En dire trop: le crime de Sade

MAGALI TIREL

(Instituto de Investigaciones Sociales)
Universidad Nacional Autónoma de México

Résumé:

Un des points centraux de l'écriture de Sade est la dénonciation de la volonté de vérité comme visée de la répression. Ce qui remplace la vérité dans ses textes, c'est ce qui passe du corps dans l'écriture, c'est le désir – cette interminable énergie sans limites dont la société tente sans cesse de canaliser la force en la travestissant en Dieu, Loi et Conscience. Sade a voulu prouver que la langue reçue peut matériellement tout dire et même ce que d'ordinaire elle ne doit pas dire. C'est en cela que son écriture peut être considérée comme une pratique de perversion, un crime absolu. «Tout dire» sans limite ni mesure. Voilà ce qui aura été le défi permanent de Sade: avoir tenté d'illimenter le langage pour le laisser aller et agir au-delà de lui. Pour que l'ob-scène, en entrant dans la scène de l'écriture, la traverse et vienne directement piéger le désir du lecteur.

Mots-clés: Sade, désir, obscène, excès, fiction

Resumen:

Uno de los puntos centrales de la escritura de Sade es la denuncia de la voluntad de verdad como refuerzo de la represión. Lo que reemplaza a la verdad en sus textos es aquello que pasa del cuerpo hacia dentro de la escritura, el deseo —esta interminable e ilimitada energía, cuya fuerza la sociedad no cesa de intentar canalizar, disfrazándola de Dios, Ley y Consciencia. Sade quiso probar que la lengua recibida puede materialmente decir todo e incluso aquello que normalmente no debe decir. Aquí es donde su escritura puede ser considerada como práctica de la pervasión, como crimen absoluto. “Decir todo”, sin límite ni medida. He aquí lo que habrá sido el desafío permanente de Sade: haber intentado ilimitar el lenguaje para dejarlo andar y actuar más allá del mismo. Para que lo ob-sceno, entrando en la escena de la escritura, la atraviese y venga directamente a atrapar el deseo del lector.

Palabras Clave: Sade, deseo, obsceno, exceso, ficción

Abstract:

One of the central points in Sade's writing is the denunciation of the will to truth stamping repression. In his texts, truth is replaced by something of the body which passes into writing; it is desire —this interminable energy without limits whose force society does not cease to attempt canalizing, disguised as God, Law and Conscience. Sade tried to prove that given language is capable of materially saying everything, even what should not ordinarily be said. It is in this matter that his writing can be considered a practice of perversion, an absolute crime. To “say All” without limit or measure. Sade's permanent challenge will have consisted in attempting to unbound language to let it wonder and act beyond itself; by entering the writing scene, the ob-scene will traverse it and tease the reader's desire.

Keywords: Sade, desire, obscene, excess, fiction

Voluptueuse créature: comme tu détermine mon
foutre, comme tu en presses la décharge par tes
propos et l'extrême chaleur de ton cul!

Marquis de Sade

Le défi extrême de Sade, c'est d'avoir mis en scène l'énonciation au point précisément où la parole se retient ou défaille: dans la violence, dans la jouissance. Dans les *Cent vingt Journées* comme dans *Juliette*, toutes les débauches et toutes les infamies sont étalées sur la scène du récit. Tous les excès imaginables doivent être dits. C'est cette mise à nu sans réserve, cette ex-position sans mesure, cette frontalité absolue dans l'énonciation du sexe et du sang qui produit l'obscène – cause de toutes les malédictions et de toutes les répressions que Sade a attisées. Vingt-sept années d'enfermement, et Sade qui se propose de réaliser *par l'écriture* «les fantômes qu'a formés sa tête échauffée» (Sade, 1964: 397), de donner une forme d'existence à ses désirs refoulés, de forcer le texte social à admettre tous ses délires les plus pervers. Écriture du désir, est-ce pour autant le corps de Sade qui produit son écriture? Qu'est-ce qui parle dans son œuvre, et jusqu'à quel point Sade laisse-t-il entendre cette voix comme la sienne? Sade part du corps, mais il ne se soucie que de raisonner; et si chez lui il est d'abord question du corps et de ses désirs, c'est comme aveu de matériau et de processus, non comme origine: c'est sous le signe du corps —corps *fictionnel* du libertin, corps de toutes les perversions et de tous les excès— que la raison pourra lire les autres signes et leur rapports. Ainsi le délire le plus dément s'empare du réseau organisé de la raison: *écriture de la perversion*, mais dans le langage de la raison. Sade utilise l'ordre rationnel, la cohérence du discours pour décrire les pires scènes de débauche et les crimes les plus scandaleux. Il conserve la forme de la raison analytique, mais pour y faire entrer précisément ce qu'elle ne peut pas recevoir, l'extrême du possible, les pires excès, et pour la forcer à affirmer ce contre quoi elle s'est toujours dressée, le Mal comme appel à enfreindre, et jusqu'au point où cet enfreindre sera le plus répugnant, le plus scandaleux. Ainsi, le discours donne au désir pervers la place de la loi, et au délire le statut même de la raison, mais c'est pour obliger celle-ci à le prendre en charge, et à se reconnaître en lui. Sade laisse intacte la syntaxe de la langue, mais il la contraint à dire, à nommer, à prendre en charge les récits de l'horreur, les mots de la honte. *L'ob-scène*, en entrant dans la scène de l'écriture la traverse et vient directement piéger le désir du lecteur. Mais comment le texte de Sade, avec sa rigueur rationnelle, sa totale absence de souci stylistique, les longueurs interminables de ses descriptions finalement si peu érotiques, parvient-il à nous affecter, voire nous troubler quand il ne nous

