

# La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

Guilherme Grané Diniz  
(Universidade de São Paulo)  
guilhermegranediniz@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Sadian Philosophical Literature: Historical Aspects.

Abstract: Amidst the many dissensions encountered among readers of the works of the Marquis de Sade, an important one concerns the question of whether his literary philosophical writings are to be regarded as radically new and different from those of his time, or as one of the many variations on the canonical roman philosophique. This leads to an associate issue: whether contemporary philosophical readings of De Sade's works, which tend to see in him a radically innovative philosopher, are or not well founded. In this essay, we intend to try and analyze these questions. We will endeavor to evaluate certain literary resources mobilized in De Sade's writing and point out the main particularities which mark his use of those. In this way, we will try to draw conclusions about the historical role of De Sade's literature, both concerning the formal innovations towards which he contributed in philosophical literature and the legacy he left to the philosophy of twentieth century France.

Keywords: Marquis de Sade, Philosophical Literature, Eighteenth Century Literature, Contemporary Philosophy, Poststructuralism.

*Vous m'avez fait mourir de volupté, asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser: il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir [...]*

D. A. F. de Sade, *L'Histoire de Juliette*<sup>1</sup>.

## 1. Introduction

On semble être généralement d'accord avec Éric Marty que le XXe siècle a été le siècle qui a finalement pris Sade au sérieux<sup>2</sup>. S'il est vrai que la diffu-

<sup>1</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, Gallimard, Paris 1998, p. 234.

<sup>2</sup> É. Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Éditions du Seuil, Paris 2011.

sion et le rôle que la littérature de Sade occupe dans la scène intellectuelle ont significativement augmenté pendant le XXe siècle, il serait faux de croire que Sade n'avait pas été lu et pris en sérieux par la littérature du XIXe. Selon le fameux jugement de Sainte-Beuve, «Byron et Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux grands inspirateurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin»<sup>3</sup>. Pour cachée qu'elle puisse être, l'influence de Sade pour le romantisme n'est pas du tout difficile à discerner, soit du côté thématique, soit de celui des aspects formels de l'écriture romanesque. Le sérieux dont parle Marty, donc, réside dans un double déplacement dans cette réception. D'abord, l'intérêt sur l'œuvre de Sade devient plus une question philosophique que simplement littéraire (sans que, pour cela, l'intérêt littéraire en soit diminué). Plutôt qu'inspiration, Sade dévient objet d'analyse et d'exégèse. Deuxièmement, Sade cesse d'être un auteur clandestin pour devenir objet direct et avoué de réflexion. En effet, le XXe siècle français est traversé par le processus de canonisation de Sade: en 1904 paraît la première édition des *120 Journées de Sodome*, édité par Iwan Bloch sous un pseudonyme et de façon clandestine en Allemagne; entre 1947 et 1957 sont publiées par Jean-Jacques Pauvert les œuvres complètes de Sade; entre 1990 et 1998 paraissent les trois volumes d'œuvres de Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade<sup>4</sup>. D'un bout à l'autre du siècle, Sade est passé de maudit à canonique. Processus qui se noue, en plusieurs points, avec le développement historique de la philosophie française contemporaine.

Un des aspects où on peut noter cet entrecroisement réside dans la formulation d'une conception de la littérature qui se dédouble en une forme spécifique de conscience sur l'écriture philosophique. Du moins à partir de la génération de Georges Bataille et Maurice Blanchot, et principalement pour la première génération de la pensée dite poststructuraliste (auteurs comme Foucault, Lacan, Barthes, Derrida, Deleuze) il y a une perception – évidemment différente entre les auteurs – que le but de leurs projets philosophiques ne peut être vraiment atteint sinon à travers la mobilisation de ressources expressives de l'écriture littéraire. Plusieurs parmi les historiens de la philosophie comprennent que l'essai de «niveler»<sup>5</sup> philosophie et littérature est une caractéristique définitive d'un type de philosophie contemporaine, qu'on appelle tour à tour le postmodernisme, le poststructuralisme, la théorie française, etc. Bien sûr, ce type de projet s'appuie sur un concept spécifique de littérature, y compris une idée sur les pouvoirs du discours littéraire. Pour plusieurs des auteurs mentionnés, ce concept de littérature sera directement formulé à travers une réflexion sur l'œuvre de Sade.

Ce qui n'est pas simple c'est de discerner dans cette réception de l'œuvre sadienne ce qu'il y a de mystification, de projets philosophiques propres des

<sup>3</sup> C. A. Sainte-Beuve, *Quelques vérités sur la situation en littérature*, in «Revue des Deux Mondes», 1er juillet 1843, p. 14.

<sup>4</sup> M. Delon. *Notice*, in D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1. Gallimard, Paris 1990, p. 1123.

<sup>5</sup> J. Habermas. *The Philosophical Discourse of Modernity*, Polity Press, Cambridge 2011, p. 185.

## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

auteurs qui sont en train d'interpréter Sade et de simple exégèse du texte sadien. Dire que le XXe siècle a pris Sade au sérieux n'est pas la même chose de dire qu'il l'a bien lu. Bien qu'on ne manque pas de reconnaître l'importance historique des lectures poststructuralistes de Sade, les critiques abondent. D'un côté, les lecteurs dix-huitiémistes reconnaissent un défaut d'herméneutique concernant le texte de Sade<sup>6</sup>. En effet, il ne s'agit pas d'une impression erronée: on a affaire à des auteurs qui citent à peine la lettre du texte sadien. Il semble y avoir un désintérêt pour la pensée effective de Sade, mise de côté en faveur de la promotion de leurs propres agendas philosophiques sous le nom transgressif de Sade. Attitude qui contraste avec leur profession de foi sadienne. Mais d'un autre côté, des lecteurs comme Annie le Brun feront la critique de ce qu'ils considèrent le *trop de théorie*. En étant un auteur littéraire, il faudrait lire et comprendre Sade dans le régime imaginaire et érotique que son texte lui-même propose. Les lectures académiques de tout type, surtout – mais pas seulement – les poststructuralistes, qui soulèvent les aspects formels du texte, seraient, selon Le Brun, coupables d'une distorsion délibérée du vrai registre de l'écriture sadienne: en tant qu'écrivain de littérature, il faudrait le lire littérairement. Le sérieux du XXe serait, donc, précisément la mésentente de Sade; le lire de façon effectivement sérieuse serait le lire comme avaient fait les poètes et romanciers du XIXe et les surréalistes du début du XXe: lecture qui, dans le classement de Marty, n'était pas sérieuse<sup>7</sup>.

