

薩德侯爵小說中巴洛克風格的圖畫

賴 軍 維*

摘 要

本文旨在探討薩德侯爵小說中巴洛克風格的圖畫。薩德雖然不是巴洛克時期的作家，但是他深受巴洛克風格的影響，我們可以發現他的小說中借用了許多巴洛克風格的美學技巧。圖畫不僅是情色敘事的核心概念，也是古典主義的重要議題之一。它強調用最荒誕的語言在視覺上所造成的震撼效果。薩德的情色圖畫營造了類似巴洛克風格中的「動勢」與「過度」的效果。藉由動勢與過度，薩德式的圖畫展現了前所未見的視覺效果與情色場景。另外，薩德透過肉體的排列組合與姿勢的不斷變換，去實驗人類從未想像與實踐的快樂極限。肉體組合與哲學論述的辯證關係，使得小說得以無限地開展，而此辯證性正是薩德小說美學的核心。薩德的小說不僅是逾越的書寫，更是圖畫的書寫。

關鍵詞：薩德、巴洛克、圖畫、情色、過度、動勢、誇張

* 國立宜蘭大學外國語文學系助理教授

投稿日期：96.10.27；接受刊登日期：97.1.15；最後修訂日期：97.1.23

The Baroque Pictures in Marquis de Sade's Novels

Jun-wei Lai*

Abstract

This paper aims to explore the Baroque pictures in Marquis de Sade's novels. Although Sade was not a writer of the Baroque, the impacts of the Baroque style can still be traced in his works. In fact, Baroque aesthetics abounded in his texts. Pictures not only lie at the core of Sade's erotic stories but also figure predominantly in classicism. With an emphasis on employing the most fantastic language, Sade created striking visual effects that ignited the recreation of Baroque-like movement and excess. As a result, his pictures presented unprecedented visual effects and erotic scenarios. By means of various body combinations and constant changes of different postures, Sade experimented with the ultimate ecstasy not yet realized and experienced by mortals. Playing a pivotal role in his concept of aesthetics, the dialectic between body combinations and philosophical discourse thus unleashes the novels' potentials. Indeed, Sade's novels can be seen as not only the writing of transgression but also the inscription of pictures.

Keywords: Sade, Baroque, picture, eroticism, excess, movement, hyperbole

* Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literature, National Ilan University
Received October 27, 2007; accepted January 15, 2008; last revised January 23, 2008.

Les tableaux baroques dans les romans du Marquis de Sade

- « Le roman doit être le tableau de la Nature », dit Sade.¹
- « On n'est point criminel pour faire la peinture des bizarres penchants qu'inspire la Nature. », dit Sade.²

Introduction

Le roman de Sade se donne-t-il à voir ou à lire? Qu'est-ce qu'un tableau baroque dans le roman? Quel est le rôle de tableau dans l'écriture sadienne? Dans quelle mesure peut-on lier le baroque avec l'érotisme? Dans cet article, nous visons à aborder les tableaux érotiques dans les oeuvres de Sade, mais d'une manière baroque. En fait, étudier Sade d'un point de vue baroque n'est pas sans fondement. Des exégètes contemporains ont attesté que le Marquis fut influencé par le style baroque, même jusqu'à l'envers. Nourrie des lectures abondantes des ouvrages de l'époque baroque, l'esthétique baroque a triomphé dans ses oeuvres les plus violentes. Si le tableau est l'essentiel du récit érotique et pornographique, c'est-à-dire saturer l'espace donné par l'inscription des corps, les tableaux littéraires soulignent naturellement l'effet frappant de la visibilité. Et dans la mesure où le baroque est destiné à exprimer tout ce qui est irrégulier et excessif, le tableau baroque peut ainsi représenter tout ce qui est le plus démesuré et le plus fantastique par la force visuelle. De là, est-il convenable de dire que l'écriture de Sade est une écriture en tableau? Dans notre étude, pour que l'esthétique baroque du

¹ Sade, « Appendice aux *Crimes de l'amour* », in *Oeuvres Complètes du Marquis de Sade*, t.10 (Paris: Editions Tête de Feuilles, 1973), 498.

² Sade, *La Nouvelle Justine* in *Oeuvres*, t.II (Paris: Gallimard), 391.

tableau sadien soit bien analysée, la première partie s'attache à élucider le sens du tableau et celui du baroque et leurs rapports, la deuxième partie consiste à analyser l'esthétique baroque du Marquis.

1-1. Qu'est-ce qu'un tableau romanesque?

Tout d'abord, le tableau est un concept important dans l'esthétique du classicisme. M. Delon estime que « le tableau est un des maîtres-mots du classicisme » dans la critique littéraire comme dans le discours pictural.³ Après de longs développements consacrés au Tableau (Peinture), l'*Encyclopédie* de Diderot analyse un autre article: le Tableau (Littérature). Dans sa première acception, le tableau y est défini comme la « représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure », et en littérature comme « des descriptions de passions, d'événements de phénomènes naturels qu'un orateur ou un poète répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, ou d'étonner, ou de toucher, ou d'effrayer, ou d'imiter, etc. »⁴ A partir de ce principe, le tableau pictural devient un objet (espace délimité par un cadre) et le tableau littéraire un « effet » sur le lecteur (amuser ou étonner).

Le tableau est, selon Etienne Souriau, « ce qui s'offre à la vue dans un moment donné, et surtout dans un moment d'immobilité, où le temps est comme suspendu et l'instant éternisé, ce qui l'apparente à la peinture. »⁵ Dans *La Nouvelle Justine*, le libertin Rodin a crié avec violence pour former un tableau magnifique: «Ma sœur, [...], pendant que je gamahuche ce beau jeune homme, agenouille-toi devant lui et suce-le; toi, Marthe, viens trousser Léonore; je veux baiser son cul près de celui de son frère; cette réunion

³ Michel Delon, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle », in *La lettre et la figure. La littérature et les Arts visuels à l'époque moderne* (Heidelberg: Carl Winter, 1989), 11.

⁴ *Encyclopédie*, XV, 1754, 804a et 806a.

⁵ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: Puf, 1990), 1335

m'excitera...oui, voilà ce que c'est. Mais il manque quelque chose au *tableau*. Rosalie, trousse Marthe et place-toi de façon à ce que je puisse manier à la fois vos deux culs. Un instant le *tableau* reste fixe. Mais Rodin avait trop de désirs, trop d'imagination pour ne pas le varier promptement. »⁶ M. Delon précise que « le tableau est un des termes qui désignent alors au théâtre comme dans le roman la scène pathétique propre à mobiliser l'émotion du spectateur ou du lecteur. La métaphore est réactivée ici par le vocabulaire de la peinture. »⁷ Donc, le tableau se caractérise par une concentration d'effets, par la visualisation frappante d'un sentiment ou d'une idée.

