

UDC 821.133.1.09 Sade, D. A. F.

821.133.1.09 Louÿs, P.

Original scientific paper

Reçu le 25 octobre 2014

Accepté pour la publication le 27 février 2015

La scène érotique chez Sade et Louÿs – le sadisme *en levrette* et *en contenu*

Maja Vukušić Zorica
Faculté de Philosophie et de Lettres
Université de Zagreb
mzorica@ffzg.hr

La question de la scène érotique chez Marquis de Sade et Pierre Louÿs, examinée dans ses formes « non-théâtrales » - poésie, roman et récit de voyage, introduit la problématisation de quelques notions clés : la scène, le désir et la cruauté. S'y joignent le problème de la théâtralité du désir vu à l'aune des concepts du sadisme et du masochisme. Les deux utilisent le « spectaculaire », abstrait, livresque et frivole, pour dire la fascination que le rapport sexuel fait naître. Ils introduisent le concept fondamental du « non-sérieux », qui entretient une relation réussie avec ce que Barthes nomme l'ironie sadienne et la déraison foucauldienne. Les deux deviennent des exemples de scène (érotique) et rappellent le lien inextricable de l'art et du désir.

Mots-clés : sadisme, scène, Sade, Louÿs, désir, plaisir

« [...] c'est le plaisir qui est puritain. Le plaisir rend invisible ce qu'il veut voir. La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler. » (Quignard 1994 : 253/254)

« Tout langage implique un métalangage, il est déjà métalangage de son registre propre. » (Lacan, *Séminaire III, Les Psychoses, 1955-1956*, Seuil, 1981, p. 258)

« Tout le monde tend à ne lire que ce que tout le monde aurait pu écrire. » (Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Variété, Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, tome I, p. 644-645)

En levrette et au-delà

La scène érotique¹ est tout sauf claire ; tout le monde ne la reconnaît pas toujours, car elle serait une question de *style*. Pour essayer de déceler

¹ Nous laissons de côté les questions usuelles sur la « nature » et l'essence de ses textes, et refusons de trancher nettement entre la littérature érotique et la littérature pornographique qui, comme discours atopique (Maingueneau, 17-20 : 2007), ferait partie de la paralittérature. Cette paralittérature serait « une production de série qui vise à produire sur le lecteur un effet déterminé à l'avance, lui permettant de fuir momentanément

quelques éléments de cette scène, sa « théâtralité » et son « spectaculaire », comme dirait Sade, le point de départ choisi va être la scène érotique dépeinte dans le poème de Pierre Louÿs *En levrette*. Le choix du poème pour illustrer la scène est voulu, car l'érotisme écrit et dit se représente toujours en scène, et le poème n'est là que pour le rendre plus manifeste. Ces exemples soulignent le statut problématique de la scène et de la théâtralité chez Louÿs et chez Sade, et les implications de cette confusion débordent jusque dans les définitions du terme « sadisme ».

L'effort des études sadiennes françaises récentes à dissocier Sade comme une figure historique et biographique, comme une « machine à créer des mythes », du sadisme et ses pratiques, constitue une nouvelle voie dans la remise en question de l'œuvre de Sade. Le livre d'Éric Marty pose l'une des questions cruciales : « Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ? », car la réception étrangère, notamment celle dans l'Europe de l'Est et les Balkans (et son réinterprétation, comme celle d'Ivo Brešan, *Prokletnici*, 2010) montre que, selon eux, le seul Sade possible soit ce Sade « sérieux² ».

En essayant de dire la sexualité comme scène et la scène comme sexualité, cette analyse aimerait bien évoquer à la fois les constructions conceptuelles rigides et libertines de l'œuvre de Sade et faire entrevoir sa frivolité immanente via la figure de la théâtralité y présente, régulièrement invoquée et rarement définie. Cette scène remet en question le problème de l'*opsis* et de la *performance* d'un tel « dire » de la scène sexuelle, qui, tout en étant le seul moyen possible de raconter le sexe, est et n'est pas théâtre.

dans un univers parallèle, libéré des contraintes du monde ordinaire » (Maingueneau, 11:2007). D'où l'objectif d'un texte pornographique qui est de « faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudra se libérer par un recours extralittéraire » (J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, 1991: 127). Non que le mot d'André Breton, « la pornographie, c'est l'érotisme des autres », qui ressemble à une boutade, mais en dit long, résolve la question, mais l'argument tiré de l'histoire de la censure (Sade, Laclous, Baudelaire, Flaubert, etc.) qui fait équivaloir la pornographie et la transparence même, et l'érotisme et son « mystère », et qui semble lui garantir le statut d'un fait littéraire, du fait de sa « tentative de l'esthétisme », dont parle Maingueneau (28:2007), pose la question d'une manière erronée. Les deux termes se construisent et se légitiment par le rejet de l'autre - l'érotisme vaut par sa faculté de ne pas se réduire à la pornographie, de toujours représenter un surplus, un reste, et le pornographique comme un discours « véridique », non hypocrite, qui se réduirait à la transparence même (ou l'hyperréalité de l'image dont parle Baudrillard dans *Le Complot de l'art*). Ici, il n'est question ni de la « suggestion » heureuse car l'esthétique y sauve le moral par la contemplation des formes, ni de la « concrétion » pornographique, qui serait simple, unilatérale et mécanique. Les deux mettent en jeu le désir, le plaisir et la jouissance, d'où le problème.

² Or, c'est la question de l'humour de l'œuvre de Sade qui éclaircit « de biais » la scène et la théâtralité comme phénomènes - non pas l'humour et l'ironie dans les termes deleuziens, le premier caractéristique, selon lui, pour Sacher-Masoch, et le deuxième pour Sade, ni le rire, qui peut y être décelé mais implique toujours une certaine forme de la *catharsis*, qui résout la tension (*Spannung*) inhérente aux représentations sadiennes (les lectures psychanalytiques).

« Il me plaît que ce soir, pour te faire un enfant
Je te saillisse par derrière et que tu prennes
À genoux la posture ignoble des chiennes
Sous mon ventre de mâle obscène et triomphant.

La glace qui s'étend près des draps et m'obsède,
Réfléchira l'accouplement nu de nos corps
Et je me coucherai sur ta croupe en dehors,
Comme Zeus amoureux, penché sur Ganymède.

Car tu seras, malgré tes longs cheveux de blé
L'illusoire abandon d'un éphèbe enculé
Dont le rectum s'avive aux chaleurs de la verge

Et mes doigts, en pressant les poires de tes seins
Évoqueront un androgyne aux yeux malsains
Jouissant avec des virulences de vierge.

4 février (18)91. » Pierre Louÿs, *En levrette*

L'auteur de l'anthologie de la poésie française, Jean-Paul Goujon (Fayard, 2004 : 140 – 144), considère l'œuvre érotique de Pierre Louÿs comme « à la fois la plus vaste et la plus radicale de toute notre littérature » (2004 : 140), en devant celle de Ronsard ou celle de Verlaine. Cette œuvre considérable, élaborée pendant plus de trente ans (1888 – 1921), comprend des romans, des contes, des dialogues, des pièces de théâtre, des poésies et des dessins. Louÿs est la figure charnière de l'érotisme de la Belle époque, où foisonne l'allusion grivoise, voire obscène, imitant les chansons populaires égrillardes. L'œuvre érotique de Louÿs, de ce poète par vocation, de cet érudit fou des femmes, montre toute sa ferveur, son acharnement à varier et reprendre sans cesse ses vers licencieux (*Pybrac*). Proclamé Maître assez tôt dans sa vie, qualifié d'érotomane à la fin de ses jours, ses vers érotiques déploient en miniature non seulement son effervescence, mais annoncent aussi la conception païenne de la vie dont parle la Préface d'*Aphrodite*. Son sens aigu pour le comique transforme nombre de ces poésies dans les petits chefs-d'œuvre d'ironie allègre - il parodiait les poèmes de Musset, de Hugo, de Daudet, de la Fontaine, même les chansons d'Aristide Bruant. C'est la dimension dite comique de son œuvre qui le rapproche de Sade, dans le domaine où l'érotisme et l'humour, l'obscénité et la parodie se côtoient. Louÿs sait adopter tous les tons, ses poèmes vont de l'allusion fine à la gouaille, des poèmes en langage populaire ou argotique, sortes de goulantes obscènes, aux petits madrigaux, des longs poèmes en alexandrins et des fables aux sonnets.