Soit par le défaut, soit par l'excès de théorie, les lectures poststructuralistes de Sade semblent être insuffisantes pour toutes les parties. Ce qui n'est pas contesté c'est le fait que Sade a été un des auteurs les plus productifs et singuliers du XVIIIe. D'abord l'aspect le plus attirant de sa production a été le type spécifique de contenu érotique de ses œuvres, qui est venu même à être connu sous son nom et a été, historiquement, son premier titre de gloire, auprès de la psychiatrie. Mais même si, en effet, les perversions sadiennes lui sont tout particulières, cela n'est pas sa seule – peut être ni même sa principale – contribution à l'histoire de la littérature, de la philosophie et des idées. Au contraire, étant à peu près contemporain des consolidateurs anglais du roman, Sade a joué un rôle pas encore entièrement compris dans la conformation du genre. Ayant lu les principaux auteurs romanesques de l'époque et dominant un vaste répertoire classique, Sade a bien su faire dialoguer les expectatives esthétiques de la tradition avec les formes modernes et une sensibilité politiquement et artistiquement révolutionnaire. Pour mieux comprendre cet aspect historique de l'écriture sadienne, donc, nous croyons qu'il faut l'interroger en ses particularités formelles. C'est-à-dire: compte tenu des dialogues, influences et emprunts dont Sade constitue son œuvre, quels sont les aspects formels qui permettent de caractériser son écriture en tant que proprement sadienne? Bien que de façon très humble, donnée l'étendue de cet essai, on veut diriger le regard vers certains des principaux travaux de Sade pour y analyser et discuter

<sup>6</sup> Cf., par exemple, J.-C. Abramovici. *Encre de Sang*, Classiques Garnier, Paris 2013, p. 11.

<sup>7</sup> É. Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, cit., p. 21.

des aspects de ce qui, selon une partie des lecteurs de Sade, est au cœur de son travail littéraire: le rapport entre la forme littéraire-philosophique et les contenus érotiques. Notre hypothèse est que, plutôt que la simple articulation entre littérature, philosophie et érotisme, la particularité sadienne se trouve dans la formulation de ce rapport par le moyen d'une théorie philosophique du libertinage qui articule corps et langage. Du côté historique notre hypothèse est que la méfiance envers les lecteurs de Sade dits poststructuralistes ou Modernes est en partie justifiée. Il y a, en effet, des éléments dans la littérature sadienne qui échappent aux modèles dont elle disposait, laissant place aux intuitions linguistiques sophistiquées des auteurs poststructuralistes, mais pas à tous leurs jugements incisifs sur le rôle historique de la littérature sadienne.

## 2. Aspects de la Littérature Sadienne

Dans la tentative de rendre compte des différents aspects formels de la littérature sadienne, il faut discerner les invariables qui traversent plusieurs arrangements et classements possibles de ses œuvres et qui distinguent l'acquisition sadienne des genres littéraires traditionnels. Cela nous permettra de préciser les éléments qui caractérisent l'écriture sadienne en tant que telle.

Un premier critère important pour classer les œuvres de Sade est donnée par Michel Delon: la distinction entre les œuvres «ésotériques» et «exotériques». Ce critère n'est pas simple, mais, en fait, articule plusieurs aspects de la conception et de la circulation des livres de Sade. La distinction se rapporte, d'abord, à la question de la visibilité:

Il fonde son œuvre sur une dichotomie entre deux versants qui sont aussi deux versions, jouant en miroir et ne prenant sens que l'une par rapport à l'autre. Une version officielle de son œuvre reste allusive, «gazée» selon son expression: c'est *Oxtiern*, suivi par *Aline et Valcour*, puis par *Les Crimes de l'amour*. Une version secrète de l'œuvre radicalise les scènes, noircit le tableau et se débarrasse des périphrases inutiles: c'est *Justine*, *La Philosophie dans le Boudoir*, puis *La Nouvelle Justine* et *l'Histoire de Juliette*.<sup>8</sup>

*La Philosophie dans le Boudoir* – exemple d'œuvre ésotérique – est ouverte par une dédicace «aux libertins»: «Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage»<sup>9</sup>. Évidemment, le livre est vendu au public sans distinction, mais, d'abord, il ne se destine pas à quelqu'un. Bien le contraire: il est offert *seulement* aux voluptueux. Comme épigraphe du livre, Sade met une variation sur des vers de Piron: «L'habitude un instant cause en nous quelque alarme,/Mais bientôt dans un cœur à la raison rendu/

<sup>8</sup> M. Delon. *Introduction* in D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. XXI.

<sup>9</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 3.

## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

Le plaisir parle en maître et seul est entendu»<sup>10</sup>. Les voluptueux sont ceux qui, en se laissant exciter par la narration lubrique du livre, sauront tirer profit des leçons qui y sont données. Ces œuvres ésotériques, donc, sont celles cachées, destinées aux yeux des lecteurs initiés dans les sectes libertines et leurs plaisirs. Pour les autres, exotériques, ce sont les œuvres vouées au public général. Un dialogue comme la *Philosophie dans le Boudoir* est bien le contraire d'une pièce comme *Oxtiern ou le Malheurs du Libertinage*: en tant que l'une sera lue dans la solitude et le silence du boudoir, l'autre sera jouée, donnée à voir, sur la scène. La destination de l'œuvre se dédouble en un aspect interne et un externe. L'externe c'est plus simple: il s'agit de l'anonymat. Les principales œuvres de Sade ont été publiées sans son nom, pour des raisons évidentes. Cela ne l'a pas empêché d'être connu comme l'auteur de *Justine, Juliette*, etc., ni d'être arrêté à cause de ses écrits<sup>11</sup>. L'aspect interne est l'intensité du récit: les œuvres avouées de Sade sont – bien que jamais sages – plus contenues, soit dans le récit de la violence et de la sexualité, soit dans l'immoralité des corolaires du discours philosophique.

