU, François, *La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, préface de Robert Darnton, Paris, PUPS, 2006.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 1997.

PINTARD, René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Boivin, 1943.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de E. Mélétinski, *L'Étude structurale et typologique du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1970.

ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1988.

SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

STEWART, Philip, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIIIe siècle*, Paris, José Corti, 1973.

SUSINI, Marie-Laure, *L'Auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004.

TRENTINI, Bruno, *Une Esthétique de l'ellipse*, Paris, L'Harmattan, 2007.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Le Grand Dérèglement. Le roman libertin du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2008.

2. Ouvrages collectifs

L'Analyse structurale du récit, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981.

Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre, Paris, Klincksick, 1974.

Les Discours du corps au XVIIIe siècle littérature-philosophie-histoire-science, sous la direction d'Hélène Cussac, Anne Deneys-Tunney et Catriona Seth, textes réunis par Hélène Cussac, Presses de l'Université de Laval, 2009.

Du genre libertin au XVIIIe siècle, sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2004.

L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du VIIIe Colloque de la S.A.T.O.R., Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, édités par Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain-La-Neuve – Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Éros philosophe. Discours libertins des Lumières, études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champon, 1984.

Éros volubile. Les métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières, Paris, Desjonquères, 2000.

Histoire de la vie privée, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, *De la Renaissance aux Lumières*, vol. 3, Paris, Seuil, 1999.

Histoire, histoires. Nouvelles approches de Saint-Simon et des récits des XVIIe-XVIIIe siècles, textes réunis par Marc Hersant, Marie-Paule Pilorge, Catherine Ramond et François Raviez, Arras, Artois Presses Université, 2011.

L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières, études réunies et présentées par Benoït Mélançon, *Littérales* n°17, 1994.

Littérature, représentation, fiction, essais réunis par Jean Bessière, Paris, Champion, 2007.

Métamorphoses du roman français. Avatars d'un genre dévorateur, études réunies et présentées par José Manuel Losada Goya, Louvain – Paris – Walpole Ma, Peeters, 2010.

Morale et fiction aux XVIIe et XVIIIe siècles, textes réunis par Marc Escola, *Revue des Sciences Humaines* n°254, avril-juin 1999.

Parcours dissidents au XVIIIe siècle la marge et l'écart, textes réunis par Stéphanie Genand et Claudine Poulouin, Paris, Desjonquères, 2011.

Pensée morale et genres littéraires. De Montaigne à Genet, sous la direction de Jean-Charles Darmon et Philippe Desan, Paris, PUF, 2009.

Poétique n°128, Paris, Seuil, novembre 2001.

La Question des châteaux, sous la direction d'Alain Meyer, Centre des sciences de la littérature, Paris X-Nanterre, 1992.

La Sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle, Actes du Colloque International « La Sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Mme de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, textes recueillis par Franco Piva, Fasano, Schena-Didier érudition, 1998.

3. Articles

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, « Anatomie d'un récit de viol : *La Nuit et le moment* de Crébillon », *Violence du Rococo*, sous la direction de Jacques Berchtold, Christophe Martin, René Démoris, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 285-297.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981, p. 7-33.

BECQ, Annie, « Les Arts poétiques en France au XVIIIe siècle », *Études littéraires*, XXII n°3, hiver 1989-1990, p. 45-55.

BENREKASSA, Georges, « Espace du politique, espace de l'histoire, pouvoir et limites de Machiavel. Penser la monarchie au XVIIIe siècle », *Les Philosophes et l'histoire au XVIIIe siècle*, sous la direction de Muriel Brot, Paris, Hermann, 2011, p. 273-308.

BREMOND, Claude, « La Logique des possibles narratifs », *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981, p. 66-82.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État », *Des fins de la prudence dans la France des XVIe et XVIIe siècles*, revue en ligne *Comètes*, avril 2006.

COLLOT, Michel, « Le Thème selon la critique thématique », *Communications* n°47, 1988, p. 79-91.

DELON, Michel, « Le Sublime et l'idée d'énergie, de la théologie au matérialisme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXXVI n°1, janvier-février 1986, p. 62-70.