Le recueil *La Femme* devait constituer en 144 sonnets une anatomie complète de la femme, rappelant la taxinomie folle d'un Fourier, mais seuls 44 aient été retrouvés, qui témoignent d'un « étonnant pointillisme parnassien » (Goujon, 2004 : 143). Les poèmes à l'encre violette de l'édition originale (39 sonnets) ont été écrits entre le 22 mars 1890 et le 15 mai 1891 ; à l'époque, il n'a encore rien publié. *La Femme* est un projet inachevé de Louÿs, comme l'explique Paul Laurens, dans

la petite introduction qui précède les poèmes, tout comme un autre volume de vers intitulé *Les Femmes*. Les plans témoignent d'un soin particulier que le jeune auteur portait à l'organisation formelle de ce recueil des sonnets³, car il modifie à maintes reprises l'ordre et le titre des chapitres.

Louÿs a publié lui-même la plupart de ses vers de jeunesse (les *Premiers vers* dans les *Poésies complètes*) qui n'ont pas réussi à se débarrasser de ses modèles, notamment Verlaine, Heredia et Mallarmé. Le pathos, les invocations et les attributs du sonnet choisi sentent l'inspiration livresque. Les sonnets de *La Femme*, sont-ils un « ramassis de petites saletés banales », comme disait Laforgue pour ses petits poèmes, *La cigarette ?* Peut-être, mais ils offrent déjà l'image d'une singulière maîtrise des moyens poétiques, que Louÿs mobilise à l'évidence dans le sens de la rigueur consacrée par la tradition.

L'expression qui ouvre le sonnet, « *Il me plaît que...* », évoque le ton de la fameuse formule avec laquelle commence chaque quatrain de *Pybrac* de Louÿs : *Je n'aime pas à voir...* *Pybrac* est l'entreprise poétique la plus vertigineuse, la plus osée de Louÿs qu'il reprenait sans cesse - des quelque cinq mille vers de quatrains libres n'est publié qu'une petite partie (plus de trois mille vers sont encore inédits) qui fait voir le jeu habile et parodique dans les variations des petits tableaux pleins d'humour⁴.

Il faudrait rapprocher le début arbitraire, « *Il me plaît que...* », de la tradition libertine⁵, des satyres et gauloiseries de toutes sortes, qui montrent la volonté de

³ Ce sont tous des sonnets, sauf une pièce qui est publiée en *Supplément*. Les poèmes sont accompagnés des dessins de Louÿs, des nus, qui, même s'ils ne s'approchent pas vraiment des *tableaux*, font voir que, dès l'antiquité, la « graphie » de la « pornographie » oscille entre écriture et peinture (Maingueneau, 9:2007).

⁴ Cf. Maja Vukušić Zorica, „Interdit au moins de 18 ans : *Pybrac* de Pierre Louÿs“, in : Bogdanka Pavelin Lešić (dir.), *Francontraste 2, La Francophonie, vecteur du transculturel*, Mons, Éditions du CIPA, 2011, ISBN 978-2-87325-064-5, D/2011/970/3, p. 103-111.

⁵ « I. Il y a fort peu de bons esprits au monde, et les sots, c'est-à-dire le commun des hommes, ne sont pas capable de nostre doctrine. Et partant il n'en faut pas parler librement, mais en secret, et parmi les esprits confidans et cabalistes.

II. Les beaux esprits ne croyent point en Dieu que par bien-séance et par maxime d'Etat.

III. Un bel esprit est libre en sa créance, et ne se laisse pas aisément captiver à la créance commune de tout plein de petits fatras qui se proposent à la simple populace.

IV. Toutes choses sont conduites et gouvernées par le Destin, lequel est irrévocable, infaillible, immuable, nécessaire, éternel et inévitable à tous les hommes, quoy qu'ils peussent faire.

V. Il est vray que le livre qu'on appelle la Bible, ou l'Escriture Saincte, est un gentil livre, et qui contient force bonnes choses. Mais qu'il faille obliger un bon esprit à croire sous peine de damnation tout ce qui est dedans, jusques à la queue du chien de Tobie, il n'y a pas d'apparence.

VI. Il n'y a point d'autre divinité ny puissance souveraine au monde que la NATURE, laquelle il faut contenter en toutes choses sans rien refuser à nostre corps ou à nos sens de ce qu'ils désirent de nous en l'exercice de leurs puissances et facultez naturelles.

VII. Posé le cas qu'il y ait un Dieu, comme il est bien-séant de l'advoüer pour n'estre en continuelles prises avec les superstitieux, il ne s'ensuit pas qu'il y ait des créatures qui soient purement intellectuelles et séparées de la matière. Tout ce qui est en nature est

Louÿs de défier l'érotisme de « l'âge bourgeois » (Hubier). La tradition libertine est ambiguë au sens où elle comprend, déjà au XVII^e siècle, des réalités très disparates, réunies sous la notion-clé de l'indépendance de l'esprit, incarnée soit dans le « libertinage scandaleux » (qui adopte le blasphème), soit dans le « libertinage érudit », soit dans le « libertinage subtil et secret » (Adam, 1986 : 7), qui ébranlent tous les usages et les dogmes chrétiens sur lesquels reposait la société française⁶.

Le sujet lyrique du sonnet de Louÿs écoute en quelque sorte le précepte de Charles Sorel (*L'Histoire comique de Francion*) qui voulait apprendre aux hommes à « vivre comme des dieux », en se délivrant des « opinions vulgaires » et des orthodoxies, en se moquant des idées reçues (la dimension dite critique du libertinage chez La Mothe le Vayer et Gabriel Naudé), en établissant une morale sans préjugés et un amour « affranchie », telle une force élémentaire. Le bonheur n'est donné qu'aux esprits libres. Le vœu de Francion, lors de la Fête libertine (Livre VII), c'est que le corps devient un *corps céleste*. L'épicurisme se fait timide dans ces écrits libertins, l'apologie de la volupté y présente est consciente de transgresser les normes. L'épicurisme y devient un moyen de cultiver en soi la volupté, non pas comme indolence, mais comme un mouvement conscient, comme plaisir. La volupté y sous-entend, comme chez Louÿs, une recherche d'élégance, un souci de raffinement, qui prime sur la conscience des contradictions humaines. La recherche du plaisir est un effort, un moyen de nous divertir au sens étymologique du mot, de nous détourner. La morale libertine qui « consiste, non à détruire, mais à dévoyer », comme disait Barthes (2002, III : 809), va ici s'incarner à merveille dans la forme d'une figure barthésienne, celle de « Cacher la Femme ». Cette « manie » libertine de « vouloir cacher scrupuleusement le sexe de la Femme » va déterminer le sort du poème tout entier.

Dès le premier vers (« Il me plaît que ce soir, pour te faire un enfant ») s'instaure un des procédés constitutifs de ce poème, le contraste : homme/femme, debout/à genoux (le fantasme de domination) où l'acte sexuel, en tant qu'acte procréatif, acte-miracle (« pour te faire un enfant »), « atteste » le pouvoir masculin de saillir par derrière, où la « posture ignoble des chiennes » et le « ventre de mâle obscène et

composé. En partant il n'y a ny Anges, ny Diables au monde, et n'est pas assuré que l'âme de l'homme soit immortelle, etc.

VIII. Il est vray que pour vivre heureux il faut esteindre et noyer tous les scrupules. Mais si ne faut-il pas paroistre impie et abandonné, de peur de formaliser les simples, ou se priver de l'abord des esprits superstitieux. » (Père Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, commencé en 1622, *Les Maximes des Libertins* ; Adam, 1986 : 41/42)

⁶ Aux yeux des libertins l'homme fait partie de la nature, il n'est pas un être supérieur (pour des Barreaux, la raison humaine n'est pas le fort des hommes) ; il est un animal profondément impliqué dans le monde de la matière et de ses lois, où la nature est une puissance aveugle et cruelle (la tradition épicurienne tentaient les libertins du XVII^e siècle).

⁷ *Les Nymphes* dans *Les Chansons de Bilitis* de Louÿs pourraient être rapprochées des 17 sonnets de Milan Begović, *Les printemps grecs*, qui répartissent les mêmes rôles à un faune et à une nymphe.

trionphant⁷ » élèvent le plaisir au niveau d'une éthique de vie. Le mâle conquérant est aussi un homme tentateur et initiateur⁸. Tout comme chez Sade, la scène érotique se fait, dès le début, libertine, solipsiste et tout-puissante – elle devient le monologue d'un despote qui postule la réification d'autrui qu'on manipule, la réification exhibant toujours son surplus de l'objectivation. L'indépendance absolue du monde réel est soit la folie, soit la perversion, un détachement absolu du monde. Le spéculaire introduit au début du second quatrain (« La glace qui s'étend près des draps et m'obsède ») inaugure non seulement le dédoublement, qui intensifie la jouissance par la *voue* et la « complique » par la référence littéraire de la *mise en abyme*, mais sous-entend l'existence unique *réfléchie* d'autrui. Cet autrui n'est qu'une bête à deux dos. Le ton change avec le septième vers (« Et je me coucherai sur ta croupe en dehors ») où l'emploi du mot « croupe » (la femme comme une jument bien croupée), et la position d'une femme accroupie accentue la définition de la sexualité déjà lucrécienne comme chasse, combat (conquête) et rage (bestialité)⁹.

