

[...] Elveția este, din punct de vedere geografic și topografic, o țară deschisă. O țară ce se deschide într-un mod de-a dreptul impetuos spre cele patru zări. Totul curge, se revarsă, se pierde lin spre țările învecinate.

Reduta-Elveția: este acea idee de necesitate și de refugiu și de apărare, ce putea să apară doar atunci când lumea își pierde echilibrul. Zadarnic încerci de sus să recunoști cursul granițelor acestei țări! Geografia are o altă logică decât istoria. Natura vorbește o altă limbă decât politica, atunci când e vorba de vecinii noștri.

Limbajul economic și cel politic nu trebuie însă să fie, de aceea, trecut cu vederea. E necesar totuși să ținem seama de această lecție realizată în aer: totul este axat pe deschidere, pe colaborare.

Elementele înguste vor să se lărgască, barierele solicită deschiderea, viața se revarsă din propria-i matcă. Ar trebui să le dăruim elvețienilor care susțin izolarea și individualismul o călătorie cu avionul, pentru ca – privind de sus realitățile – să poată scăpa de prejudecățile lor, să-și lărgască perspectiva și să-și vadă țara lor așa cum este ea într-adevăr: o țară ce se deschide de jur împrejur.

ISO CAMARTIN

Secolul 21

**ELVEȚIA**  
O ȚARĂ ÎN EUROPA

5-10  
2004



Secolul 21

**ELVEȚIA**  
**O ȚARĂ ÎN EUROPA**

Apariția acestui număr a fost  
susținută de:

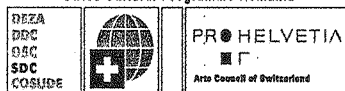
PRO HELVETIA



Arts Council of Switzerland



Swiss Cultural Programme Romania



Partener media:

**RADIO 98.3**  
BUCUREȘTI

Coperta:

IOSIF KIRÁLY,  
variațiune fotografică la „Fântâna  
Plutoare” din Basel, de JEAN  
TINGUELY

**ELVEȚIA**  
**O ȚARĂ ÎN EUROPA**

PUBLICAȚIE PERIODICĂ DE SINTEZĂ  
DIALOGUL CULTURILOR  
ȘTIINȚELE OMULUI  
LITERATURĂ UNIVERSALĂ

FCS21

editată de  
Uniunea Scriitorilor din România  
și  
Fundatia Culturală Secolul 21, creată în 1994  
de Ștefan Aug. Doinaș

5-10/2004

COLEGIUL ONORIFIC

Michel Deguy, Pierre Oster,  
Jean Starobinski, Gianni Vattimo

Geta Brătescu, Mariana Celac, Solomon  
Marcus, Irina Mavrodin,  
Virgil Nemoianu, Alexandru Paleologu,  
Mihai Șora, Eugen Vasiliu

Alina Ledeanu  
director

Livia Szász  
redactor șef

Ilinca Anghelescu  
Carmen Diaconescu  
redactori

Adriana Ghițoi  
Monica Pillat  
redactori asociați

Doina Nanu

Cristian Curus

machetare computerizată

Geta Brătescu  
director artistic

Irina Mavrodin  
senior editor

Număr realizat de  
Alina Ledeanu

Secolul 21 mulțumește doamnei  
*Dominique Petter*, Consilier al  
Ambasadei Elveției la București, și  
domnului *Vasile Igna*, Consilier  
cultural al Ambasadei României la  
Berna, pentru benefica lor implicare  
în realizarea acestui volum.

© Pentru toate textele publicate în acest număr,  
drepturile de autor aparțin revistei Secolul 21

<http://www.secolul21.ro>

SUMAR

INSULARITATE ȘI EUROPEISM

ISO CAMARTIN: *Elveția deschisă?; Cultura în Elveția – Cuvânt adresat  
studenților din San Antonio*, în românește de Ana Iroaie • 12

GEORG KREIS: *Europa și Elveția, Elveția și Europa*, în românește de  
Mihai Draganovici • 41

VASILE IGNA: *Scurte fragmente despre câteva locuri comune – Note  
despre spiritul helvet* • 54

ȘTEFAN GHENCIULESCU: *Chalet și Swiss box. Arhitectura elvețiană în  
context social* • 63

ION VIANU: *Doamnele din E.* • 82

FRANÇOISE CHOQUARD: *Exil lingvistic*, în românește de Mariana  
Ștefănescu • 98

EUGEN VASILIU: *Insula Elveția* • 100

PORTRETE LITERARE

NORA IUGA în dialog cu CHRISTIAN HALLER: *„fără poezie literele sunt  
moarte, cuvintele sicrie...”* • 104

JEAN STAROBINSKI: *Memoria Troiei*, în românește de Alina Ledeanu • 109

MIRCEA MARTIN: *Cerneala (auto)ironică a melancoliei* • 112

JACQUES CHESSEX: *Allegria-Alegria, poeme*, în românește de Constantin Abăluță • 133

FRANÇOIS NOURISSIER: *Poftă bună, Domnule Căpcăun!* în românește de Mioara Izverna • 142

HUGO LOETSCHER: *Muzele diabolice ale lui Jacques Chessex* • 151

GÉRALD FROIDEVAUX: *Jacques Chessex: „E mai puțină moarte acolo unde e mai multă artă”* • 156

AGLAJA VETERANYI: *Poeme*, în românește de Nora Iuga • 153

NORA IUGA: *Aici cerul – Gânduri despre Aglaja Veteranyi* • 163

## POEȚI ÎN DIALOG

### VAHÉ GODEL – ION CARAION – GELLU NAUM

VAHÉ GODEL: *cerberul, Centrul universului, Mirosul gazonului, O carte, Orbi, Pietre, Corespondență, Singurul sălaș, O întâmplare, Lectura, Pisica albă, Farmecul vestigiilor*, în românește de Constantin Abăluță • 168

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: *Peregrinările unui transfrontalier* • 184

ION CARAION: *Rien de commun* (à Vahé Godel) • 186

VAHÉ GODEL în dialog cu ION CARAION, în românește de Gabriela Abăluță • 188

VAHÉ GODEL: *FAITS ET GESTES, 17 poèmes* • 193

ION CARAION: *Fapte și gesturi, 17 poeme adaptate în românește*; versiune dedicată lui Vahé Godel, cu facsimile • 205

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: *Rememorări* • 217

ION CARAION: *Scrisori către Vahé Godel*, cu facsimile • 220

GELLU NAUM: *Scrisori către Vahé Godel*, cu facsimile • 223 (versiuni bilingve) - grupaj realizat de Constantin Abăluță

## ARTE

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ: *Clinique de la raison pure* • 234

### ARTA ȘI MECENATUL

GIANNI VATTIMO: *„Bunul suprem”. Considerații despre rolul Statului în materie de politică culturală*, în românește de Alina Ledeanu • 265

### JEAN TINGUELY

JEAN TINGUELY: *Cuvântul artistului; „Sunt un artist al mișcării”* • 280

NIKI DE SAINT PHALLE: *Aventura elvețiană*, în românește de Mioara Izverna; *Jean*, în românește de Gabriela Abăluță • 296

MICHEL CONIL LACOSTE: *Energetica insolenței; Conceperea înseamnă tăcere*, în românește de Irina Mavrodin • 307

GUIDO MAGNAGUAGNO: *„Luminatorul” ca libelulă și aeroplan*, în românește de Cristina Tomescu • 317

MARIO BOTTA: *Artă și arhitectură*, în românește de Cristina Tomescu • 318

NIKI DE SAINT PHALLE: *J'aime Mario* • 322

### JEAN TINGUELY ÎNTR-O INTERPRETARE ROMÂNEASCĂ

IOSIF KIRÁLY: *„Scurgerea timpului și mecanismele memoriei”* (cu 50 de variațiuni fotografice la „Fântâna plutitoare” din Basel) • 324

### ZENTRUM PAUL KLEE

ANDREAS MARTI: *Zentrum Paul Klee – Un nouvel accent culturel dans la Ville fédérale* • 328

### FUNDAȚIA BEYELER

ERNST BEYELER: *Renzo Piano la Riehen*, în românește de Mioara Izverna • 338



CRISTOPH VITALI: *Au-delà du modernisme? – L'oeuvre tardive de Paul Klee* • 342

RENZO PIANO: *Dialoguri cu Markus Bröderlin și Lutz Windhöfel, în românește de Irina Mavrodin* • 345

### FUNDAȚIA PAUL SACHER

MATHIAS KASSEL: *Naționalism sau potențial creator? Raportul muzicii elvețiene cu folclorul în secolul XX, în românește de Dan Schor* • 355

ROBERT PIENCIKOVSKI: *Cronica unei prietenii: Pierre Boulez și Paul Sacher, în românește de Dan Schor* • 351

### GENEVA – ORAȘ INTERNAȚIONAL AL CERCETĂRII

PAULA APREUTESEI: *My visit at CERN* • 362

### RUBRICI PERMANENTE

#### CONTRIBUȚII LA SECOLUL 21

JEAN STAROBINSKI: *Disimularea tragică, în românește de Alina Ledeanu* • 368

#### EXTREMUL CONTEMPORAN

MICHEL DEGUY: *Doinaș l'européen/ Doinaș europeanul (text bilingv), în românește de Alina Ledeanu* • 372

### NOI ȘI ORAȘUL

O rubrică de Mariana Celac

Arhitectul ȘERBAN STURDZA: *La pas pe strada Pictor Verona, un interviu de Mirela Duculescu* • 387

