

## Petite revue de philosophie

# Sade ou la perversion du récit

Jean-Marc Desgent

---

Volume 11, Number 2, Spring 1990

Les provocations d'Éros

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1102667ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1102667ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Desgent, J.-M. (1990). Sade ou la perversion du récit. *Petite revue de philosophie*, 11(2), 83–94. <https://doi.org/10.7202/1102667ar>

## Sade ou la perversion du récit

Sade n'a jamais vraiment été considéré comme un romancier ou, du moins, comme un bon romancier : ses narrations sont répétitives, ses personnages convainquent peu, ses dissertations philosophiques<sup>1</sup> bloquent la marche du récit. Philippe Sollers, dans *L'Écriture et l'expérience des limites*<sup>2</sup>, résume, en un schéma révélateur, les raisons qui ont pu faire naître ce préjugé de Sade piètre romancier. Ce schéma s'applique particulièrement aux grands romans érotiques<sup>3</sup> du Marquis :

RÉCIT :        récit — pratique — théorie

ÉCRITURE : parole — scène — commentaire<sup>4</sup>

1. Sade, dans son roman *La philosophie dans le boudoir*, par exemple, stoppe le récit pendant une cinquantaine de pages pour faire lire à son lecteur un pamphlet socio-politique : « Français, encore un effort si vous voulez être républicains. »

2. Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, 190 pages.

3. On considère les romans suivants comme étant les plus grands romans du Marquis : *La philosophie dans le boudoir*, *Justine ou les malheurs de la vertu*, *Les 120 journées de Sodome*, *La nouvelle Justine suivie de l'Histoire de Juliette*, *La Marquise de Gange*.

4. *L'Écriture et l'expérience des limites*, p. 62.

Sollers découpe l'écriture de Sade en trois «moments» importants se répétant inlassablement. Il nous présente l'écrivain du dix-huitième siècle comme ayant élaboré ce schéma afin de rendre ses romans les plus explicites possible (la narration servant à amener le lecteur devant un maximum de scènes érotiques et de discours philosophiques), et afin de correspondre à la mode des romans «à thèse» de son époque (Voltaire, Diderot, Rousseau) où la théorie constamment explique l'imaginaire, le monde des ombres, les différences. La sexualité, le débordement sexuel, chez le Divin Marquis, sont constamment encadrés par des discours philosophiques.

On sait, depuis les grandes études de Michel Foucault sur le dix-huitième siècle (époque des révolutions mais, aussi, époque des prisons, des disciplines, des mesures), à quel point s'est développé ce goût, ce besoin, pendant les Lumières, de construire, d'élaborer des structures fortes de compréhension afin de limiter les émotions, d'expliquer le monde, de poursuivre par la seule pensée logique ce qui est encore incompréhensible, de réfléchir sur les différences géographiques, culturelles. Quand un personnage de Voltaire rencontre des «étrangers», il lui faut commenter, analyser ce choc. De même, quand les personnages de Sade se rencontrent à l'intérieur de leur délire sexuel, ils doivent parler, disserter. Poussés par la pensée analytique, les libertins explorent tout en discutant devant témoins, leurs victimes préférablement, ce qui marque leur «différence». Nous verrons, un peu plus loin, que ces structures solides de compréhension vont, chez Sade, jusqu'à la manie : une arithmétique des corps, des lieux, où tout ce qui apparaît dans la narration est calculé comme en un théorème. Philippe Sollers a donc raison de parler d'un récit s'annihilant momentanément mais à répétition dans la pratique, la parole dans la scène, la pratique et la scène dans la théorie, le commentaire.

Mais y a-t-il plus dans le roman sadien? Peut-on lire

davantage et/ou autrement un roman de Sade? Je crois que oui. Cette petite étude tentera de montrer un Sade romancier-architecte-metteur en scène, un Sade moderne, élaborant ses «histoires» comme des rêves, la langue devenant le sujet et profond de ses écrits. Quand on lit, analyse ses romans, apparaissent deux narrations en une : la première où le récit, comme on vient de le voir, se précipite dans la scène érotique qui, elle-même, s'abandonne dans le discours philosophique, et une deuxième, cachée celle-là, qui nous fait lire la langue vivante à travers ses tropes : les figures du discours sexualisées, collées aux figures sculpturales, chorégraphiques que forment les corps des libertins et de leurs victimes en action.