Le futur introduit dans le second quatrain sera le temps de référence du poème, jusqu'à sa fin (« réfléchira », « me coucherai », « seras », « évoqueront »). Le désir érotique ici évoqué isole, et rappelle que le plaisir est toujours aoristique, comme dit Quignard (1994 : 226)¹⁰. L'introduction du Zeus amoureux, penché sur Ganymède¹¹ l'affirme, non seulement par son caractère livresque, mais surtout

⁸ Dès le début du premier quatrain s'instaure le lien entre les deux sujets représentées par des pronoms personnels, des embrayeurs « je » et « tu ». Le triomphe du sujet de l'énonciation, de l'homme est évident dans la situation même de l'énonciation - le « je » masculin est le seul à être doté d'une voix. Le poème n'est pas divisé en mouvements divers, il est constatif, il passe sous silence la voix d'autrui, mais le « je » est loin d'être un « nous » - il affirme sa singularité. Il n'y a pas de fissure dans son discours solipsiste, qui entretient une liaison étroite entre la sexualité, le despotisme et la virilité, qui nous rappelle le fameux mot de marquis de Sade : « Il n'est point d'homme qui ne veuille être despote quand il bande » (Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 259).

⁹ Cf. Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, p. 237. Rappelons-nous les vers de Valéry : « Quelle aurore sur ces croupes / Qui commencent de frémir ! / Déjà s'étirent par groupes / Telles qui semblaient dormir : / L'une brille, l'autre bâille » (Paul Valéry, *Charmes*, Auroure, 1922, p. 111).

¹⁰ Ou encore Agamben (2006: 65) : « Que le lien qui tient ensemble magie et bonheur ne soit pas simplement immoral mais qu'il puisse porter témoignage d'une éthique supérieure apparaît clairement dans l'antique maxime selon laquelle celui qui s'aperçoit qu'il est heureux a déjà cessé de l'être. C'est dire que le bonheur entretient un rapport paradoxal avec son sujet. Celui qui est heureux ne peut pas savoir qu'il l'est, le sujet du bonheur n'est pas un sujet, il n'a pas la forme d'une conscience, fût-ce la meilleure ».

¹¹ Ganymède, le jeune Phrygien, petit-fils du roi Érichthonios, fils de Trôs et de Callirrhôé, le plus beau des mortels, était devenu l'amant et l'échanson de Zeus. Il l'a enlevé en prenant la forme de l'aigle divin et le porta à l'Olympe. Seule Héra ne supportait pas ce mortel, et harcela Zeus de le renvoyer, mais Ganymède avait déjà pris place parmi les étoiles. Martial le mentionne dans son « De la pédication » (IX, 68) : « Tu me refuses de pédiquer : / Cornélia le laissait faire à Gracchus, / Julie à Pompée, Portia te le permettait, Brutus. / Avant que l'échanson dardanien ne versât le vin / Dans les coupes, Junon servait de Ganymède à Jupiter. »

par son introduction de la mise en abyme d'une scène érotique à l'intérieur d'une autre scène érotique. Tautologie, effet de style, invocation d'une certaine tradition, mais aussi comme une impossibilité de dire ou de raconter une étreinte qui ne serait pas dès le début une scène. Le fait que la femme change de sexe par cette référence ne fait que souligner encore une fois la seule voix du poème, celle du sujet lyrique libertin. Le contraste entre la femme et l'homme se perpétue dans les vers suivants : « tes longs cheveux de blé » / « l'illusoire abandon d'un éphèbe enculé », « le rectum » / « les poires de tes seins », pour aboutir à la mise en scène finale de l'accouplement qui évoquerait « un androgyne aux yeux malsains / Jouissant avec les virulences de vierge¹² ».

Louÿs semble suivre le précepte de Barthes qui dit que la femme représente cet l'« espace paradigmatique » de la transgression, car cet espace-là est seul « pourvu de deux lieux dont le libertin, [...], va marquer l'un et neutraliser l'autre. Certes, en cachant le sexe de la Femme, en dénudant ses fesses, le libertin semble l'égaliser au garçon et chercher dans la Femme ce qui n'est pas la Femme ; mais l'abolition scrupuleuse de la différence est truquée, car cette Femme sans sexe n'est cependant pas L'Autre de la Femme (garçon) : parmi les sujets de débauche, la Femme reste prééminente [...] ; seule la Femme donne à *choisir* deux sites d'intromission : en choisissant l'un contre l'autre *dans le champ d'un même corps*, le libertin produit et assume un sens, celui de la transgression » (Barthes, 2002, III : 809/810). Selon Barthes, c'est le corps de la Femme qui est le plus *interdit*, et qui donne lieu à la transgression suprême. Louÿs, ici dépositaire de la tradition libertine sadienne, « cache la Femme », et bénéficie simultanément du « triple profit » de cette situation : il parodie la morale et défigure le code, il réifie la Femme qui devient « un corps *sans devant* (horreur et défi structural) » et il contredit l'immoralisme courant, « la pornographie des collégiens » en exigeant un « *contre-strip-tease* ». D'où la scène mise en abyme.

La méticulosité formelle du sonnet est visible dans l'opposition (et la rupture) typique entre les quatrains et les tercets, qui dénote la transformation inhérente au genre, et le coup de théâtre du dernier vers du deuxième quatrain¹³, qui se

¹² Les « virulences de vierge » introduisent une figure étymologique cachée qui dynamise la production du texte. La figure étymologique y est inscrite dans le jeu entre les mots *vierge* (du lat. *virgo*) – *verge* (du lat. *virga*) – *vit* (du lat. *vectis*) – *viédase* (*viet*, du lat. *vectis* ; *aze*, âne ; Rabelais introduit l'expression, *viet d'aze*). Le motif livresque du néophyte souligne encore un stéréotype : ce n'est que la femme, qui n'est femme que par rapport à ses « longs cheveux de blé » et « les poires de (s)es seins » (elle n'a pas de sexe !), qui est entraînée à devenir progressivement Ganymède et éphèbe, pour redevenir vierge. Pourquoi l'autre de cet « être parfait », l'androgyne, est-il une femme, en plus immaculée ? En fait, le mythe de l'Androgyne représente l'être parfait qui, depuis le romantisme, se transforme en un être diabolique. Situé au-delà des identités sexuelles masculine/féminine, il y devient à la fois l'état originel et l'état accompli de l'être, l'origine et l'aboutissement de l'être.

¹³ Cette mise en scène de l'amour est présentée dans un sonnet marotique régulier (avec des rimes marotiques, et non pas des rimes dites françaises, ABBA ABBA CC DEED). Louÿs n'évince pas les éléments traditionnels au profit d'une expression originale du désir. Les figures utilisées sont traditionnelles, de la métaphore « morte » du titre aux comparaisons, des *topoi* de la mythologie à la fantasmagorie voluptueuse.

dédouble en motifs (femme, éphèbe, vierge) et semble suggérer que la scène elle-même n'est qu'un fantasme onaniste qui rappelle la figure foucaldienne de l'enfant masturbateur (*Les Anormaux*) et le *Sylphe* de Crébillon fils.

La scène érotique chez Louÿs est une *scène*, elle n'est pas narrative, elle n'« avance » pas vers une fin inévitable. Sans *crescendo*, elle se réduit à une séquence d'images que renforce l'emploi des temps : le second quatrain et les deux tercets, formant un unique système temporel au futur, soulignent le monologue de ce « je » rongé par un désir sans trêve, qui n'est ni temporel ni contemporain, qui n'établit pas de rapport, ni de soi à soi ni de soi à l'autre. Le sonnet baigne dans une atmosphère au-delà du réel, qui exprime l'impératif de l'exaltation de l'instinct et de la pulsion - le sonnet s'achève avec les ébats au sens littéral du terme. La sexualité devient ici un devenir quasi métaphysique, une quête qui est vécue – libertinage oblige – comme la mise en œuvre d'une stratégie militaire. Il n'y a pas de baiser, de prélude, d'accord, de don. Cette fugue à deux n'est qu'un acte solitaire, un viol imaginé, un fantasme de domination qui semble « faire grâce » à la femme muette (!). Il n'y a pas de rapport proprement dit (il n'y en a jamais selon Lacan), pas de transport ou de poussée d'autrui. Le sujet lyrique n'arrive pas à *distinguer*¹⁴. La supériorité du mâle y voisine avec une certaine « hostilité », non pas nécessairement méprisante, envers l'objet du désir - nécessaire, selon certains, et une peur non prononcée qu'il cherche à exorciser. Ne suivant pas le Maître, Mallarmé, et son *Angoisse*¹⁵, Louÿs introduit l'objectivation de cet autrui *imaginaire*, qui y devient une *réification*, une instrumentalisation de son corps, et non pas une *incarnation* (Marzano, 2007 : 865). Le corps n'y sert pas de relais pour entrer en contact avec une partie de soi-même ; ce corps ne sent pas que le désir nous *compromet* tout en permettant la « cristallisation » de l'idée d'être un corps.