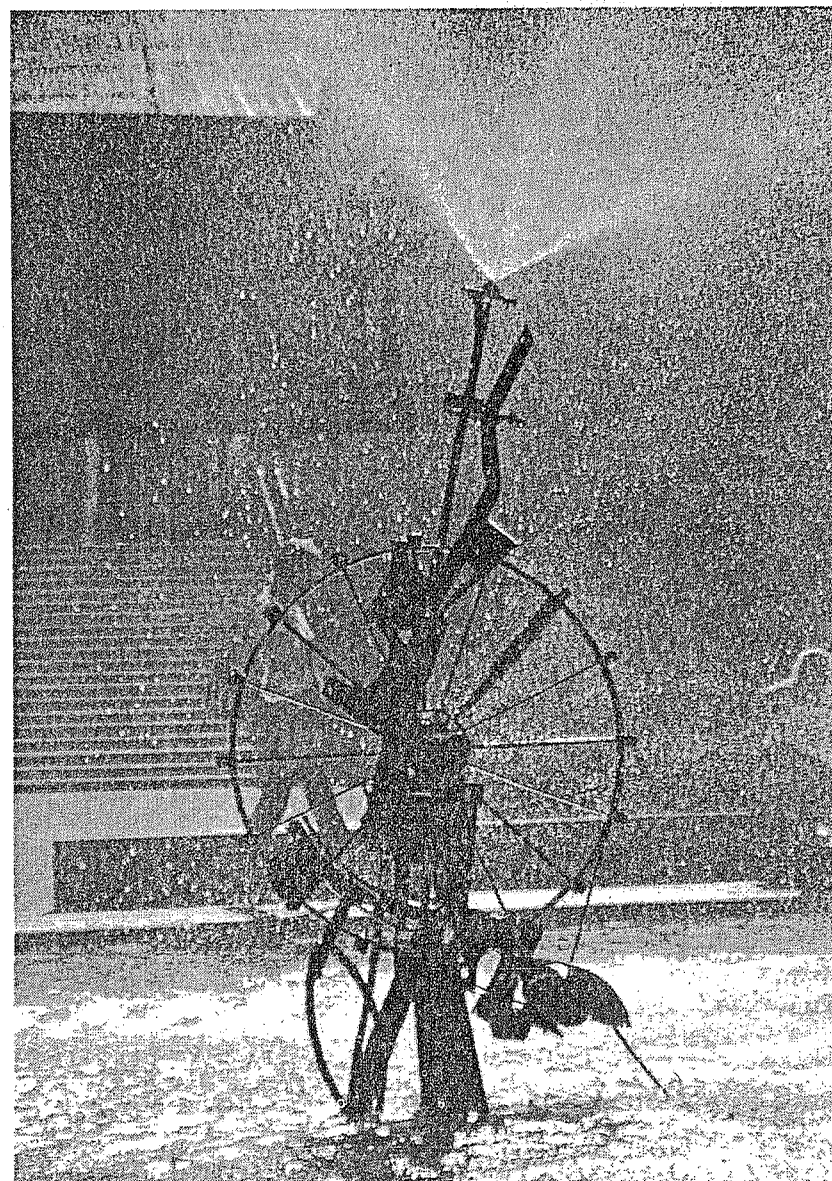
---

În acest număr

IOSIF KIRÁLY,

variațiuni fotografice la „Fântâna plutitoare” din Basel, de JEAN TINGUELY.

---



## Clinique de la Raison Pure

### I. *Mundus inversus / Mundus perversus*

Rose Keller, „veuve de Charles Valentin garçon pâtissier“, fut la première des victimes connues de Donatien Alphonse François, Marquis de Sade. Abordée devant l'Église où elle demandait l'aumône le Dimanche de Pâques, elle se laissa conduire par „un jeune homme vêtu en redingote grise, un couteau de chasse au côté, et une canne à la main“ à son logis. Là, les choses tournèrent mal<sup>1</sup>. Voilà un extrait du rapport fait le lendemain par le chirurgien Le Comte (*transcrit avec l'orthographe originale*):... „L'an mil sept cent soixante huit, le trois avril (...) je soussigné Pierre Paul Le Comte M<sup>re</sup> chirurgien. Correspondant de l'Académie Royale de chirurgie Demeurant à Arcueil. Me suis transporter au château d'Arcueil à l'effet de visiter une femme qui venoit d'estre maltraité que j'ai appris se nommer Rose Kailair, que j'ai trouvé souffrante de plusieurs parties de son corps, que j'ai examiné et reconnu toute l'estendu des fesses et une partie des lombes vergette et excorié avec coupure et contusion forte et longue sur l'épine du dos, et en outre une contusion echimosé et déchirure sur le dessus de la main gauche, que tout ma paru estre fait par quelque instrument contondant et tranchant, ay aussi remarqué de la cire fondu sur quelqu'une des playes. Fait a Arcueil ce trois avril mil sept cent soixante huit“<sup>2</sup>.

Dans l'interrogatoire mené par le conseiller du roi, le même chirurgien apporte des détails:

„(Lecomte) a dit qu'il entendoit par excoriation, que l'épiderme seulement étoit enlevé en différentes places dans toute l'étendue des fesses, et une partie des lombes, qu'à l'égard des contusions elles n'étoient autres que celles provenant d'une apparence de verges; qu'à l'égard des coupures, il n'a vu que des places d'épiderme enlevé, et qu'il n'a pas cru pouvoir les mieux détailler qu'il ne l'a fait...“<sup>3</sup>.

Les pages qui suivent n'ont aucune prétention d'aborder les problèmes de psychopathologie sexuelle soulevés par les goûts et les actions du marquis de Sade et documentés par les témoignages que nous venons de citer. D'autres l'ont fait, et très bien<sup>4</sup>. Nos considérations concernent Sade écrivain et les liens entre sa sexualité difficile et sa littérature transgressive. Le passage de l'une à l'autre met en jeu tout un réseau de relations symboliques qu'il faudra essayer de démêler. La première question concerne la possibilité de déceler dans l'acte fantasmatique lui-même (le martyre de Rose Keller en est un) l'émergence d'un monde symbolique, qui trouvera dans la littérature sa réalisation textuelle et, pour ainsi dire, accomplie. Des scènes du genre de celle qui avait dû se passer entre le marquis et Rose Keller pullulent dans les romans que Sade commença à rédiger beaucoup plus tard, pendant ses longues années de prisons. Pour ne pas trop s'éloigner de l'événement déjà cité, et qui revêt une valeur inaugurale dans la carrière du libertin Sade, il faudra s'interroger sur les raisons de l'acharnement de ce dernier sur les parties postérieures de Rose Keller.

Un homme bat donc une femme en se concentrant méthodiquement sur ses fesses desquelles il éclate et ôte la peau pour mettre la chair à nu. Jusqu'ici le plaisir pervers semble avoir le dessus sur tout enjeu symbolique. Le fait que le trois avril 1768, jour où l'événement a eu lieu, était le Dimanche de Pâques, ouvre pourtant une conjecture incontournable quant à la signification du rituel sadien. Dans sa déposition la victime y fait d'ailleurs référence assez clairement :

„...dans ses souffrances qu'elle a dit avoir duré plus d'une heure et demie elle luy avoit fait plusieurs représentations sur la Religion, en le priant de sauver son âme, et de ne la pas donner au Diable, de l'épargner parce qu'elle n'avoit pas été à confesse ny fait ses paques, qu'il luy a dit qu'il alloit la confesser, a pris une chaise, et s'est assis auprès d'elle pour la confesser, qu'elle luy a dit qu'elle luy a demandé

s'il vouloit la faire souffrir mort et passion comme les Juifs a Jesus Christ, qu'il luy a dit qu'ouy, qu'il y prenoit goust et que cela luy faisoit plaisir, qu'elle luy a representé qu'il falloir penser a Dieu, a la Ste vierge et au st Esprit; qu'il la quitté en ce moment en grinsant les dents comme un furieux<sup>5</sup>.

C'est le savoir anthropologique qui peut nous défricher la voie à nos questions. Arnold van Genepp a signalé dans son Manuel de Folklore Français l'existence de coutumes qui raccordent le cycle de Carnaval-Carême à celui de Pâques. Parfois, montre-t-il, la fin de la période de Carême qui coïncide avec le Dimanche de Résurrection, n'est marquée que par un geste très simple, comme par exemple manger sur du pain un bon lardon, parfois pourtant on doit exécuter un rituel plus complexe qui a cependant la même signification: *se décarêmer*, reprendre possession, parfois violemment, de la chair<sup>6</sup>. Ce retour à la licence consiste aussi en un retour plus ou moins accusé à la brutalité primitive, tenue en lisière par le Carême et par un réveil de l'homme primitif et de ses instincts les plus bas. Nous ne croyons pas trop nous tromper lorsque nous voyons dans l'épisode de Rose Keller une manifestation liminaire de ces rites. Van Genepp, qui ne s'occupa pas du tout de Sade, mais fut sans doute l'un des plus grands connaisseurs des anciennes coutumes populaires, rappelle d'ailleurs celles, disparues à l'époque moderne, mais fréquentes au Moyen âge tardif, selon lesquelles le jour de Pâques les hommes et les femmes se frappaient mutuellement de verges ou encore la messe spéciale célébrée le jeudi saint de bon matin, dite *messe bleue*, et destinée aux femmes battues par leur mari<sup>7</sup>. Cette violence de fin de Carême correspond symétriquement à la violence carnavalesque ou pré-carnavalesque, telle qu'elle nous est déjà documentée par Ovide dans la description qu'il fait de la fête romaine des Lupercales (15 février): des jeunes gens entièrement nus, groupés dans des confréries d'hommes-loups, munis de lanières de peau de bouc sacrifié, frappaient les femmes qu'ils rencontraient sur leur chemin<sup>8</sup>.

Certes, il ne faut pas conclure ici hâtivement et abusivement que le Marquis de Sade aurait donné cours, le Dimanche de la Résurrection de 1768, à une intention folklorique cachée ou à un mystérieux dessin de recrudescence ethnographique ou encore à ses connaissances de littérature latine. Son geste devient néanmoins inquiétant (ou encore

plus inquiétant) lorsque une fois avertis des coïncidences, nous commençons à nous interroger sur leur raison. Le fait que le sadisme, avec sa métaphysique du martyr, du sacrifice et de l'expiation soit un „bâtard du catholicisme“ est accepté depuis longtemps et, ayant bénéficié d'études importantes, il nous dispense de tout commentaire superflu<sup>9</sup>. La zone où s'opère la jonction entre l'explosion de la cruauté érotique sadienne et la dialectique Carnaval-Carême est restée par contre en dehors de l'attention des interprètes, fait quasi paradoxal si l'on pense à l'éclosion récente des études sadiennes d'un côté et à celles liées au carnaval de l'autre côté. Si cet aspect essentiel sur lequel nous proposons d'insister ici, n'a pas trouvé jusqu'à présent l'attention qu'il mérite, cela est probablement dû au fait qu'entre le monde sadien et celui du carnaval se creuse, en dépit de leur souche commune, un abîme qui n'est que la conséquence de l'absence chez Sade de l'un des termes principaux de la phénoménologie carnavalesque. Ce qui manque chez Sade n'est ni la licence, ni l'excès, ni le renversement ou le travestissement, traits définitifs, on l'a vu, de la Grande Fête et présents en abondance chez l'auteur de *Justine*. Ce qui fait défaut c'est le tout dernier terme, celui qui se constitue en tant que réaction face aux premiers. Pour être bref, ce qui manque chez Sade, c'est la joie, la vraie. Le ludisme des anciens rites de violence est remplacé par le sérieux de leur réalisation dans un monde triste, gris, sans sourire et sans rire. Si quand même, comme certains commentateurs ont voulu le souligner<sup>10</sup>, il y a de l'humour, celui-ci est involontaire comme le ridicule de la gravité, le hilare du trop sérieux.