Ce critère propre à l'œuvre sadienne croise la typologie traditionnelle des genres littéraires. Sade a pratiqué la plupart des genres disponibles à l'époque et utilisés par ses contemporains. De ce côté, Sade ne peut pas être réputé l'inaugurateur d'un genre littéraire quelconque. En effet, il ne s'est pas même trop écarté des usages et codes établis en son temps. Une exploration exhaustive, soit des ressources littéraires employées dans les ouvrages sadiens, soit une analyse comparative d'aspects du roman sadien dans le contexte du dix-huitième, est impossible dans un simple essai. C'est cette évaluation du (manque de) mérite de l'œuvre de Sade qui soutenait la première réception de son œuvre, à la fin du XIXe, par des auteurs comme Iwan Bloch ou Krafft-Ebing: le sadisme, comprenaient-ils, valait tout simplement pour la description presque exhaustive et, surtout, nouvelle, des actions sexuelles. Une fois cette connaissance acquise, il faudrait lire Sade au même titre qu'un étudiant de psychiatrie lit aujourd'hui les traités mêmes de Bloch ou Krafft-Ebing: ils font partie de l'histoire de la discipline; on a recueilli ce qu'ils ont enseigné et on l'a retransmis dans de nouveaux manuels, plus actuels, plus lucides et utiles.

Où est-ce qu'on peut donc trouver l'originalité de l'écriture sadienne? Étant donné que Sade était plutôt du côté de la tradition du point de vue de la forme, l'adhésion sadienne aux règles du discours n'est pas du tout ingénue. Cela est principalement dû au contraste qu'il établit entre cette adhésion et le discours pervers véhiculé. C'est donc dans le registre de l'intersection entre forme et contenu – et les diverses formes de promotion de ce rapport – qu'il faut interroger la spécificité de l'écriture sadienne.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>11</sup> Ou, plus précisément, à cause des œuvres à lui attribuées.

## 2.1. *La Rhétorique*

Dans son *Les Mots et les Choses*, Foucault donne une définition notoire sur le rôle de la rhétorique dans le langage classique. La fonction de la rhétorique c'était de résoudre une problématique spécifique du langage classique de façon à possibliser la désignation. Esquissant brièvement ce qui est en jeu, Foucault considère que la fonction première du langage à l'âge classique est de nommer. C'est-à-dire que de chaque mot on attendait qu'il se réfère à un objet donné. Du point de vue de la sémiologie cela permet à Foucault de conclure que le référent n'est pas une fonction externe ou indépendante du mot, mais en est un élément composant. Plus spécifiquement, l'analyse de la théorie des racines permet de dire que le référent s'est décalé dans le signifiant, une fois que, du point de vue génétique, la racine d'un mot est liée à la représentation même qui lui donne lieu<sup>12</sup>. Mais si on peut, du moins en théorie, refaire le chemin historique qui lie un mot donné à son sens original, pourquoi est-ce que le langage est encore plusieurs fois équivoque?

La rhétorique servait à combler ces aspects incongrus du langage classique: d'un côté, le mot, dont on attendait qu'il puisse nommer en vertu de sa propre nature; d'un autre, l'écart historique qui s'introduit au sein même du rapport interne de signification nominal. La rhétorique permet de cartographier l'espace où se donnent les changements internes du langage, suivant la linéarité de l'énonciation dans son déploiement successif dans le mouvement de formulation précise des désignations. C'est-à-dire, qu'il s'agissait de faire passer des mots aux choses, mais d'une façon paradoxale: à l'origine, le langage communiquait par son laconisme, par l'intimité précise entre le mot et la représentation; cette liaison perdue à cause de la conventionalité, il faudra que tout un supplément de langage vienne reconstruire le lien – auparavant interne – entre un mot et l'objet qu'il représente<sup>13</sup>. Dernier point d'importance, la description théorique du langage – soit par Rousseau, soit par les logiciens de Port-Royal, par Condillac, etc. – pose ces questions, mais ne les résout pas. C'est à la littérature classique d'effectivement opérer le «mouvement pour atteindre un nom toujours redoutable parce qu'il tue, en l'épuisant, la possibilité de parler»<sup>14</sup>.

Le Marquis de Sade, on le sait bien, joue un rôle spécial dans l'historiographie foucauldienne. Selon Foucault, Sade est l'auteur qui clôt l'épistémè classique, ouvrant le champ pour le travail complémentaire de Kant, inaugurateur de la modernité<sup>15</sup>. Ce travail de rupture, Sade l'opère en partant du langage, en un travail littéraire où, selon Foucault, Sade, dans un même coup, réalise et épuise le projet linguistique classique. Cela signifie que Sade fait se rejoindre le clivage entre signifiant et référent qui créait tension dans le langage à l'âge classique. Il s'agit de son projet, maintes fois réitéré, de «tout dire». En disant tout, sans rien cacher et sans

<sup>12</sup> M. Foucault. *Œuvres*, vol. 1, Gallimard, Paris 2015, p. 1156.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 1169.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 1171-1172.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 1262.

## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

s'astreindre à aucun mot qui soit, Sade réussirait à nommer les choses par leur nom propre, sans détournement, sans «gaze». Mais l'infraction des codes de la bienséance linguistique n'est pas tout: le travail est de «tout dire»; c'est-à-dire, de dire des choses en plus, plus qu'on disait auparavant. La nécessité de la rhétorique, comme posée par Foucault, montre que le pouvoir expressif du langage ne pouvait pas (à l'âge classique) être atteint ou retrouvé par un travail négatif de débridement des signifiants historiquement accumulés sur les racines, mais par un surplus de signification capable de refaire le nœud entre le nom et son signifié. Bien que Sade propose des œuvres comme *Les 120 Journées* comme une espèce de catalogue raisonné des perversions<sup>16</sup>, pour l'achèvement de son projet ne suffit pas la simple énumération ou description – pour complète qu'elle soit – des perversions. Leur faire intégrer un récit est une nécessité du projet: «au reste, on a fondu ces six cents passions dans le récit des historiennes: c'est encore une chose dont il faut que le lecteur soit prévenu. Il aurait été trop monotone de les détailler autrement et une à une, sans les faire entrer dans un corps de récit»<sup>17</sup>. Il faut qu'on ne se trompe pas en croyant que la monotonie dont Sade veut se défendre serait un piège mineur dans son projet: le plaisir c'est la voie pour la réception de la sagesse libertine. Un enseignement qui ne stimule pas les sens aurait échoué d'emblée<sup>18</sup>.