Les romans de Sade sont construits comme les rêves<sup>5</sup>; deux niveaux distincts s'élaborent simultanément. Une première épaisseur correspondant au rêve manifeste — ce qui apparaît — et une deuxième épaisseur — ce qui est dissimulé — correspondant au rêve latent. L'analyse, le découpage de Sollers des romans sadiens ne touchent, en fait, que la première épaisseur, le roman manifeste. La deuxième épaisseur est composée uniquement de signes : les lieux, les personnages, leur nombre, leurs actions, les tropes, tous se répondent dans un miroir composé de chiffres, ils se recomposent les uns par les autres. La structure des différentes narrations est identique aux principales figures du discours utilisées durant les scènes érotiques, celles-ci, identiques aux types de fantasme du ou des libertins. C'est la langue et ses tropes prenant tout à coup la «place» des personnages ou, plutôt, langage et personnages sont interchangeable. Le langage, ainsi, se trouve constamment sexualisé.

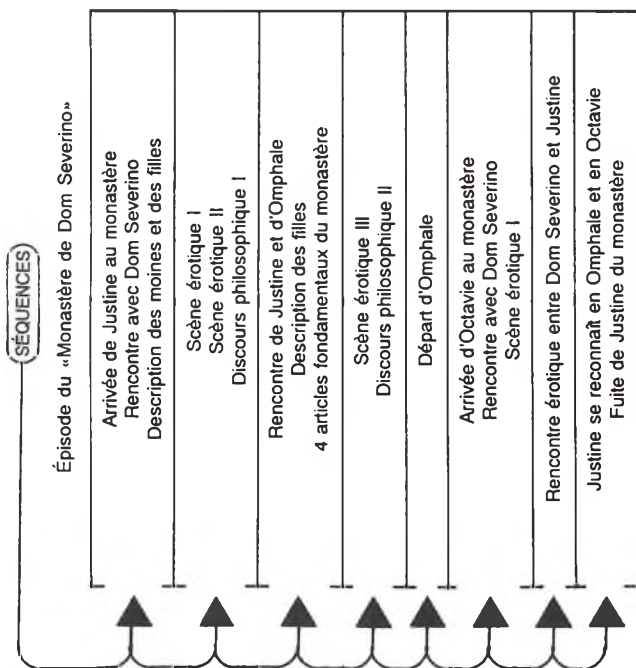
Sade va donc plus loin que nous l'avions cru jusqu'à maintenant. Il ne nous livre pas seulement des scènes érotiques souvent inacceptables, il nous fait lire aussi (sans

5. Je fais ici référence à la théorie de la formation des rêves de Sigmund Freud.

que nous nous en rendions compte) une complète sexualisation du langage.

Afin de bien faire voir comment se structurent les divers éléments de ce roman latent, j'ai choisi deux moments forts de *Justine ou les malheurs de la vertu* <sup>6</sup>, deux épisodes consécutifs afin que le lecteur puisse bien visualiser à quel point il n'y a pas de répétition dans ce récit caché, au contraire du récit manifeste composé, lui, d'une structure narrative se reproduisant elle-même à chaque fois que Justine, par exemple, rencontre un libertin, le fuit pour retomber aux mains d'un autre libertin qu'elle fuira, etc., et ceci jusqu'à la fin du roman...

Voyons comment s'organisent ces deux moments<sup>7</sup> :



6. U.G.E., «10/18», n° 444, 1969, 318 pages.

7. Je m'excuse auprès du lecteur pour la sècheresse des données qui vont suivre, mais il est important de bien montrer la structure profonde des deux épisodes choisis pour illustrer mon propos.