Pour J.-M. Goulemot, le tableau est l'essentiel du récit érotique et pornographique. Pour lui, le tableau désigne « l'inscription des corps dans un espace qu'ils saturent ». ⁸ Il signale que « le tableau n'existe que par cette occupation de l'espace de la narration, les éclairages qui soulignent chacun des éléments, le grossissement des attitudes, les traits en surcharge qui exagèrent. »⁹ Donc, pour les oeuvres érotiques, il faut à priorité donner à *voir*: l'effet visible est crucial et premier. Goulemot note aussi que « le roman érotique serait donc par essence un roman de voyeur. A cette nécessité correspondrait l'écriture en tableau et la mise en scène narrative qui lui propre. »¹⁰ Le tableau est donc la clé du récit érotique: « La mise en tableau, une sollicitation du regard, un appel pressant à l'amateur pour qu'il adopte le recul suffisant afin de bien voir, admirer et scruter. »¹¹ En bref, le récit

⁶ *La Nouvelle Justine*, 535. C'est nous qui soulignons.

⁷ Michel Delon, « Notes et variantes » in *Œuvres de Sade*, t.I (Paris: Gallimard, 1990), 1301.

⁸ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle* (Paris: Minerve, 1994), 159.

⁹ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, 159.

¹⁰ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, 66.

¹¹ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, 66.

érotique sert à concevoir comme une peinture dérobée.

Pour M. Hénaff, ce qui compte dans la conception du tableau, c'est la formation d'un espace du tableau. L'instance picturale et théâtrale du tableau prend le double sens du terme: gravure et scène.¹² M. Delon révèle que « le débat entre le peintre et le romancier est compliqué par l'introduction des illustrations dans le roman. Le XVIIIe siècle connaît un développement des éditions illustrées. Or loin d'être un aveu d'impuissance de la part du romancier, l'appel à l'illustration représente souvent un effort de l'écriture pour se dépasser elle-même. »¹³ Sade écrit ainsi:

« Ah! Qu'un graveur eût été nécessaire ici pour transmettre à la postérité ce voluptueux et divin *tableau!* Mais la luxure, couronnant trop vite nos acteurs, n'eût peut-être pas donné à l'artiste de mouvement, de réaliser une action dont le mouvement fait toute l'âme ; et voilà ce qui fait à la fois de la gravure l'art le plus difficile et le plus ingrat. »¹⁴ (c'est nous qui soulignons)

Selon l'analyse de M. Delon, le libertinage, art de l'occasion et du moment, prétend à la permanence et même à la postérité. A la fin du XVIIIe siècle, les romans sont de plus en plus souvent illustrés de gravures et les romanciers s'interrogent sur la fonction de ces illustrations et sur le contrôle qu'ils peuvent exercer sur les artistes.¹⁵ Il en est de même pour Sade. Tout comme le remarque P. W. Lasowski: « L'écriture de Sade bouleverse les rapports entre lire et voir ci-contre, défie l'estampe d'être jamais capable de l'illustrer. »¹⁶

D'ailleurs, Pierre Frantz trouve que l'évolution de la signification et

¹² Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin* (Paris: PUF, 1978), 120.

¹³ Michel Delon, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle », 19.

¹⁴ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, in *Oeuvres*, t. III (Paris: Gallimard, 1998), 374.

¹⁵ Michel Delon, « Notes et variantes », in *Œuvres de Sade*, t.III (Paris: Gallimard, 1998), 1433.

¹⁶ Patrick Wald Lasowski, *Libertines* (Paris: Gallimard, 1980), 158.

des emplois du mot tableau est révélatrice: « Du point de vue de l'histoire des idées, elle témoigne du recensement des poétiques et des discours sur le sujet, sujet de la perception, de l'émotion, de la connaissance; du point de vue de l'écriture théâtrale et de la représentation dramatique, elle marque une transformation profonde du protocole, des modalités et des fonctions de la représentation. »¹⁷ Sans prétendre analyser le rapport entre peinture et poésie, qui a été analysé depuis l'âge romain, la fameuse phrase « *Ut pictura poesis* » (*Un poème est comme un tableau*) déclarée par Horace dans *Art Poétique* est un modèle incontournable.¹⁸ Lessing dit aussi: « Ce que nous appelons « tableaux poétiques », les Anciens l'appelaient « phantasme », comme on peut le voir dans Longin.»¹⁹ Si l'écriture en tableau caractérise les récits érotiques, il s'agit de l'inscription des corps dans l'espace du regard. M. Hénaff note que « par principe tout est visible chez Sade »²⁰ S'il est vrai que l'esthétique du tableau souligne l'effet de visibilité, le récit érotique sadien sera fait pour rendre le visible en lisible et le lisible en visible.

De tout ce qui précède, nous pouvons affirmer que le tableau se caractérise par une concentration d'effets et par la visualisation frappante d'un sentiment ou d'une idée. Le mot de tableau se donne pour but de mobiliser l'émotion du spectateur ou du lecteur. En substance, dans notre étude, le tableau se définit littérairement comme une sorte d'effet de *visibilité* qui est capable de toucher les lecteurs et de solliciter leur imagination. Le tableau consiste à créer l'effet visible dans les regards : il donne à voir et à imaginer.

1-2. Les tableaux baroques

Il semble paradoxal de confronter l'œuvre romanesque du Marquis à l'esthétique baroque, puisque le Marquis ne fut pas un écrivain de l'époque

¹⁷ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (Paris: PUF, 1998), 12.

¹⁸ Horace, *Art poétique*, in *Oeuvres complètes*, t.2 (Paris: Garnier frères, 1950), 284.

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* (Paris: Hermann, 1990), 118.

²⁰ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 124.

baroque.²¹ Pourtant, peut-on considérer que le baroque, comme étant un style historique, considéré comme constante de l'esprit humain, correspondait aux attentes de l'imaginaire du Marquis?

Des exégètes contemporains ont affirmé que l'influence du baroque exercée sur Sade n'est pas sans fondement. Maurice Lever, dans sa très exhaustive et très enrichissante biographie sur le Marquis de Sade, au sujet des *Crimes de l'amour*, révèle que « l'ouvrage est précédé d'un court essai sur le genre romanesque, intitulé *Idée sur les romans*, et comprend quatre volumes in 12° ornés de gravures. Renouant avec les « histoires tragiques » de la tradition baroque où s'illustrèrent François de Rosset, Jean-Pierre Camus, Claude Malingre, et d'autres émules de Bandello ». Il conclut avec certitude que « Sade assouvit pleinement les goûts de l'époque. »²² B. Didier démontre l'aspect baroque des romans de Sade: « L'esthétique baroque triomphe dans ses oeuvres les plus violentes. »²³ Un peu plus loin, elle écrit:

« Une esthétique de l'excès s'est merveilleusement trouvée au service de l'expression de la violence; mais du coup, l'excès perd sa gratuité, tout ce caractère de jeu qu'il possédait dans l'esthétique baroque ; et ce n'est pas la dorure des volutes qui ressort de l'oeuvre de Sade, mais bien plutôt le dépouillement de la pierre nue. »²⁴

Elle a même comparé l'esthétique de Sade à un retable jésuite: « L'esthétique de Sade s'apparente à celle d'un beau retable jésuite par cette confusion de la

²¹ «Triomphant en Europe de 1660 à 1770, le baroque exprime la mise en scène du monde organisée par le pouvoir.[...] C'est à partir de Rome que le baroque se répand dans toute l'Europe avec la volonté clairement affichée de célébrer les dogmes de la Contre-Réforme: la force de l'Eglise, la puissance des papes, et la gloire du salut. » Voir François Ost, *Sade et la loi* (Paris: Odile Jacob, 2005), 21.

²² Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, Marquis de Sade* (Paris: Fayard, 1991), 583.

²³ Béatrice Didier, *Sade, une écriture du désir* (Paris: Denoël-Gonthier, 1976), 78 .

²⁴ Béatrice Didier, *Sade, une écriture du désir*, 200.

redite, par une recherche systématique de l'excès.»²⁵ Selon B. Didier, l'esthétique baroque a profondément influencé le style de Sade.

Du point de vue biographique, par deux fois, le libertin provençal fuyant la police française visite la Péninsule en voisin. Tout cela pourrait s'expliquer par son premier ouvrage *Voyage en Italie*, rédigé en 1776, qui a témoigné tous ses regards portés sur les moeurs et en particulier sur les monuments romains. Dès le début, le romancier déclare: « La première chose que je vis fut l'église de Saint-Pierre. » Là où l'ornement baroque veut induire un sens spirituel, le voyageur incrédule ne voit que luxuriance théâtrale et décor spectaculaire. Et après avoir visité successivement des monuments baroques tels que l'Eglise de Sainte-Marie-Majeure, l'Eglise de Saint-Ignace, la Statuaire du Bernin, l'Eglise de Sainte-Thérèse, etc., nous avons raison de croire que Sade fut transporté par le spectacle des monuments romains. Sous l'influence de ses voyages en Italie et de ses lectures des livres baroques, le plaisir et la douleur, la sacralité et l'animalité se confondent chez Sade dans un mouvement qui suit les volutes des colonnes torses auxquelles sont attachées les victimes. M. Delon affirme qu'il suffit d'entrer dans l'univers romanesque de *Juliette* pour que la théâtralité baroque se déploie dans toute sa pompe.²⁶ Dans ce roman, l'épisode concernant l'invitation de Juliette par le Saint-Père à une gigantesque orgie dans les rituels de Saint-Pierre dénonce les scènes mêlant la somptuosité du décor et le libertinage absolu jamais exploité du pape.²⁷ La phrase scandaleuse de Juliette en est bien significative: « Je brûlais de voir le vit du pape ».²⁸

D'ailleurs, M. Delon ne cesse de repérer tous les éléments baroques pour mettre en lumière le style baroque du Marquis. Il constate également que dans le baroque que Sade admire à Rome, le Marquis trouve un décor

²⁵ Béatrice Didier, *Sade, une écriture du désir*, 199.

²⁶ Michel Delon, « Sade ou la beauté tourmentée », *Magazine littéraire* 300 (1992): 24.

²⁷ Sade, *Juliette*, in *Oeuvres*, t. III (Paris : Gallimard, 1998) , 853-907.

²⁸ Sade, *Juliette*, 886.

privilegié pour son imaginaire libertin. Le *Voyage en Italie* se contente de notations rapides, de jugements fugitifs qui ne se libèrent pas toujours des préjugés du temps. Dans *120 journées de Sodome*, un libertin a mentionné plusieurs fois le mot baroque pour désigner les effrayantes complications.²⁹ Au sens moderne du terme, ce mot désignant des fantaisies libertines ne signifie alors qu'irrégulier et bizarre, mais il prend sous la plume de Sade un éclat rétrospectif qui peut renvoyer à l'expérience que le Marquis a eue de l'art de la Contre-Réforme en Italie. M. Delon estime ainsi que « parler ainsi d'un Sade baroque semble faire régresser la réflexion vers une conception du baroque qui a été celle d'Eugenio d'Ors et désignerait, à travers les siècles et les climats, une tendance permanente de la sensibilité et de l'art. On peut cependant marquer la continuité qui lie certaines expressions préclassiques et celles de l'époque qui consomme la crise du classicisme. »³⁰ Il précise encore que « Sade connaît les auteurs d'histoires tragiques du XVIe et XVIIe siècles, aussi bien que les peintres et les architectes de la Contre-Réforme. Il conclut en affirmant que « soufré et sombre, le souvenir du baroque traverse son oeuvre. »³¹

S. E. Fauskevag remarque lui aussi que « l'écriture hédoniste de Sade forme une structure esthétique où s'estompe l'opposition consacrée entre classicisme et baroque: l'idéal classique de l'imitation y fait bon ménage avec une rhétorique de l'accumulation, de l'exacerbation et de l'excès. »³² L'art du baroque conjugue selon lui outrance, disproportion et dissymétrie. D. Derson révèle avec certitude que « s'immerger dans le monde romanesque sadien, c'est accepter, d'une certaine manière, la rencontre avec l'esthétique

²⁹ «On vint chercher ma soeur pour un personnage que nos demoiselles me dirent d'aller regarder, parce qu'il avait une fantaisie assez baroque. » (*120 journées de Sodome*, 106) Voir aussi p. 196 et p.305.

³⁰ Michel Delon, «Sade ou la beauté tourmentée », *Magazine littéraire* 300 (1992): 77.

³¹ Michel Delon, «Sade ou la beauté tourmentée », 77.

³² Svein-Eirik Fauskevag, *Sade ou la tentation totalitaire* (Paris: Champion, 2001), 146.

baroque. »³³ Il souligne également que le Marquis nourrit ses oeuvres des notions de mouvement et de fluidité, de multiplicité, de démesure et d'artifice qui constituent les quatre points cardinaux de l'esthétique baroque.³⁴

Comment définir les tableaux baroques dans notre étude? Au sens général, le mot de baroque peut être apprécié comme « pittoresque, fantaisie, prêtant aux caprices de l'imagination ». ³⁵ Au sens péjoratif, il est défini comme « irrégulier, bizarre et inégal ». En peinture, « le tourbillon des formes et la luxuriance des effets colorés tendent à faire éclater les limites du cadre. »³⁶ De tout ce qui précède, pour nous, le tableau baroque est un effet visuel provoqué par les discours fantastiques, ou par les caprices de l'imagination la plus irrégulière ou bizarre. Tout comme le déclare un protagoniste de *Justine*: « Voilà les propos que j'entends, voilà les tableaux qui me frappèrent. »³⁷

En fin de compte, il faut trouver des méthodes pour traiter les tableaux baroques du Marquis. Transporté par les monuments romains, la première impression pour le Marquis, c'est la grandeur. C'est-à-dire que Sade reconnaît au baroque une grandeur, une force hors de toute mesure, si l'on se réfère au récit du voyageur.³⁸ Mais la grandeur ne suffit pas à caractériser toute sa vision baroque. Jean Rousset définit quatre critères de l'esthétique baroque dans le domaine littéraire: instabilité, mobilité, métamorphose et

³³ Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, 143.

³⁴ Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, 143.

³⁵ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris : Puf, 1990), 224.

³⁶ Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 225.

³⁷ *Juliette*, 207.