De même, ce sera par un recours narratif que Sade viendra à faire le passage entre le discours sur la perversion et la perversion elle-même. Foucault propose cette analyse dans le cadre de la double histoire de *Justine et Juliette*, mais elle peut être mieux reconnue dans les *120 Journées de Sodome*. Cette œuvre est divisée en quatre parties selon un critère de gradation:

la première, par exemple, placerait dans le récit des événements de sa vie les cent cinquante passions les plus simples et les écarts les moins recherchés ou les plus ordinaires, la seconde, dans un même cadre, un égal nombre de passions plus singulières et d'un ou plusieurs hommes avec plusieurs femmes; la troisième également, dans son histoire, devait introduire cent cinquante manies des plus criminelles et des plus outrageantes aux lois, à la nature et à la religion; et comme tous ces excès mènent au meurtre et que ces meurtres commis par libertinage se varient à l'infini et autant de fois que l'imagination enflammée du libertin adopte de différents supplices, la quatrième devait joindre aux événements de sa vie le récit détaillé de cent cinquante de ces différentes tortures.<sup>19</sup>

Mais le plus intéressant c'est que cette gradation de la violence de l'action érotique est redoublée par la gradation de l'intensité narrative. En d'autres termes: il

<sup>16</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 69.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Voir le joli conte *L'Instituteur Philosophe* (D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 14, Tête-de-Feuille, Madrid 1973, pp. 127-128), qui, outre qu'il articule cette question, est un exemple de la maîtrise sadienne de la forme brève, encore un autre genre important pour la littérature philosophique de l'époque.

<sup>19</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., pp. 39-40.

y a un double mouvement qui met en parallèle l'intensité du contenu diégétique et de la forme énonciative. L'effet que cela produit est notable: une mise en perspective du texte, qui devient de plus en plus économique, focalisé, direct dans la narration des passions de plus en plus violentes. Effet dont on peut bien prendre la mesure quand on se rend compte qu'entre les quatre parties il y a des passions analogues, dont le motif principal revient, mais modulé par la double gradation. Voyons un exemple qui se déploie dans les quatre parties.

Dans la première:

Cette fantaisie-là, vous en conviendrez, messieurs, n'est pourtant pas plus singulière que celle d'un homme, autrefois ami de la Guérin et qu'elle avait fourni longtemps, dont elle nous assura que toute la volupté consistait à manger des faux germes ou des fausses couches. On l'avertissait chaque fois qu'une fille se trouvait dans ces cas-là; il accourait et avalait l'embryon en se pâmant de volupté.<sup>20</sup>

Pour la deuxième:

139. Il veut une femme grosse; il la fait courber en arrière sur un cylindre qui lui soutient le dos. Sa tête, au-delà du cylindre, va poser en arrière sur une chaise et est fixée là, les cheveux épars; ses jambes se trouvent dans le plus grand écartement possible, et son gros ventre extraordinairement tendu; là le con baille de toute sa force. C'est là et sur le ventre qu'il dirige ses coups, et quand il a vu le sang, il passe de l'autre côté du cylindre et vient décharger sur le visage.<sup>21</sup>

Il y aura plus grave dans la troisième: «128. Le même homme dont Desgranges parlera le vingt-quatre février fait avorter une femme grosse à force de coups de fouet sur le ventre; il veut la voir pondre devant lui»<sup>22</sup>. Enfin, on trouvera la plus grave dans la quatrième partie:

141. 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 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.<sup>23</sup>

Cette mise en perspective du texte donne une image parfaite de l'emploi de la rhétorique chez Sade (selon Foucault).

Bataille<sup>24</sup> la compare avec la paradoxale flèche de Zénon: un mécanisme qui en même temps qu'il se dirige fatalement vers son but, se médiatise à chaque étape de sa trajectoire. Théoriquement, il serait possible de continuer ce dépliement

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>24</sup> G. Bataille. *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris 2010, p. 82.



## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

infiniment (ou presque), diminuant dans chaque tour un mot, augmentant en petits incréments le degré de violence, sans jamais atteindre le but. Quel but? Suivant la logique établie par Sade, la dernière des passions doit être la plus violente concevable. Il s'agit d'une passion nommée «Enfer». Après une longue série d'actions préparatoires, vient enfin la partie principale:

Le premier supplice est une roue sur laquelle est la fille, et qui tourne sans cesse en effleurant un cercle garni de lames de rasoir où la malheureuse s'égratigne et se coupe en tous les sens à chaque tour; mais comme elle n'est qu'effleurée, elle tourne au moins deux heures avant de mourir.

Le 2. La fille est couchée à deux pouces d'une plaque rouge qui la fond lentement.

3. Elle est fixée par le croupion sur une pièce de fer brûlant, et chacun de ses membres contourné dans une dislocation épouvantable [...].<sup>25</sup>

Ce sont quinze tortures différentes. Une fois qu'elles ont toutes été mises en scène, «le scélérat se promène» autour et «examine un quart d'heure». Michel Delon résume savamment ce qui est en jeu: «Le dernier libertin est comme un résumé à lui seul des cent vingt journées. Il rend simultanément ce qui n'avait été jusque-là que successif»<sup>26</sup>.

Dès le début du livre Sade met en jeu un appareil dont le but sera de confondre les positions du personnage libertin et du lecteur: «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»<sup>27</sup>. Dans le récit, les libertins seront sujets à plusieurs formes de plaisirs: attouchements, sexe en bouche, vagin, anus ou d'autres endroits du corps, etc. Mais il y a un type de plaisir qui sera le principal, qui organisera et caractérisera la jouissance libertine: le plaisir du récit. C'est pour cela que Sade peut donner à son interlocuteur le titre d'«ami lecteur»<sup>28</sup>. Dans l'univers libertin, «ami» est le traitement réservé pour les égaux. Ici, le titre est dû à l'égalité dans la jouissance, qui se donne par le même «organe», au même titre: entendant (ou lisant) le récit des quatre prostituées. L'amitié est la condition d'entrée du lecteur dans l'univers de la jouissance libertine; l'enfer est la clôture du système. Le but est, donc, atteint: le «cinquième mois» du récit c'est le point où le langage s'épuise, où le double processus d'intensification atteint son zénith; nullité du langage, maximum de la violence. Violence qui est réalisée dans l'excitation sexuelle du corps de l'«ami lecteur». La rhétorique, à travers le mécanisme déployé dans tout un roman, établit un lien direct entre les mots et les choses; mais pas comme langage d'action ou rappel des racines: comme littérature<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 378.

<sup>26</sup> M. Delon, *Notes*, in D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 1195.

<sup>27</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 39.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>29</sup> M. Foucault, *Œuvres*, vol. 1, cit., pp. 1172-1173.