## À SOULIGNER :

1. On doit, pour s'évader de ce monastère, franchir huit obstacles : barreaux, haies, murailles, etc.

2. Pendant les scènes érotiques, les filles forment un cercle autour des moines.

3. Les filles (huit ou seize) se succèdent en se reconnaissant les unes dans les autres. Elles sont, d'ailleurs, choisies à *tour de rôle*.

4. L'arrivée d'Octavie au monastère et la scène érotique qui suit sont identiques à l'arrivée de Justine au monastère et à la scène érotique qui a suivi.

5. Omphale signifie nombril (cercle).

6. Octavie, après le départ mystérieux d'Omphale, devient la huitième fille de sa «classe».

7. Mises à part les filles, quatre moines libertins et quatre frères serveurs (geôlier, valet, chirurgien, cuisinier) vivent au monastère.

8. Les filles sont soumises à quatre articles fondamentaux régissant la vie du monastère.

9. Dans sa fuite, Justine aperçoit, dans un cachot souterrain, quatre autres filles qu'elle n'a jamais vues.

\* \* \*

## Épisode du «Château du Comte de Gernande»

### SÉQUENCES



#### À SOULIGNER :

1. La saignée s'organise ainsi : Justine ou la Comtesse sont agenouillées, les jambes bien séparées, les bras soutenus, au plafond, par deux rubans. Chaque corps, devant Gernande, forme un X.

2. Durant l'orgie, à part le Comte, quatre personnages sont présents : Justine, la Comtesse et deux garçons appelés Ganymèdes.

Comme on peut le constater, les séquences de ces deux récits, leur organisation, leur structure sont fort différentes, contrairement même : «Dom Severino» est fait d'éléments narratifs s'ajoutant les uns aux autres sans toujours avoir de liens logiques. Sade a construit cet épisode en marquant par la répétition, le retour au même, les moments les plus importants de ce récit : deux fois la scène érotique 1, par exemple. «Le comte de Gernande» est mieux moulé, architecturé; structure en miroir, tout en dédoublement et aussi en croisement, chiasme formé de l'arrivée-départ de Justine et de l'orgie-discours philosophique dominés par Gernande.

«Le monastère de Dom Severino», long moment de soixante-huit pages, nous fait entrer dans un univers clos, concentrationnaire, refermé sur lui-même où les moines et les filles forment une petite société bien organisée, secrète, où l'on pénètre mais dont on ne ressort pas. Justine, échappant par miracle à cette vie, découvre, entre deux haies, un charnier : ce sont les restes de corps de femmes sacrifiées. Or, comme cette société a besoin de chairs fraîches, les filles y entrent pour être, finalement, «avalées» par ces moines, sorte de bouches ouvertes, consommant, consumant les victimes. Afin de nous faire comprendre cet enfermement, Sade nous donne en détail, par le récit, les six mois que Justine passe au monastère, mais, afin de nous faire ressentir ce cercle fermé autour des moines et des filles, l'écrivain dans les scènes érotiques, éléments centraux des divers épisodes, utilise les figures du discours représentant le cercle : périphrase, circonlocution, etc. Pour décrire et ces moines qui à tour de rôle torturent, et ces filles entourant les moines et leur(s) victime(s), Sade emploie des tropes «parlant par eux-mêmes» de concentration.

Aussitôt un cercle se forme, on me place au milieu, et là, pendant plus de deux heures, je suis examinée, considérée, touchée...<sup>8</sup>



Dans l'épisode du monastère, Sade, afin de nous faire comprendre, saisir, ressentir les actions, les parties sexuelles et les gestes, emploie métaphores, périphrases, circonlocutions qui n'apparaîtront pas ou peu dans l'épisode suivant. Comme si la structure profonde, les personnages, leurs gestes et la langue ne formaient qu'une seule figure.