agresse pas¹? C'est comme si l'objet du texte en dévorait la forme. *L'écriture comme pratique perverse*: le dé-lire de Sade est dans la manipulation sensuelle de la codification. Par une fétichisation libidinale du code, le texte sadien vise l'inscription des possibilités du discours sur le corps. «Sans doute beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut». (Sade, 1973: 61) Ainsi, la «folie» de Sade ne laisse pas le temps au lecteur de la rejeter, elle le corrompt dans un double mouvement de démenti de sa pensée et de trouble de sa sensibilité. Qu'est-ce qui se passe dans son écriture pour que ce soit sa théorie qui trouble et sa fiction qui convainque? Quel jeu se joue dans son œuvre qui est opéré dans la lettre même du texte? Il semblerait que l'écriture de Sade, écriture qui est pure fiction, c'est-à-dire hors-politique et hors-science, nous fasse parvenir à comprendre l'excès et la jouissance *au-delà* de leurs propres préjugés. Nous verrons donc d'abord en quel sens le libertinage sadien est construit comme un dispositif visant à faire du *corps libertin* une machine à consommer et à jouir de tous les imaginables excès, par suite de quoi nous pourrions constater que ce système d'improduction est celui-là même du texte, sa loi de dépense et d'excès —*tout dire*— au-delà de toute limite et de toute mesure. Il sera alors intéressant d'analyser le paradoxe de l'écriture perverse: pourquoi une œuvre qui se propose d'élucider la réalité de l'excès, choisit de le faire dans la *fiction*?

1. L'IMAGINABLE: «LA TÊTE ET LES COUILLES»

Le corps de Juliette, dont la bouche énonce tous les événements qui l'affectent, toutes les pensées qui la traversent, est entièrement coextensif au récit qui le donne. Juliette, en tant qu'elle est l'héroïne libertine par excellence, est la voix narrative, c'est par elle que passent les faits et gestes, discours et arguments des êtres qu'elle rencontre. Et c'est toujours son corps qui est le sujet de toutes les aventures. Son corps est donc *le corps même du récit*, et quand son corps disparaît, le récit s'arrête.

¹ Se référer à l'analyse de Chantal Thomas: «Malgré son peu d'intérêt pour la monotonie d'une histoire où indéfiniment se répètent les mêmes excès, les mêmes aberrations, il [le lecteur] ne cesse de s'émouvoir d'un récit en lequel, sans restriction et sans mesure son corps croit». (Thomas, 1976: 24) et à celle de Goulemot: «Elle [mon analyse] a tenté de rendre compte de l'effet érotique du texte, conçu comme machine à inciter. En d'autres termes, comment ce texte trouble sensuellement le lecteur». (GOULEMOT, 1983: 130)

Au bout de ce temps, la mort de Mme de Lorsange [Juliette] la fit disparaître de la scène du monde, comme s'évanouit ordinairement tout ce qui brille sur la terre; et cette femme, unique en son genre, morte sans avoir écrit les derniers événements de sa vie, enlève absolument à tout écrivain la possibilité de la montrer au public. (Sade, 1963b: 587)

Mais entre-temps, il a approché la saturation du système des jouissances possibles et réalisé sa fonction d'excès: le «putanisme»², figure parfaite de la perversion libertine (puisque dans le putanisme le corps est infiniment échangeable, jouissable, et en même temps jouissant). La notion de saturation est très importante pour le libertin dont l'urgence du désir exige non seulement tout le corps, mais tous les corps. Il s'agit de saturer le corps en occupant tous les sites érogènes et en les connectant à un maximum d'autres corps: «Pas un sexe qui ne me passa par les mains, pas une partie de mon corps qui ne fût souillée». (Sade, 1963a: 425). Mais aussi de saturer tous les prédicats possibles de son action: «J'étais couvert de malédiction, d'imprécations, *je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais!* O Juliette, Juliette, je n'ai jamais été aussi heureux de ma vie». (Sade, 1963a: 254). Autrement dit, c'est la perversion elle-même qu'il importe de saturer. La Durand l'exprime bien dans sa définition du libertinage:

Le libertinage, c'est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris de tous les préjugés, le renversement total de tous les cultes, la plus profonde horreur de toute espèce de morale. (Sade, 1963b: 511)

Le libertin peut et veut *tout faire*. En affirmant que tous les excès sont légitimes et réalisables, en brisant toutes les barrières culturelles du désir, le libertin saute le partage des valeurs (positif/négatif, vice/vertu, normal/pathologique, etc...) et dans cet espace dé-normé, dé-hiérarchisé, la perversion n'est plus relative à une loi, elle est devenue loi. Du coup, les limites ne sont plus de l'ordre de la loi comme butée externe et imposée, mais de l'ordre de la saturation, autrement dit de la jouissance corporelle —en tant qu'elle est consommation, tout s'arrête

² Le «putanisme»: mot de Sade, magnifique synthèse de tout ce qui se trame dans le texte: c'est un composé d'imagination (*putare*, penser, croire, imaginer), de désagrégation (*puter*, pourri, malsain), de béance (*puteus*, trou), et de foudre (*puteal*, balustrade édiflée autour d'un lieu frappé par la foudre). En outre, la terminaison en «-isme» semble constituer une ironie par rapport à tout ce qui touche au système.