Loin d'adopter le conseil de Ronsard¹⁶, Louÿs n'accepte ni les mièvreries, ni les détours alambiques, ni les afféteries du style. Bien que parfois répétitif - la monotonie étant un problème à part dans toute littérature érotique – Louÿs essaie de dire non pas un rite mais un rut brutal. Or, les figures de l'éphèbe et de l'androgynisme laissant présager une inspiration livresque et le registre post-

¹⁴ « [...] distinguer un soi, [...] le distinguer de l'autre, [...] le distinguer par l'autre, [...] le distinguer en distinguant l'autre, [...] se distinguer avec l'autre – avec et d'avec l'autre ». (Nancy, 2001 : 28)

¹⁵ L'*Angoisse* de Mallarmé, qui commence par : « Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête », trace son avènement - née comme *À une putain* (1864), pour devenir *À celle qui est tranquille* (1866), écho du poème *À celle qui est trop gaie* de Baudelaire, elle obtient son nom en 1887 dans *La Revue indépendante*. Le poète n'y est pas un « vainqueur », il rejette l'oubli vulgaire, la bestialité facile et la consolation de la prostituée. La fuite dans la chevelure de la femme (thème baudelairien aussi) devant l'angoisse, devant soi-même, devient une rencontre avec le néant, car elle, supérieure au poète, est le néant.

¹⁶ « Maîtresse, embrasse moy, baise moy, serre-moi ; / Haleine contre haleine échauffe moy la vie ; / Mille et mille baisers donne moy, je te prie : / Amour veut tout sans nombre, Amour n'a point de loy. » Sonnet de Ronsard dans le *Parnasse Satyrique I*, p. 57-58, 169-170 (in Loude, 1994 : 122, 108).

baudelairien décalé¹⁷, le sonnet de Louÿs ne fait voir que le pathos propre aux tableaux « décadents ». Refusant la voix « en mineur » et les attermolements d'une âme désenchantée, comme celle de Laforgue, Louÿs veut construire un discours impérieux sur la sexualité, en perpétuant les vers de celui dont le faune voulait perpétuer les nymphes, et réutilisant ses motifs de « croupe » et de « glace »¹⁸ où le sylphe n'identifie que la Chimère¹⁹.

La scène érotique de ce tortionnaire élégant, qui s'éloigne du ton des vers gaillards du Grand Siècle, introduirait, donc, la violence (souffrance ? humiliation ?) qui « aiguise » le sexe et produit cette étrange délectation à représenter l'agonie victorieuse de l'homme, sans tomber dans le sadisme pur et simple²⁰. Cette violence amoureuse se situerait donc entre la caresse et le coup, entre le rythme et la secousse, entre la parole et le cri, entre la tendresse et l'éclat, entre l'offrande et l'interdit, entre le don et le refus (Nancy 2000 : 64).

Toutefois, la construction d'une scène érotique fait voir l'insuffisance de la sémantique de l'acte sexuel, la catégorie maudite de *l'avoir*, la distribution traditionnelle des rôles dits actifs et passifs. Ce mot qui dit la passivité au moment de toute jouissance, le mot d'*offrande* est décidément « encore trop religieux, trop sacrificiel et trop grandiloquent. Trop intentionnel » *Ibid.* : 65)²¹. Cette offrande et le « tout dire », encore une tentation traditionnelle des textes érotiques depuis Sade, font bon ménage.

¹⁷ Déjà Baudelaire refuse d'une manière fervente la névrose de l'idolâtrie de la Femme et inaugure la profanation, la transgression et la poétique du laid, de l'abject.

¹⁸ Le sonnet *Surgi de la croupe et du bond* de Mallarmé fait partie de son triptyque sur l'absence, et pourrait aussi être une réminiscence lointaine de la *Chimère* de Théophile Gautier (les *Poésies diverses*) qui s'ouvre avec cette strophe : « Une jeune chimère, aux lèvres de ma coupe, / Dans l'orgie a donné le baiser le plus doux : / Elle avait les yeux verts et jusque sur sa croupe / Ondoyait en torrents l'or de ses cheveux roux. »

¹⁹ « Dans le visage humain perce le mufle de la scène animale. De la nuit sexuelle surgit l'image de deux animaux emboîtés, de la bête à deux dos, de la bête autre, de la Chimère qui ne s'efface pas. Le visage humain ne se désorne pas de ses bois, de ses plumes, de ses fourrures, de sa teinte sanglante – de son fond de teint sanglant. L'animalité ne se dénude jamais entièrement. Dans ce qu'elle appelle la 'nudité' elle erre encore comme masque, comme *persona*. Le visage est une chimère projetée sur la Chimère. Gueule que de nouveau le voile recouvre sans jamais arriver au stade du visage. Lier coït et parturition est seulement humain. Cette scène qui hante l'homme n'est qu'humaine. Cette sensation, en devenant déroutante et honteuse, le rassure. Cette gêne réalise le souhait qu'il nourrit d'une véritable scission de l'humanité avec l'animalité. » (Quignard 2009 : 115/116)

²⁰ « Moi je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté... » (Baudelaire, *Fusées*, III)

²¹ « Dire que la jouissance jouit d'elle – même, c'est dire qu'elle ne peut être que l'autre d'elle – même : en quoi elle est, non pas « possible » au sens de ce qui peut arriver ou non, mais « possible » au sens où elle contient – et libère – la puissance de l'impossible. La différence des sexes, ici, est l'intimité même, et pour cela ne se laisse que difficilement répartir en rôles. » (Nancy, 2001 : 45/46)

Ainsi la scène érotique de Louÿs pose-t-elle la question de la manière de, non pas représenter, mais présenter le sexe et ses figures, les rendre présents. Ce terroir scabreux, tout en jouant avec un épicurisme élémentaire et la gymnastique fusionnelle du couple recyclée *usque ad nauseam*, n'accède pas chez Louÿs à un statut autonome de l'utopie érotique, car elle montre un néophyte qui succombe à la tentation *thérapeutique* de la littérature en suivant la codification stricte du modèle visé, celui de « l'Homme premier » façonné par la nature. Louÿs ne fait que confirmer l'hypothèse que la littérature érotique serait consciente d'être une *littérature du manque* (Loude, 1994 : 13)²². Il y ajoute le caractère profondément livresque de sa scène où se révèle le geste « culturel » de l'intensification des mouvements lascifs (l'approbation de la vie jusqu'à la mort bataillienne) qui tendraient à la défaite impossible de la mort et à l'énonciation tout aussi impossible du sens²³. Car, la scène érotique de Louÿs stipule que le sexe (et non la sexualité) serait cette glace obsédante où se réfléchit l'ouverture de la rencontre avec autrui, le désir de le percer, de le pénétrer à fond. L'envie de s'engouffrer dans un vagin qui châtre, dans un trou nécessairement noir qui n'est pas une ouverture, mais un évidement, une énucléation, un effondrement (Nancy, 2006 : 67), engendre, chez le novice, la peur car le sujet lyrique y voit le spectre, le soupçon de ce « il y a » du rapport sexuel²⁴. Le caractère presque onirique de cette scène érotique

²² « S'il s'agit du rapport *de* ou *au* sujet de l'acte sexuel, [...]. Ce rapport, on ne peut le compter ni le conter (c'est tout le problème de la littérature érotique). » (Nancy, 2001 : 17)

²³ « Le corps énonce, et il s'énonce, en s'empêchant comme *énoncé* (*et comme énonciation*). *Sens du rejet – de – sens*. » (Nancy, 2006 : 99). En plus, le corps « n'est ni substance, ni phénomène, ni chair, ni signification. Mais l'être – excrit. [...] L'excription passe par l'écriture – et certainement pas par des extases de la chair ou du sens. Il faut donc écrire, depuis ce corps que nous n'avons pas, et que nous ne sommes pas non plus : mais où l'être est excrit. – Si j'écris, cette main étranger est déjà glissée dans ma main qui écrit. » (Nancy 2006 : 20) Ou : « Or l'écriture a son lieu sur la limite. Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de *toucher*. Plus précisément : de toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l'incorporel* du 'sens'. Et par conséquent, de *rendre l'incorporel touchant*, ou de faire du *sens* une touche » (Nancy, 2006 : 12/13). Ou encore le mot de Lucrèce, de *De la nature* (1993 : 305, in Marzano 2007 : 866) : « Cupides, les corps (des amants) se fichent, ils joignent leurs salives, / Bouche contre bouche s'entreprennent des dents, s'aspirent, / En vain : ils ne peuvent rien arracher ici / Ni pénétrer, entièrement dans l'autre corps passer ».