DUBOST, Jean-Pierre, « Fortunes et infortunes du dialogue érotologique de l'Antiquité au XVIIIe siècle », *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, *Cahiers de l'Echinox* n°16, 2009, p. 307-316.

DUFLO, Colas, « Ombre des Lumières », *À l'ombre des Lumières. Littérature et pensée française du XVIIIe siècle*, sous la direction de Trude Kolderup et Svein-Eirik Fauskevåg, Paris, L'Harmattan ; Oslo, Solum Forlag, 2008, p. 13-28.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, 1966, p. 158-169.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, 1966, p. 28-59.

QUOY-BODIN, Jean-Luc, « Autour de deux sociétés secrètes libertines sous Louis XV : l'Ordre de la Félicité et l'Ordre Hermaphrodite », *Revue Historique* n°276, Presses universitaires de France, juillet-septembre 1986, p. 57-84.

SADOULET, Pierre, « L'Ellipse narrative entre le raccourci et l'énigme », *Ellipse et effacement. Du Schème de phrase aux règles discursives*, sous la direction de Jean-Christophe Pitavy et Michèle Bigot, Saint-Étienne, Publications de Saint-Étienne, 2008, p. 129-138.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n°8, Paris, Seuil, 1981, p. 131-157.

Sur le secret

1. Ouvrages critiques

ALLADAYE, René, *Petite philosophie du secret*, Paris, Milan, 2006.

ARTIGAS-MENANT, Geneviève, *Du secret des clandestins à la propagande voltairienne*, Paris, Champion, 2001.

BANU, Georges, *La Scène surveillée*, Paris, Le Temps du théâtre / Actes sud, 2006.

BÉLY, Lucien, *Les Secrets de Louis XIV, Mystères d'État et pouvoir absolu*, Paris, Tallandier, 2013.

BENITEZ, Miguel, *La Face cachée des Lumières*, Paris, Universitas / Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

BONELLO, Yves-Henri, *Le Secret*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1998.

BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973.

BRUNEL, Pierre, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.

COQUILLAT, Michelle, *La Poétique du mâle*, Paris, Gallimard, Idées, 1982.

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1983.

DARNTON, Robert, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

FRYE, Northrop, *Le Grand Code : la Bible et la littérature*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984.

HADOT, Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *De la duplicité. Les figures du secret au XVIIe siècle*, Paris, La Différence, 1994.

LEFÈVRE, Amandine, *Entre clandestinité et libertinage, le secret dans le roman français du XVIIIe siècle (1737-1782)*, thèse de doctorat de l'Université de Reims Champagne-Ardenne, 2012.

MAUREY, Gilbert, *Secret, secrets. De l'intime au collectif*, Bruxelles, De Boeck, 1998.

MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003.

NEGRONI, Barbara de, *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIIIe siècle (1723-1774)*, Paris, Albin Michel, 1995.

PAUVERT Jean-Jacques, *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

PETITAT, André, *Secret et formes sociales*, Paris, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 2014.

RAND, Nicolas, *Le Cryptage ou la vie des œuvres. Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Paris, Aubier, 1989.

SIMMEL, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, Circé, 2009.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

TRIPET, Arnaud, *Poétique du secret. Paradoxes et maniérismes*, Paris, Champion, 2007.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

2. Ouvrages collectifs

Autour des secrets, sous la direction de Tanguy Wuillème, actes du colloque organisé les 2, 3, et 4 mai 2002 à Nancy par le Groupe de Recherche Information Communication Propagandes de l'Université Nancy 2 et le Forum-IRTS de Lorraine, Paris, L'Harmattan, 2005.

Dire le secret, sous la direction de Dominique Rabaté, *Modernités* n°14, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

D'un principe philosophique à un genre littéraire : les secrets, sous la direction de Dominique Courcelles, Actes du colloque de Newberry Library de Chicago, 11-14 septembre 2002, Paris, Champion, 2005.

Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015.

Le Partage du secret. Culture du dévoilement et de l'occultation en Europe, du Moyen Âge à l'époque moderne, sous la direction de Bernard Darbord et Agnes Delage, Paris, Armand Colin, 2013.