³⁸ A la première vue de l'église de Saint-Pierre, Sade déclare: « On n'imagine pas [...] à quel point est vaste cet édifice et la beauté de ses proportions (est) cause qu'on n'est pas étonné de sa grandeur. » Sade, *Voyage en Italie*, in *Oeuvres complètes du marquis de Sade*, t.16 (Paris: Edition Tête de Feuilles, 1973), 193. Il finit par conclure: « Je doute que la magnificence extraordinaire de ce vestibule puisse se comparer à rien », 194.

domination du décor.³⁹ Les trois premiers critères expriment en principe le mouvement d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose : il s'agit alors d'un *mouvement* qui ne cesse de se varier. Dans la mesure où le baroque accentue le bizarre ou l'irrégulier, il désigne naturellement tout ce qui est excessif ou surdimensionné, nous nous proposons donc d'aborder les tableaux sadiens par la *démésure* et le *mouvement*.

2-1. Démésure

La première caractéristique de la démesure se présente par le goût *bizarre*. La nature chez Sade est toujours «bizarre». Des *120 journées de Sodome*, jusqu'aux *Crimes de l'Amour*, Sade ne cesse d'attester son importance: «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.»⁴⁰ De plus, le libertin à son imagination ne se plaît qu'aux «goûts bizarres» de la lubricité.⁴¹ M. Delon révèle que le bizarre résume chez Sade «le refus de la loi uniformisante, la revendication de la différence, le sens du détail et de l'inconséquence.»⁴² De là, on peut conclure que la démesure du tableau baroque est conforme à tout ce qui est bizarre ou irrégulier, puisque le but de Sade est de décrire la nature telle qu'elle est. Dans cette perspective, la démesure s'attache à décrire la violence, le désordre de la nature et son effet d'irréalité qui déborde tout discours, dans la mesure où l'art du baroque conjugue *outrance*, *disproportion* et *dissymétrie*. La démesure sera abordée en trois perspectives: sexuelle, nutritive et économique.

Premièrement, du point de vue sexuel, la démesure est présentée par

³⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris: José Corti, 1954), 181-182.

⁴⁰ *Les Crimes de l'amour* (Paris: Gallimard/folio, 1987), 47.

⁴¹ *Juliette*, 790.

⁴² Michel Delon, «Notes et variantes», in *Œuvres de Sade*, t.I (Paris: Gallimard, 1990), 1337.

la dimension du phallus des libertins. Chez Sade, presque tous les libertins possèdent un très grand vit sans équivalent qui peut choquer les victimes et même les lecteurs. Dans le château de Silling des *120 Journées de Sodome*, le vit des fouteurs est le plus gros du monde: Hercule est « doué d'un membre de huit pouces deux lignes de tour sur treize de long »⁴³; Antinoüs était porteur d'un « outil de huit pouces de tour sur treize de long. »⁴⁴; pour Brise-Cul, « la tête de son vit, ressemblant à un coeur de boeuf, avait huit pouces trois lignes de tour »⁴⁵; Bande-au-ciel « était muni d'un engin de onze pouces de long sur sept pouces onze lignes de tour. »⁴⁶ Donc, il est incontestable que l'hyperbole est un art privilégié chez Sade et peut être comparée aux réalités anatomiques.⁴⁷ Les orgies organisées par le roi Ferdinand se caractérisent par quatre superbes jeunes hommes d'une « nature » étonnante: « Ces vits étaient des montres: douze pouces de circonférence sur dix-huit de long. De la vie, rien de pareil ne s'était offert à nos yeux. »⁴⁸ Il en résulte que le fantasme de Sade porte essentiellement sur l'épaisseur et le pouvoir de pénétration. La longueur de l'engin des libertins dépasse considérablement celui des hommes normaux.⁴⁹ L'un des aspects de la démesure révèle bien le gigantisme du pénis

⁴³ Sade, *120 journées de Sodome*, in *Oeuvres*, t. I (Paris: Gallimard, 1990), 50.

⁴⁴ Sade, *120 journées de Sodome*, 51.

⁴⁵ Sade, *120 journées de Sodome*, 51.

⁴⁶ Sade, *120 journées de Sodome*, 51.

⁴⁷ Dans *Juliette*, Noircueil possède « un engin de sept pouces de tour sur onze de long » (300); Saint-Fond un vit musculeux de « sept pouces de long sur six de tour [...] surmonté d'une tête de deux pouces au moins » (371) ; le Pape un vit qui « peut avoir huit pouces de long, sur six de circonférence » (867); le carme Claude un membre de « neuf pouces six lignes de tour, sur treize pouces de long, tête franche. » (585) et Minski « un anchois de dix-huit pouces de long sur seize de circonférence » (704).

⁴⁸ *Juliette*, 1087.

⁴⁹ Le pouce égale à 2.7cm, la ligne à environ 0.225cm. Prenons des exemples: Hercule aurait un sexe de 22cm de tour, soit environ 7cm de diamètre, pour une longueur de 35cm. Bande-au-ciel aurait environ un sexe de 21.37cm de tour pour une longueur de 30cm. C'est vraiment hors de la réalité.

des libertins- monstres. Jean-Luc Steinmetz note que « le superlatif sadien qu'incarnent les vits démesurés, monstres affirmant un surplus d'être, pourrait alors se comparer au « supplément baroque » masquant par répétition les multiples lacunes que creuse la mort. »⁵⁰ Il n'est pas difficile à imaginer que le phallus en érection constitue un tableau tout à fait dérégulé et surprenant.

La deuxième caractéristique de la démesure se traduit par la quantité de la nourriture consommée. B. Bomel-Rainelli constate que « dans tous les romans libertins, l'aliment occupe généralement une place triviale, insignifiante. Sade au contraire lui donne un enjeu philosophique et une fonction érotique dont l'importance évolue significativement dans son oeuvre. »⁵¹ La première fonction de l'aliment est une convention de toute oeuvre érotique. Il s'agit de la réparation des pertes et la préparation au combat, car le libertin sadien décharge toujours d'abondance. Il lui faut donc cette réserve de foutre qui le rassure. Dans *Juliette*, le libertin Saint-Fond décharge terriblement et considérablement: « 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; sa perte était considérable, son sperme brûlant, épais et savoureux, son extase énergétique, ses convulsions violentes, et son délire bien prononcé. »⁵² De là, plus la nourriture est excessive, plus le sperme est abondant.

Les libertins sadiens doivent se nourrir beaucoup pour réparer la perte quasi permanente de sperme, Cela veut dire que l'abondance extrême de la nourriture rassure le paroxysme du plaisir libidineux. Tout comme le dit le monstre Minski: « La meilleure de toutes les nourritures », est sans doute, « pour obtenir de l'abondance et de l'épaisseur dans la matière séminale. »⁵³

⁵⁰ Jean-Luc Steinmetz, «Le monstre sadien », *Revue des Sciences Humaines* 188 (1982): 73.

⁵¹ B. Bomel-Rainelli, « Sade ou l'alimentation générale », *Dix-Huitième Siècle* 15 (1983): 200.

⁵² *Juliette*, 371.

⁵³ *Juliette*, 340.