Nous essaierons d'interroger cette structure carnavalesque mutilée en abordant, dans un premier temps, les raisons et les significations de son fonctionnement boiteux, pour nous concentrer ensuite sur la formation de l'imaginaire sadien par rapport à celui de son temps. Notre point de départ se trouve dans la constatation que la „philosophie“ qui sous-tend l'oeuvre et la pensée de Sade est extrêmement simple. Maurice Blanchot l'a définie comme „une philosophie de l'intérêt, puis de l'égoïsme intégral. Chacun doit faire ce qui lui plaît, chacun n'a d'autre loi que son plaisir“<sup>11</sup>. Mais ce que Blanchot ne dit pas c'est que ce postulat (qui à vrai dire explique Sade seulement en partie) n'est que celui du Carnaval et qu'il provient directement de Rabelais, dont le marquis était, on le sait, un grand lecteur<sup>12</sup>. Dans la tradition, la licence



et la permissivité carnavalesque sont limitées, en se réduisant au temps de la fête ou (dans le cas spécifique de Rabelais) à un espace privilégié (l'utopique Abbaye de Thélème). Chez Sade, la reprise de l'enclos comme espace-temps de l'orgie est évidente dans la description détaillée du château de Silling des Cent vingt journées de Sodome (1782), mais, en se combinant avec le thème du voyage, qui atteint son apogée dans le parcours européen de Juliette (1797/1799), elle tend à proclamer la débauche comme l'une des loi éternelles et comme l'un des éléments de la structure portante du monde. Les rituels sadiens, dont nous avons donné jusqu'à présent uniquement l'échantillon inaugural, reprendront au niveau fantasmatique de l'exercice littéraire, d'une façon répétitive et stéréotypée jusqu'à la saturation des anciennes structures. Dans l'excès, la licence et la transgression que cette littérature proclame comme règle universelle il faut déceler la conséquence immédiate de la même angoisse qui traverse les derniers jours du carnaval: jouir de la chair comme si demain elle n'était plus là. Mais si l'homme traditionnel se contentait de l'alternance carnaval/carême, et trouvait dans ce rythme même l'équilibre de son existence, chez Sade l'angoisse du *carne lavemen* est constante et le carnaval perpétuel. Par là, la fête perd d'un côté son caractère d'exception, et de l'autre son caractère populaire. Sans fin, le carnaval de Sade est aussi individuel. En dépit du fait que les scénarios sadiens regroupent des parties fines compliquées, la violence rituelle ne concerne plus le plaisir de la masse, mais celui de la personne. A son horizon, on ne trouve plus la révolution, mais le meurtre.

Et pourtant la littérature de Sade peut aussi être considérée, en dépit de son égoïsme exacerbé, sur la toile de fond de la Révolution, de la Terreur et du Consulat. Les repères chronologiques sont clairs à ce propos: en Juillet 1789, emprisonné depuis 12 ans pour débauche, Sade cachait dans une niche du mur de la Bastille le rouleau de 20 mètres contenant *Les Cent vingt journées de Sodome* (commencé en 1782), enfin libre, il publie en 1791 (l'an I) *Justine ou les malheurs de la vertu*, en pleine Terreur il compose *La Philosophie dans le boudoir* (publié en 1795), en 1797 ce sera le tour de *La Nouvelle Justine suivie de l'Histoire de Juliette*, sa soeur, en 1800 celui des *Crimes d'Amour*, précédées d'une *Idée sur les romans*.

Maurice Blanchot a souligné le fait que si Sade a pu „se reconnaître” dans la Révolution c'est „dans la mesure seulement où, passage d'une

loi à l'autre, elle a pendant quelque temps représenté la possibilité d'un régime sans loi”<sup>13</sup>. Il faut pourtant observer que la liberté de Sade entre 1790 et 1801, précédée par douze années de prison et suivie de treize autres, ne coïncide pas avec sa période de productivité maximum (qui se place justement dans les années de réclusion) mais avec la mise en circulation éditoriale de ses textes. Ces écrits, conçus dans les profondeurs des prisons et mis à jour par le caprice d'un auteur qui, dans les cas les plus brûlants (*L'Histoire de Juliette* en l'occurrence) nie sa propre auctorialité, sont, paradoxalement et essentiellement illisibles<sup>14</sup>. Non seulement parce que le récit est „impur” ou certains passages „déplaisants”, comme Sade le dit lui-même, mais aussi à cause du fait que la lettre écrite est comme un instrument de torture dirigé contre le lecteur<sup>15</sup>. Comme certaines planches de Goya qui „ne peuvent pas se regarder”, certains passages de Sade „ne peuvent pas se lire”. Le texte sadien est violent et carnavalesque dans la mesure où il agresse le lecteur et renverse l'idée-même de littérature:

„C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton coeur et ton esprit au récit le plus impur qui n'ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais (...) c'est à toi de le(s) prendre et de le(s) laisser...”<sup>16</sup>

Deux remarques s'imposent d'emblée. La première concerne la conscience du rapport renversé entre „norme” et „écart” et, par conséquent la conscience d'un renversement du monde que l'acte littéraire (dans la vision sadienne) opère. La seconde concerne la (simili-) liberté que le texte laisse (ou laisserait) à celui que le lit. Celle-ci doit être considérée comme une figure de style qui carnavalise le pacte auteur/lecteur. En réalité, devant les pages de Sade, le lecteur n'est pas plus „libre” que les personnages enchaînés dans et par ses textes. On soulignera donc à notre tour que Sade se reconnaît aussi et avant tout dans une pratique carnavalesque généralisée, qui renverse les valeurs

et bouleverse les habitudes et qui, de cyclique, devient permanente. Avant d'être une pratique érotique perverse, le sadisme est une attaque aux hiérarchies constituées :

„Toute forme est égale aux yeux de la nature, rien ne se perd dans le creuset immense où ses variations s'exécutent, toutes les portions de matière qui s'y jettent se renouvellent incessamment sous d'autres figures et quelles que soient nos actions sur cela, aucune ne l'offense directement, aucune ne saurait l'outrager, nos destructions raniment son pouvoir, elles entretiennent son énergie mais aucune ne l'atténue".<sup>17</sup>

L'écart devient donc la norme et le vice qui triomphe sur la vertu n'est qu'un „rétablissement dans l'ordre des choses".<sup>18</sup> Une des grandes ambitions de Sade fut celle de dépasser l'ancienne dialectique „monde à l'envers"/„monde à l'endroit" dans la proclamation de l'unique vérité d'un „monde pervers"<sup>19</sup>, où les différences s'annulent ou fusionnent. Interrogeons donc la rhétorique sur laquelle se constitue l'univers sadien. Elle est - faut-il le répéter? - carnavalesque. Si l'on essaye de la résumer, l'on obtient le tableau suivant: l'homme est une bête; le bas prévaut sur le haut; le plaisir est dans l'inversion, voire dans la perversion; la transgression est la norme; la normalité est transgression; le vice est vertu; la vertu est vice.

Sans doute pourrait-on ajouter d'autres termes à ce synopsis et on pourrait développer tour à tour chaque terme avec des ramifications et une profusion d'exemples. Nous préférons procéder par raccourci. Dans un premier temps nous interrogerons le binôme vice/vertu par rapport à celui fortune/infortune. Une telle analyse nous semble impérative compte tenu de l'importance revêtue par ces paires de notions dans les opérations intitulatives de Sade. Dans un second moment nous aborderons les stratégies de renversement concernant la personne humaine en nous concentrant sur les éléments de renversement carnavalesque décelables dans la formation des noms propres et dans la description des corps.

## II. L'entorse morale

Le Marquis de Sade écrit (réécrit) l'histoire de sa vertueuse héroïne nommée Justine trois fois: en 1787 sous le titre *Les Infortunes de la vertu*, pour l'amplifier à quatre ans de distance en *Justine ou Les malheurs de la vertu* et, encore une fois, en 1797, sous le titre *La*

*Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette sa soeur ou Les Prospérités du vice*. La dernière date est incertaine, les spécialistes ayant attiré l'attention à maintes reprises sur la possibilité d'une anté-dation par prudence d'une édition de 1799 ou de 1800.<sup>20</sup> Quoiqu'il en soit, il est évident que le thème du „malheur de la vertu" l'a suivi constamment, tandis que celui des „prospérités du vice" s'est présenté d'emblée et de surcroît comme „appendice" gigantesque (6 tomes in-folio avec des gravures) des „infortunes de la vertu".

On n'a pas assez insisté sur le fait que Sade reprend ici, en le renversant, l'un des grands thèmes de la pensée chrétienne, celui de la lutte entre les vices et les vertus, qui avait reçu déjà une expression littéraire accomplie à l'époque de la basse latinité. Au début du V<sup>e</sup> siècle déjà, la *Psychomachia* de Prudentius, pour ne citer que l'exemple le plus célèbre, mettait en scène sous forme allégorique le conflit moral qui opposait Foi et Idolâtrie, Chasteté et Luxure, Patience et Colère, Orgueil et Humilité et ainsi de suite, les Vertus finissant toujours par triompher.<sup>21</sup> Les romans de Sade, déclarent par leurs titres mêmes l'assimilation de cette tradition, ainsi que l'écart qu'ils opèrent, puisque cette fois-ci c'est le Vice qui prospère et la Vertu qui échoue. La toute première variante des aventures de Justine, renferme en réalité les mésaventures de la *Justitia*, personnification qui, à côté de la Prudence, de la Force et de la Tempérance donnait dans la tradition chrétienne le système hautement codifié des Vertus Cardinales. L'explication de Sade est claire:

„Ce n'est pas le choix que l'homme fait du vice ou de la vertu, qui lui fait trouver le bonheur, car la vertu n'est comme le vice qu'une manière de se conduire dans le monde; il ne s'agit donc pas de suivre plutôt l'un que l'autre, il n'est question que de frayer la route générale; celui qui s'écarte a toujours tort. Dans un monde entièrement vertueux, je te conseillerais la vertu parce que les récompenses y étant attachées, le bonheur y tiendrait infailliblement; dans un monde totalement corrompu, je ne te conseillerais jamais que le vice"<sup>22</sup>.

A l'ombre de cette morale renversée, le titre du récit dont nous avons pris notre citation contient une allusion à une notion qui, dans les réélaborations ultérieures s'estompe de plus en plus. Il s'agit de la notion de „fortune", par rapport à celle d'„infortune". Ce binôme fera place ultérieurement à celui de „prospérité"/„malheur", démarche par



laquelle Sade brouille les pistes qui nous conduisent encore une fois en arrière dans le Moyen âge chrétien et plus loin encore.