Le Secret, sous la direction de Bernadette Berthrandias, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Le Secret, sous la direction de Philippe Dujardin, Éditions du CNRS, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Le Secret, sous la direction de Jacques Guin, Paris, Van Dieren, 2007.

Le Secret. Usages et fonctions du secret : approches comparées, sous la direction de Philippe Dujardin, Éditions du CNRS, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Le Secret : motif et moteur de la littérature, sous la direction de Chantal Zabus, Louvain-la-Neuve, Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie, série 7, 1999.

Théâtre du secret, *Sigila*, revue trandisciplinaire franco-portugaise sur le secret n°20, Paris, Gris France, automne-hiver 2007.

3. Articles

BÖHM, Sigurd, « La Théâtralité du secret », dans *Théâtre du secret*, *Sigila* n°20, automne-hiver 2007, p. 101-116.

BORDERIE, Régine, « Structure et figures du secret dans *Armance* », *Poétique* n°93, février 1993, p. 79-90.

CHRAÏBI, Aboubakr, « Narrer le secret », *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 2001, p. 387-407.

D. LYONS, John, « Découverte, dissimulation, discernement », dans *Théâtre du secret*, *Sigila* n°20, automne-hiver 2007, p. 89-98.

DERRIDA, Jacques, « La Littérature au secret », *Le Secret : motif et moteur de la littérature*, sous la direction de Chantal Zabus, Louvain-la-Neuve, Recueil de travaux d'Histoire et de Philologie, série 7, 1999, p. 1-36.

DORNIER, Carole, « Secret, espionnage et politique des Modernes chez Montesquieu », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 55-64.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille, « Écriture du secret et poétique de l'histoire secrète dans *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende* de Madame de Lafayette », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 289-302.

FRANCALANZA, Éric, « La Dramaturgie du secret dans l'œuvre de Robert Challe », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 363-380.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Les Pratiques littéraires ou la publicité du privé », dans *Histoire de la vie privée*, éd. établie par Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1986, p. 371-405.

HAQUETTE, Jean-Louis, « De la morale à l'esthétique : la notion de "plaisir secret", au siècle des Lumières », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 153-168.

HAUTCOEUR, Guiomar, « La Double contrainte du secret d'amour romanesque », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 267-288.

LE BOT, Marc, « Le Vide des mots », dans *Le Secret*, *Traverses* n°30-31, mars 1984, p. 2-7.

LEFÈVRE, Amandine, « Du Libertin au roué : l'érotisation du secret de Duclos à Laclos », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 381-394.

LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 117-130.

MARIN, Louis, « Logique du secret », dans *Le Secret*, *Traverses* n°30-31, mars 1984, p. 60-69.

MOTA-DEMARCY, Teresa, « Dire ou ne pas dire », dans *Théâtre du secret*, *Sigila* n°20, automne-hiver 2007, p. 83-88.

NORA, Pierre, « Simmel : le mot de passe », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14 automne 1976, p. 307-312.

PINGUAUD, Bernard, « Ω », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 247-260.

RABATÉ, Dominique, « Le Secret et la modernité », dans *Dire le secret*, *Modernités* n°14, 2000, p. 9-32.

REICHLER, Claude, « Le Récit d'initiation dans le roman libertin », *Littérature* n°47, Paris, Armand Colin, 1982, p. 100-112.

ROSOLATO, Guy, « Le Non-dit », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 5-26.

SAMAMA, Guy, « Dans la nuit du secret : la théâtralité suspendue », dans *Théâtre du secret*, *Sigila* n°20, automne-hiver 2007, p. 71-82.

SIMMEL, Georg, « La Société secrète », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 281-306.

SOLLERS, Philippe, « Le Secret », dans *Logiques*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 118-123.

STOLLER, Robert, « L'Excitation sexuelle et les secrets », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 159-182.

TEYSSANDIER, Bernard, « Morale du secret dans l'éducation du prince », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, sous la direction de François Gevrey, Alexis Lévrier et Bernard Teyssandier, Paris, Peeters, La République des Lettres, 2015, p. 23-38.

TODOROV, Tzvetan, « Le Secret du récit : Henry James » dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 81-114.