## 2.2. *La Représentation*

Suivant la réflexion de Foucault, la rhétorique était un outil dont disposait le langage pour faire le passage entre les mots et les choses. À l'âge classique, cela voudrait dire, on le sait bien, pour représenter. Annie le Brun reconnaît que toute l'œuvre de Sade se déroule sous le titre de la représentation; ce serait un corolaire de sa fixation théâtrale:

la théâtralisation était pour Sade le seul mode d'être, valable à la fois et pour l'individu et pour le nombre, comme si à travers la notion de théâtralité se produisait ce qui ne se produit jamais chez Sade: l'impossible rencontre de l'individu et du nombre. Juste le temps de la représentation, juste le temps qu'un ordre se trouve et se perde, juste le temps que le tableau s'arrange et se défasse, juste le temps pour le désir de prendre forme et d'échapper à la forme. C'est-à-dire le juste temps du désir, qui rythme en profondeur la pensée de Sade<sup>30</sup> [...].

Le début et la fin de la production littéraire de Sade a été le théâtre. Dans sa jeunesse, il a fait représenter au château de La Coste des œuvres qu'il avait écrites; en plus de les mettre en scène, il y a plusieurs fois joué des rôles. Dans sa vieillesse, Sade a fait représenter des pièces dans l'asile de Charenton, dirigeant les fous lors de spectacles qui avaient pour public la haute société, et dont il a été plusieurs fois maître de cérémonie. Dès sa jeunesse, mais surtout dans ses premières années d'adulte, Sade avait espéré du théâtre qu'il aurait été pour lui un titre de gloire: «homme de lettres». Espoir qui a été déçu toute sa vie, car bien peu de ses pièces ont été jouées publiquement dans de grands théâtres. L'attachement de Sade à la forme théâtrale durant toute sa vie a naturellement eu un très grand impact sur toute sa production, même pour les romans, contes, etc.

Se rendre compte de ce fait doit poser pour qui étudie l'œuvre de Sade une question inquiétante. Quoique Sade ait été prolifique dans la production des pièces, il a été refusé plusieurs fois par les théâtres parisiens, au point de devenir *persona non grata* dans le milieu, et même ses admirateurs contemporains comprennent que son théâtre est la partie la moins intéressante de sa production<sup>31</sup>. Dans un essai sur le thème, Martin Puchner résume parfaitement l'opinion courante:

Le fait qu'une majorité d'entre elles [les pièces de théâtre de Sade] aient finalement été rejetées par les commissions [des théâtres] n'était pas dû à leur nature non conventionnelle ou controversée, comme on pourrait s'y attendre, mais, au contraire, au fait qu'elles semblaient souvent décevantes, conventionnelles dans leur construction des personnages, de l'intrigue et dans leur forme. En fait, elles ne

<sup>30</sup> A. Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Gallimard, Paris 1986, p. 142.

<sup>31</sup> Cf., dans ce sens, G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, in D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 2, Tête-de-Feuilles, Madrid 1973, p. 203 et suivantes.

## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

pourraient pas être plus différentes de l'écriture perverse qui a rendu Sade célèbre. Ce que ces pièces révèlent n'est pas un dramaturge essayant de choquer, mais un dramaturge essayant d'imiter fidèlement presque tous les genres et styles disponibles de l'époque et de s'y conformer.<sup>32</sup>

Parmi les rares pièces de Sade qui ont été reçues et jouées par des compagnies théâtrales de l'époque, une seule a obtenu du succès et a été publiée de son vivant: *Oxtiern, ou les Malheurs du Libertinage*. Le sous-titre semble mettre la pièce en direct contraste avec la *Justine*, qui veut raconter des *Malheurs de la Vertu*. En effet, *Oxtiern* est une des œuvres exotériques, basée sur un des contes des *Crimes de L'Amour*, au contraire de *Justine*, dont les trois versions sont des œuvres de contenu libertin. *Oxtiern* suit les principaux critères pour caractériser une œuvre exotérique sadienne: l'aveu de la paternité et le langage «gazé». On peut être sûr qu'à l'époque de Sade une œuvre du style des ésotériques n'aurait pu être représentée sur scène. Moins d'un siècle sépare les pièces classiques et hautement codifiées de Corneille et Racine et l'époque de Sade. Surtout, les disputes sur la moralité de la forme théâtrale, auxquelles la reprise des règles de la *Poétique* aristotélicienne par le théâtre classique était une réponse, n'étaient pas complètement finies, mais se développaient en de nouvelles et plus complexes querelles, comme celle des Anciens et des Modernes, celle des Bouffons et le jugement d'Olympe de Gouges<sup>33</sup>. Sade était conscient de ce fait et l'a pris en compte.

Cela est une vision partielle de la question car les dialogues de Sade sont aussi formellement bien conventionnels, et jouent d'une autre réputation. Les deux principaux dialogues sadiens sont *Le Dialogue entre un prêtre et un moribond*<sup>34</sup> et *La Philosophie dans le Boudoir*<sup>35</sup>. Du côté formel, il est très notable que les deux dialogues suivent (comme les pièces de théâtre) de façon stricte les unités aristotéliciennes d'action, de lieu et de temps. Pour le premier, il s'agit de la confession d'un libertin pendant son extrême onction, quand il avoue se repentir de n'avoir pas joui plus de sa vie. L'action se déroule toute auprès du lit du moribond et se limite au bref débat sur la religion entre les personnages avant la bénédiction charnelle administrée par de jeunes prostituées au libertin et le prêtre converti. Quant à la *Philosophie dans le Boudoir*, comme le nom l'indique déjà, l'action se déroule (sauf une brève première scène) dans le «boudoir délicieux» de Mme de

<sup>32</sup> «That a majority of them were finally rejected by the boards was due not to their unconventional or controversial nature, as one might expect, but, on the contrary, to the fact that they often seemed disappointingly conventional in their construction of character, plot, and form. In fact, they could not be more different from the perverse writing that has made Sade notorious. What these plays reveal is not a playwright trying to shock, but one trying to conform to and imitate faithfully almost all available genres and styles of the period». M. Puchner, *Sade's Theatrical Passions*, in «*The Yale Journal of Criticism*», vol. 18, n. 1 (2005), p. 112.

<sup>33</sup> B. Kolstad, *The State of the Stage: Representation from Corneille to Diderot*, in «*Paroles gelées*», vol. 15, n. 2 (1997).

<sup>34</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 4-11.

<sup>35</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 1-178.

Sainte-Ange. Il s'agit de l'éducation libertine de la jeune Eugénie. Petite prodige, en un peu plus d'une demi-journée elle passera par un cursus complet en libertinage: des premières leçons sur la (ou le manque de) pudeur aux sujets avancés comme la politique, l'inceste et le matricide. Rien de moins surprenant que cette construction classique, et rien de plus étonnant que la voir employée pour le portrait d'immoralités si modernes.