quand tout est joui— et de la pensée: il n'y a plus rien à faire quand on ne peut plus penser de nouvelle perversion. En ce sens, le libertin disparaît en tant que sujet: il est une *machine* à jouir de tous les excès, une machine à penser toutes les perversions possibles. Sade élimine l'âme. Et avec elle, toute possibilité de morale: c'est parce que l'âme n'existe pas que tout est permis. Le libertin est un dispositif machinique, c'est «la tête et les couilles» comme le divin Marquis se plaît si souvent à le dire. Mais ne reconduit-il pas ici une forme de dualisme? Il est vrai que le corps et la tête sont maintenus dans un écart maximal: là où le corps est muet, a-signifiant, passif, attestant de sa pure matérialité, la tête est bavarde, sur-signifiante, active, et moteur de la théorie sur le corps... A-t-on affaire à un simple déplacement du dualisme cartésien (la «tête» prenant le relais du *cogito*), par quoi le libertin sadien serait exclu de ses propres énoncés comme l'était l'homme de science? Non. Chez Sade, la tête, tout comme le corps, fonctionne comme un instrument matériel dans le dispositif-machinique que constitue le libertin. Sade s'éloigne en cela des théories philosophiques classiques de la même manière qu'il refuse le corps lyrique de la littérature. Un échange se produit entre les attributs et les modes de représentation du corps et de la tête: le corps est abstrait, découpé, exonéré de toute sentimentalité, impassible, réduit à sa matérialité anatomique; quant à la tête, elle est passionnée, enthousiaste, furieuse, pulsionnelle, jouissante. Les oppositions traditionnelles entre le sentir et le penser sont rompues. A quoi cela est-il dû? A *l'imagination* – notion fondamentale dans l'œuvre de Sade.

L'imagination, c'est à la fois la pensée des écarts, et le *lien* qui relie les deux pôles de l'homme, qui englobe la tête et le corps en les recouvrant dans la jouissance. Pour le libertin, imaginer c'est aussi bien penser que sentir.

– Juliette, dit Clairwill à Juliette au cours de leur première rencontre, – je t'ai dit que je ne bandais que d'imagination: une des choses qui échauffent le plus la mienne est d'entendre jurer autour de moi. (Sade, 1963a: 283)

Ce que décrit Clairwill, ce n'est pas une chronologie où la jouissance du corps succéderait à la jouissance de la tête, le plaisir n'est pas conçu avant d'être réalisé: l'imagination même la fait bander et jouir. Ainsi, il n'y a d'imagination libertine qu'*en acte*. L'imagination est cette «énergie» qui comprend aussi bien le sensuel que l'intellect, elle est la preuve qu'il n'existe pas pour Sade de division des substances: le corps et la tête se confondent dans la jouissance. L'imagination libertine est une jouissance totale et absolue parce qu'elle est fondamentalement excès: elle ne cesse de se dépasser et d'étendre ses limites. La Delbène invoquant son imagination évoque le débordement des limites: «Ignoreres-tu que les effets d'une imagination aussi dépravée que la mienne sont les

flots impétueux d'un fleuve qui se déborde? La nature veut qu'il fasse du dégât». (Sade, 1963a: 23) L'excès ne constitue pas seulement la forme, mais aussi le contenu même de l'imagination. L'imagination *est* la perversion, elle est la capacité en acte de détruire les préjugés et de déborder la norme. «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». (Sade, 1963a: 27) La proposition de Juliette prend valeur d'axiome du libertinage. Entendons-nous. L'imagination, c'est l'excès-même. C'est ce qui déborde, ne cesse de se dépasser, s'avance dans un au-delà, mais dans un au-delà qui n'a rien de fantasmatique, d'idéal, et par là d'imaginaire: au contraire, il s'agit d'un au-delà réaliste, un «*imaginable*», relatif à un ordre des possibles répertoriés dans le discours. Ainsi, comme le remarque Barthes, «on pourrait dire qu'*imagination* est le mot sadien pour *langage*». (Barthes, 1994: 1062). D'autant plus que si l'imagination évacue l'opposition sexe-tête, c'est bien par le discours. Le libertin jouit du langage, il jouit des récits de tous les imaginables excès.

(...) nos quatre scélérats, qui voulaient que la volupté s'imprégnât dans le cœur aussi avant et profondément qu'elle y pouvait pénétrer, avaient à ce dessein imaginé une chose assez singulière. Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pourrait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions. (Sade, 1973: 27)

La jouissance physique du libertin est une jouissance qui parle, s'énonce, se prépare, se commente et qui n'aurait aucune consistance sans les mots qui la mettent en forme. D'où l'importance de la théâtralisation dans l'œuvre de Sade, d'où surtout le fait que le corps du libertin constitue le corps du récit. Tout roman de Sade est comme le corps jouissant du libertin, le catalogue saturé de tous les imaginables excès. Quand tout a été imaginé et que tout a été joui, tout a été dit.

2. L'ÉCRITURE-EXCÈS: «TOUT DIRE»

Si dans les personnages sadiens la contradiction tête-sexe est évacuée dans l'imagination qui est désir du discours (le discours n'ayant d'autre effet que la jouissance), au-delà des personnages, il faut lire le contenu de l'érotique sadienne dans la forme même de ses romans: les deux instances, celle de la scène et celle