Sade érotise donc l'aliment en lui accordant une importance réparatrice d'énergie. Noirceuil déclare: « Nous tenons fort à la qualité et à la quantité du sperme. La gourmandise flatte infiniment tous les goûts qu'il a plu à la nature de nous donner, et il semble qu'on n'a jamais le vit si roide et le coeur si dur, que quand on vient de faire un repas somptueux. »⁵⁴ Sade sert de révélateur par l'absurde d'un libertinage de la nourriture. Il systématise avec ironie l'assimilation entre le corps désirable et l'aliment. Le libertin Gernande dit: « Après les plaisirs de la luxure, il n'en est pas de plus divins que ceux de la table. Ils se prêtent si bien des forces l'une l'autre, qu'il est impossible aux sectateurs des premiers de ne pas adorer les seconds. »⁵⁵ De plus, les libertins sadiens théorisent un excès qui est d'abord quantitatif: accumulation de nourriture et de boisson. L'excès s'apparente également au crime et à la cruauté. Le libertin Gernande déclare: « Cruel dans mes luxures, je le serais tout de même dans ces débauches-là; et je sacrifierais mille individus, si cela était nécessaire, pour manger un plat plus appétissant ou plus recherché. »⁵⁶ L'excès peut être aussi considéré comme une forme d'exhaustivité qui entraîne le libertin dans une surenchère permanente. Dans *Les 120 journées de Sodome*, l'alimentation sert de métaphore au texte lui-même. A la fin de l'introduction, le narrateur avertit son lecteur: « C'est ici l'histoire d'un magnifique repas où six cents plats divers s'offrent à ton appétit. »⁵⁷

Sade pousse l'excès de la gourmandise criminelle jusqu'au cannibalisme. Le libertin Minsk croit que la chaire humaine améliore la qualité du sperme et renforce la virilité: « Il est vrai que l'extrême quantité de chair humaine dont je me nourris, contribue beaucoup à l'augmentation et à l'épaisseur de la matière séminale. »⁵⁸ Il en résulte que Sade fait de son héros

⁵⁴ *Juliette*, 404.

⁵⁵ *La Nouvelle Justine*, 862.

⁵⁶ *La Nouvelle Justine*, 862.

⁵⁷ *120 Journées de Sodome*, 69.

⁵⁸ *Juliette*, 704.

un vrai ogre qui montre bien un aspect matérialiste de la machine humaine dans la philosophie biologique de son temps.

En fin de compte, le tableau de la nourriture est toujours lié avec celui des scènes sexuelles. Le tableau de la démesure nourritive se caractérise par la quantité excessive. Tout comme le révèle M. Delon, « le libertin est gastronome par l'importance qu'il accorde aux plaisirs de la bouche et par le lien qui s'établit fréquemment entre la table et le lit. »⁵⁹ Sade entreprend de faire un tableau de terreur qui mêle la jouissance physique et la gourmandise sexuelle. Tous les deux finissent par s'entremêler. L'un ne peut exister sans l'autre. M. Hénaff signale qu'« il y a donc une nécessité formelle (textuelle, narrative) de la représentation du repas, qui est simultanément une nécessité économique. »⁶⁰ Le repas reconstitue la réserve aussitôt après la dépense. Mme Delbène, un protagoniste dans *Juliette*, en formule parfaitement le principe du libertin: « Déjeunons mes amis, restaurons-nous, lorsqu'on a beaucoup déchargé, il faut réparer ce qu'on a perdu. » Elle dit aussi: « Un repas délicieux que nous fîmes nues, nous rendit bientôt les forces nécessaires pour recommencer. »⁶¹ L'aliment prend ainsi sa place dans le matérialisme sadien.

L'économie somptuaire caractérise la troisième caractéristique de la démesure sadienne. Sade se plaît à décrire le tableau très somptueux de la richesse incomparable. Il a l'intention de faire de ses bourreaux les plus riches du monde. Dans *Juliette*, Noirceuil dit à l'héroïne Juliette: « Je vous donne un million par an pour ces soupers ; mais souvenez-vous qu'ils doivent être d'une magnificence incroyable; j'y veux toujours les mets les plus exquis, les vins les plus rares; il faut que l'immensité accompagne la délicatesse. »⁶² Par les libertins extrêmement riches et extrêmement débauchés, Sade vise à confirmer

⁵⁹ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin* (Paris-Hachette, 2000): 166.

⁶⁰ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 215.

⁶¹ *Juliette*, 185.

⁶² *Juliette*, 383.

l'équivalence entre jouissance, luxe et érotisme. Juliette dit ainsi: « La luxure, fille de l'opulence et de la supériorité, ne peut être traitée que par des gens d'une certaine trempe...que par des individus enfin, qui, caressés d'abord par la nature, le soient assez bien ensuite par la fortune, pour avoir eux-mêmes essayé ce que nous trace leur pinceau luxurieux. »⁶³ Donc, le véritable pornographe doit appartenir à une élite libertine et sociale, pour être capable d'innover sans être retenu ni par les préjugés ni par des contraintes économiques.

Dans les oeuvres de Sade, les grands libertins possèdent comme privilège des fortunes considérables dont la fonction consiste à les protéger et à leur assurer une tranquille impunité. Pour eux, les ressources financières et humaines sont quasiment inépuisables. La fortune extraordinaire est capable d'offrir aux libertins d'organiser les fêtes orgiaques les plus fastueuses et les plus somptueuses qui soient. Dans *La Nouvelle Justine*, la grandiose orgie organisée par Gernande dans son château décoré avec luxe témoigne que la fête en grande pompe est érotisée par le goût du plaisir du libertin: « Tous les meubles nécessaires au libertinage et à la férocité »; « les mets les plus succulents et les plus délicats »; « Les vins les plus exquis, les plus rares liqueurs »⁶⁴ Le goût de la table érotisée, synonyme de celui des fêtes orgiaques, ne se réalisera que dans l'excès des fortunes des libertins et leurs fantasmes érotiques. Fauskevag remarque ainsi: « Par le biais de l'optique économique, sexuelle et nutritive où s'insèrent donc l'accumulation et la dépense, c'est une structure baroque qui ressurgit, alliant le thème du pouvoir et celui de la somptuosité, à l'intérieur d'une forme théâtralisée de la représentation romanesque. »⁶⁵ Les liens que Sade entend nouer entre le luxe et le libertinage sont très étroits. M. Delon signale également que « l'érotisation de toute l'existence suppose non seulement une multiplication

⁶³ *Juliette*, 591.

⁶⁴ *La Nouvelle Justine*, 903.

⁶⁵ Svein-Eirik Fauskevag, *Sade ou la tentation totalitaire*, 148.

des corps à posséder et une surenchère des transgressions, mais aussi un accompagnement des objets, une concentration des suggestions, une saturation du décor.»⁶⁶ Donc, le luxe représente le pouvoir d'érotiser les objets; l'écriture érotique ne se réalise jamais que dans la saturation sexuelle du temps et de l'espace. Il est indéniable que pour Sade le luxe représente le pouvoir souverain des seigneurs et leur permet d'érotiser tous les objets du plaisir, y compris toutes les victimes, et d'appliquer tous les imaginaires des bourreaux. Les quatre libertins dans *Les 120 journées de Sodome* se réunissent dans le goût du luxe et de la débauche. Donc, plus il est libertin et dévergondé, plus il gaspille et consume. Hénaff constate lui aussi que « toute la mise en scène sociale, politique et économique du libertinage sadien se construit comme dispositif visant à faire du corps libertin une fantastique machine à consommer et à jouir par cette consommation même.»⁶⁷ Il est à conclure que par la mise en scène du luxe, Sade constitue le tableau de l'indépassable excès érotique. Le tableau baroque est un tableau somptuaire et fastueux qui caractérise l'érotisme le plus pervers. C'est la raison pour laquelle M. Delon révèle qu'« aucune contrainte économique ou sociale ne doit limiter un libertinage qui transgresse toutes les normes morales ou même simplement physiques.»⁶⁸ Donc, si toute l'oeuvre des *120 journées de Sodome* représente « un magnifique repas aux six cents plats », à chaque plat correspondra un tableau de passion irrégulière.