LAMIZET, Bernard, « Sémiotique du secret », *Autour des secrets*, sous la direction de Tanguy Wuillème, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11-22.

WUILLÈME, Tanguy, « Origine politique et anthropologique des secrets », *Autour des secrets*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 87-100.

ZEMPLENI, András, « La Chaîne du secret », *Du Secret*, *Nouvelle revue de psychanalyse* n°14, automne 1976, p. 313-324.

ZEMPLENI, András, « Secret et sujétion », dans *Le Secret*, *Traverses* n°30-31, mars 1984, p. 102-115.

Index nominum

A

Abramovici, Jean-Christophe, 65, 72, 96, 97, 210, 234, 236, 237, 239, 240, 246, 249, 255, 383, 408, 458, 491, 493, 545, 620, 626
Accetto, Torquato, 197, 512, 513, 516
Arétin, Pierre, 474
Argens, Jean-Baptiste Boyer d', 139, 481, 482, 487, 504, 531, 532
Ariès, Philippe, 621
Aristote, 98, 535, 554
Austin, John Langshaw, 600

B

Bacon, Francis, 577
Bacon, Roger, 554
Banu, Georges, 227, 626
Baroni, Raphaël, 404, 405, 406, 407, 408, 457, 544, 545, 546
Barthes, Roland, 23, 29, 30, 31, 34, 53, 79, 95, 97, 103, 124, 242, 243, 268, 404, 435, 443, 445, 448, 449, 450, 452, 461, 464, 465, 479, 495, 625
Bataille, Georges, 16, 18, 31, 33, 34, 35, 494, 615, 625
Bayle, Pierre, 236, 237, 246, 528
Berchtold, Jacques, 83, 620
Bernier, Marc André, 368, 480, 509, 510
Blanchot, Maurice, 21, 22, 24, 28, 29, 31, 36, 357, 615
Blumenberg, Hans, 577
Bonello, Yves-Henri, 48, 170, 171, 520, 624
Bonnet, Jean-Claude, 508, 514, 515, 528, 530, 539, 540, 542
Bordas, Éric, 244, 245, 247, 248, 252, 253, 489
Bouhours, Dominique, 196, 197, 198, 204, 213, 214, 318, 319, 512, 524
Boutang, Pierre, 48, 49, 161, 165, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 189, 293
Boutoute, Éric, 228, 265, 617
Brochier, Jean-Jacques, 86, 87, 88, 102, 121

C

Castro, Clara Carnicero de, 573, 574, 595, 598, 599, 608
Cavaillé, Jean-Pierre, 513, 518, 519, 523
Chorier, Nicolas, 228, 487, 494
Chraïbi, Aboubakr, 49, 50, 625
Clapmar, Arnold, 518
Collot, Michel, 54
Condorcet, Nicolas de, 199, 354, 554
Coquillat, Michelle, 484
Coudreuse, Anne, 11, 13, 621
Coulet, Henri, 419, 422
Courtin, Antoine de, 521
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de, 45, 105, 124, 189, 195, 211, 236, 376, 431, 507, 596, 597, 620

D

Dangeville, Sylvie, 51, 57
Delon, Michel, 9, 38, 68, 69, 70, 74, 77, 79, 80, 144, 239, 408, 534, 574, 596, 599
Deprun, Jean, 482, 504
Derrida, Jacques, 627, 628
Descartes, René, 380, 480, 571, 575, 603, 606
Diderot, Denis, 64, 138, 214, 349, 402, 403, 443, 461, 506, 554, 573

Dinouart, Joseph Antoine Toussaint, 198, 199, 200, 319, 361, 521, 619
Dorat, Claude-Joseph, 236, 376
Dornier, Carolle, 521, 620
Du Prat, Antoine, 261
Dubost, Jean-Pierre, 261, 305

E

Ehrard, Jean, 560, 600, 606
Esmein-Sarrazin, Camille, 359

F

Fabre, Jean, 95, 96, 100, 103
Fiat, Éric, 10
Ficin, Marsile, 554
Foucault, Michel, 23, 24, 25, 26, 32, 34, 35, 53, 615
Francalanza, Éric, 51