Barthes, prenant le mot «rhétorique» dans son sens plus usuel (Foucault l'utilisait d'une façon spécifique), comprend que cela est même un des recours littéraires les plus communs et les plus productifs de l'écriture sadienne:

On trouve donc dans les scènes d'amour, des configurations de personnages, des suites d'actions formellement analogues aux «ornements» repérés et nommés par la rhétorique classique. Au premier rang, la *métaphore*, qui substitue indifféremment un sujet à un autre selon un même paradigme, celui de la vexation. Ensuite, par exemple: l'*asyndète*, succession abrupte de débauches («Je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais», dit Saint-Fond en bousculant les unités du crime comme César celles de la conquête: *veni, vidi, vinci*); l'*anacoluthie*, rupture de construction par laquelle le styliste défie la grammaire (*Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court...*) et le libertin celle des conjonction érotiques («Rien ne m'amuse comme de commencer dans un cul l'opération que je veux terminer dans un autre»)<sup>36</sup>.

Barthes décrit ici en un registre plus localisé un mécanisme qui opère à plusieurs niveaux chez Sade: la juxtaposition déconcertante des formes expressives de la tradition avec des contenus érotiques radicalement violents. Ce type de dynamique, n'est rien d'autre que de la transgression<sup>37</sup>.

Un libertin sait très bien que, dans le libertinage, la loi a une fonction précise à accomplir: «Et comment est-il que vous puissiez être heureux, dès que vous pouvez vous satisfaire à tout instant? Ce n'est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c'est dans le désir, c'est à briser les freins qu'on oppose à ce désir»<sup>38</sup>. Cela ne vaut pas seulement pour le plaisir sexuel, mais il s'agit de la dynamique de tout type de transgression, y compris la transgression textuelle. C'est seulement en ayant une règle, et en la confirmant, même dans un registre initial ou parodique, qu'il devient possible de la détourner. Dans ce cas, il s'agit de maintenir la formalité de la structuration littéraire classique – soit dans le niveau du choix stylistique de l'expression, soit de la structuration plus ample du texte – pour la remplir avec la représentation des perversions encore sans modèles. La transgression est un des mécanismes littéraires les plus caractéristiques, diffusés et importantes de la littérature sadienne. Certes, Sade n'a pas inventé la transgression, mais, selon Bataille, il a été le premier à l'avoir comprise et mobilisée de façon délibérée et consciente<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> R. Barthes, *Oeuvres Complètes*, vol. III, Éditions du Seuil, Paris 2015, pp. 817-818.

<sup>37</sup> G. Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 72-74.

<sup>38</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 156.

<sup>39</sup> G. Bataille, *L'Érotisme*, cit., p. 188.

## La Littérature philosophique sadienne: aspects historiques

Le «temps du désir» dont parle Le Brun n'est pas une temporalité simple, mais composée dans la dynamique entre les interdictions et règles qui permettent de caractériser un genre littéraire et une transgression narrative au niveau des contenus communément espérés dans ce type de production. Pour mieux comprendre cette temporalité de la représentation libertine voyons une des passions des *120 Journées de Sodome*: «31. Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre»<sup>40</sup>. Cette temporalité a un double côté. Le premier est historique. Quand on regarde, par exemple, la passion «37. Dans un panier également arrangé, il fait placer une femme qui reçoit le membre d'un taureau; il s'amuse du spectacle»<sup>41</sup>, on s'aperçoit que ces passions sont pensées selon des sources historiques, inspirées des mythes grecs et romains. Les peuples anciens sont pour Sade une constante source d'inspiration et un objet de réflexion. Sade, au contraire d'une partie signifiante de la pensée des Lumières, ne voit pas dans l'histoire de l'Occident une histoire de progrès et d'évolution. Tout au contraire, il y voit une histoire d'affaiblissement des forces naturelles de l'humanité à cause de la présence constante du christianisme. La bestialité des dieux grecs n'est pas exception: selon Sade, les Grecs faisaient de leur panthéon un *réservoir* de sa moralité, immorale aux yeux de la modernité chrétienne. Du point de vue littéraire, l'intérêt est dans le détournement que Sade opère. Même si on agrée avec Sade que les fables de Zeus et Léda ou de Poséidon et Pasipahé étaient porteuses d'une moralité, on conviendra difficilement que cette moralité était de promouvoir la pratique de la zoophilie<sup>42</sup>. Surtout, ces mythes n'étaient pas des objets érotiques. Sade dévoile et actualise sous le signe de l'érudition classique son potentiel érotique. Sade comprenait parfaitement bien la dynamique historique mise en action dans sa littérature: «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»<sup>43</sup>. Le modèle est traditionnel; la perversion, actuelle; la transgression, atemporelle.

Mais la temporalité dont parle Annie le Brun est interne à l'énonciation. D'abord, d'une façon plus évidente: «Il fout une chèvre en levrette, *pendant* qu'on le fouette»<sup>44</sup>. On sait bien que parmi les plaisirs libertins il y a celui de la

<sup>40</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 331.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>42</sup> Sade effectue la même opération déformante sur la religion chrétienne: «Au frontispice est un petit tableau à fresque représentant le saint et au-dessus de l'autel un tableau charmant du Rossetti représentant une Adoration au fils de Marie porté sur les genoux de sa mère. Il est difficile de rien voir de plus agréable que cette figure de Vierge; et rien de plus doux et de plus frais en général que toute cette jolie composition. Pardon, madame la comtesse, mais je serais volontiers des sectateurs de Marie si l'on me la promet aussi jolie!» D.A.F. de Sade, *Œuvres Complètes*, vol. 16, Tête-de-Feuille, Madrid 1973, p. 216.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>44</sup> *Ibidem*, nous soulignons.

simultanéité. Elle est un vice à titre propre, qui vient s'ajouter à la zoophilie et l'alcolagnie: en plus de foutre une chèvre, de se faire fouetter, le libertin fait tout cela en même temps. Si on continue la lecture de cette passion, on voit: «Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre»<sup>45</sup>. En lisant cela on s'oublie fort vite que la gestation d'une chèvre dure 5 mois; qu'il y a un écart entre foutre la chèvre, lui faire un enfant, l'enculer – et recommencer la procédure, partie implicite. Dans le texte, la passion se déroule toute d'un seul coup, ignorant des bornes qui, fût-il possible de réaliser cette passion, seraient nécessaires. Pour le lecteur tout se passe comme si les actions étaient faites une exactement après l'autre: c'est l'ordre de la rédaction, de la lecture, et c'est ce que l'auteur donne à entendre. C'est parce que la gestation d'un monstre n'a pas de durée déterminable. Il n'y a chez Sade aucun souci de la mimesis, de la vraisemblance<sup>46</sup>. Ce sont des libertins qui font des enfants aux chèvres, qui boivent des dizaines de bouteilles de vin dans un repas, qui foutent des centaines – peut-être même des milliers – de fois dans une journée. La représentation chez Sade suit une temporalité imaginaire. Cela dans le sens fort du terme: c'est le temps des images, du passage successif d'une à l'autre.