2-2. Mouvement

Le mouvement représente le deuxièmement caractéristique de l'art baroque sadien. Selon J. Rousset, le mouvement est une constante de l'art baroque. Il constate que «le Baroque nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'oeuvre achevée; ennemi de toute forme stable, il est poussé par

⁶⁶ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin* (Paris: Hachette, 2000), 105.

⁶⁷ Marcel Hénaff, *Sade.L'invention du corps libertin*, 208.

⁶⁸ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 106.

son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment où il l'invente pour se porter vers une autre forme. »⁶⁹ Il révèle que « toute forme exige fermeté et arrêt, et le Baroque se définit par le mouvement et l'instabilité »⁷⁰ Pour Sade, le tableau baroque est ainsi un tableau qui se mobilise et se meut sans cesse. Le mouvement est présenté chez Sade en général par la combinaison des corps et toute les figures arrangées par cette combinaison.

Dans *La Philosophie dans le boudoir*, la forme du dialogue veut que les postures, pour qu'elles soient lisibles, s'exécutent à partir d'un schéma, d'un modèle défini à l'avance, en termes de discours, par l'un des protagonistes: « Allons Eugénie, placez-vous; exécutons le tableau que j'ai tracé, et plongeons-nous tous trois dans la plus voluptueuse ivresse. (*L'attitude s'arrange*) »⁷¹ Et un peu plus loin dans le même texte: « Oui, c'est cela ; tout au mieux, mes amis, en vérité, c'est un plaisir que de vous commander des tableaux; il n'est pas un artiste au monde en état de les exécuter mieux que vous. »⁷² Il s'agit alors des groupes à valeur expressive. Le tableau lubrique, soit arrangé avant la cérémonie orgiaque, soit dominé par le désir sexuel au cours de l'orgie, est justement un jeu de groupe. Tout comme le remarque J-M. Goulemot:

« La gymnastique sexuelle de groupe revêt une importance capitale dans le roman érotique. Elle organise des figures variées en une architecture complexe qui mêle les corps, les enchevêtre, et finit par les confondre. La mise en tableau est ici paradoxale: chaque corps s'unit au corps voisin et dessine une figure close, jamais décrite comme un ensemble, toujours saisies à partir du centre que constitue le corps du narrateur lui-même et à travers chacun des corps

⁶⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, 231.

⁷⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, 231.

⁷¹ *La Philosophie dans le boudoir*, 57.

⁷² *La Philosophie dans le boudoir*, 160

individualisés, fragmentés, dissociés. Le corps du narrateur est comme le lieu de passage obligé de toute jouissance et finit par jouir de la jouissance des autres. Le groupe est alors conçu comme un seul corps en travail de désir et de plaisir. »⁷³

Dans le tableau de groupe, « les corps envahissent tout l'espace, pensé alors comme un seul corps et une seule et même jouissance. La communion est si parfaite que tout est unité: corps et plaisir. »⁷⁴ Dans la conviction que plus les corps sont nombreux, plus la jouissance est grande, Sade est poussé à décrire le maximum de corps avec toutes les postures possibles. Pour lui, la jouissance est en effet de l'ordre de la quantité. L'opération combinatoire offre au libertin un système de variation destinée à établir le maximum d'articulations possibles entre les corps disponibles. Une scène dans *Juliette* en est révélatrice:

« Trois scènes composaient l'ensemble de cet acte libidineux : il fallait premièrement, pendant que j'allais avec ma bouche réveiller l'activité très endormie de Mondor il fallait, dis-je, que mes six compagnes, réunies en trois groupes, exécutassent, sous ses regards, les plus voluptueuses attitudes de Sapho; *aucune de leurs postures ne devaient être les mêmes, chaque instant devait les voir renouveler*. Insensiblement les groupes se mêlèrent, et nos six tribades, exercées depuis plusieurs jours, formèrent enfin le **tableau** le plus neuf et le plus libertin qu'il fût possible d'imaginer. »⁷⁵

Toujours dans *Juliette*, Sade écrit aussi: « Nous nous replongeâmes toutes trois, par mille nouvelles *postures*, dans les derniers excès de la lubricité. Changeant

⁷³ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, 162.

⁷⁴ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, 162.

⁷⁵ *Juliette*, 320. C'est nous qui soulignons.

à tout moment de rôle. »⁷⁶ Pour Sade, la valeur cruciale de l'érotisme est la nouveauté et la quantité dans l'excès. C'est pour cela que le Marquis ne cesse de varier les postures des corps pour pouvoir former le tableau le plus neuf et le plus lubrique. Il est indubitable que c'est par la combinaison des corps qu'est né le tableau érotique sadien

Selon R. Barthes, le code érotique est composé d'unités qui ont été soigneusement déterminées par Sade lui-même. L'unité minimale est la « posture ». Il la considère comme la plus petite combinaison qu'on puisse imaginer.⁷⁷ Ensuite, les postures combinées composent une unité de rang supérieur, qui est l'*opération*. L'opération demande plusieurs acteurs. Lorsqu'elle est saisie comme un tableau, c'est-à-dire un ensemble simultané de posture, on l'appelle une *figure*. A une figure s'oppose un *épisode* qui se développe dans le temps par succession de postures. Donc, la figure, une image synchronique, est limitée par l'espace; l'épisode, une image diachronique, est contraint par le temps. Enfin, les opérations forment la plus grande unité possible de cette grammaire érotique: c'est la *scène*. A travers la scène, le récit érotique est né.⁷⁸ Barthes note ainsi que toutes les unités sont soumises à des « règles de combinaison », et ces règles permettraient facilement une formalisation de la langue érotique.

Dans la grammaire sadienne, Barthes indique qu'il y a deux règles d'action. La première règle est une règle d'*exhaustivité*: « Dans une opération, il faut que le plus grand nombre de postures soient accomplies simultanément. »⁷⁹ Cette règle exige que tous les acteurs (libertins et victimes) soient employés en même temps et si possible dans le même groupe.⁸⁰

⁷⁶ *Juliette*, 185.

⁷⁷ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, 1971), 33.

⁷⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 34.