de la dissertation, ont le même foyer, la même rectio: l'imagination. C'est ainsi qu'il faut lire l'articulation dissertation/scène comme le point où tête et sexe, c'est-à-dire les deux moments du savoir et du désir se chevillent et conditionnent mutuellement leurs effets dans une fiction érotique organisée par la raison. Les deux codes, en effet, celui de la phrase (oratoire) et de la figure (érotique) se relaient sans cesse, forment une même ligne le long de laquelle le libertin circule avec la même énergie, le même plaisir. « Je veux manier vos vits en parlant (...) Je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts se communiquent à mes discours, et vous verrez mon éloquence s'accroître... » (Sade, 1973: 158) Dès lors, un échange se produit entre les attributs de la scène et ceux de la dissertation qui a pour conséquence de pervertir dans un même temps les principes d'ordre de la rhétorique et le dérèglement passionnel de l'érotisme, tout en leur insufflant une nouvelle énergie homogène et globalisante. Ainsi, dans la scène de luxure orgiaque, c'est le principe d'ordre qui domine: «Un moment, dit-elle, tout en feu; un instant, mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs, on n'en jouit qu'en les fixant». (Sade, 1973: 18). Il faut organiser le plaisir par la parole et dans les actes, le programmer, le régler dans un scénario préparé à l'avance, le «raisonner» au moment où il se produit. Cette nécessité logique introduite dans l'orgie —et dans le récit de l'orgie— permet de changer le grouillement informel en un dépliage rigoureux qui permet d'y introduire la simplicité et de tout étaler à la surface³. Au lieu d'être suggestive et métaphorique (comme c'est le cas généralement en littérature), la scène érotique de Sade est assertive et combinatoire. De son côté, la dissertation est enflammée, passionnelle, et les pensées théoriques libèrent à tout instant des puissances irrationnelles qui les pervertissent, les dérèglent. Il s'agit moins d'organiser, de classer les pensées que d'accueillir la variété la plus grande de preuves et d'arguments — le principe de quantité impose sa loi. Les connaissances prolifèrent de façon délirante, il les livre pour ce qu'elles valent, pour leur capacité à toucher l'interlocuteur ou le lecteur, plutôt que par volonté de démonstration rationnelle stricte. L'objet de la dissertation est d'«enflammer», de «séduire», d'«égarer les sens», en bref, la dissertation est un objet érotique: «Vous ban-

³ Se référer à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection. Elle explique pourquoi elle ne prend pas en compte le cas du texte sadien et s'en justifie en note: « L'orgie sadienne, cadrant avec une gigantesque philosophie, fût-elle celle du boudoir, n'avait rien d'abject. Réglée, rhétorique, et de ce point de vue régulière, elle élargit le Sens, le Corps, et l'Univers, mais est *nommable*. La scène sadienne intègre: elle n'a pas d'ailleurs, pas d'impensable, pas d'hétérogène. *Rationnelle et optimiste*, elle n'exclut pas ». (KRISTEVA, 1980: 24)

dez, monseigneur?... – Cela est vrai... ces systèmes m'échauffent l'imagination! ». Ainsi, on le voit, dans l'œuvre de Sade, l'érotisme contamine la rhétorique. En faisant jouer l'une contre l'autre, l'une dans l'autre, les conventions logiques du langage et la subversion de l'érotisme, il parvient à faire jouer ensemble le désir et le savoir au profit de la mise à jour de l'excès dans et par l'écriture. Ce qui fonctionne, encore une fois ici, c'est une logique, celle de l'imagination, cet organe qui fait du fantasme une pratique déterminée, grâce à quoi le désir s'empare du langage et le pulsionnel s'écrit dans le symbolique; l'imagination comme amplifiant, par quoi raison et passion sont transformées, et se trouvent tonifiées, glorifiées l'une par l'autre. En somme, c'est l'imagination de Sade qui crée une façon de dire particulière, un langage propre à recevoir l'excès et à lui permettre de faire effraction dans le texte. En tant qu'elle est excès illimité, l'imagination transcrite est *écriture d'excès*.

Que le désir investisse complètement le dire qui lui-même ne connaît d'autre effet que de jouissance, que l'imagination se réalise dans l'écriture afin que l'excès soit libéré et le refoulé mis à jour définitivement en dehors de toute censure, tel est le programme de Sade – s'il en est un. Il faut «tout dire». Mais n'est-ce pas moins un programme qu'une *nécessité irrépressible de l'écriture* dans laquelle se trouve embarqué le marquis incarcéré? «Je crois qu'on ne saurait lire Sade, sans reconnaître que c'est bien là la vérité des mouvements désordonnés qui se cherchent dans une œuvre immense – Elle s'y cherche par le mouvement d'écrire (...) Ecrire est la folie propre de Sade». (Blanchot, 1986: 76). Ce qui le préoccupe, c'est moins le travers de ses mœurs qui lui ont toujours paru fort ordinaires, que la puissance de son imagination: «pourquoi puis-je penser cela? et jusqu'à quel excès d'imagination puis-je aller? que signifie cet emportement, ce mouvement formidable, peut-être unique, mais, comme tel, nullement réservé à moi seul et ayant son principe dans une raison cachée?» (Blanchot, 1986: 75). Sade est pris dans ce mouvement excessif que constitue l'imagination, et c'est pourquoi il écrit; mais c'est aussi parce qu'il est conscient que cet excès est présent en chaque homme dans son imagination et refoulé par la vie en société qu'il veut témoigner, et par son écriture, réveiller cet excès chez son lecteur. Pour que celui-ci se reconnaisse en ses textes, il doit «tout dire»:

Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà plus qu'il nous faut; si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient? C'est à toi à le prendre et à laisser le reste, un autre en fera autant, et petit à petit tout aura trouvé sa place... (Sade, 1973: 61)

Tout dire, c'est-à-dire dire l'excès, mais aussi la totalité de l'excès – saturer le dire de l'excès: «Tu ne connaîtras rien si tu n'as pas tout connu». (Sade, 1963a: 29).

Mais dire à la fois la totalité et l'excès, n'est-ce pas l'aporie fondamentale du dire? Le principe du tout est de bannir le trop et le mouvement du trop est précisément de rendre la totalité impossible... C'est pourtant, selon Marcel Hénaff, cette aporie que Sade entend soutenir: réaliser une encyclopédie de l'excès dans laquelle sont déjoués les blocages logiques du «ou bien...ou bien». Pour pouvoir «tout dire», il faut dans un même temps le caractère de totalité et d'exhaustivité du dictionnaire, et le singulier et le détail que seul procure le récit. Dans les *Cent-vingt journées*, Sade énonce son projet: réaliser un répertoire des six cents différentes passions et l'intégrer dans un schéma narratif.