²⁴ « - parce qu'il faut qu'il y ait disjonction, et séparation, mais non pas cependant parce qu'il y aurait incomplétude, ni manque ni finitude, comme ils disent, mais parce que rien ne vaut seul, tout simplement. [...] - toujours à la conjonction de l'autre et du même, toujours à ce trouble d'identité plus fort que l'identique, parce qu'il faut bien être un tant soit peu à côté de soi pour être à soi, toujours à côté, jamais là, ni autre, ni même. [...] C'est ainsi qu'on touche à la vérité : en se détournant d'elle pour observer son silence, sa respiration et sa naissance. Il y a du vrai, puisque je ne suis pas seul et que cela bouge à côté de moi, devant moi. Passion de savoir, compassion du non - savoir. Poussée simultanée vers le contact

détruit l'oscillation typique des récits érotiques entre le refoulement, la pâmation et la recomposition devant autrui. Il rapproche cet abandon à la jouissance du plaisir solitaire.

Dès le début du sonnet, « Il me plaît que », synonyme du « je décide que », la scène est placée sous le signe du fantasme onaniste raconté au présent, sous le signe du performatif qui fait advenir. Pour ce « je » solipsiste, acteur, voyeur et agenceur, la femme est constamment perçue de dos. À côté de ce parti pris du performatif et de la dénotation, le style obéit ici à ce principe d'alternance en ne cessant de glisser du discours précieux, métaphorique, à une formulation crue et égrillarde, et fait voisiner les expressions les plus vulgaires et les métaphores les plus poétiques.

L'inspiration livresque et l'héritage mallarméen (« Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel » de *l'Après-midi d'un faune*), la tendance classique combinée avec la pensée licencieuse typique *fin de siècle*, font d'*En levrette* l'œuvre d'un novice presque-puceau en proie à l'ambition d'incarner la nouvelle tête de proue des poètes français. Louÿs assume l'érotisme, tel le faune mallarméen au moment de l'ivresse des sens (« Je les ravis, sans les désenlacer, et vole »), en plein soleil, sans honte²⁵, tout en ne savourant pas les refus qui animent ce dernier (« Je t'adore, courroux des vierges, ô délice »).

La scène érotique de Louÿs, *En levrette*, accentue l'artificialité des motifs et des personnages, affichent leur littérarité, et produit une *déréalisation* qui amenuise la violence des gestes et le caractère foncièrement solipsiste du texte où l'énigme des différences sexuelles²⁶ devient une « invitation au voyage » dans le *Neverland* d'un promeneur onaniste. D'où l'échec de ce « je » louÿsien qui, tout en faisant preuve d'une grande suffisance imaginaire et poétique oublie l'une des leçons cruciales du Maître : la scène louÿsienne est encore toute « sérieuse », sans un brin d'ironie²⁷.

Aussi, « l'écriture du fantasme » et « le fantasme de l'écriture » (Barthes) sont-ils conjugués dans ce poème pour rapprocher Louÿs de Sade : en profitant du « *contre-strip-tease* » sadien, en cachant la Femme, Louÿs adopte, à l'échelle du recueil tout entier, l'érotisme sadien, « assertive, combinatoire », qui, au niveau des formes et des stéréotypes utilisés joue avec l'érotisme « suggestive, métaphorique », tout en faisant voir que la *scène* est à la fois pré-conceptuelle et

et vers l'intact. Émoi de ce qui se dérobe au corps organisé et de ce qui s'incorpore au corps voisin, toujours voisin. La nouveauté à chaque inflexion, à chaque jointure, l'imprévisible enlèvement d'une joue, d'une hanche, d'une paume ou d'une gorge. L'inconnu vers lequel cela se lève et bouge. » (Nancy 2006 : 87 – 90)

²⁵ Le recueil commence avec les vers suivants : “Ex libris nequam scriptoris / Hic libellus, o clitoris / Ad limen te mittat oris / Madame, voici l'ex-libris / D'un auteur français, qui peut-être / A mouillé votre clitoris / Plus d'une fois sans vous connaître. P.L.”

²⁶ Cf. Pascal Quignard, *Nuit sexuelle*, Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p. 25 et 40-41.

²⁷ Déjà dans *L'Après-midi d'un faune* le faune se moque de lui-même et de sa virilité (avant de succomber à la sensualité) : « Bois même, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses. / Réfléchissons.../ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux ! »

post-conceptuelle, et toujours dotée d'un à-venir. Tout en oubliant l'ironie, elle dit la fascination où « soi devient l'autre²⁸ ».

La scène sadienne (sadique), le lieu d'une fascination

« Parler voile aussitôt la fascination. Le conte moderne du 'Roi est nu' condense cette règle. [...] Car il y a aussitôt deux corps chez celui qui se met à parler et qui devient langage : un corps sublime posé 'orthographiquement' sur un corps obscène. Une statue divine et un phallos difforme sont indistincts. Un mort et un vivant. Un père et un amant. Un fantôme idéal et un corps bestial. Un mort et un mourant. Un *pothos* et un *éros*.

Deux corps qui se pâment sont invisibles ; ils se tordent l'un sur l'autre ; ils s'emboîtent l'un dans l'autre ; ils s'abîment dans l'excès de la volupté qui est invisible aux yeux fermés de ceux qui s'y ensevelissent comme dans une nuit plus nocturne que la nuit. L'intensité de ce qui fait la mesure pour l'homme de sa joie est soustraite à son regard. Sa représentation ne la communique pas. Elle la nie en la différenciant. Elle la fuit. Et c'est aussi pourquoi il la fuit. Nous avons raison de haïr les gravures érotiques. Non pas parce que ces représentations seraient choquantes. Parce qu'elles sont fausses. Parce que la scène jamais présente, la scène à jamais 'im-présentable' ne pourra jamais être 're-présentée' à l'homme qui en est le fruit. » (Quignard 1994 : 144-146)

Les scènes érotiques, celle sadienne et celle sadique, comme le lieu d'une fascination devraient dire toute la complexité d'un discours sur le sexe, le désir et le plaisir. Si un Sade « non-sérieux » est devenu envisageable, peut-on penser un sadisme « non-sérieux » ? Ni drôle ni ridicule, ne faisant pas partie ni du « rire » cathartique et ravageur de l'érotisme, mais « non-sérieux », peut-être humoristique, non-moral ou non-éthique ? Le terme « pince-sans-rire » rappellerait « l'ancien régime du rire » (Delon), en rapprochant Sade de toute une tradition dont fait partie Pierre-Jean Grosley²⁹ avec son *Art de battre sa maîtresse*³⁰, succédant au fameux modèle de l'éloge à contresens d'Érasme (*L'Éloge de la folie*),

²⁸ Pascal Quignard, *Nuit sexuelle*, Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p. 99.

²⁹ Pierre-Jean Grosley, né à Troyes en 1718, appartient à la génération de Rousseau (1712), Diderot (1713) et d'Alembert (1717). Il écrit les *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions, belles-lettres, beaux-arts, etc., ci-devant établie à Troyes en Champagne*, mémoires imaginées, burlesques et scabreuses, qui, en 1744, comptent 73 pages. En 1756, pour la réédition, les pages redoublent, et en 1768, la troisième édition compte 343 pages. Ses dissertations décrivent de vénérables usages tels que celui de chier dans la rue, celui de battre sa maîtresse ou, pour Troyes, de fournir des fous à la cour de France. Traduit en allemand en 1766, l'ouvrage paraît à Berlin sous le titre *Abhandlung von dem Gebrauche der Alten, fürnehmlich der Griechen und Römer, ihre Geliebte zu schlagen*. Il est réimprimé une quatrième fois en 1802. Grosley meurt en 1785.

³⁰ Pierre-Jean Grosley, *L'art de battre sa maîtresse*, préface de Michel Delon, Paris, le cherche midi, 2014.

au franc-parler de Montaigne et au cynisme de Rabelais, où l'enquête historique introduit l'érudition sur des sujets dits ignobles³¹.