⁷⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 35

⁸⁰ Les libertins sadiens étudient minutieusement la forme des postures: «Les groupes varièrent de l'un à l'autre; ils étaient dirigés par des maquerelles. On changera si artistement les

L'exemple paroxystique le plus significatif en serait la scène où Bracciani, Chigi, Olympe, Borghèse, Juliette, un eunuque, un hermaphrodite, un nain, une vieille femme, un dindon, un singe, un dogue, une chèvre et un petit garçon forment un groupe tout à fait libidineux, difficilement extensible.⁸¹ Cette règle exige également que tous les lieux du corps soient érotiquement saturés. Saturer le corps, c'est d'abord en occuper tous les sites érogènes. Un protagoniste déclare: « Ne voulant pas qu'il y ait une seule partie de mon corps vacante »⁸²; « Lorsque nous venons pour être foutues, c'est dans toutes les parties de notre corps que nous prétendons l'être. »⁸³ Barthes remarque que « la saturation de toute l'étendue du corps est le principe de l'érotique sadienne. »⁸⁴ Hénaff constate lui aussi que « l'opération combinatoire apporte la meilleure solution logique à la recherche de rentabilité optimale du dispositif corporel mis en place. »⁸⁵ De ce fait, le tableau érotique de Sade est un tableau qui est prêt à dépasser sa propre limite, mais la limite de la saturation doit rester dans le champ de la perversion, car la saturation doit obéir à la loi de transgression. Donc, s'il y a autant de groupes rassemblés, il y aura autant de tableaux délicieux et vivants qui sont destinés à transgresser toutes les lois.

La deuxième règle d'action est une règle de *réciprocité*. Pour Sade, une figure peut s'inverser. Dans la scène orgiaque, « toutes les fonctions peuvent s'échanger, tout le monde peut et doit être tour à tour agent et patient, fustigeur et fustigé, coprophage et coprophagé. »⁸⁶ Tout le monde peut être

attitudes» (*Les 120 journées de Sodome*, 45).

⁸¹ *Juliette*, 849.

⁸² *Juliette*, 302.

⁸³ *Juliette*, 586.

⁸⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 133.

⁸⁵ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 40.

⁸⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 35. La libertine Juliette dit ainsi: « Quand tous les dix m'eurent ainsi passé sur le corps, je présente les fesses: on m'encule; j'avais le con sucé par Zanetti, agenouillée contre un lit, et qui branlait un vit de chaque main. On sodomisait mon

sodomite et sodomisé, agent et patient. Donc, avec la règle d'exhaustivité et celle de réciprocité, Sade exploite tous les possibles pour que le corps soit saturé. De la même manière, on peut dire que le Marquis imagine tous les arrangements de postures pour que le tableau soit saturé. Tout comme le remarque Hénaff: « Dans l'orgie, la saturation est visée par une exigence générale d'ordre permettant l'épuisement des connexions sexuelles, le redoublement de la jouissance dans le langage, la totalité de la vision du spectacle. »⁸⁷ Maurice Lever estime que Sade est lui aussi maître de cérémonie orgiaque dans son château. Il écrit ainsi:

« Au centre du sérail: Sade, maître de cérémonie, metteur en scène, disons plutôt « metteur en ordre », aussi vigilant auprès de ses serviteurs de débauche qu'auprès de ses acteurs de théâtre, car l'ordre est nécessaire au dérèglement des sens. Sade prescrit le jeu des postures, le glissement des plaisirs sur telle ou telle partie du corps; il dispose les groupes, compose les scènes en tableaux vivants, varie les attitudes, place ou déplace les partenaires, trace les perspectives, suggère un geste, un assemblage, un raffinement, commande les décharges, bref ordonne le « protocole » de la cérémonie. »⁸⁸

De ce fait, on peut dire que dans les textes romanesques comme dans la vie réelle de Sade, la construction des tableaux vivants par les corps est

fouteur, et je suçais le con de Rosetti, qui branlait deux vits sur sa motte, de manière à ce que je pusse, alternativement, ou sucer son con ou pomper les vits qu'elle masturbait. Quand tous les engins m'eurent ainsi passé dans le cul, nous ne formâmes plus qu'un seul groupe. Je me couche à plat dos sur un homme qui m'encule; un autre m'enconne; de ma main droite, je facilite l'introduction du vit d'un homme dans le cul de Zanetti qui, couchée sur un autre, recevait un vit dans son con; de ma gauche, j'en faisais autant à Rosetti, également foutue par-devant et par-derrrière. Un homme enculait celui dont j'étais sodomisée, et nous en avions chacune un dans la bouche » (*Juliette*, 1165).

⁸⁷ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 88.

⁸⁸ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, Marquis de Sade*, 264.

considérée comme capitale.

Le miroir, considéré comme un objet important de l'art baroque, se présente comme un instrument privilégié des métamorphoses d'un sujet instable, évanescent, incertain de son identité. Pour Sade, le miroir n'est ni une séduction narcissique, ni une séduction lyrique, mais une machine à multiplier les tableaux dans le tableau. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Mme de Saint-Ange explique à la petite Eugénie la fonction du miroir:

« 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. »⁸⁹

Donc, le miroir assure deux fonctions essentielles, telles que la multiplicité des effets (*répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissances*) et la totalité du visible (*Aucune des parties de l'un ou l'autre corps ne peut être cachée par ce moyen: il faut que tout soit en vue.*)⁹⁰ Le miroir-machine est un dispositif qui vise à refléter l'espace saturé des corps qui sont vus de différents angles et rendre l'espace circulaire dans l'omnivisibilité. Donc, le jeu du miroir constitue un facteur de variations possibles dans la combinatoire des perversions. Le miroir est fait comme un multiplicateur d'images, qui consiste à composer un tableau de saturation et d'exhaustivité. Le libertin sadien aime toujours à conduire son orgie au milieu des reflets, dans des niches revêtues de glaces ou dans des groupes chargés de multiplier une même image: « On encule l'Italien ; quatre femmes nues

⁸⁹ *La Philosophie dans le boudoir*, 20.

⁹⁰ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 129.

l'entourent de tous côtés; l'image qu'il adore se reproduit en mille différentes manières sous ses yeux libertins; il décharge. »⁹¹ S'il est vrai que la perception visuelle est primordiale chez Sade, le miroir se fonctionnera comme un tableau dont l'image est superposée, coupée et déformée. En définitive, il apparaît que le miroir existe comme un tableau baroque qui se métamorphose à l'infini.

Du point de vue d'omnivisibilité, le panopticon érotique, considéré comme une fonction spéciale du miroir, se manifeste comme un dispositif des regards sur les autres corps, car rien n'est caché et rien ne demeure secret. L'exposition est alors totale. L'idée principale de l'érotisme sadien consiste sur le fait que tout doit être visible. Selon Hénaff, « le tableau comme le corps doit se découvrir d'un coup. Entre libertins, voir c'est immédiatement être vu. »⁹² Les citations ci-dessous en sont significatives: « Il faut que tout soit en vue »⁹³; « Je voudrais être vue de l'univers entier, dans l'état d'ivresse où je suis »⁹⁴; « Les groupes étaient arrangés de manière à ce que chacun jouissait de la vue des plaisirs de l'autre. »⁹⁵ Il va de soi que l'omnivisibilité produit la multiforme des corps juxtaposés dans un moment donné et dans un même lieu. Dans les jeux de glaces, elle constitue finalement un tableau de trompe-l'oeil, ce qui fascine les spectateurs ou les lecteurs.