Parlant d'Antonin, un des quatre libertins :

... tout l'entoure, tout le sert, tout travaille à doubler son extase, et le libertin y arrive au milieu des épisodes les plus bizarres...<sup>9</sup>

Puis :

... il était de règle que quand un moine jouissait de telle façon que ce pût être, toutes les filles l'entourassent alors, afin d'embraser ses sens de toutes parts...<sup>10</sup>

Enfin :

... je me place, on l'environne, il ne voit plus autour de lui que cet autel obscène qui le délecte...<sup>11</sup>

Cercles et encerclements. Les filles apparaissent, disparaissent, d'ailleurs tout comme les moines libertins. Rien ni personne n'échappe au retour au même, au cercle vicieux, à la circonvolution des corps et du langage.

Dès le jour suivant, ce religieux partit... on en attendait, nous dit-on, un autre bien supérieur pour la débauche...<sup>12</sup>

8. *Justine ou les malheurs de la vertu*, p. 133.

9. *Ibidem*, p. 158.

10. *Ibidem*, p. 158.

11. *Ibidem*, p. 159.

12. *Ibidem*, p. 189.

... la pauvre enfant partit, nous faisant les mêmes promesses qu'Omphale; elle les tint tout aussi peu<sup>13</sup>.

Ce crâne est peut-être celui de ma Omphale, ou celui de cette malheureuse Octavie... Moi-même, hélas! c'eût été là ma place...<sup>14</sup>

«Le monastère de Dom Severino» se referme, après la fuite de Justine, sur sa propre loi, sa seule loi, celle du cercle.

«Le château du Comte de Gernande», récit plus rapide, est construit en miroir, en chiasme. Justine répond à la Comtesse, Justine et la Comtesse répondent aux deux Ganymèdes. La grande scène érotique, avec peu de périphrase, se forme autour de croisements, d'entrelacements, de déplacements en zigzags. Le Comte de Gernande jouit de ces divers chiasmes. Les corps en X pour les saignées reflètent les jeux sexuels des Ganymèdes. Lors de la première saignée de Justine, la mise en scène en miroir et en chiasme, inventée par Gernande, se présente ainsi :

... il va s'asseoir à six pieds, vis-à-vis de moi. Le léger vêtement dont il est couvert se déploie bientôt : Zéphire se met à genoux entre ses jambes, il le suce; et Narcisse, les deux pieds sur le fauteuil de son maître, lui présente à téter le même objet qu'il offre lui-même à pomper à l'autre<sup>15</sup>.

Comme dans «Le monastère...», une seule figure domine : là, le cercle, ici, le X, le chiasme. Deux épisodes successifs, deux figures du discours étrangères l'une à l'autre avec, pourtant, de semblables structures de surface, avec le même rêve manifeste.

13. *Ibidem*, p. 189.

14. *Ibidem*, p. 191.

15. *Ibidem*, p. 201.

... et voulût que sa femme, à cheval sur lui continuât d'avoir le derrière posé sur son visage, pendant qu'avec sa bouche elle lui rendrait, par le moyen de la succion, les mêmes services qu'il venait de recevoir des jeunes Ganymèdes, lesquels étaient, avec les mains, excités de droite et gauche par lui<sup>16</sup>.

... il les arrangeait de manière que dans le temps qu'il en suçait un, un autre le suçait, et que celui qu'il suçait, revenait de sa bouche rendre le même service à celui dont il était sucé...<sup>17</sup>

... ici un homme, là une femme, et tous les quatre lui présentant le derrière<sup>18</sup>.

Dans ce troisième exemple, ce n'est pas la phrase qui est chiasmatique mais la position des corps (ABAB, une femme, un homme, etc.) et le mouvement du Comte passant de l'un à l'autre. Mouvements fréquents en croisé re-produits aussi par les verbes ou les types de verbes faisant référence à deux sens, la vue et le toucher :

Il *examine* d'abord en face, un peu l'éloignement, puis il se *rapproche*, il *touche*, il *compare*, il *caresse*<sup>19</sup>.