Au reste, on a fondu les 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 par une sans les faire entrer dans le corps de récit. (Sade, 1973: 61)

De cette façon, il parodie la passion des encyclopédies du XVIIIème en faisant une encyclopédie des perversions emporté dans une fiction qui lui ôte toute garantie scientifique. Mais ce faisant, en jouant simultanément récit et dictionnaire, c'est-à-dire échappant à la forme des deux puisqu'il les pervertit l'une par l'autre, Sade se donne les moyens de tout dire. «Le texte sadien réalise ce *mixte*, ce *monstre*: le philosophe-aventurier, l'académie-bordel, le savoir-débauche, la dissertation-orgie; ce n'est qu'en osant en dire *trop* qu'il devient vraiment possible de dire *tout*; il n'y a d'Encyclopédie que de l'Excès». (Hénaff, 1978: 72) Tout doit sortir, s'étaler, se répandre, venir à la lumière, se laisser répertorier et nommer. Contre le secret, la répétition, contre l'indicible, le mot. Sade veut prouver que la langue *reçue* peut matériellement tout dire et même ce que d'ordinaire elle ne doit pas dire. Il ne met pas en cause la langue, il l'utilise dans sa forme logique, mais il la sature de tous les énoncés qu'elle est faite pour exclure afin d'éliminer tout secret, toute signification cachée: «Ne me soupçonnez ni d'enthousiasme ni de métaphore». (Sade, 1963b: 56)

Mais une interrogation surgit: avec un objet tel que l'excès, peut-on jamais avoir la certitude d'avoir achevé la totalité, dans la mesure où un nouvel excès est toujours imaginable? Ce problème interne à la prétention au savoir absolu, Hegel l'avait résolu dans le dialectique, c'est-à-dire la récupération constante du négatif. Sade le contourne par l'acharnement narratif, la répétition (différentielle): reprise des mêmes scènes, des mêmes dissertations, des mêmes arguments, accumulation de détails —le détail étant l'excédent qui excède la représenta-

tion, ce qui ne se démontre pas mais se voit— pour obtenir une saturation sans reste, mais sans que ce reste soit réduit dans sa différence, pour qu'il demeure hétérogénéité pure, surface sans profondeur. Une autre interrogation demeure pourtant: comment assigner un nom à l'objet qui ne s'éprouve que d'être perdu, comment nommer l'inqualifiable? Pour Sade, l'énonciation doit aller à la limite, il faut tout faire dire à la langue: le sexe, la jouissance, le crime, et même l'excrément qui est l'envers disjonctif de la culture. L'obscène est ce qui surgit de la dépression métaphorique⁴; l'effet de crudité des mots n'est que le surgissement de l'altérité inacceptable pour le partage des valeurs (vil/noble, distingué/vulgaire, sale/propre, humain/animal...) interne à la langue. En osant placer l'«animalité» en plein texte, l'ordure dans la langue, et en les affichant comme source de plaisir, en détournant en outre les autres mots de leur emploi convenu (Sade utilise souvent les mots «milieu», «sagesse», «raisonnable» pour qualifier les pires excès et les crimes les plus odieux), quelque chose s'effondre dans le langage en tant que son système de nomination ne se soutient que du partage des valeurs. Le discours d'excès a saturé ses nominations dans une corruption généralisée de la langue. Comme l'écrit Sollers, «ce qui n'a pas été pardonné à Sade, c'est peut-être moins l'apologie explicite du crime du plaisir, que d'avoir osé rendre la langue perméable à l'élément qui, par un statut intérieur au langage, passait pour ne pouvoir être dit». (Sollers, 1967: 85) Le «tout dire» est le plus grand crime de Sade, il est formellement le crime qui engendre tous ceux qu'il énonce, il est un crime permanent, à la fois cause et effet de lui-même.

Ecrire, pour Sade, dans la mesure où c'est faire entrer le désir dans une socialité (le langage), et donc par là l'attaquer, c'est déjà commettre un crime.

«Je voudrais, dit Clairwill, faire un crime dont l'effet perpétuel agit même quand je n'agirai plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie où, même en dormant, je ne fus cause d'un désordre quelconque et que ce désordre pût s'étendre au point qu'il entraînaît une corruption générale ou *un dérangement si formel* qu'au delà de ma vie l'effet se prolongeât encore» A quoi Juliette fait cette réponse: «Essaie du crime moral auquel on parvient *par écrit*». (Sade, 1963a: 503)

Ecrire est un crime permanent. Contrairement à Hegel pour qui l'écriture est un instrument discret, un support négligeable parce que ce qu'il conserve c'est la médiation, c'est-à-dire le sacrifice de la sensation singulière au profit du con-

⁴ Voir à ce sujet le chapitre intitulé «la guerre des tropes» DE ROGER, P. (1976) in *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset.

cept —en témoignant contre l’instant, l’écrit salue la vérité de l’universel—, pour Sade, parce qu’il est répétition du désir et de son intensité, l’écrit réaffirme à travers le temps le retour intact et même renforcé de ce contenu. L’écrit *est* la matérialité du désir, il est la réactualisation infinie de son excès. En somme, par l’écriture, comme affirmation sans limites, il y a possibilité de contamination du texte à l’hors-texte. Ne renvoyant (comme le désir) qu’à elle-même et accomplissant ce crime majeur de changer la réalité en fiction *active* (dont la virulence dénude sans relâche le monde des valeurs et du sens), l’écriture ne réclame-t-elle pas alors une fiction où la débauche est réalisée et vécue, qui prétend accéder à la vérité et à la maîtrise absolue ne laissant aucune altérité échapper à la raison libertine? Mais que signifie une fiction qui se donne pour but de détruire tout aveuglement?