G

Gailliard, Michel, 26, 242, 244, 624
Gambacorti, Chiara, 19, 20, 57, 230, 263, 530, 531, 533, 534, 539, 540, 541, 542, 543, 626
Genand, Stéphanie, 16, 621
Genette, Gérard, 55
Gervaise de Latouche, Jean-Charles, 494, 504
Gevrey, Françoise, 43, 48, 50, 56, 162, 163, 512, 521, 550
Godard de Beauchamps, Pierre-François, 372, 373
Goubier-Robert, Geneviève, 119, 120
Goulemot, Jean Marie, 27, 28, 139, 146, 169, 407, 485, 486, 487, 488, 490, 621
Gracián, Baltasar, 197, 198, 208, 211
Greimas, Algirdas Julien, 49, 625
Grivel, Charles, 405
Guion, Béatrice, 56, 196, 198, 619

H

Hadot, Pierre, 553, 554, 556, 568, 569, 571, 572, 575, 577, 582, 599, 604, 606, 610, 623
Haquette, Jean-Louis, 412, 413, 414, 415, 416
Hautcoeur, Guiomar, 384
Heine, Maurice, 21, 36
Hénaff, Marcel, 16, 17, 37, 53, 407, 433, 434, 436, 445, 452, 453
Hersant, Marc, 56, 375, 383, 538

J

Janin, Jules, 16, 20, 21, 27, 32, 33, 36

K

Kozul, Mladen, 72, 92, 121, 430, 431, 481, 496, 580

L

La Fontaine, Jean de, 177, 212, 213, 478, 621
La Mettrie, Charles Offray de, 210, 236, 255
La Rochefoucauld, François de, 232
Lacombe, Roger, 15, 18, 351, 352, 354, 355
Lafon, Henri, 68, 70, 72, 75, 77, 92, 95, 112, 118, 121, 132
Lamarche-Vadel, Gaëtane, 195, 196, 519, 522, 617
Lamizet, Bernard, 392
Laroch, Philippe, 45, 195, 201, 361, 620
Le Bot, Marc, 43, 44
Le Brun, Annie, 10, 16, 22, 35, 36, 38, 52, 54, 85, 111, 134, 135, 165, 227, 275, 278, 337, 338, 437, 492, 611, 615
Le Maître de Claville, Charles-François-Nicolas, 521, 619
Lefèvre, Amandine, 13, 47, 56, 58, 59, 63, 111, 157, 194, 195, 196, 534, 622

Lely, Gilbert, 14, 16, 17, 21, 26, 57, 507
Lévi-Strauss, Fabien, 626
Lévy, Arnaud, 39, 113, 162, 163, 166, 436, 520, 609

M

Machiavel, Nicolas, 196, 322, 515, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 550, 579, 619
Marin, Louis, 10, 43, 49, 50, 55, 163, 164, 180, 182, 513
Marion, Dominic, 15, 17, 20, 29, 30, 35
Martin, Christophe, 122, 620
Marty, Éric, 34, 626
Meslier, Jean, 504
Meyer, Arielle, 39, 43, 44, 48, 50, 51, 56, 119, 162, 163, 164, 171, 173, 182, 228, 616, 617, 625
Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueto de, 53, 348, 446, 470, 492
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, 421
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat dit, 506, 521, 522, 528, 540, 549, 620
Mortier, Roland, 555

N

Naudé, Gabriel, 513, 518, 519, 523
Nerciat, André-Robert Andréa de, 53, 123, 201, 342, 391, 429, 470

O

Ost, François, 24, 31, 32, 615
Ostervald, Jean-Frédéric, 237, 372

P

Patin, Guillaume, 11, 12
Paulhan, Jean, 14, 17
Pauvert, Jean-Jacques, 11, 16, 18, 19, 22, 23, 25, 40, 57, 63, 83, 85, 357, 507
Petitat, André, 165, 168, 171, 189, 411, 627
Pigeard de Gurbert, Guillaume, 481
Poirier, Blandine, 621