Déesse de l'Inconstance de l'Antiquité, dépensant ses faveurs au hasard, La Dame Fortune reçoit tôt comme attribut la roue qui tourne sans cesse, en renversant en un instant ceux qui croyant être haut élevaient ceux qui se croyaient déçus à tout jamais[...] <sup>23</sup> Dans l'assimilation chrétienne de ce motif ancien, sa mécanique reste extrêmement simple et marie la dialectique haut/bas aux valeurs chrétiennes: les derniers seront les premiers, le haut (la *Superbia*, par exemple) sera vaincue par le bas (la *Humilitas*) etc... D'où la morale implicite: essayer de grimper sur le sommet de la Roue de la Fortune équivaut à une Folie. C'est d'ailleurs le message de Sébastien Brandt, dans sa Nef des fous (1494) :

*„Qui suit la roue de la fortune  
S'expose à chutes et dégâts  
Pourrait tomber dans le bouillon.  
Le Fou qui grimpe tout en haut,  
Propre soit le fond de ses braies!  
Qui veut toujours monter en grade  
Il doit songer qui s'élève  
A son sommet retombe au sol.  
Nul ne parvient si haut sur terre  
Qu'il soit sûr de son lendemain,  
Que sa chance ne varie point.“* <sup>24</sup>

Il n'est pas du tout étonnant que ce développement de l'ancien motif transformera la Roue de la Fortune en l'un des objets emblématiques des cortèges carnavalesques. <sup>25</sup>

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle les reprises les plus importantes appartiennent à Goya et à Sade. Dans le premier cas, la réélaboration qu'il en propose dans le *Capricho no. 56* est conforme à sa réflexion sur la métaphysique de la chute ainsi qu'à l'impératif moral de longue tradition. La planche a pour titre Monter et descendre (*Subir y bajar*) et montre un géant à pieds et jambes de bouc, assis sur une surface courbe (qui pourrait être celle du globe terrestre lui-même) soutenant dans une gymnastique hardie un homme ayant les cheveux en flammes et portant du feu dans ses deux mains. L'équilibre instable de ce dernier

est suggéré par des personnages en chute libre qui se trouvent à gauche et à droite du géant. Un moment auparavant ils se trouvaient à la place de celui qui se dresse maintenant debout, uniquement pour un instant, sous les yeux du spectateur. Une vague atmosphère de scénario de foire qui fait jouer ensemble acrobates et mangeurs de flammes semble pouvoir se déceler encore aux origines lointaines de cette gravure. L'autre source - morale et historique - est dévoilée par les inscriptions explicatives, dont celle conservée dans le cahier du Prado, est la plus proche de l'esprit de Goya:

„Monter et descendre. La fortune traite très mal celui qui lui fait la cour. Elle fait payer la peine de monter avec de la fumée et punit celui qui est en haut avec la chute.“ [...] ]

L'inscription met à nu le fait que cette gravure a été conçue (ou bien qu'elle a été considérée très tôt) comme une variante nouvelle d'un ancien motif. Elle souligne la futilité de toute ambition d'élévation et introduit la notion de „chute“ comme „punition“. Deux autres commentaires anciens conservés des *Caprices* apportent des éléments nouveaux. <sup>26</sup> Ils identifient l'homme-bouc avec la personnification de la Luxure et le personnage en équilibre instable avec le premier ministre de Charles IV, Godoy. Bien plus que les allusions politiques (possibles, mais toujours discutables), c'est le fait que la notion de „Vice“ (sous la forme de la Luxure) soit intégrée dans le mécanisme de la Roue de la Fortune qui nous intéresse ici. Celle-ci n'est que le Globe terrestre lui-même, et le Vice, en est son habitant monstrueux.

C'est le point où intervient le Marquis de Sade - indirectement bien sûr - Pour lui aussi le Vice est le support du Monde, sauf qu'il actionne maintenant sans équivoque dans le sens même de la Fortune. On peut suivre ce renversement de deux manières. La première concerne le niveau de la description ponctuelle des débauches perverses, parfois illustré par des gravures explicatives. Souvent elles peuvent être considérées comme des cas particuliers où se concrétise la mécanique implacable des anciennes „Roues morales“. Le Grand Pan est là, comme présence emblématique sous la forme d'un „Dieu des Jardins“ qui soutient une machine compliquée faite pour que le/a débauché(e) jouisse et que le/a vertueux(se) souffre.

La seconde façon d'accéder au renversement sadien est offerte par les passages discursifs, nombreux eux-aussi, où, à travers la bouche de quelques personnages, l'auteur expose sa nouvelle „philosophie morale". Voilà en guise d'exemple, un extrait de la leçon tenue par Mme Dubois à sa vicieuse élève:

„Il y a trente ans qu'un enchaînement perpétuel de vices et de crimes me conduit pas à pas à la fortune, j'y touche; encore deux ou trois coups heureux et je passe de l'état de misère et de mendicité dans lequel je suis née à plus de cinquante mille livres de rente. T'imagines-tu que dans cette carrière brillamment parcourue, le remords soit un seul instant venu me faire sentir ses épines? Ne le crois pas, je ne l'ai jamais connu. Un revers affreux me plongerait à l'instant du pinacle à l'abîme que je ne l'admettrais pas davantage; je me plaindrais des hommes ou de ma maladresse, mais je serai toujours en paix avec ma conscience"<sup>27</sup>

Il n'est pas difficile de déceler comment dans ce passage (et dans d'autres comme lui) un dialogue direct s'instaure avec l'ancien symbolisme des mécanismes giratoires de la montée et de la chute, dialogue dont la fonction est celle de remouler l'ancien topos dans une forme dépourvue de toute contrainte éthique au nom de la force de la Nature. Toute vertu est, dans cette optique, „mauvaise", puisque „contre nature". La „juste" Justine est le personnage sadien qui en sait le plus:

„Oh! juste ciel, m'écriais-je avec amertume, il est donc impossible qu'aucun mouvement vertueux puisse naître en moi, qu'il ne soit à l'instant puni par les malheurs les plus cruels qui soient à redouter pour moi dans l'univers!"<sup>28</sup>

Ainsi, chaque fois que Justine invoquera le ciel, celui-ci restera muet ou, tout au plus, lui enverra un signe de sa colère. Le plus terrible est sans doute celui qui met fin à sa vie (et au roman qui la raconte). La scène est célèbre. Pour protéger sa vicieuse soeur, Juliette, Justine essaie, dans un dernier élan vertueux, de fermer une fenêtre ouverte par l'orage, mais :

„...un éclat de foudre la renverse au milieu du salon et la laisse sans vie sur le plancher, (...) frappée de façon à ce que l'espoir même ne

pouvait plus subsister pour elle. La foudre était entrée par le sein droit, elle avait brûlé sa poitrine, et était ressortie par sa bouche, en défigurant tellement son visage qu'elle faisait horreur à regarder."<sup>29</sup>

Il n'y a donc pas, nous dit Sade, une „Justice Divine" mais tout au plus une „Injustice Naturelle". Les détails de la mort de Justine laissent même entrevoir l'existence d'une volonté supérieure, d'une force universelle aveugle, mais munie d'une „quasi-conscience" qui punit les bons et sauve les méchants. La traversée du corps vertueux et sa „défiguration" montrent la „perversité" de cette force par rapport à tout rêve de justice universelle.

Cette conclusion rend superflu tout traitement détaillé de l'ancien système des vertus et des vices, qui fonctionne encore chez Sade mais à rebours. Nous trouvons pourtant opportun de donner encore au moins un exemple, à notre avis important en raison du fait qu'il fait voir comment ce qui passe d'habitude comme le sceau unique du discours sadien, l'apologie de la luxure et de la violence, n'est en fin de compte, qu'une synecdoque d'un renversement plus grand. En voilà donc l'exemple, tiré cette fois-ci de l'Histoire de Juliette:

„...la pudeur est une chimère; unique résultat des mœurs et de l'éducation, c'est ce qu'on appelle un mode d'habitude; la nature ayant créé l'homme et la femme nus, il est impossible qu'elle leur ait donné en même temps de l'aversion ou de la honte pour paraître tels. Si l'homme avait toujours suivi les principes de la nature, il ne connaîtrait pas la pudeur: fatale vérité qui prouve qu'il y a certaines vertus qui n'ont d'autre berceau que l'oubli total des lois de la nature. Quelle entorse on donnerait à la morale chrétienne, en scrutant ainsi tous les principes qui la composent! Mais nous jaserons de tout cela. Aujourd'hui, parlons d'autre chose, et déshabillez-vous, comme nous."<sup>30</sup>

Il faut bien comprendre la signification de l'ordre par lequel cette diatribe se clôt: les personnages de Sade se dénudent pour parler. Dans le Carnaval sadien l'homme ne se masque pas, il se démasque et la nudité n'est que le dévoilement cruel de son être le plus profond. On a ici sans doute un reflet de la pensée des Lumières, mais chargé jusqu'à l'excès: l'homme nu est l'homme essentiel, c'est-à-dire méchant, lubrique, vicieux et bestial.

Roland Barthes a remarqué à juste titre que les orgies sadiennes sont dépourvues de l'érotisme lent du *strip-tease* et que tant les corps des victimes que ceux des bourreaux se dénudent sur-le-champ.<sup>32</sup> Son explication (le *strip-tease* est un récit épiphanique et l'athée Sade désacralise tout, y compris le sexe) est, en dépit de son ingéniosité, à reformuler. Les romans de Sade pullulent en effet de phrases du genre: „deshabillez-vous“; „dénudez-vous“, „il (elle) se dénuda“, „il (elle) fut à l'instant nu (nue)“; le (la, les) voilà tout(s) nu(es)“ etc. La rapidité de l'ordre et du geste est, croyons-nous, la conséquence d'une volonté de mettre l'homme à nu (littéralement). Il y a un second ordre qui, à une lecture statistique des oeuvres sadiennes, pourrait se révéler être même en avantage face au stéréotype: „deshabillez-vous“. Cet ordre, plus obscur mais non moins significatif est „retroussez!“ „troussez“, voire „enlevez!“ Il ne laisse pas, lui non plus, place à la lenteur ludique des préambules amoureux, puisqu'il est généré par le même impératif d'urgence que le plus générique „deshabillez-vous“, la différence consistant dans le fait qu'à la suite du „retroussez!“ si fréquent dans les récits du Marquis, le corps ne se dénude que partiellement, mais suffisamment pour qu'il dévoile - et cela le plus vite possible - la partie la plus importante de l'homme et de son corps, c'est-à-dire son derrière. De *schéma erotikon*, comme il l'était dans la tradition à laquelle Sade se rattache encore, le dévoilement des fesses tend à devenir un geste (peut-être même „Le geste“) qui réussit le mieux à définir l'„entorse“. A la grande question des Lumières „Qu'est-ce que l'homme?“<sup>31</sup>, Sade répond par des réductions qui s'emboîtent réciproquement: l'homme se réduit à son corps, le corps au séant, le séant à son centre, c'est-à-dire à un vide, ou, pis encore, au simple passage des déchets. Tout cela se passe sans doute d'une manière indirecte qui débute par l'apothéose d'origine carnavalesque de l'ancienne *anasyrma* :

„Elle (Mme Brentôme) se contentait quelquefois de les trusser, au lieu de les faire mettre nues, trouvant à l'action de relever et de contenir leurs jupes, plus de plaisir encore que la trop grande facilité offerte par leur complète nudité“.<sup>33</sup>

Ou bien (c'est Juliette qui parle):

„Elle a le plus joli cul du monde, dit le grand vicaire, dès qu'il m'eut vue toute nue“<sup>34</sup>.