Le badinage souriant, la connivence ludique et la plaisanterie tranquille, avec son incipit : « Battre ce qu'on aime est l'effet le plus naturel de tout sentiment d'affection » (2013 : 29), semblent aujourd'hui trop détonner avec l'intime et les droits de l'homme (et de la femme). L'argumentation tripartite³² qui procède de la nature via le monde antique au monde contemporain, qui réunit le physique et l'émotion (le sentimental), la brutalité et la douceur, semble être truffée des revendications des droits égaux pour les deux sexes (à la Laclós)³³, à l'encontre de la tradition courtoise et galante des troubadours et de Pétrarque. L'idéalisation de l'amour et la condamnation au respect s'avérant inexorables, la solution de Grosley est la construction d'une tradition anti-courtoise : au lieu des cinq degrés en amour - la vue, le contact, le baiser, la caresse et le don de merci-, il propose aimer, plaire, jouir, battre et être battu³⁴. La brutalité y présente se transforme en raffinements extrêmes, l'art de la gradation (2013 : 91) se construit à l'aide des inversions des maximales de La Rochefoucauld et de Marivaux (*Le Cabinet du philosophe*).

Les deux, Sade et Grosley, peuvent être rapprochés à la fois de la « littérature de flagellation », de Hugues Rebell, Sacher-Masoch, Pauline Réage³⁵ et Aymeric Patricot³⁶ et de la fatrasie, du satirique et du burlesque (Delon, 2013 : 24). Les

³¹ Jonathan Swift, que Breton salue comme l'un des premiers maîtres de l'humour noir, avec son *Humble proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public*, publiée en 1729 sous un prudent anonymat, en est encore un exemple, qui propose de vendre les nourrissons comme viande de boucherie (!).

³² L'argumentation tripartite se dédouble au niveau chronologique – Grosley distingue trois types de siècles : « (...) tous les siècles possibles en trois classes. Siècles barbares, siècles mitoyens, siècles polis. Dans les siècles barbares, on n'aimait point, quoiqu'on battît : dans les siècles mitoyens, on aimait, mais on ne battait plus : ce n'est donc que dans les siècles polis qu'on a pu battre sa maîtresse » (Grosley 2013 : 51).

³³ « Ce bizarre système arrêta longtemps les progrès de l'amour. En lui enlevant les désirs, on lui avait ôté les fureurs de la jalousie. En le condamnant au respect, on détruisit entre deux amants cette douce égalité qui fait le plus grand charme d'un commerce amoureux. » (*Ibid.* : 55)

³⁴ « Lucin distingue en amour cinq degrés de volupté : la vue, le simple toucher, le baiser, le toucher à volonté, enfin la possession totale de la personne aimée. Moi, j'établirais cinq autres degrés qui me paraissent plus sensibles : aimer, plaire, jouir, battre, être battu ; et je dirais de ce dernier degré que *Vénus a rempli la cinquième partie de son nectar.* » (*Ibid.* : 71/72)

³⁵ La réception d'*Histoire d'O* a été profondément influencée par le moment de sa parution – en témoigne la préface de Jean Paulhan, « Du bonheur dans l'esclavage ». « Tout se passe comme si c'était O seule, dès le début, qui exigeât d'être châtiée, forcée dans ses retraites » (Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. X) était considéré comme un analogon, une fable (utopique et hétérotopique) sur la condition féminine.

³⁶ Aymeric Patricot, *L'Homme qui battait les femmes, suivi de l'insoutenable*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2013.

deux font exploser les dogmatismes, en mettant en valeur l'historicité des termes et des pratiques. Car la diabolisation et la judiciarisation non moins importante, faisant partie de la morale, rappellent les diagnostics contemporains usuels de la « théodicée à l'envers » (Erman 2009 : 60) qui traque toujours obstinément une ascendance au mal et engendre depuis toujours la cruauté envahissante du conformisme.

Et cependant, l'hypothèse que la scène érotique sadienne pourrait se résumer par la devise du livre de Grosley, la citation des *Héroïdes* d'Ovide (Hypsipyle à Jason) : « Irâ mistus abundat amor ». Cette « colère » se retrouve dans toute équation une pincée sadomasochiste sous des noms différents tels que la barbarie - *barbaros* désignant à l'origine ceux qui ne parlaient pas grec, qui bredouillaient, et rappelaient l'idée de la dislocation des pratiques symboliques et réelles -, le « despotisme » sadien³⁷, la cruauté, qui tous font monter la tension (*Spannung*) et relie l'amour et la douleur, l'amour et la haine et la jalousie comme l'amour dans la haine (Chardin). Grosley cite le *Plutus* d'Aristophane - « Il ne faut pourtant pas croire que quand ils la battent ce soit pour lui faire du mal, on ne bat jamais ce qu'on aime que pour le caresser » (2013 : 42) -, dont l'idée demeure actuelle (en témoigne le « I only hurt the ones I love » de *Erotica* de Madonna). Et Grosley conclut : « Enfin on conçut de l'amour des idées plus justes. On reconnut que le commerce des sens n'est pas moins essentiel à sa nature, que les impressions du cœur. En lui rendant ses désirs, on lui rendit toute sa jalousie. L'égalité qui est la première loi de son empire y fut rétablie : en dispensant l'amant du respect, la maîtresse fut dispensée de l'exiger. [...] Le cœur et les sens, voilà les deux principes qu'on reconnut à l'amour. Les sentiments corrigent dans les désirs ce qu'ils ont de brutal : les désirs corrigent dans les sentiments ce qu'ils ont de fade. Les uns et les autres étant également avoués de la beauté qui les a fait naître, on commence à battre. Voilà le point juste où l'amour, n'ayant plus rien qui le contraigne, s'abandonne à tous ses transports, et s'exprime avec toute son énergie. » (2013 : 55/56).

En ajoutant l'amour à l'équation, Grosley fait voir la complexité des concepts qui fondent cette scène érotique comme comportement et la constituent en *événement*. Or, la taxinomie n'apporte pas de solutions – la haine, rangée parmi les affects, et le sadisme parmi les pulsions, n'en disent rien sur la cruauté, car cette dernière n'est pas explicative, elle ne se révèle qu'à travers les actes.

Ce que met en scène la scène sadienne serait une cruauté « théâtralisée » dans les deux sens du terme – elle garde son fond passionnel, inexplicable et scandaleux (la fin de *La Philosophie dans le boudoir*) qui la rapproche traditionnellement de la « nature » et de la folie : la cruauté n'est pas censée avoir un langage et être pensée. Elle devrait dire le goût des hommes pour le spectacle de la mise à mort (depuis les *Lettres à Lucilius* de Sénèque), mais elle n'instrumentaliserait pas la violence en

³⁷ Ou celui de Valmont écrivant à la marquise de Merteuil : « Vos ordres sont charmants ; votre façon de les donner est plus aimable encore ; vous feriez chérir le despotisme. Ce n'est pas la première fois, comme vous le savez, que je regrette de ne plus être votre esclave » (Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Garnier, 1995, p. 12).

impliquant une finalité morale. Et cependant, cette scène cruelle, « théâtralisée », tout en remettant en question la liberté de l'individu, est nécessairement « ordonnée ». Car l'instrumentalisation y concerne la victime, et non la violence. Tout en pouvant être baptisé de folie, sadisme ou désinhibition, elle sous-entend ici à la fois une jouissance de celui qui l'exerce (*cruor, crudus, crudelis, crudelitas*) et une mise en scène, si ce n'est un rituel, qui la légitime. Elle demeure néanmoins un acte de démesure dont la seule visée soit l'excès. Or cet excès peut être considéré comme principe – événement psychique, moral, fonctionnel et métaphysique, mais chez Sade foncièrement paradoxal, car il implique une action furieuse et mortifère qui serait tout contrôlée et « ordonnée ». Le gouffre qui s'y creuse est visible à la fois dans les « contes cruelles » (dont ferait partie aussi la jalousie proustienne) et dans les récits sadomasochistes classiques comme celui de Pauline Réage - autant dans ses mécanismes que dans ses représentations.

Tout en s'embrasant par la démesure et la rage, cette cruauté-là, visant non pas la mort, mais l'avilissement, la souffrance et la profanation de l'être dit aussi la tendresse, le sentimental, presque romantique, à l'encontre de la matérialité indubitable de ses pratiques et la haine y affichée. Non pas par *le* rhétorique, ni par l'amour des paradoxes et des coups de théâtre, mais par sa tentative obstinée et obsédante de *renvoyer* (et non pas retrouver) un certain espace idéal et idéal entre le réel et l'imaginaire qui ne se réduit pas à l'harmonie facile et romanesque de l'unité perdue. La ligne qui rattache les cyniques du 4^e siècle avant notre ère, pour qui la cruauté égale avant tout lucidité, à Sade (et à Nietzsche, par la volonté de puissance du noble ou du guerrier et à Artaud³⁸) y semble évidente. Sade contredit l'optimisme et la philanthropie des Lumières, oblitérant le mal comme force inintelligible inhérente à l'humanité et visible dans le social qui tend au crime. *Les Cent Vingt Journées de Sodome* célèbrent cette logique passionnelle et quasi sacrificielle (Blanchot et Bataille ne s'y sont pas trompés, tout comme le premier Foucault) qui veut abolir la logique du discours rationnel et commun tout en essayant d'instaurer un ordre et une pratique parallèles qui permettraient de rejoindre le « trop plein » du désir.