Conclusion

Pour conclure, on a raison de croire que le tableau sadien est un tableau baroque, même à l'envers. Le tableau érotique est ce qui se met en mouvement et multiplie les points de vue. Les composantes du tableau se métamorphosent, se combinent et se varient à l'infini. De ce fait, il semble

⁹¹ *La Nouvelle Justine*, 612.

⁹² Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, 124.

⁹³ *La Philosophie dans le boudoir*, 20.

⁹⁴ *Juliette*, 774.

⁹⁵ *Juliette*, 201.

bien que le tableau sadien se dépasse vers la limite du cadre dont la forme se défait pour se refaire et finalement pour se gonfler.

Partant de l'idée de Nature, peindre le mal ou le vice, ce n'est pas un crime pour le Marquis, car la Nature est elle-même criminelle. Par la bouche d'un protagoniste, Sade affirme qu'« on n'est point criminel pour faire la peinture des bizarres penchants qu'inspire la nature. »⁹⁶ Dire les indicibles et peindre tous les innommables, c'est encore dans la Nature.⁹⁷ Dans l'« Appendice aux *Crimes de l'Amour* », Sade souligne de nouveau que « le roman doit être le tableau de la nature. »⁹⁸ De ce fait, le romancier doit être le peintre de la Nature. C'est la raison pour laquelle Sade déclare qu'« avec une imagination comme la mienne, il ne s'agit pas de ce qui répugne, il n'est question que de ce qui est irrégulier et tout est bon quand il est excessif. »⁹⁹ L'univers de Sade est donc celui de l'excès. Il est constamment régi par la loi de la surenchère, où l'écriture s'épuise à décrire en détail ses tableaux vivants, où rivalisent le meurtre et le coït, la torture et le foutre. Dans le souci de présenter au lecteur une écriture dépourvue de toute contrainte morale et religieuse, Sade donne plus à voir qu'à lire.

Force est de constater que le tableau sadien est un tableau de transgression et de pornogramme. Selon R. Barthes, le pornogramme est la fusion du discours et du corps.¹⁰⁰ Il rappelle que le rapport entre le discours et l'érotisme est tout à fait dialectique. La scène sexuelle oblige à une

⁹⁶ *La Nouvelle Justine*, 391.

⁹⁷ Almani dit: «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 de nuire aux hommes. Suivez-la dans toutes ses opérations; vous ne la trouverez jamais que vorace, destructive et méchante » (*La Nouvelle Justine*, 778).

⁹⁸ Sade, « Appendice aux *Crimes de l'amour* », in *Oeuvres Complètes du Marquis de Sade*, t.10 (Paris: Editions Tête de Feuilles, 1973), 498.

⁹⁹ *Juliette*, 387.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 162.

justification, à un discours ou à une dissertation. Cette dissertation enflamme les libertins. Ceux-ci ne peuvent pas s'en empêcher. Une nouvelle scène s'enclenche, et elle se transforme de suite à l'infini. La dissertation est elle-même un objet érotique.¹⁰¹ Donc, c'est le discours qui érotise et qui enflamme. A travers les discours, les tableaux sadiens consistent à traduire un érotisme baroque où se confondent la mort et le plaisir, la violence et la transgression. Comme le baroque exalte l'excès et le désordre, le romancier s'efforce de peindre les derniers excès de la plus délicieuse lubricité. Sous la plume de Sade, le tableau représente peut-être de manière hyperbolique un monde irréel, mais il exprime une force émotive, l'intensité d'une vision ou d'un fantasme sans précédent. L'écriture de Sade est une écriture de transgression en tableau, et surtout baroque. Le tableau sadien est toujours saturé, même un peu débordé, et jamais vide.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 162.

Bibliographie

Les oeuvres de Sade

- Sade, D. A. F. *Œuvres*. «Bibl. de la Pléiade», éd. de Michel Delon, Paris: Gallimard.
- . t.I, 1990: *Les cent vingt journées de Sodome; Aline et Valcour; Dialogue entre un prêtre et un moribond*.
- . t.II, 1995: *Les infortunes de la vertu; Justine ou les malheurs de la vertu; La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*.
- . t.III, 1998: *Juliette, sa sœur ou les prospérités du vice; La Philosophie dans le boudoir*.

Les ouvrages consultés

- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- Blanchot, Maurice. *Sade et Restif de La Bretonne*. Bruxelles: Complexe, 1986.
- Boutoute, Eric. *Sade et les figures du baroque*. Paris: Harmattan, 1999.
- Chedoneau, Bernard. *Le Baroque*. Paris: Nathan, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1967.
- Delon, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*. Paris: PUF, 1988.
- . "L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle." In *La lettre et la figure. La littérature et les Arts visuels à l'époque moderne*, 11-29. Heidelberg: Carl Winter, 1989.
- . *Le savoir-vivre libertin*. Paris-Hachette, 2000.
- . "Sade ou la beauté tourmentée," *Magazine littéraire* 300 (1992): 24-26.
- Derson, Didier. *La théâtralisation dans les romans du Marquis de Sade*. Lille: ANRT, 2004.
- Didier, Béatrice. *Sade, une écriture du désir*. Paris: Denoël-Gonthier, 1976.

- Fauskevåg, Svein-Eirik. *Sade ou la tentation totalitaire*. Paris: Champion, 2001.
- Foucault, Michel. "Préface à la transgression." *Critique* 195-6 (1963): 751-769.
- . *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1998.
- Hartmann, Pierre. *Le contrat et la séduction*. Paris: Champion, 1998.
- Hénaff, Marcel. *Sade. L'invention du corps libertin*. Paris: PUF, 1978.
- Goulemot, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*. Paris: Minerve, 1994.
- Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris: Seuil, 1965.
- Le Brun, Annie. *On n'entraîne pas les volcans*. Paris: Gallimard, 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990.
- Lever, Maurice. *Donatien Alphonse François, Marquis de Sade*. Paris: Fayard, 1991.
- Mengue, Philippe. *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*. Paris: Kimé, 1996.
- Nadeau, Maurice. *Sade, l'insurrection permanente*. Paris: Rivage, 2002.
- Ost, François. *Sade et la loi*. Paris: Odile Jacob, 2005.
- Perrin, Jean-François, Stewart, Philip. *Du genre libertin au XVIII^e siècle*. Paris: Desjonquères, 2004.
- Robbe-Grillet, Alain. "L'ordre et son double." *Magazine Littéraire* 114 (1976): 22-23.
- Roger, Philippe. *Sade et la philosophie dans le pressoir*. Paris: Grasset, 1976.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris: José Corti, 1954.
- Ruiz, Luc. "L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir." *De Rabelais à Sade: L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*. Saint-Étienne: Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

121-130.

Schmid, Muriel. *Le soufre au bord de la chaire*. Genève: Labor et Fides, 2001.

Sclippa, Norbert. *Lire Sade*. Paris: Harmattan, 2004.

Sollers, Philippe. *L'écriture de l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.

Thomas, Chantal. *Sade, la dissertation et l'orgie*. Paris: Rivage, 2002.

Warman, Caroline. "Modèles violents et sensations fortes dans la genèse de l'oeuvre de Sade." *Dix-Huitième siècle* 35 (2003): 231-239.