Cette phrase est significative pour la mise en valeur de la synecdoque: toute nue, Juliette ne se fait pourtant admirer que pour une partie de son corps, celle qui définit son essence.

L'inversion sexuelle, qui, certes, ne manque pas dans les romans du Marquis n'est qu'une suite (ou peut-être même l'emblème) d'un renversement beaucoup plus important et de portée plus générale où le derrière prend la place du devant (l'anus devance le sexe), le bas prend la place du haut (le postérieur devance la tête). C'est sans doute la raison pour laquelle au milieu d'une des orgies sodomites de Juliette, lorsque Ducroz exclame „c'est histoire de goût“, Volmar réplique promptement: (et Sade, lui, le souligne par des italiques) „C'est philosophie, c'est raison“<sup>35</sup>. C'est aussi l'une des explications pour laquelle un des personnages les plus noirs de Sade, Saint-Fond (dont le nom renferme, certes, la possibilité de plusieurs jeux allitatifs et homophoniques), au moment d'exposer son utopie post-termidorienne propose un règlement de (contre-)révolution qui débute, pour ainsi dire, „en bas“:

„- Et quels sont, dis-je, les règlements que vous vous proposez ?

- C'est par les modes que je veux d'abord travailler l'opinion publique: tu connais l'influence qu'elles ont sur les Français:

Premier article: J'établis des costumes d'homme et de femme qui laissent presque totalement à découvert toutes les parties de la lubricité et les fesses surtout“<sup>36</sup>.

Le mécanisme qui gouverne la „Révolution“ sadienne est assez simple: dans la tradition occidentale, le derrière - sa dénomination, son utilisation et bien sûr son exhibition - était (est) un des plus forts interdits. Il était (est) le lieu de la misère du corps et, en tant qu'embouchure du déchet honteux, le bas profane par excellence<sup>37</sup>. Dans l'Occident chrétien seul le temps licencieux du carnaval permettait sa nomination et son exhibition<sup>38</sup>. Mais à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Carnaval se meurt. Sade reprend quelques-unes de ses fonctions en opérant l'„entorse“ qui fait du bas corporel l'Ersatz même du sacré:



„Je vais donc le voir, ce cul divin et précieux que j'ambitionne avec tant d'ardeur!...Sacredieu! que d'embonpoint et de fraîcheur, que d'éclat et d'élégance! Je n'en vis jamais un plus beau!"<sup>39</sup>

Cette sacralisation ludique donne naissance, dans les descriptions orgiastiques et dans les gravures qui les accompagnent, à une iconographie vraie et complexe où le rite chrétien déborde dans son contraire, où l'adoration blasphème. Le derrière est, dans ce contexte, plurifonctionnel. Il peut, en tant qu'idole d'une nouvelle religion remplacer le crucifix et en tant que lieu sacrificiel substituer l'autel. Au moment où le thème de la messe noire (ou de la contre-messe) est abordé par la gravure contemporaine (par Goya en l'occurrence), la ritualisation du postérieur se produit d'une façon plus prudente, mais non pas moins significative. [...]

La recherche sadienne d'un support iconographique en vue de la sacralisation blasphème du postérieur le conduit inévitablement à la rencontre de l'iconographie païenne de la déesse retroussée. C'est elle l'idole qui, implicitement et explicitement, gouverne la plupart de ses orgies:

[...] „Il n'y a pas un seul coin de la terre où ce prétendu crime de sodomie n'ait eu des temples et des spectateurs. Les Grecs, qui en faisait pour ainsi dire une vertu (c'est nous qui soulignons), lui érigèrent une statue sous le nom de Vénus Callipyge (c'est-à-dire „Vénus aux belles fesses")" <sup>40</sup>.

Dans *La Philosophie dans le boudoir*, d'où nous avons extrait cette citation, la rencontre de l'image emblématique de l'entorse et sa nomination directe mettent le sceau définitif au renversement, désormais accompli, du système des vices et des vertus. La Vénus Callipyge est l'image tutélaire du *mundus perversus*.

### III. Le Complexe de Pygmalion

Le renversement est le mécanisme qui gouverne l'anthroponymie sadienne. Madame de Lorsange est une diablesse et, tout comme Saint-Fleurent, elle n'a de „saint" que la moitié de son patronyme. Saint-Fond est en réalité un abîme „sans fond" de méchanceté. Clément, dont le nom, nous dit Sade,

„peignait on ne saurait moins la figure, était un homme de quarante-huit ans, d'une grosseur énorme, d'une taille gigantesque, le regard sombre et farouche, ne s'exprimant qu'avec des mots durs élancés d'un organe rauque, une vraie figure de satyre, l'extérieur d'un tyran" <sup>41</sup>.

Plutôt qu'incarnation de la clémence, ce personnage est donc une des figures d'un „bestiaire" sadien, qui attend encore une étude approfondie. [...]

Du côté des victimes, un autre système domine. On pourrait le caractériser comme un système onomastique néoclassique. La liste est longue: Hébé, Rose, Zéphyr, Adonis, Cupidon, Giton, Narcisse, Aglaé, Aurore...<sup>42</sup> Parfois pourtant les niveaux se mélangent et les effets qui en résultent sont puissants du fait de la mise en exergue de l'inversion transgressive.

(C'est Justine qui raconte):

„Les deux hommes qui m'avaient amenée et que je distinguais mieux à la lueur des bougies dont cette pièce était éclairée, n'avaient pas plus de vingt-cinq à trente ans. Le premier, qu'on appelait La Rose, était un beau brun, taillé comme Hercule".<sup>43</sup>

Mais le procédé le plus fréquent et le plus riche en signification est probablement celui à travers lequel l'anthroponymie néoclassique se fonde dans l'anonymie. Ce seront alors les adonis, les cupidons, les grâces, les hercules, les ganymèdes, les vénus et les omphales et toute une cohorte de nudités travaillées au tour qui peupleront la scène orgiastique sadienne. A l'anonymie néoclassique correspond une stratégie descriptive, dont on a souligné à maintes reprises la stéréotypie: „son corps était beau, fort blanc, le plus beau cul du monde"<sup>44</sup>; „elle était grande, faite à peindre"<sup>45</sup>; „belle comme une déesse même de la jeunesse, une peau très blanche"<sup>46</sup>; „je n'avais vu de plus beau corps"<sup>47</sup>; „fille charmante, c'était les traits de Minerve elle-même, déguisée sous ceux de l'Amour"<sup>48</sup>; et les citations pourraient s'enchaîner presque à l'infini.

Sade lui-même était pleinement conscient de cette monotonie descriptive:

„Je ne m'aviserais pas de peindre ces beautés: elles étaient toutes si également supérieures que mes pinceaux deviendraient nécessairement monotones. Je me contenterai de les nommer...“<sup>49</sup>

Nommer au lieu de décrire, voilà une stratégie bien étrange qui a besoin d'être interrogée. On observera sans grande difficulté que la promenade de Sade dans le monde de la perfection implique un paradoxe: toutes ces beautés monotones trouvent leur fonction narrative dans les impulsions destructives des libertins. Objets de leur débauche elles s'échappent pourtant, dans la plupart des cas et comme par miracle, à l'anéantissement total<sup>50</sup>. Elles résistent aux coups comme des fantômes fuyants ou comme des statues inébranlables. Avec leur „blancheur d'albâtre“, leur „peau de lys“, leur „gorge marmoréenne“, les beautés sadiennes ont l'attrait et l'ennui des interminables collections de moulages néoclassiques [...].

Il faut bien se garder d'interprétations superficielles. L'érotisme dont est investi ce monde de pierre n'ajoute pas une nouvelle perversion dans le catalogue déjà assez riche des aberrations sadiennes. Il s'agit, et c'est important, de la figure même du désir et de son inassouvissement. La démarche de Sade est intelligible par la pensée des Lumières qui avait abordé à maintes reprises la métaphore de la statue animée, comme, par exemple, dans les pages justement célèbres du *Rêve de D'Alembert* par Diderot:

„-Je voudrais bien que vous me dissiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair.

-Assez peu. On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre“<sup>51</sup>

Nouvelle est pourtant, chez le „divin marquis“, l'utilisation perverse de cette métaphore:

„Les femmes ne sont que des machines de la volupté (...). L'Univers est plein de statues organisées qui vont, qui viennent, qui agissent, qui mangent et qui digèrent, sans jamais se rendre compte de rien“<sup>52</sup>

Ce monde lisse et parfait s'anime brutalement dans les „chocs“, dans les „irritations“, dans les „chatouillements“, „violations“ et „douleurs“ de l'orgie<sup>53</sup>:

[...] „Allons dit-il en se rapprochant de sa victime, préparez-vous, il faut souffrir, et le cruel en applique d'abord vingt-cinq coups qui changent bientôt en vermillon le tendre incarnat de cette peau si fraîche“<sup>54</sup>.

Mais on a ici sans doute la manière extrême de „colorier“ l'albâtre de la perfection. La première modalité, celle où Sade met en oeuvre tous ses dons imaginatifs et descriptifs, consiste dans l'arrangement des combinaisons et des permutations qui précèdent la volupté. Tout comme les peintres néoclassiques faisaient de la peinture à partir de la statuaire ancienne, Sade imagine des „tableaux“ et des „attitudes“ (les notions elles-mêmes sont prises du langage d'atelier<sup>55</sup>) dont la *dispositio* et l'*inventio* touchent l'invraisemblable. Nous épargnons au lecteur les descriptions les plus détaillées, pour nous limiter à quelques exemples, ceux où c'est le principe de l'„ordre“ et de la „composition“ qui sont mis en avant:

„Saint-Fond s'éveille sur cinq heures. Tout, par mes soins (c'est Juliette qui parle), se trouvait prêt dans le salon, et voici, l'ordre dans lequel les personnages étaient disposés: nues et simplement parées de guirlandes de roses, l'on apercevait, dans la partie droite du tableau, les trois pucelles destinées aux orgies; je les avais groupées comme les Grâces“<sup>56</sup>.