La distinction entre Sade et le sadisme, le discours et les actes, le récit et la notion qui insiste sur le plaisir pris dans l'infliction (ou dans la vue de l'infliction) de la souffrance est tout sauf nouvelle. Et cependant, il se pourrait que la distinction devrait être nuancée à l'intérieur même du concept de sadisme – la souffrance de tout un chacun et la souffrance de l'être aimé(e). Ainsi Sade semble-t-il ne pas vouloir se situer dans le domaine du vice, face à la vertu, mais dans l'espace propre de la cruauté qui deviendrait une vertu au-delà du mal, du péché, de la culpabilité et de la faute perpétuelle et perpétuant les dogmes chrétiens. Le sadisme déploierait ainsi le désir d'explorer l'opacité de l'autre et les relations qui l'unissent à lui tout en soulignant le paradoxe propre à la

³⁸ « [...] c'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. » (Antonin Artaud, « Lettres sur la cruauté », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 98)

cruauté, que la figure contemporaine de la victime cherche à faire oublier - que le tragique n'est pas soluble dans l'éthique (Erman 2009 : 63). La cruauté cristallise cette remise en question de tout jugement moral disant la capacité humaine de produire « les formes les plus cruelles du sadisme » et « la peinture italienne³⁹ ». L'éclair du regard de Merleau-Ponty demeure ambivalent et les différents *avatars* du sadisme peuvent être identifiés depuis Baudelaire, qui unit la plaie de la victime et le couteau du bourreau, Mirbeau et son jardin, Kafka et sa colonie pénitentiaire, Giono et son roi sans divertissement, et Proust et son Swann et son Charlus qui vivent leurs passions démesurées à la fois cruelles, violentes, et apparemment civilisées et sociables. Passionnés et incertains, désenchantés et angoissés, ces personnages y jouissent mais ne sont jamais heureux. Le bonheur leur échappe⁴⁰ car cet amour-passion⁴¹ n'envisage pas l'altruisme⁴² - il demeure « torture réciproque » (III, p. 636) définie par l'isolement définitif des sexes. *La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome*, répète Proust après Vigny (« La Colère de Samson »)⁴³.

Octavio Paz identifie la logique passionnelle et quasi sacrificielle de la cruauté sadienne qui fait voir une logique du discours au-delà de la pensée rationnelle en

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 391.

⁴⁰ « [...] une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin. » (Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, p. 78)

⁴¹ Le modèle occidental de l'amour-passion est présenté comme un idéal, une quête douloureuse, un tourment constant ou une inquiétude (et moins comme une réalité sensible), depuis la Guenièvre de Chrétien de Troyes, la Béatrice de Dante, la Dulcinée de Cervantès, la Phèdre de Racine ou l'Albertine de Proust ; il fait naître naturellement la jalousie et confirme son sens étymologique. Le désir de possession qui en découle nécessairement à la fois confirme et perd ce concept tout en décrivant le va-et-vient entre l'amour et son déni, la rencontre rêvée et la perte angoissante teintée de mélancolie. « Chère, pour peu que tu ne bouges / Renaissent tous mes désespoirs / Je crains toujours – ce qu'est d'attendre ! – / Quelque fuite atroce de vous. » (Verlaine, « Spleen », *Romances sans paroles*, 1874) Or, l'idéalisation de la femme, née avec le modèle courtois, semble être l'un des éléments fondamentaux de l'amour-passion (la cristallisation stendhalienne), transformant la Dame en tyran et l'amant en une sorte de masochiste qui jouit de l'appréhension du désir féminin tout en se dépossédant de soi. Le mot d'ordre, c'est l'ascèse, quelque peu spécifique, qui repousse nécessairement le moment de la satisfaction et fait durer la passion qui naît mourante. En témoigne Ariane et Solal de la *Belle du Seigneur* de Cohen où la passion renaît de la jalousie folle de Solal au sujet du chef d'orchestre.

⁴² « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. » (*Ibid.*, p. 34)

⁴³ Quignard (2009 : 200/201) ne parle pas de la guerre des sexes - le terme prêterait au pathétique prétentieux et à l'intentionnel facile - mais il identifie la fausseté du stéréotype des deux moitiés qui se retrouvent, des deux sexes qui se complètent : « Ce sont deux incomplétudes qui s'explorent. [...] Toujours l'union échoue. Toujours ces membres se désassemblent. Toujours vulve et pénis déboîtent. Toujours ces deux êtres se retrouvent sur deux rives qui s'opposent. [...] ils parlent en effet la même langue mais ils ne la parlent pas à partir d'une même nudité. Ils ne donnent pas le même sens aux mots qu'ils emploient. Ils se tiennent sur deux rives différentes qui sont périlleuses et éloignées ».

la nommant une « utopie à l'envers⁴⁴ » (Juliette, Eugénie). Le caractère utopique et déterministe des récits de Sade anéantit la possibilité de la représentation de l'expérience vécue – dès le début, même le récit est un théâtre. Selon Erman (2009 : 78/79), les tourments des héroïnes sadiennes, en général pures, vertueuses et pieuses, comme Justine, sortant d'un couvent comme Cécile de Volanges de Laclous, se justifient par leur quête d'une pureté idéalisée. Elles sont coupables d'être pures, dociles, prêtes à se plier à une morale. Mais « l'anti-morale » sadienne (amoral ou immorale), lue à l'aune de son caractère utopique et déterministe, ne fait-elle pas aussi partie de la morale ?

La scène érotique sadienne ne coïncide pas nécessairement avec la scène érotique sadique. L'élément crucial du sadomasochisme n'est pas un système victimaire, mais une reconnaissance mutuelle des besoins et des pulsions, non pas antagonistes, mais complémentaires. Cette théâtralisation du désir, où la libido transforme la tragédie de la reconnaissance en une comédie dramatique s'éloigne à la fois du châtement et de la sauvagerie, du despotisme et de la servilité. La cruauté sexuelle dans *Histoire d'O* ne se réduit pas à une mise en scène critique de la condition féminine, car la cruauté mise en scène et nécessairement théâtralisée des séances quasi rituelles renvoie plus à la relation d'O avec *son corps* qu'avec ses tortionnaires. Cloîtrée dans un château à Roissy, O ressent ses tourments comme une question de devoir et de nécessité. Elle n'expie aucune faute, elle ne fait que canaliser ses pulsions.

Or, l'interprétation traditionnelle, dont les limites suintent le pathos usuel d'une volonté de « forcer son narcissisme d'éternel féminin, icône inaccessible » (Erman 2009 : 118) engoué de l'idéal courtois, qui devrait assurer la reconnaissance d'O « dans son être propre », ne fait que paraphraser le texte, la « dignité », la « sérénité » et le « sourire intérieur⁴⁵ » d'O. Cette interprétation ne fait voir que l'historicité du terme, qui y hallucine ses propres fantômes. Elle demeure un délire car elle suit la logique qui transforme ce rapport en un rapport simple d'humiliation et de divinisation qui n'a peur que de l'indifférence. En plus, cette humiliation ne devrait pas être humiliante, à l'encontre de l'expérience de Tereza de *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera qui est souillée, réduite à son corps, dans un acte sexuel qui n'est pas une « servitude volontaire⁴⁶ ».

⁴⁴ Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, 1994, p. 33.