Cette passion qu'on vient d'analyser est un exemple de la façon dont Sade opère la représentation dans ses œuvres. Dans un des plus importants passages de *L'Histoire de Juliette*, il donne une description théorique (en termes de libertinage) du procédé pour arriver à l'écriture érotique:

Soyez quinze jours entiers sans vous occuper de luxures, distrayez-vous, amusez-vous d'autre chose; 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 [...]. Donnez ensuite à votre imagination la liberté de vous présenter par gradation différentes sortes d'égaréments; parcourez-les tous en détail; passez-les successivement en revue; persuadez-vous bien que toute la terre est à vous... que vous avez le droit de changer, mutiler, détruire bouleverser tous les êtres que bon vous semblera [...]. Dès que cela sera fait, rallumez vos bougies, et transcrivez sur vos tablettes l'espèce d'égarément qui vient de vous enflammer, sans oublier aucune des circonstances qui peuvent en avoir aggravé les détails.<sup>47</sup>

Juliette est en train de donner à son amie libertine Mme. de Donis un enseignement très précieux. Tous les libertins sadiens, en un point de leur carrière, se trouvent devant une impasse: en se livrant à des écarts de plus en plus graves, ils arrivent à un point où rien ne leur procure plus de plaisir. Il faudrait «attaquer le soleil»<sup>48</sup>, faire des fils aux chèvres, massacrer des populations entières, etc. Juliette sait que le corps est nécessairement limité par rapport au désir. Il se fera

<sup>45</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 331.

<sup>46</sup> R. Barthes, *Œuvres Complètes*, vol. 3, cit., p. 731.

<sup>47</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 752-3. L'extrait est trop long pour être complètement transcrit ici. On recommande vivement la lecture de ce passage.

<sup>48</sup> D.A.F. de Sade. *Œuvres*, vol. 1, cit., p. 158.

donc nécessaire un supplément pour le plaisir libertin. La méthode pour trouver ou créer ce supplément commence par l'apaisement du corps. Il faut que le désir libertin se détache de ses objets immédiats – quand les quinze jours s'écoulent, il n'y aura pas de culs, de cons, de vits autour de lui pour reprendre l'activité sexuelle – pour tourner au vide, ou pour qu'il puisse se replier sur lui-même. Les objets sur lesquels le désir se fixera donc sont des objets d'imagination. Esprit et corps («que votre main soit aux ordres de votre tête»<sup>49</sup>) seront soumis à une même accélération; présentation des images par gradation (comme dans les *120 Journées*<sup>50</sup>), arrivant au point de frénésie où les images se succèdent à une vitesse étonnante: «changer, mutiler, détruire bouleverser»<sup>51</sup>. Ce procédé est, en soi, bien lubrique, mais il ne suffit pas. Il faut un supplément, qui est le vrai aboutissement de la méthode: la transcription. La tête, surtout quand elle est soumise aux égarements de la fantaisie, va trop vite. Elle ne fixe pas les désirs, ne retient pas ce qui stimule ou ne stimule pas l'individu. Il faut transcrire pour prendre conscience de la passion, pour mieux connaître ses propres goûts, son propre libertinage.

Du point de vue de la représentation, qui est ce qui nous intéresse, le secret que Juliette livre à Donis (et à nous, par extension), est le secret du mécanisme implicatif mis en œuvre dans les *120 Journées de Sodome*. On a vu que, là, il s'agissait de confondre le registre narratologique de la diégèse, monde des personnages, avec le registre ontologique de la narration, où se trouve le lecteur. Sade opère cela travers l'implication du lecteur dans le plaisir libertin – la narration elle-même – et la reproduction intra-diégétique des conditions de la jouissance esthétique du lecteur – l'«Enfer». Ce double mécanisme permet de réduire le lecteur à la même condition fondamentale que le maître libertin et de pousser le libertin à la condition de maîtrise du lecteur. Juliette ajoute à tout cela une pièce manquante fondamentale: la nature – *en dernière analyse* – littéraire ou symbolique de la jouissance érotique. L'aspect symbolique du plaisir sexuel est impliqué dans la plupart des systèmes libertins exposés dans les œuvres de Sade. Les libertins savent trop bien que le plaisir ne peut pas être réduit à la friction des organes génitaux. C'est bien le contraire. Dans la *Philosophie dans le Boudoir*, Eugénie témoigne étonnée à son maître Dolmancé qu'elle a joui en le foutant avec un godemiché:

Dolmancé, *baisant Eugénie*: Cette charmante fille m'a foutu comme un Dieu.

Eugénie: En vérité, j'y ai ressenti du plaisir.

Dolmancé: Tous les excès en donnent quand on est libertine, et ce qu'une femme a de mieux à faire est de les multiplier au-delà même du possible<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 753.

<sup>50</sup> Cf. J.-C. Abramovici, *Encre de Sang*, cit., p. 22, pour une analyse sur la dimension temporelle de ce mécanisme implicatif. Abramovici présente d'importantes nuances à la lecture qu'on présente ici.

<sup>51</sup> D.A.F. de Sade, *Œuvres*, vol. 3, cit., p. 753.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 79.

Le possible – ressentir le plaisir avec le corps naturel, foutre comme une jeune fille ou même comme un homme (ce qui, pour une jeune fille, est déjà un très grand libertinage) – ne suffit pas: il faut «multiplier» le libertinage «au-delà même du possible», car le possible est trop étroit. Juliette ajoute à ce lieu-commun libertin deux points cruciaux. D’abord, la conscience: si tous les libertins savent qu’il en va plus d’imagination que d’action dans leur plaisir, peu d’entre eux mobilisent vraiment cela de façon consciente et bien rationalisée pour augmenter leur jouissance. Ensuite, et c’est le plus important, Juliette est la seule à associer la nature symbolique du plaisir sexuel avec l’activité littéraire<sup>53</sup>.