On observera aisément, en parcourant ces descriptions, que la couleur qui „anime“ le blanc est en premier lieu le rose et non le vermillon des apogées orgiastiques. On pourrait ne remplacer qu'un mot et écrire Salon avec majuscule pour avoir l'impression que c'est un Bachaumont ou un Diderot qui décrit une visite aux expositions périodiques du Louvre<sup>57</sup>. Écoutons en guise d'exemple Denis Diderot décrivant un tableau de Jean-Jacques Lagrenée au Salon de 1767:

„Hersé est assise à gauche. Elle a sa jambe droite étendue et posée sur le genou gauche de Mercure. On la voit de profil. Mercure, vu de face, est assis devant elle, un peu plus bas et un peu plus sur le fond. Tout à fait vers la droite Aglaure écartant un rideau regarde d'un oeil



coléreux et jaloux le bonheur de sa soeur. Les artistes vous diront peut-être que les figures principales sont lourdes de dessin et de couleur, et sans passage de teintes. Je ne sais s'ils ont raison; mais, après m'être rappelé la nature, je me suis écrié en dépit d'eux et de leur jugement: „Ô, les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains ! La belle peau ! La vie et l'incarnat du sang transpirent à travers; je suis sous cette enveloppe délicate et sensible le cours imperceptible et bleuâtre des veines et des artères. Je parle d'Hersé et de Mercure. Les chaires de l'art luttent contre les chairs de la Nature. Approchez votre main de la toile, et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse point de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres et je couvre de baisers tous ces charmes. Ô, Mercure, que fais-tu? qu'attends-tu? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévore pas?" 58

Certes, Sade a eu de bons maîtres! Ses „tableaux vivants", tout comme beaucoup de tableaux des Salons, sont des mécanismes fantasmatiques, des représentations qui exhibent le désir au lieu de le consommer. Animés et statiques en même temps, ils suivent une rhétorique muette de la disposition et de la réception. [...]

On connaît mal les rapports de Sade avec l'imaginaire contemporain, mais on dispose par contre d'un document de premier ordre concernant ses rapports avec l'imaginaire classique. Il s'agit de son *Voyage d'Italie* (1775-76) refondu partiellement dans les aventures de Juliette (1787)<sup>59</sup>.

Lorsque à la fin du mois de juillet de 1775, Sade, poursuivi pour sodomie homo-et hétérosexuelle, flagellation, masturbation sur le crucifix, et corruption de jeunes filles, passe les Alpes, n'est pas encore l'écrivain qu'il sera, mais il est déjà le libertin qu'il restera. Le passage des Alpes, décrit en détail, ouvre toute une série d'opérations transgressives qui s'emboîtent les unes dans les autres. Après les Alpes ce seront les Apennins, ou à l'ombre de Pietramala (cette toponymie enflamma visiblement l'imagination de Sade) se trouve la

ville de Florence. Celle-ci anticipe sur les descriptions des châteaux-forts<sup>60</sup> qui seront plus tard le théâtre de ses orgies littéraires:

„La ville est totalement entourée d'une grande muraille, flanquée de quelques vieilles tours. Et dedans est un rempart qui fait l'enceinte de la ville" 61.

À son centre, le Palazzo Vecchio:

„Ce bâtiment est une espèce de forteresse d'un carré long. Il y a sur le devant une tour de deux-cent-soixante pieds de haut et bâtie après coup, ce qui rend sa solidité fort extraordinaire. La cour intérieure de ce palais est obscure et sombre" 62.

La ville de Florence, forteresse-en-forteresse, est un espace transgressif, un monde pervers et carnavalesque y est imaginé:

„Les femmes sont très libres à Florence. Les femmes se costument comme des hommes, ceux-ci comme des filles. Il y a peu de villes dans toute l'Italie où l'on aperçoive un penchant aussi fortement décidé pour trahir son sexe, et cette manie leur vient assurément de l'extrême besoin qu'ils ont de les déshonorer tous les deux. Les Florentins, passionnés pour la sodomie, obtinrent autrefois une indulgence plénière des papes pour ce vice, sous quelque rapport qu'on pût le considérer. (...) Il y avait autrefois à Florence une loi fort singulière à ce sujet. Il était impossible, le Jeudi gras, qu'une femme refusât la sodomie à son époux: si elle s'en avisait, et que celui-ci se plaignît, elle risquait de devenir la fable de la ville. Heureuse, mille fois heureuse la nation assez sage pour ériger ses passions en lois" 63.

Mais dans ce système d'emboîtements successifs, il y a aussi de la place pour la description de l'espace où la transgression concerne l'imaginaire symbolique: du Palazzo Vecchio, on passe directement aux Offices, où la fameuse Tribune joue le rôle d'une vraie *sancta sanctorum*.

„La forme de ce magnifique salon est octogone. La coupole est toute en nacre de perles et le pavé de marbre de rapport" 64.

Nous pouvons réaliser l'impression que cet endroit déjà mythique à l'époque aurait pu faire sur le marquis, à l'aide de la grande toile que le peintre anglais d'origine germano-hongroise Johann Zoffany réalisa justement dans les mêmes années (1772-1778) pour la reine Charlotte d'Angleterre<sup>65</sup>. Tout comme le tableau, le texte de Sade met en scène la rencontre d'un regard mâle avec un monde clos, dominé par la beauté féminine et par le déploiement des corps nus. Tableau orgiastique, aux limites de la décence, où les „amateurs“ se mélangent aux nus peints ou sculptés, l'oeuvre ne plût pas à la reine Charlotte, qui la rejeta. Le texte de Sade, que la reine n'eut (heureusement) jamais entre ses mains, est, tout comme la toile, plein de descriptions détaillées d'oeuvres d'art exposées dans la Tribune, et tout comme dans le tableau, il met en exergue deux d'entre elles: la Vénus d'Urbino par le Titien et la Vénus de Médicis<sup>66</sup>. Lisons ces descriptions:

„La fameuse *Vénus* de Titien, que l'on appelle sa maîtresse, est une belle blonde, les plus beaux yeux du monde, les traits cependant plus marqués que délicats. Elle est étendue toute nue sur un matelas blanc; d'une main, elle épargne des roses; de l'autre, elle couvre celle que lui donna la nature. Son attitude est voluptueuse et on ne se lasse pas d'examiner les beautés de détails de ce tableau sublime“<sup>67</sup>.

Notons d'emblée le fait que Sade ne décrit pas à vrai dire un tableau, mais une femme et que la première qualité de cette femme-tableau que le texte nomme est celle d'être (ou de passer pour) la maîtresse de Titien. Le caractère fantasmagorique de la réception sadienne ne pourrait être plus frappant<sup>68</sup>. La description de la statue de *Vénus de Médicis*, faite vraisemblablement à l'aide du *Voyage d'Italie* de Charles-Nicolas Cochin<sup>69</sup> (1758), contient des différences importantes:

„Le premier objet qui frappe en y entrant est la fameuse Vénus. Elle est placée au fond de la pièce, ayant à côté d'elle pour pendant, un Apollon qui n'est guère moins beau. Les opinions varient beaucoup sur l'auteur et l'antiquité de cette Vénus. Quoi qu'il en soit, c'est le plus beau morceau que j'ai vu de ma vie. On se sent pénétré d'une douce et sainte émotion en l'admirant; et en examinant les beautés de détail, on ne s'étonne pas de la tradition qui assure que l'auteur se servit de cinquante différents modèles pour terminer ce bel ouvrage qui, par

conséquent, se trouve être le résultat de toutes les beautés de la Grèce. Les proportions de cette sublime statue, les grâces de la gorge et des fesses, sont des chefs-d'oeuvre qui pourraient le disputer aujourd'hui à la nature. Et je doute que le double des modèles employés, choisis sur toutes les beautés d'Asie et d'Europe, pût fournir une seule créature qui n'eût pas à perdre à la comparaison. La statue mesure environ cinq pieds de haut; elle est placée sur un piédestal de trois pieds. (...) Le plus beau marbre a été employé pour ce chef-d'oeuvre. L'ancienneté lui a donné un petit coup d'oeil jaunâtre qui, avec la finesse et la beauté du grain, le fait presque ressembler à l'albâtre“<sup>70</sup>.

Cette fois-ci Sade décrit un objet d'art, dont la matérialité spécifique est soulignée avec insistance. Nous nous trouvons devant une situation rappelant l'ancienne comparaison entre peinture et sculpture, si fréquente à la Renaissance et opérante encore dans la mise en scène des deux Vénus dans le tableau de Zoffany<sup>71</sup>. On peut résumer ce *Paragone* comme suit: dans un jugement centré sur le critère de la mimesis, la peinture présente l'avantage de pouvoir offrir un effet de réalité puissant, grâce aux couleurs et à la liberté du langage corporel, tandis que la sculpture, grâce au ronde-bosse, offre l'avantage du volume et de sa vue multiple. [...] Dans le cas de Sade, son insistance sur le rapport entre beauté idéale et modèle vivant anticipe sur certaines de ses obsessions qui émergeront dans les textes littéraires. Dans *L'Histoire de Juliette* ce rapport sera inversé:

„Ne me soupçonnez ici ni d'enthousiasme ni de métaphore, mais je n'exagère en vérité pas, lorsque je vous assure qu'Aglaé aurait pu servir seule de modèle à celui qui ne trouva même pas, dans les cent plus belles femmes de la Grèce, assez de beautés pour en composer la sublime Vénus que j'avais admiré chez le grand-duc. Jamais, non, jamais, je n'avais vu des formes si délicieusement arrondies, un aussi voluptueux ensemble et des détails si intéressants; rien d'étroit comme son joli petit con, rien de potelé comme son charmant petit cul, rien de frais, rien de moulé, comme sa gorge, et je vous proteste à présent, de sang-froid, qu'Aglaé était bien la plus divine créature que j'eusse encore fêtée de ma vie. A peine eus-je découvert tous ses charmes que je les dévorais de caresses et, passant rapidement de l'un des attraits à l'autre, il me semblait toujours que je n'avais pas encore assez caressé.

celui que je quittais. La jolie petite friponne, douée du tempérament le plus lascif, se pâma bientôt dans mes bras<sup>72</sup>.