3. LE SIMULACRE ET L’APATHIE OU LES EXTRÉMITÉS DIABOLIQUES

L’écriture sadienne est un processus impitoyable; à l’image du désir libertin, elle vise la maîtrise absolue du tout, par l’intégration de l’autre, visant l’élimination d’une différence qui pourrait menacer les valeurs libertines. Il s’agit d’affirmer la maîtrise du tout par un discours absolument cohérent dans lequel s’accomplit le sens d’une expérience dans le mouvement d’une négation poussée à son terme. Le texte ne cesse d’indexer son propre excès sur celui de ses personnages, ce qu’il décrit, c’est donc moins la société que la jouissance. D’où l’in vraisemblance radicale où il se déploie. La fiction sadienne redouble le tout du réel, à aucun moment elle ne prétend le reproduire. Dans cette construction fictive, cependant, le discours est-il sans référent réel? Ce qui apparaît, mais figurativement, c’est l’autre, ou plutôt le négatif de la société réelle et de ses lois. La figure libertine n’est donc pas sans référent, mais son référent est absent: il renvoie à une réalité qui n’est pas reprise dans le texte comme son signifié – ou qui l’est marginalement, sous la forme d’un terme de comparaison et non d’un référent. La fiction de Sade ne signifie pas la réalité, elle *l’indique* discursivement, en produisant la figure de son négatif. C’est dans la mesure où il a fait passer le pulsionnel dans le symbolique qu’il l’a fait délirer en *diabolique*⁵. Le langage ainsi émancipé de la réalité, délivré de tout souci d’ancrage

⁵ Sade relève le défi de penser l’envers en exploitant les catégories de l’endroit. D’où une évidente dichotomie, un nouveau dualisme qui se traduit entre autre narrativement par la mise en scène de la contradiction: Justine la vertueuse/Juliette la libertine. Les deux réunies auraient pu

avec le réel, fournit une sorte d'espace de représentation dans lequel la contradiction peut se figurer, être jouée comme *simulacre* pour être contemplée comme objet de connaissance.

La maîtrise sadienne qui s'engendre du discours a ainsi achevé son programme en imaginant l'institution perverse, une contre-société n'ayant de loi que le désir du libertin, c'est-à-dire l'aspiration à la monstruosité intégrale, le crime, et réussi sa tâche quand elle y a réduit la jouissance même. Et c'est à l'*apathie* libertine qu'elle demande de mener à bien ce projet. Pourquoi? Parce que «c'est dans l'insensibilité, dans la dépravation que la nature commence à nous donner la clef de ses secrets, et nous la devinons en l'outrageant». (Sade, 1963b: 115)⁶ L'apathie, c'est cet état de haute tension énergétique et de claire insensibilité qui procure la souveraineté au libertin, lui permet de réaliser son projet de maîtrise infinie. Comment? L'apathie intensifie le désir en vidant les signes auxquels il se rapporte habituellement de toute intensité: en désenglant l'affect des illusions où il s'épuise, elle ruine les affections parasitaires (amour, pitié, gratitude...) et récupère les forces dispersées des illusions (les autres, Dieu, l'idéal...). L'apathie joue comme un dissolvant sur la causalité. C'est ainsi que la raison achève sa conquête des passions, leur imprime sa forme et peut jouir de toutes les intensités, de tous les excès. L'apathie devient la condition même de la puissance du désir (devenu pure énergie) dans la mesure où elle rend indifférent aux motifs, aux conséquences de son délire sur le corps d'autrui, et finalement indifférent à tous les codes de la normalité et à tout sens. Le meurtre gratuit et de sang-froid est ainsi le terme extrême du libertinage, précisément parce qu'il est *sans raisons*:

Les crimes les plus délicieux à commettre sont ceux qui n'ont aucun motif: il faut que la victime soit parfaitement innocente; ses fautes, en légitimant ce que nous faisons, ne laissent plus à notre iniquité le délicieux plaisir de s'exercer gratuitement. (Sade 1963b: 108)

constituer un véritable symbole c'est-à-dire la composition (*sum-ballein*) de deux éléments opposés, maintenant ensemble vice et vertu, cruauté et douceur, cynisme et remord... C'est la «*Juline*» dont parle Noëlle Chatelet (CHATELET, 1977: 23-35). Mais en supprimant Justine et en ne gardant que Juliette comme unique héroïne, et héroïne du Mal, Sade pervertit le symbolique en diabolique. C'est une façon d'éviter la scission des valeurs, mais on y perd à notre avis l'ambivalence originelle. Néanmoins, c'est ce que Sade recherche: faire une figure du négatif. Chez Sade, il n'y a plus de dualité, il range tout sur une ligne tracée par un impératif de jouissance supposé continu et illimité.

⁶ La Nature ici, serait le champ des passions et des énergies, par opposition à celui de la raison qui se veut celui des représentations et de l'ordre. La tâche de l'apathie est de faire en sorte que les passions s'inscrivent sous les représentations, pour que l'énergie s'insuffle à l'ordre.

Tuer, c'est jouir, parce que c'est éliminer l'autre afin qu'il n'y ait plus jouissance que de la représentation. Le meurtre est du coup l'ultime victoire du libertin par rapport à la résistance et au retrait du corps. En annulant la reconnaissance, il achève la connaissance. La passion ainsi rationalisée à l'extrême, désolidarisée de tout ce qui faisait la réalité humaine des passions, enlève toute humanité au libertin-bourreau et d'une certaine façon le divinise puisque le désir n'est plus qu'un excès pur, une jouissance neutre, puisque le libertin maîtrise les causes qui sont dès lors «inutiles aux effets», comme le dit l'adage sadien. Mais «les causes sont inutiles aux effets», n'est-ce pas précisément la définition du simulacre? La fiction n'est-elle pas le produit d'une dissolution de la causalité, pur effet de discours sans fondement réel, un rapport à la pensée non pas comme cause du langage, mais au langage sans cause, à l'écriture même du signifiant comme effet ?