Q

Quoy-Bodin, Jean-Luc, 351

R

Ramond, Catherine, 3, 52, 56, 375, 379, 381, 382, 383, 399, 418, 538, 547, 548
Reichler, Claude, 348, 474
Restif de la Bretonne, Nicolas Edme, 26, 27, 78, 87, 157, 201, 243, 244, 357, 368, 435, 470, 484, 485, 491
Rousseau, Jean-Jacques, 25, 26, 53, 64, 168, 169, 367, 379, 484, 540, 568, 571
Ruiz, Luc, 568, 570, 580, 582

S

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 20, 21
Schaeffer, Jean-Marie, 407, 408
Sénèque, 553, 568
Simmel, Georg, 46, 167, 169, 176
Spavin, Richard, 600
Susini, Marie-Laure, 15

T

Thomas, Chantal, 326, 420, 422, 454, 455, 488, 523, 528, 534, 540, 548
Todorov, Tzvetan, 49, 625
Tripet, Arnaud, 170, 276

V

Verjat, Alain, 13
Vivant Denon, Dominique Vivant dit, 189, 195, 196, 300
Voltaire, François-Marie Arouet dit, 383, 385, 506, 540

W

Wuillème, Tanguy, 392, 470, 499
Wynn, Thomas, 57

Z

Zempleni, András, 49, 50, 161, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 257, 279, 290, 625, 626

Index des œuvres de Sade

A

Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe, 87, 88, 94, 100, 120, 136, 137, 145, 226, 229, 230, 231, 296, 309, 320, 507, 515, 528, 546, 594, 595

Aline et Valcour ou le Roman philosophique, 19, 37, 42, 57, 85, 87, 91, 110, 116, 137, 145, 158, 202, 203, 209, 212, 215, 224, 225, 226, 235, 245, 246, 247, 251, 260, 268, 270, 275, 280, 289, 307, 329, 340, 343, 345, 347, 376, 377, 380, 383, 395, 396, 397, 401, 409, 410, 418, 468, 507, 509, 514, 534, 546, 547, 555, 566, 578, 590, 591, 603, 616, 621

Augustine de Villeblanche ou le Stratagème de l'amour, 225

Aventure incompréhensible, 593, 603

Azélis ou la Coquette punie, 100

D

Dialogue entre un prêtre et un moribond, 113, 265, 585

Dorci, 312, 313

Dorgeville ou le Criminel par vertu, 115, 116, 117

E

Émilie de Tourville ou la Cruauté fraternelle, 232, 261, 320, 400, 502, 503

Ernestine, nouvelle suédoise, 52, 103, 263, 282, 286, 501, 529

Eugénie de Franval, 125, 132, 133, 145, 204, 209, 233, 234, 295, 404, 438, 617

Euphémie de Melun ou le Siège d'Alger, 153, 411, 507

F

Fanni, ou les Effets du désespoir, 94

Faxelange ou les Torts de l'ambition, 424

Florville et Courval ou le Fatalisme, 81, 97, 98, 228, 229, 232, 258, 260, 264, 280, 282, 296, 332, 334, 380, 400

Franchise et Trahison, 218, 219, 256, 260, 263, 272, 294, 295, 307, 308, 617

H

Henriette et Saint-Clair ou la Force du sang, 263, 314, 391, 392

Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice, 5, 9, 10, 40, 42, 45, 46, 59, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 86, 87, 88, 90, 92, 95, 99, 100, 101, 104, 105, 110, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 124, 125, 127, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 146, 147, 148, 190, 192, 195, 201, 209, 214, 215, 223, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 257, 264, 271, 274, 276, 277, 285, 287, 289, 298, 301, 302, 305, 306, 312, 313, 315, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 332, 333, 334, 336, 337, 339, 340, 344, 345, 352, 354, 355, 356, 357, 360, 380, 381, 385, 386, 387, 394, 398, 400, 407, 413, 416, 428, 429, 432, 434, 436, 437, 438, 439, 442, 445, 446, 447, 448, 453, 456, 460, 462, 467, 468, 471, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 489, 492, 505, 507, 510, 514, 515, 516, 517, 523, 524, 526, 529, 533, 545, 549, 550, 559, 563, 570, 573, 579, 581, 582, 585, 586, 587, 588, 590, 591, 592, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 610, 616, 618

Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France, 39, 135, 201, 205, 211, 230, 232, 286, 319, 322, 335, 507, 513, 514, 523, 528, 530, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 551, 621
Historiettes, Contes et Fabliaux, 18, 19, 83, 203, 225, 232, 313, 529, 591, 593

J

Jeanne Laisné ou le Siège de Beauvais, 272, 529, 534
Juliette et Raunai ou la Conspiration d'Amboise, 510, 522, 603
Justine ou les Malheurs de la vertu, 234, 260, 261, 376, 378, 383, 401, 402, 558, 561, 562, 563, 610

L

L'Union des arts ou les Ruses de l'amour, 83, 100, 149, 218, 219, 220, 221, 223, 263, 272, 273, 281, 389, 390, 594, 617
La Double épreuve, 77, 214
La Fête de l'amitié, 52, 222, 223, 374, 375
La Marquise de Gange, 85, 112, 115, 119, 532, 533, 534, 537
La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, 10, 25, 69, 71, 73, 74, 78, 79, 80, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 102, 103, 111, 112, 116, 121, 122, 123, 124, 129, 137, 141, 142, 143, 144, 148, 190, 191, 207, 210, 211, 212, 237, 238, 239, 241, 246, 251, 253, 264, 266, 269, 270, 271, 275, 276, 282, 287, 295, 301, 321, 322, 323, 331, 335, 373, 381, 382, 383, 386, 396, 409, 418, 419, 430, 436, 441, 444, 446, 447, 450, 460, 461, 463, 464, 466, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 482, 490, 503, 505, 506, 511, 516, 529, 555, 558, 560, 561, 563, 564, 569, 572, 574, 576, 579, 580, 582, 585, 589, 599, 602, 618
La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux, 22, 42, 59, 67, 68, 72, 80, 87, 96, 113, 114, 124, 127, 134, 148, 149, 189, 191, 201, 202, 211, 216, 237, 244, 245, 247, 252, 253, 266, 267, 304, 305, 322, 328, 360, 397, 428, 429, 430, 435, 442, 443, 456, 469, 476, 479, 484, 488, 489, 505, 510, 514, 524, 549, 572, 573, 579, 580, 610, 622
La Tour enchantée, 83, 100
La Vérité, 558, 588
Laurence et Antonio, 529
Le Boccace français, 25
Le Boudoir, 80, 113, 214, 215, 221, 277, 308, 309, 314, 389, 559, 617
Le Capricieux, 153, 207, 219, 280, 286, 390, 410, 551, 567, 617
Le Cocu de lui-même ou le Raccommodement imprévu, 226
Le Comte Oxtiern ou les Dangers du libertinage, 18, 52, 153, 282, 286, 392, 610
Le Philosophe soi-disant, 217, 220, 222, 617
Le Portefeuille d'un homme de lettres, 19
Le Président mystifié, 18, 83, 86, 469, 477, 501, 502, 578
Le Prévaricateur ou le Magistrat du temps passé, 98, 211, 222, 223, 224, 227, 235, 236, 263, 272, 397, 398, 411, 545, 578, 616
Les 120 journées de Sodome ou l'École du libertinage, 11, 17, 19, 21, 23, 34, 36, 37, 42, 45, 51, 68, 70, 71, 72, 80, 86, 88, 91, 92, 102, 110, 113, 120, 122, 127, 128, 144, 191, 208, 209, 232, 238, 240, 248, 249, 251, 252, 257, 266, 268, 274, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 301, 304, 320, 331, 341, 343, 349,352, 378, 379,

383, 386, 405, 407, 408, 412, 413, 416, 418, 422, 424, 425, 429, 438, 439, 440, 446, 447, 455, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 466, 468, 471, 472, 473, 481, 484, 486, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 501, 517, 518, 529, 530, 545, 565, 578, 602, 610, 615, 617, 618, 626, 627
Les Antiquaires, 275
Les Crimes de l'amour, 19, 33, 42, 77, 78, 81, 83, 92, 99, 103, 115, 116, 125, 133, 380, 404, 501, 503, 522, 529
Les Infortunes de la vertu, 14, 17, 71, 86, 91, 111, 119, 121, 133, 137, 207, 232, 245, 247, 251, 258, 261, 262, 265, 269, 271, 280, 296, 320, 323, 340, 342, 348, 349, 373, 381, 382, 396, 399, 402, 408, 409, 414, 424, 449, 451, 469, 473, 558, 561, 563, 580
Les Journées de Florbelle, 52, 507, 551
Les Jumelles ou le Choix difficile, 217, 218, 220, 263, 271, 272, 295, 389, 392