Ce passage et d'autres comme lui<sup>73</sup> peuvent aussi être considérés comme suite d'une assimilation, aux limites de la convenance, de l'un des grands mythes de l'Histoire de l'Éros Occidental, celui de Pygmalion. [...]

Tout le XVIII<sup>e</sup> siècle fut traversé par une vraie „pygmalionomanie“<sup>74</sup> dont les points saillants sont sans doute le groupe statuaire de Falconet (1763), la „scène lyrique“ de Rousseau (1770), l'essai *Plastik* de Herder (1778). Sade, lui, ne lui échappera pas non plus. La reprise transgressive qu'il opère se produit dans le plus pur esprit de démythification des Lumières. Déjà dans l'*Encyclopédie* de Diderot (1765), Ovide était lu d'une façon complètement prosaïque:

„On peut croire que ce prince (Pygmalion) trouva le moyen de rendre sensible quelque belle personne qui avait la froideur de la statue“<sup>75</sup>. [...]

#### IV. Le discours (du) fou

Madame de Clairwil, l'un des plus noirs personnages sadiens, sait avec clarté - le nom même le dit - ce qu'elle veut et ce qu'elle est:

„Jamais elle n'avait eu d'enfants: elle les détestait, sorte de petite dureté qui, dans une femme, prouve toujours l'insensibilité: aussi pouvait-on assurer que celle de Madame de Clairwil était à son comble. Elle se flattait de n'avoir jamais versé une larme, de ne s'être jamais attendrie sur le sort des malheureux. Mon âme est impassible, disait-elle; je défie aucun sentiment de l'atteindre, excepté celui du plaisir. Je suis maîtresse des affections de cette âme, de ses désirs, de ses mouvements; chez moi tout est aux ordres de ma tête; et c'est ce qu'il y a de pis, car cette tête est bien détestable. Mais je ne m'en plains pas: j'aime mes vices, j'abhorre la vertu; je suis l'ennemie jurée de toutes les religions, de tous les dieux; je ne crains ni les maux de la vie, ni les suites de la mort; et quand on me ressemble, on est heureux.“<sup>76</sup>

On peut considérer cette profession de foi, comme tenant du noyau même de ce qu'on a nommé „la dialectique des Lumières“<sup>77</sup>. Son enjeu

est immense puisqu'elle introduit la suprématie de la raison, là, précisément, où avant on décelait, sur le modèle du *Psaume* 53 (52), son effondrement:

„L'insensé a dit en son cœur: / Non, plus de Dieu !“ //

(*Dixit insipiens in corde suo: / Non est Deus !//*).

À partir de ces deux vers, pendant tout le Moyen âge et une bonne partie des temps modernes, s'ensuivra tout un enchaînement linguistique et logique: le fou est le non-sage, l'*in-sipiens*, celui qui ignore Dieu et la folie même se définira par négation, en tant que privation de raison: *in-sanía*, *in-sipientia*, *de-sipientia*, *a-mentia*, *de-mentia*<sup>78</sup>.

Le discours de Clairwil (celui de Sade), en recoupant (jusqu'à un certain point) le discours des Lumières, renverse le rapport entre raison et déraison et indique dans l'absence de l'Autorité Supérieure le début même de la carrière d'une nouvelle „divinité“: la Raison. La place de Sade dans ce renversement a été à maintes reprises soulignée. Horkheimer et Adorno ont mis en avant le fait que „l'oeuvre du marquis de Sade montre l'entendement non dirigé par un autre, c'est-à-dire le sujet bourgeois libéré de toute tutelle“, („*Das Werk des Marquis de Sade zeigt den 'Verstand ohne Leitung eines anderen', das heisst, das von Bevormundung befreite bürgerliche Subjekt.*“<sup>79</sup>, tandis que Lacan, de son côté, considère que „*La Philosophie dans le boudoir*“ (1795) „s'accorde“, „complète“ et „donne la vérité“ à la *Critique de la Raison Pratique* (1788) de Kant<sup>80</sup>.

Nous pensons que cette dernière affirmation devrait être nuancée pour le simple motif que la seconde critique kantienne, est la conséquence „morale“ de la proclamation d'une suprématie absolue de la nouvelle idole faite par la *Critique de la Raison Pure* (1781) et se propose d'offrir d'une façon éclatante le premier projet d'une possible éthique profane, tandis que *La Philosophie dans le boudoir* n'offre, elle - et le titre le suggère - qu'une anti-éthique. La vraie place de Sade n'est pas dans la continuité de Kant, mais, tout au plus, dans un creux de sa pensée, celui que s'ouvre entre le moment où le fonctionnement de la Raison Pure est mis au point, et celui où naît la Raison Pratique. En désignant ce creux comme la „Clinique de la Raison Pure“ nous



proposons, certes, un jeu de mots, mais dont la portée transcende son propre ludisme, puisqu'il vise la problématique d'une pathologie qui se produit au sein de la Raison triomphante et qui concerne la création d'un espace de renfermement, voire de cure imaginaire.

La genèse fut d'une certaine façon anticipée par Kant lui-même, lorsqu'il considérait que:

„La folie et l'entendement ont des frontières si mal tracées qu'il est difficile de s'avancer loin dans l'un de ces domaines sans faire de temps à autre une brève reconnaissance dans l'autre" <sup>81</sup>. [...]

Soumettre la raison pure à une „critique", c'est la délimiter afin de la définir. Or l'„autre" de la raison n'est pas seulement „le dogmatisme", qui reste, certes, la cible d'élection de Kant, mais aussi l'„extravagance", c'est-à-dire la folie. Des études récentes ont heureusement attiré l'attention, d'un côté, sur le fait que l'exemple d'une pensée folle est l'un des thèmes essentiels qui organisent la *Critique de la Raison Pure* en tant que science des limites de la raison humaine<sup>82</sup> et de l'autre côté sur les modalités où celle-ci produit, au moment même de son apogée, son propre irrationnel <sup>83</sup>. En fin de compte, Kant lui-même était, au moment où il mit Dieu entre parenthèses pour lui substituer la Raison et la Loi Morale, un „fou", un *in-sipiens*, dans le sens donné par le psalmiste au mot. En connaissance de cause, il effectue, avant d'entamer le projet de la „*Raison Pure*" (1781), deux opérations d'exploration préventive, où il cerne, les deux territoires se plaçant dans le négatif de la raison: d'un côté l'expérience mystique, de l'autre, la folie. Naissent ainsi les *Rêves d'un voyeur d'esprits expliqués par des rêves de la métaphysique* (1766) et l'*Essai sur les maladies de la tête* (1764). Un coup d'oeil jeté aux dates, fait voir l'importance du discours sur la folie dans le projet d'une critique de l'entendement: ce discours anticipe de deux ans celui sur la mystique et de plus de quinze ans celui sur la raison<sup>84</sup>.

C'est, croyons-nous, dans ce sens qu'il faut approfondir les observations d'un Michel Foucault, et de ceux qui, comme lui, ont souligné à force d'arguments, l'étrange mais significatif dialogue que le XVIII<sup>e</sup> siècle a entretenu avec la Folie:

„...la rationalité de l'âge des Lumières y trouvait là comme un trouble miroir, une sorte d'inoffensive caricature (...) Comme si la raison

classique admettait de nouveau un voisinage, un rapport, une quasi ressemblance entre elle et les figures de la déraison"<sup>85</sup>.

Les études d'histoire de l'art ou de l'histoire de l'imaginaire ont montré pour leur part, à quel point l'iconographie de la folie est définitoire du nouveau registre thématique qui s'ouvre au sein de la représentation autour de 1800 <sup>86</sup>. Ce qu'on n'a pourtant pas encore fait à ce jour est une recherche autour de la „quasi ressemblance" des figures de la raison et de la déraison dans le domaine de la nouvelle visualité des Lumières, et de la leçon qui s'en détache.

Nous nous proposons de donner ici un avant-goût d'une telle recherche, susceptible, certes, d'être menée beaucoup plus loin que les limites de notre étude ne le permettent.

Retournons, en guise d'introduction, à Sade qui nous offre, dans le cinquième livre de l'*Histoire de Juliette*, la description bien connue d'une maison de force située à Salerne. Plus que la description elle-même, l'intérêt de ces pages réside dans leur contexte, qu'il nous faut rappeler. Avant d'y arriver, la troupe de Clairwil, chez laquelle - ne l'oublions pas - „tout est aux ordres de la tête", avait fait une halte importante devant les peintures d'Herculanum, occasion d'une petite dissertation esthétique:

„On remarque, en général, dans toutes ces peintures, un luxe d'attitudes presque impossibles à la nature, et qui prouvent ou une grande souplesse dans les muscles des habitants de ces contrées, ou un grand dérèglement d'imagination. Je distinguais parfaitement, entre autres, un morceau superbe représentant un satyre jouissant d'une chèvre: il est impossible de rien voir de plus beau, de mieux fini" <sup>87</sup>.

Le passage est significatif par le glissement du thème du „grand dérèglement d'imagination" et de celui de la perversion, dans les plis de la perfection classique. La visite de la maison de force qui s'ensuit sur la page suivante en forme le pendant. Ici, tout se joue aux limites du visible. Le maître des lieux, le terrible Vespoli, demande à la troupe si elle voulait „le voir agir", tout en soulignant „que ce n'est qu'avec peine qu'il se laisse voir en cet endroit" et ce sera la réponse prompte de Clairwil („nous voulons te voir!") qui ouvrira la représentation. Elle débute par l'irruption d'un „grand jeune homme, nu et beau comme Hercule, qui fit mille extravagances dès qu'il fut libre"<sup>88</sup>. Ce qui s'ensuit,

nous voulons bien l'épargner au lecteur pour lui résumer pourtant ce qui nous semble être la quintessence du scénario voyeuriste que ces pages proposent: la folie est un spectacle dont la raison jouit comme s'il était la surenchère vivante d'une peinture d'Herculanum. Par là, „le complexe de Pygmalion" reçoit son complément le plus inquiétant. Il se produit à travers l'effacement des limites entre l'ordre (rationnel) classique et le désordre (irrationnel) de l'hospice.

Fragment din eseul „Ultimul Carnaval. Francisco Goya și Marchizul de Sade", de Victor I Stoichiță și Anna Maria Coderch, în lucrul la editura Humanitas din București și publicat pentru prima oară la Londra, Reaktion Books, în 1999 sub titlul „Goya The Last Carnival".