En vidant les signes de toute intensité, c'est-à-dire ici de tout référent réel, le discours fabulateur agit comme l'apathie, et comme elle, parce qu'il ne les supprime pas pour autant, il en est la *dérision*. En outre, le discours fictionnel contient, comme texte, l'équivalent et le substitut de cet excès de dépense en pure perte: *l'ironie*, le *spoudo-geloion* qui est, en quelque sorte la dépense gratuite du sens, l'annulation du sens, de chaque sens, par son contraire. Le texte offre la consommation du signifié des signes en pure perte et la libération à vide des signifiants qui, jusque-là, semblaient coherer avec lui. Chez Sade, la représentation dévore le réel, car c'est une représentation pour jouir. Elle modifie le réel au point de le rendre entièrement autre, et c'est en ce sens que son écriture est un cas de «grandiloquence», comme le montre Clément Rosset dans *Le Réel, Traité de l'idiotie*:

C'est cette 'émancipation' à l'égard de la réalité qui confère, par exemple, sa saveur à l'œuvre de Sade, dont la rhétorique soutenue figure un cas de grandiloquence extrême et originale. (...) Le faux, la théâtralité, l'in vraisemblance pure, s'y déploient sans réticence et sans scrupule, dans une sorte d'euphorie qui semble le fruit d'une liberté attachée à l'écriture indépendante, c'est-à-dire délivrée de tout souci d'ancrage dans le réel: d'où le comique du texte, lié à une disconvenance entre la réalité du texte et l'irréalité qui s'y narre, disconvenance qui éclate dans le fait qu'une telle écriture qui répudie d'entrée de jeu toute réalité autre qu'elle-même, se donne pourtant, à certains égards, infantine, les 'airs de la réalité'. (Rosset, 1992: 105)

De là provient son caractère de *pastiche*. L'univers de Sade n'est jamais donné ni comme vérité ni comme imitation. C'est une épreuve du langage, c'est-à-dire que ce dont il est question, c'est moins la pensée de Sade —sa thèse, même

s'il se donne sans arrêt des allures théoriques et didactiques— que la pensée-du-texte. Le divin marquis ne fait en somme que pousser un certain jeu d'écriture jusqu'à son terme, il réalise l'écriture comme perversion, la perversion ici honorant pleinement son préfixe («jusqu'au bout...»). C'est en ce sens que l'œuvre de Sade est «un admirable et réjouissant pastiche de toute forme de grandiloquence dite 'sérieuse', dont elle marque le point culminant, c'est-à-dire le point de non-retour du réel». (Rosset, 1992: 107) Sade pousse la règle générale ou l'idée commune jusqu'en ses plus absurdes retranchements, il pousse à l'extrême dans l'ironie provocatrice de la fiction les thèses que d'autres défendent dans le sérieux de la théorie. Ce faisant, ce que le texte sadien exhibe par son excès, c'est le refoulé érotique des thèses, que le savoir est maîtrise, et que le pouvoir fait jouir: ce qu'il dévoile, c'est le triomphe de la *tekhne* libidinale. En ce sens, Sade serait le prolongement scandaleux de la philosophie des Lumières, l'extension inavouable de Kant. Ce que la raison s'acharnait à présenter comme son dehors, son antithèse exécrationnelle, Sade, en énonçant le crime, l'horreur, la machinisation de l'humain dans la forme de la raison, l'oblige à lui faire admettre cet envers comme le *terme monstrueux* de son projet et de sa logique. La fiction de Sade ne renverse rien, ne casse rien, elle renforce l'acquis, multiplie le déjà-là jusqu'à le faire déborder, elle est l'excès même *interne* à la raison. Tout se passe comme si l'imagination prenait les commandes, et, sans égard aux codes reconnus, libérait le non-dit du discours rationnel. En jouant l'hyper-rationalisme, Sade rend à la raison tout ce qu'elle est capable de donner pour en démontrer la monstruosité, il donne à voir jusqu'où peut aller la raison, en quoi consiste son excès, sa folie. Du coup, la «pensée» de Sade, bien qu'inhumaine et pathologique, apparaît profondément lucide et audacieuse, explicative du fait homme. Comme l'écrit Blanchot:

Nous ne disons pas que cette pensée soit viable. Mais elle montre qu'entre l'homme normal qui enferme l'homme sadique dans une impasse et le sadique qui fait de cette impasse une issue, c'est celui-ci qui en sait le plus long sur la vérité et la logique de sa situation et qui en a l'intelligence la plus profonde, au point de pouvoir aider l'homme normal à se comprendre lui-même, en l'aidant à modifier les conditions de toute compréhension. (Blanchot, 1986:74)

Cela explique pourquoi la société préférerait voir dans Sade le «sadique», le fou-pervers qu'il faut enfermer, et refuse de lire le texte sadien comme l'œuvre d'un écrivain: Sade est admis comme réalité (symptôme), mais refusé comme texte (diagnostic). La société censure Sade parce qu'elle ne voit dans ses textes que l'appel du référent. Or ce n'est pas au niveau du référent qu'il faut le lire. Certes, le signe, parce qu'il appartient au monde du discours est intraitable. Mais le

réfèrent est entièrement à la discrétion de Sade qui lui donne des dimensions fabuleuses. Cependant, n'y a-t-il pas là un paradoxe: une œuvre peut-elle vraiment élucider dans un même temps une contradiction historique et la réalité de l'excès produisant l'illusion, à travers un langage étranger à toute cause, c'est-à-dire en les jouant dans la *fiction*?