Dans ce château, tout est miroir, jeux de miroir, jeux de reflet : les corps, les actions, les verbes, les personnages mis en action dans une galerie des glaces. Encore une fois, la structure profonde du récit est reproduite dans les éléments qui la composent. Cette correspondance, structure profonde et éléments constitutifs, donne aux livres de Sade une personnalité particulière. Il est rare de voir un écrivain travailler ses livres en séparant aussi bien deux niveaux narratifs, en construisant ses romans avec une

16. *Ibidem*, p. 209.

17. *Ibidem*, p. 210.

18. *Ibidem*, p. 210.

19. *Ibidem*, p. 210-211. C'est moi qui souligne.

architecture de surface camouflant la véritable charpente des récits, en unissant le tout avec une mathématique dénombrant corps, gestes et déplacements.

Les grands romans érotiques du Marquis sont donc composés de multiples mises en scène juxtaposées : chaque libertin, ou groupe de libertins, possède un lieu, un espace de jeu bien spécifique, leurs fantasmes bien machinés, leur langue mise en action par des tropes choisis, devant mimer lieu et espace, personnage et cadre du récit souterrain. En fait, chez l'écrivain maudit du dix-huitième siècle, tout est coordonné. Aucun élément du roman n'est laissé au hasard, à l'émotion, rien n'est abandonné au plaisir spontané de l'écriture et de la lecture.

À peu près tous les biographes du Marquis ont souligné son obsession du calcul, des chiffres, sorte d'arithmétique du temps, de son temps, de l'espace, de son espace. Il faut lire les innombrables notations de Sade concernant, par exemple, le temps (en heures, minutes, secondes) entre deux visites d'un ami ou de son épouse, l'espace de sa cellule et le nombre de pas qu'il peut y faire... Arithmétique de sa vie, vaste mathématique de l'univers qui rend compte d'une divine(?) organisation, d'une structure cabalistique du monde. Sade, sur ce point, correspond bien à une mode de son époque :

Il est en revanche avéré qu'au dix-huitième siècle une sorte de numérologie s'était mise à faire fureur, occupant les esprits les plus distingués comme le vulgaire...<sup>20</sup>

Sade, dans une lettre datée du 21 octobre 1778 et envoyée à Pélagie (son épouse), avoue son besoin (par

20. Les trois dernières citations et informations qui suivent sont tirées du très bel ouvrage sur Sade, en trois tomes, de Jean-Jacques Pauvert : *Sade Vivant*, Jean-Jacques Pauvert, Robert Laffont, S.A., Jean-Jacques Pauvert, tome 2, 1989, 635 pages. Citation p. 139.

choix ou par obligation, compte tenu de sa situation) des chiffres et du calcul :

... mais que veux-tu que je fasse ici, sinon des calculs et des enfantements de chimères?<sup>21</sup>

Mais, ce qui me semble le plus probant sur sa volonté de construire une mécanique romanesque parfaite, c'est une autre lettre de Sade envoyée à Pélagie et heureusement révélée par Jean-Jacques Pauvert :

... tout le monde sait à quel point la géométrie est attachante... or que serait-ce que la solution d'un problème de géométrie auquel serait attachée la découverte de ce qui intéresserait le plus un homme? J'aurais donc donné à mon entortillage toute la solidité d'un véritable problème d'algèbre... Les principes auraient été solides et vrais... Et l'attrait devenait tel qu'on ne pouvait plus le quitter...<sup>22</sup>

Il n'est plus surprenant de voir chez D.A.F. de Sade deux trames narratives superposées. La première, répétitive et simple, permet à l'écrivain d'écrire et de faire lire de multiples pages orgiaques et philosophiques, la seconde toute faite de «théâtres individualisés» puisque chaque libertin est unique et possède sa propre mécanique sexuelle et linguistique, sa «figure», à la fois de chair, de langage, de tissu, de papier...

Jean-Marc Desgent  
*Collège Édouard-Montpetit*

21. *Ibidem*, p. 142.

22. *Ibidem*, p. 149.