M

Miss Henriette Stralson ou les Effets du désespoir, 78, 115

S

Sophie et Desfrancs ou le Misanthrope par amour, 116, 235, 263, 264, 309, 392, 393, 410, 411, 414, 419, 420, 559, 616, 617

T

Tancrède, 51

Table des matières

Introduction. « On ne pénètre pas dans les volcans avec une clé » 7
Sade chiffromaniste 9
De la transparence à l'opacité 23
Autour du « secret » 39
Axes problématiques et méthode 52
Première partie. Territoires du secret 61
Introduction 63
Chapitre I Paradigmes 65
Section 1. Lieux de débauche 67
Section 2. Lieux d'horreur 82
Conclusion 106
Chapitre II Dynamiques 109
Section 1. Frontières 110
Section 2. Tensions 132
Conclusion 150
Conclusion de la première partie 153
Deuxième partie. Secrets commerces 155
Introduction 157
Chapitre liminaire Définition du cadre conceptuel 161
Section 1. Secret et sociabilité 162
Section 2. Structure actantielle du secret 173
Conclusion 185
Chapitre I Dissimuler 187
Section 1. Loin du monde 189
Section 2. Éthique du secret 194
Section 3. Portraits de dissimulateurs 207
Section 4. Théâtres de la cruauté 221
Section 5. Rhétoriques du voile : « des gazes, des rubans et des fleurs » 234
Conclusion 256
Chapitre II Révéler 257

Section 1. La révélation spontanée 260
Section 2. La révélation contrainte 268
Section 3. La pseudo-révélation 274
Section 4. La révélation partielle 279
Conclusion 291
Chapitre III Communiquer 293
Section 1. Sous le sceau de la confidence 294
Section 2. La communication partielle 311
Section 3. Trahir 318
Section 4. Sociabilités paradoxales 328
Section 5. Libertinage et sociétés secrètes 339
Conclusion 357
Conclusion de la deuxième partie 359
Troisième partie. La philosophie doit tout dire 365
Introduction 367
Chapitre I Secrets du cœur 371
Section 1. « Dévorer jusqu'à leurs plus secrètes pensées » 372
Section 2. Voix secrètes 394
Section 3. Plaisirs secrets 412
Conclusion 424
Chapitre II Secrets d'alcôve 427
Section 1. Architectures vivantes 428
Section 2. Nudité et dévoilement 441
Section 3. Leçons de choses 467
Section 4. Une jouissance en trompe-l'œil ? 484
Conclusion 496
Chapitre III Secrets d'État 499
Section 1. De l'alcôve au cabinet 501
Section 2. Les « mystères du machiavélisme » 512
Section 3. Histoires secrètes 528
Conclusion 549
Chapitre IV Secrets de la Nature 553
Section 1. Une nature voilée 557

Section 2. L'homme prométhéen 571
Section 3. Obscurités et fausses lumières 584
Conclusion 605
Conclusion de la troisième partie 609
Conclusion. « Tout est secret » 613
Bibliographie 629
Littérature primaire 631
Sade 631
1. Œuvres 631
2. Notes, journaux, correspondances 631
Autres auteurs 632
Littérature secondaire 637
Critique sadienne 637
1. Ouvrages biographiques 637
2. Ouvrages critiques 637
3. Ouvrages collectifs 639
4. Articles 640
Critique générale 643
1. Ouvrages critiques 643
2. Ouvrages collectifs 647
3. Articles 648
Sur le secret 649
1. Ouvrages critiques 649
2. Ouvrages collectifs 651
3. Articles 651
Index nominum 655
Index des œuvres de Sade 659
Table des matières 663