Le libertin n'est lui-même rien d'autre qu'un comédien. Sa valeur fondamentale est l'hypocrisie, l'art de la tromperie, de jouer avec les apparences, de dissimuler et de faire des dupes. Mais produisant l'illusion, le libertin n'en est jamais dupe. La fiction sadienne repose sur ce principe. Dans une «Lettre à Gaufridy du 29 septembre 1775», le divin Marquis confesse: «je suis bien là d'être pris pour une bête et de voir qu'un tas de gens (...) veulent m'imposer, m'aveugler, me faire croire ce qu'ils veulent, à moi, moi qui duperai le bon dieu si je l'entreprenais!» (Sade, 1964: 84) Sade ne cesse de déborder la fiction et d'en modifier les frontières. Il ne veut pas que le lecteur se perde dans la fiction. Dans les nombreuses notes en marge de la fiction où Sade s'adresse directement à son lecteur pour lui donner des conseils pratiques, dans la mise en scène, à l'intérieur du roman, de l'effet que produit le récit de Juliette sur ses auditeurs émus par exemple, faut-il voir à l'œuvre le souci pédagogique de Sade, ou son ironie? Sans doute ne sont-ils pas contradictoires. C'est en faisant éclater le sens et en détruisant toute finalité que Sade détruit toute illusion, préjugé, croyance. Fiction qui veut détruire les illusions, y compris celle de la fiction, parce que cette illusion est contradictoire avec les principes du libertinage. Sade prétend dire la vérité du plaisir de la lecture et de tout plaisir; et s'il rend impossible l'identification imaginaire, c'est parce qu'il vise l'inscription —la «prise»— des possibilités du discours sur le corps du lecteur. Son texte n'est pas une surface de représentation, mais un instrument d'intervention. En outre, la fiction est essentielle car elle permet, d'une part la position plurielle, multivoque des signes différentiels dans une même totalité: par le procès fictif, ces signes ont été dé-différenciés, neutralisés et placés hors du système de la raison où ils pourraient être jugés selon le vrai et le faux; elle permet d'autre part de donner à cette totalité complexe de différences neutres la densité, la force, la «présence» d'une réalité. La fiction est ainsi à la fois l'instrument de la neutralisation des signes, et celui de la représentation figurative totalitaire où les différences se réunissent en créant de nouveaux effets de sens. Du coup, ce que Sade donne à voir a peut-être valeur de signe; il y a du sens, mais le sens défie l'analyse. Ce qui est raconté n'est pas vrai, mais pas faux non plus; ça n'est ni sérieux, ni futile; c'est irréel et pourtant cela est. Le texte de Sade est composite parce qu'il expérimente différents langages, différentes visions du monde non systématisables; d'une page à l'autre, le code change, l'horizon de lecture

se déplace, de sorte que l'on ne peut capter qu'une multitude de messages partiels. Il est vrai que des séries cohérentes se dégagent, mais le lecteur a beau chercher l'unité, il doit reconnaître qu'aucune «pensée» ne saurait être fixée dans un texte aussi labile, aussi délirant. L'extrême, non-lieu de la communication. Aucun système ne sature le texte, il reste toujours des restes à la dérive. Toute tentative de clôture exclut, et par là-même révèle des morceaux en trop. L'excédent de ses possibles fait de la lecture une opération sans fin, défi permanent qui maintient vivante la productivité et le devenir du texte. Illimenter le langage pour le laisser aller et agir. Le langage de Sade ne supporte pas d'arrêt, il ne conçoit pas non plus de terme, car le mouvement d'illimitation de l'excès est aussi celui de l'écriture. Mais n'est-ce pas le mouvement de toute parole d'en dire toujours trop? Le livre déborde, toujours plein et inaccessible... Reste le désir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, G. (1990) *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BARTHES, R. (1994) *Sade, Fourier; Loyola*, in *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, éd. du Seuil.
- BLANCHOT, M. (1963) *Lautréamont et Sade*, Paris, éd. de Minuit, 1949.
- BLANCHOT, M. (1986) *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, éd. Complexe, coll. «Le regard littéraire».
- CHATELET, N. (1977) «Juline» in *Obliques* n.° 12-13
- GOULEMOT, J-M. (1983) «Beau Marquis, parlez-nous d'amour», in Sade, *Écrire la crise, colloque de Cerisy*, Paris, Belfond.
- HENAFF, M. (1978) *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, coll. «Croisées».
- KLOSSOWSKI, P. (1967), *Sade mon prochain*, Paris, éd. du Seuil, 1947.
- KRISTEVA, J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, éd. du Seuil.
- PAZ, O. (1994), *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, coll. «Arcades».
- ROGER, P. (1976), *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset.
- ROSSET, Cl. (1992) *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, éd. de Minuit, coll. «Critique».
- SADE, *Œuvres Complètes*, Paris, éd. Cercle du Livre Précieux.
- Tome III, (1966) *Justine ou les malheurs de la vertu, La philosophie dans le bouddoir*, 1962.
- Tome VIII, (1963a) *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu. L'histoire de Juliette, sa sœur ou les prospérités du vice*. 3e partie, Histoire de Juliette (1e partie)
- Tome IX, (1963b) *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu. L'histoire de Juliette, sa sœur ou les prospérités du vice*. 4e partie, Histoire de Juliette (2e partie)
- Tome XII, (1964) *Correspondances, 1759-1814*.
- SADE, (1973) *Œuvres Complètes*, Tome XIII, Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage, Paris, éd. Têtes de feuilles.
- SOLLERS, Ph. (1967) «Sade dans le texte», in *Tel Quel* n.° 28.
- THOMAS, Ch. (1976), *L'œil de la lettre*, Paris, Payot.