### 3. Conclusion

Nous avons vu, dans ce parcours, plusieurs aspects formels de l’œuvre sadienne, surtout concernant les mécanismes par où Sade fait opérer la référence: la rhétorique et la représentation. Pour ce faire, nous nous sommes servi du référentiel des auteurs poststructuralistes dont nous voulions interroger l’œuvre, mais, surtout, nous avons analysé des extraits (qui nous semblent être) structurants de l’œuvre du Marquis de Sade. Pour pouvoir effectivement réussir à évaluer la qualité des lectures poststructuralistes de Sade il nous faudrait un autre mouvement d’analyse: lire les lectures poststructuralistes elles-mêmes. Nous n’avons pas eu la possibilité de le faire ici, en raison de l’extension de ce bref essai. Ce que notre parcours nous permet d’affirmer est quels ont été les éléments que ses lecteurs contemporains ont en effet pu trouver dans l’œuvre de Sade, et qu’ils verront à mobiliser postérieurement dans leurs propres projets philosophiques. Il s’agit, surtout, d’un aspect: une conceptualisation et une opérationnalisation de la littérature.

Bien qu’il puisse être vrai que plusieurs fois Sade a été pour eux «le nom par excellence» on sait bien que cela ne veut pas dire qu’ils ont manqué de reconnaître à Sade sa place et son rôle dans l’histoire des idées et de la littérature. En effet, c’est bien le contraire: ce que la génération poststructuraliste ajoute à la lecture de Sade, dont la pensée de Bataille ou de Blanchot ne rendait pas bien compte, est de lui rendre sa place dans l’histoire. Pour Bataille, lire Sade était une question d’histoire de l’esprit au sens hégélien du terme. Il s’agissait de mettre un terme à la forme dialectique qui débutait avec l’invention du travail à l’aube de l’humanité. Foucault reconnaît en Sade un auteur du XVIIIe siècle, qui s’engage dans les questions et les modèles stylistiques de son époque; Deleuze comprend qu’on ne peut pas penser Sade sans s’enquérir sur les aspects politiques de son expérience et de son époque, etc. En un certain sens, c’est le poids excessif attribué à Sade qui peut lui faire perdre la spécificité de son écriture pour ces auteurs: suivant en ce point l’héritage de Bataille et Blanchot, ils tendent à attribuer à Sade l’invention de la littérature en tant que telle.

<sup>53</sup> J.-C. Abramovici, *Encre de Sang*, cit., p. 141-142.



Mais si discutable que soit le «sérieux» dans lequel Sade a été pris à cette époque, il faut reconnaître qu'il a été très fertile. L'inversion dans le jugement sur le théâtre sadien entre le XVIIIe et le XXe est un cas paradigmatique. On a vu comment à son époque Sade a failli réussir à faire jouer des pièces théâtrales dont le (manque de) contenu érotique et immoral et la traditionnalité dans la représentation est peu caractéristique de sa production. Il s'agissait des pièces qui – sauf le jugement isolé d'Annie le Brun – semblent être au-dessus et ne pas partager du même principe compositionnel et esthétique que le reste de sa production. Ce sont aussi des pièces de théâtre qu'on ne représente plus – ou presque plus<sup>54</sup>. Ce qu'on fait jouer ce sont ses œuvres ésotériques, adaptées à la forme théâtrale ou cinématographique<sup>55</sup>. Et on ne pense pas seulement au notoire *Salò* de Pasolini, mais à l'adaptation de la *Philosophie dans le Boudoir* tournée au Brésil, à la mention de Sade dans le film sud-coréen *Agassi (Mademoiselle)*, de Park Chan-Wook) ou au *Manifeste pour un théâtre sadien*, résultat de plusieurs années de recherche theatrologique transnationale de Jean-Marc Musial<sup>56</sup>. Que les œuvres ésotériques soient ainsi reçues aujourd'hui montre qu'en un certain sens Sade a réussi, même après un long délai, à créer un climat favorable à sa propre réception.

Ceci exemplifie le fait que, bien que la vision poststructurale puisse éventuellement exagérer le rôle historique de Sade et peut être défavoriser méthodologiquement son étude, elle n'est pas sans fondements. Elle est basée sur la nature du travail littéraire de Sade elle-même. Surtout, sur la conscience linguistique qu'il démontre dans ses œuvres. Comme nous avons essayé de le démontrer ici, plus que simplement articuler littérature, sexualité et philosophie, Sade réfléchit et commente les rapports entre ces trois termes, comment et pourquoi ils s'établissent et comment on peut les activer pour sa propre jouissance et même pour en réussir l'écriture. Juxtaposer ces trois éléments n'est pas une invention sadienne. La façon de les articuler et la conscience active des mécanismes impliqués lui est unique et, peut-être, inédite.

Et dans ce sens spécifique il est valide de dire que Sade est – du moins partiellement – un précurseur de la pensée philosophique du XXe, surtout des courants qui, comme le poststructuralisme, veulent faire se confondre philosophie et littérature. Chez Sade on trouve une vision complexe qui noue dans la littérature le corps, le plaisir et la persuasion (dont sa nature philosophique, et le projet singulier de faire une littérature érotique philosophique). Le poststructuralisme viendra à inverser le projet dans la création d'une philosophie littéraire, mais encore fidèle à l'ordre des déraison sadienne. Cela varie dès la réflexion métalinguistique foucauldienne sur l'énoncé et l'affirmation du caractère littéraire de sa production aux expériences linguistiques radicales de Derrida, comme son

<sup>54</sup> On n'a pas pu localiser une séance après les répétitions au Théâtre Molière. S'il y en a eu, elles ont été peu nombreuses et avec bien peu d'éclat.

<sup>55</sup> Cf. I. Gonçalves, *Préambule*, in «Cahiers Sade», vol. 1 (2020).

<sup>56</sup> V. di Ricci et J.-M. Musial, *Sade-Charenton, les larmes de sang: manifeste pour un théâtre sadien au XXI<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers Sade», vol. 1 (2020).

**Guilherme Grané Diniz**

*Glas*. Fondamentale dans ce projet philosophique est la perception que, soit le texte, soit le lecteur, les deux ont des corps qu'il faut engager dans la lecture; que, pour achever cet engagement, le discours philosophique ne peut pas se borner à ses aspects argumentatifs, à la forme de l'essai ou du traité, mais qu'il doit, en reconnaissant les dimensions matérielles de la textualité, incorporer les recours linguistiques et discursifs de la littérature. Pour plusieurs auteurs, c'est à travers la lecture de Sade que ces questions seront formulées.