#### Notes

##### Quatrième chapitre

1. Détails dans: G. Lely, *Vie du Marquis de Sade écrite sur des données nouvelles et accompagnée de nombreux documents, le plus souvent inédits*, T. I (Paris, 1952), pp. 182 et suiv.
2. Nous citons, en respectant l'orthographe original, d'après: Lely, *Vie du Marquis de Sade*, p. 205
3. G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, T. I, pp. 230-31
4. Lecture parallèle possible: R. von Kraft-Ebing, *Psychopathologia Sexualis. Étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes* <1923> (Paris, 1963).
5. G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, T. I, p. 216.
6. A. van Genepp, *Manuel de folklore français contemporain*, t. III, pp. 1146 et suiv.
7. A. van Genepp, *Manuel de folklore français contemporain*, t. III, pp. 1376.
8. Ovide, *Fasti*, II, 30-35; Voir aussi: C. Gaignebet/M-C. Florentin, *Le Carnaval*, pp. 22 et suiv.
9. L'expression „bâtard du catholicisme" est forgée, à propos du sadisme, par J. K. Huysmans, *À Rebours* <1884> (Paris, 1975, p. 254. Pour une lecture d'un „Sade catholique" voir l'étude classique de P. Klossowski, *Sade, mon prochain* (Paris, 1983)
10. Pour l'„humour" de Sade, voir: Ph. Roger, *Sade. La philosophie dans le pressoir* (Paris, 1976), 209 suiv.
11. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade* (Paris, 1963), p. 19
12. G. Lely, *Vie du Marquis de Sade*, T. I, p.
13. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 24.
14. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p. 18.
15. T. Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade* (Londres/New York, 1995), p. 13.
16. D. A. F. de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (= Oeuvres, édition établie par M. Delon, T. I, Paris, 1990), p. 69.
17. D. A. F. de Sade, *Les Infortunes de la vertu* (Paris, 1970), p. 125.
18. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, p. 114.
19. L'expression est de Juliette en: D. A. F. de Sade, *Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice* (Paris, 1969), p. 69.
20. Voir: Sade, *Oeuvres*, t. I, p. LXXVIII.

21. *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, éd. par J. Bergman (Vienne-Leipzig, 1926), pp. 165 et suiv.
22. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, p. 224.
23. Boethius, *Philosophiae Consolatio*, II, 1-16. L'étude de Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature <1927>* (New York, 1967) reste essentielle. Voir aussi: L. Galactéros de Boissier, „Images emblématiques de la Fortune. Eléments d'une typologie", in: Yves Giraud (éd.), *L'Emblème à la Renaissance* (Paris, 1982), pp. 79-125.
24. S. Brant, *Das Narrenschiff* <Strassburg, 1494> (Francfort. s. l. M., 1986), chant 37. Nous avons utilisé la version française *La Nef des Fous*, traduction et présentation par N. Taubes (Paris, 1997).
25. Voir: J. Heers, *Fêtes des Fous et Carnavals* (Paris, 1983), p. 243.
26. Il s'agit dudit manuscrit d'Ayale et du manuscrit ms. 20558 n. 23 de la Bibliothèque Nationale de Madrid, publié par Helman, *Trasmundo de Goya*, p. 212. Appendice II du livre d'Helman permet aussi une consultation très commode des trois explications manuscrites des Caprices. Pour la question des commentaires manuscrits, voir essentiellement: R. Andioc, „Al margen de los Caprichos: Las 'explicaciones' manuscritas", *Nueva Revista de Filología Hispanica*, XXXIII (1984), pp. 257-284.
27. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, p. 228.
28. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, p. 203.
29. Sade, *Les Infortunes de la vertu*, pp. 253-54.
30. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 16.
31. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), pp. 127 et suiv.
32. I. Kant, *Logik, Werke*, VIII (Berlin, 1923), p. 343. Pour le binôme Kant/Sade, voir: Horkheimer/ Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, pp. 88-127 et J. Lacan, *Ecrits* 2 (Paris, 1971), p119-150.
33. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 124.
34. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 42.
35. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 44.
36. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 158.
37. Voir: M. Hénaff, Sade. *L'invention du corps libertin* (Paris, 1978), surtout pp. 219 et suiv.
38. M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 302-365.
39. D. A. F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux* (Paris, 1976), p. 60.
40. Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, p. 161.
41. D. A. F. de Sade, *Justine, ou Les Malheurs de la vertu* (Paris, 1973), p. 152.
42. Voir à ce propos: J. Molino, „Sade devant la beauté", in: *Le Marquis de Sade* (Actes du Colloque d'Aix-en-Provence), (Paris, 1968), pp. 144-145.
43. Sade, *Justine*, p. 341.
44. Sade, *Histoire de Juliette*, p. 76.
45. *Histoire de Juliette*, p. 108.
46. D. A. F. Sade, *Les Crimes de l'amour* (Paris, 1087), p. 53.
47. *Histoire de Juliette*, p. 271.
48. Sade, *Les Crimes de l'amour*, p. 96.
49. Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, p. 46.



50. Voir: Lacan, *Écrits* 2, p. 131 et Th. Dipiero, „Disfiguring the Victim's Body in Sade's 'Justine'”, in: V. Kelly/D. Von Mücke, *Body & Text in the Eighteenth Century* (Stanford, 1994), pp. 247-265.
51. D. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, édition critique et annotée présentée par J. Varloot (Paris, 1987), pp. 90 et suiv.
52. Sade, *Justine*, p. 203-4.
53. Pour le contexte dans lequel Sade doit être intégré, voir: St. Bruhm, *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction* (Philadelphie, 1994).
54. Sade, *Justine*, p. 124.
55. Voir à ce propos: K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815* (Stockholm, 1967); Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (Paris, 1998); Birgit Joos, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit* (Berlin, 1999); Sergiusz Michalski, *Tableau und Pantomime. Historienmalerei und Theater in Frankreich zwischen Poussin und David* (Hildesheim/Zürich, New York, sous presse).
56. *Histoire de Juliette*, p. 162.
57. Pour les techniques descriptives de Diderot, voir l'étude classique de J. Starobinski, „Diderot descripteur. Diderot rêve et raconte la passion de Corésus”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 24 (1988), pp. 83-96.
58. D. Diderot, *Oeuvres*, T. IV. *Esthétique-Théâtre* (Paris, 1996), p. 563.
59. Spécialement dans les livres IV, V, et VI de *Juliette*.
60. J. DeJean, *Literary Fortifications. Rousseau, Laclos, Sade* (Princeton, 1984), surtout pp. 263-315.
61. D. A. F. Marquis de Sade, *Voyage d'Italie*, édition établie et présentée par M. Lever (Paris, 1995), p. 56.
62. Sade, *Voyage d'Italie*, p. 62.
63. Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, T. II (Paris, 1977), p. 24-25 à comparer à Sade, *Voyage d'Italie*, p. 70-73.
64. Sade, *Voyage d'Italie*, p. 65.
65. Pour tous les détails se rapporter à: O. Millar, *Zoffany and his Tribuna* (Londres, 1966).
66. Sade, *Voyage d'Italie*, p. 63 note que la célèbre Vénus d'Urbino se trouvait au moment de sa visite dans la „chambre des peintres”, où „un peintre assez médiocre la copiait.”
67. Sade, *Voyage d'Italie*, p. 63.
68. On peut mieux comprendre ce phénomène si l'on se rapporte au livre de M. Hobson, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982), surtout pp. 47-83 et 194-226 et aux observations de Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge, 1984). Voir aussi René Démonis, „Peintures et Belles Antiques dans la première moitié du Siècle. Les statues vivent aussi”, *Dix-huitième siècle*, 27 (1995), pp. 129-142 et, récemment, l'excellent ouvrage de Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion* (Münich, 1998).
69. Ch-N. Cochin, *Voyage d'Italie*, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie <1758>, 3 tomes (Paris, 1769).
70. Sade, *Voyage d'Italie*, p. 64.

71. L. O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Stockholm, 1974) et L. Mendelsohn, Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezioni” and *Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor, 1982).
72. Marquis de Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, T. II pp. 48-49.
73. Les plus significatifs, mais que nous préférons épargner au lecteur, se trouvent dans „Eugénie de Farval, nouvelle tragique”, dans: Sade, *Les Crimes de l'amour*, pp. 302 et 348-49.
74. Voir essentiellement: J. L. Carr, „Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (1960), pp. 239-255; I. Müllder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert (Munich, 1998); Michalski, *Tableau und Pantomime*, ch. IV.
75. <Diderot et D'Alembert, eds>, *Encyclopédie*, art. *Pygmalion*.
76. Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, T. II, p. 109.
77. Horkheimer/ Adorno, *Dialektik der Aufklärung*.
78. Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Age* (Paris, 1992), pp. 7 et suiv.
79. Horkheimer/ Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p. 93. (La traduction française est d'Eliane Kaufholz, M. Horkheimer/ Th. W. Adorno, *La Dialectique de la Raison* (Paris, 1974), p. 97.)
80. J. Lacan, „Kant avec Sade”, in: *Écrits II* (Paris, 1971), p. 120. Voir aussi: Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt* (Frankfurt s. I. M., 1988), pp. 274-307.s
81. I. Kant, *Träume eines Geistersehers*, in: *Werke II. Vorkritische Schriften bis 1768*, t. 2 (Frankfurt s. I. M. /Wiesbaden, 1960), p. 969.
82. Monique David-Ménard, *La Folie dans la Raison Pure* (Paris, 1990).
83. Hartmut Böhme/Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants* (Frankfurt s. I. M., 1985), surtout pp. 271 et suiv.
84. Voir M. David-Ménard, „Présentation”, dans: I. Kant, *Essai sur les maladies de la tête* (Paris, 1990), pp. 7-44.
85. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'Âge Classique* (Paris, 1961), p. 204. Voir aussi: W. Promies, *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie* (Münich, 1966); Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie <1969>* (Hamburg, 1995); Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft <1969>* (Frankfurt s. I. Main, 1998); Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1977); Elfriede Moser-Rath, „Lustige Gesellschaft”. *Schwank und Witz des 17. und 18. Jahrhunderts in kultur- und sozialgeschichtlichem Kontext* (Stuttgart, 1984).
86. Sander L. Gilman, *Seeing the Insane* (New York, 1982), pp. 129-140; Jane Elizabeth Kromm, *Studies in the Iconography of Madness, 1600- 1900* (Ann Arbor, 1984), pp. 90-183; Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (Berlin, 1985), pp. 30 et suiv.; Therese Bhattacharya-Settler, *Nox Mentis. Die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (Bern, 1989) pp. 14-30.
87. Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, T. II, p. 378.
88. Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice*, T. II, p. 380.