⁴⁵ « Les parties de son corps les plus constamment offensées, devenues plus sensibles, lui paraissaient en même temps devenues plus belles, et comme anoblies : sa bouche refermée sur des sexes anonymes, les pointes de ses seins que des mains constamment froissaient, et entre ses cuisses écartelées les chemins de son ventre, routes communes labourées à plaisir. Qu'à être prostituée elle dut gagner en dignité étonnait, c'est pourtant de dignité qu'il s'agissait. Elle en était éclairée comme par le dedans, et l'on voyait en sa démarche le calme, sur son visage la sérénité et l'imperceptible sourire intérieur qu'on devine plutôt qu'on ne le voit aux yeux des recluses. » (Pauline Réage, *Histoire d'O*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 54)

⁴⁶ « Elle était assise sur la cuvette, et le désir de vider ses entrailles, qui l'avait assaillie soudain, était le désir d'aller jusqu'au bout de l'humiliation, d'être un corps le plus possible et aussi totalement que possible, ce corps dont sa mère disait toujours qu'il

Le maître ne détruit pas – la relation sadomasochiste met en scène non seulement la dépendance mutuelle des *deux* partenaires, mais surtout la dépendance du maître (femme et homme), car c'est le dominé qui demeure toujours le maître du jeu érotique. Le sujet sexuel, surtout homme, perd tout, comme dit Quignard (1994 : 336/337), « l'érection dans la *voluptas*, l'élation dans le *taedium*, le désir dans le sommeil⁴⁷ ». D'où la cruauté qui devient aussi douceur, et le lien inextricable d'un tel plaisir avec, non seulement une esthétique, mais une éthique. O revendique « la douceur de n'avoir de prix que par son humiliation même, que par sa docilité à se courber, par son obéissance à s'ouvrir⁴⁸ ».

René, son amant et maître fait voir que le sadisme ainsi représenté est moins une affaire du plaisir égoïste que la représentation d'une souffrance jubilatoire et sensuelle qui apaise ce dispositif conflictuel et dialectique du maître-esclave. Cette ouverture montre indirectement la vulnérabilité, la fragilité de tout lien, de tout rapport ; elle fait partager l'hédonisme cruel où les pulsions de destruction sont à la fois érotisées et théâtralisées, transformées et contrôlées, et d'autant plus difficiles à mettre en scène « au réel ». Ces pratiques devraient mettre en scène le désir, et non pas les corps ou les muqueuses, dire la tension et non le combat. La débauche y devient dépravation sublimée qui donne de la valeur au figuré, à l'imaginaire, et non pas au propre ou au réel où la soumission peut se confondre avec la maltraitance, le désir du même, bref, la négation. D'où l'importance fondamentale du concept du sadomasochisme et des récits sadomasochistes qui font voir le paradoxe de la violence. Car, il y a violence et violence, et cruauté et cruauté. Déjà Sade insiste là-dessus : tout en considérant la cruauté comme l'un des traits cruciaux de la nature humaine il établit une distinction fondamentale entre la cruauté « qui naît de la stupidité (et) assimile l'individu né tel à la bête féroce » et « l'autre espèce de cruauté, fruit de l'extrême sensibilité des organes » procurant « raffinements et délicatesse⁴⁹ ». C'est cette « délicatesse », un terme bien problématique, esthétique, singulier et personnel qui fait que ça passe ou ça casse. Les héros sadiens intensifient le désir, tels des fauves (Quignard 2009 97/98), pour s'approcher de la limite de la corporéité, de l'anéantissement, du vide, et enfin ressentir ce débordement, son propre corps jusqu'à la douleur. Ils peuvent se passer du pathétique sacrificiel, mais ne peuvent pas se passer de la scène.

C'est la théâtralité inhérente à toute scène sexuelle, et surtout à toute scène sadomasochiste qui sous-entend la mise en scène de la contrainte physique et morale, qui introduit un dernier paradoxe, celui d'un « noble amour » qui

n'était là que pour digérer et pour évacuer. Tereza vidait ses entrailles et elle éprouvait à cet instant une tristesse et une solitude infinie. » (Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 197)

⁴⁷ « Le maître abdique sa puissance jusqu'à la réponse définitive de l'esclave. Après quoi il sera maître pour toujours ou renoncera pour toujours au pouvoir qu'il tenait de l'esclave volontaire. » (Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, 3 janvier 1915, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1990, p. 76)

⁴⁸ Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op.cit.*, p. 98.

⁴⁹ Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *ouvr.cit.*, p. 105-106.

permet aux amants de s'affranchir non pas de la sensualité (comme dans l'idéal courtois), mais de la violence. Le contrat masochiste n'a rien d'un contrat social où le maître doit, pour pérenniser sa puissance, transformer « sa force en droit et l'obéissance en devoir » (Rousseau, *Du contrat social*, I, 3). Le maître y domine sans aliéner et sans asservir car le masochiste est par définition un être de désir. L'obéissance devenue idéal montre que la domination n'égale pas le pouvoir (Erman 2009 : 122) car ce dernier s'y partage. La douleur y est vue comme un triomphe sur la chair dans la mortification, un triomphe de la vie qui préfère le sacrifice et la dévotion à l'existence.

L'esthétique *gore*, entre autres Ron Athey, veut faire naître « un corps spirituel mortifère mais sanctifié » (*Ibid.* : 141/142), qui inaugure l'existence d'un masochiste puritain qui ferait voir que le sadomasochisme ne peut pas se réduire sans reste à la perversité. Même si le maître jouit plus en croyant dominer la mort que l'esclave, ce fantasme de liberté infinie n'est pas réductible au « négatif [qui] ne produit plus rien ». La « productivité » même emporte peu car la parole entretient un rapport ambigu à la cruauté, et les termes réductifs car mutuellement exclusifs d'*éros* et d'*agapè* en témoignent.

La scène érotique sadienne souligne que l'amour et la bonté, tout en excluant en apparence toute cruauté et tout pouvoir (« la domination ne peut pas dépendre de la dépendance » de Quignard (1994 :178)), sous-entend parfois une violence psychologique, qui fait voir que le mal n'est pas un non-être. Le négatif de François Jullien peut être un négatif « paralysant » et « absolument négatif », qui anéantit autrui (*cruor*), et un négatif positif et « déchirant⁵⁰ » (*sanguis*). Il ne faut pas oublier le fond sadique de la tendresse, comme le rappelle Quignard (1994 : 127). La mise en scène sadienne du plaisir, par l'alignement, la gradation et l'énumération essaie de nier le fait que c'est le plaisir même, qui totalise le corps et sent lui-même (le « *Est* devient *Sum* » de Quignard (1994 : 162), qui nous arrache le désir. Et le désir obsède, insatiable et despotique.

La scène sadienne transforme les corps en « objets fascinants » qui « perdurent au-delà de la satisfaction qu'ils donnent, et même à l'intérieur de la joie qu'ils procurent » (Quignard 1994 : 166). La scène sadienne mène cette fascination au bout du corps de l'autre. Elle projette son mal à se heurter au corps d'autrui, à la limite de sa vie et son souffle. En plus, cette scène est à la fois toujours déjà jouée (*Sum* : *Coitabant* de Quignard (1994 : 226)), représentée, inaccessible et inventée. Elle semble vouloir pétrifier l'avènement de cette bouffée du plaisir, elle l'académise, l'opacifie tout en essayant d'effacer la « petite mort », le moment où le désir et la tension abandonnent le corps (*taedium, stupor*)⁵¹ par le discours,

⁵⁰ François Jullien, *Du mal / Du négatif*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 148.

⁵¹ « Quelque chose qui appartenait au bonheur se perd dans l'étreinte. Il y a dans le plus complet amour, dans le bonheur lui-même, un désir que tout bascule subitement dans la mort. Ce qui vient déborder de violence dans la jouissance est surpassé par une tristesse qui n'est pas psychologique. Par une langueur qui effraie. Il y a des larmes absolues qui se mêlent. Dans la volupté, il y a quelque chose qui succombe. C'est un attendrissement pour l'autre qui angoisse le cœur. C'est une sensation de l'instant qui ne nous est pas possible. C'est une jalousie d'on ne sait quoi dans le passé et qu'on ne

la philosophie et l'énumération. Elle n'admet pas cette *prostratio* du regard, cet invisible (Quignard 1994 : 237) et veut consumer ce rapt de l'abîme.

Cette définition de la scène souligne « en creux » non seulement la passivité centrale du moment même de la jouissance, mais le fait que le plaisir même est toujours intrus (Quignard 1994 : 262). La scène sadienne efface la surprise de la volupté du corps désirant, la non-possession absolue, et à jamais, du plaisir.

Sade s'avère être un sentimental, qui dit la *temporalité* propre de l'étreinte et le sexe comme *rythme* avant la lettre. La scène sadienne pourrait cacher même un diagnostic *amoureux* que résume Quignard (1994 : 284/285) : « Le drame des amants est de ne pas se donner suffisamment au bout de leur corps dans l'amour. L'amour est puritain. Ils n'évoquent pas l'étreinte qui les a réunis parce qu'ils ne l'ont jamais assez vécue. Vivre l'étreinte jusqu'au bout du corps est le plus difficile de l'amour. Nous ne sommes jamais assez appliqué à notre corps. Nous ne sommes jamais assez *immeditatus*. Le plaisir ne s'y prête pas, lui préférant l'oubli, la hâte à s'assouvir. »

Cette sentimentalité, est-elle sa limite ?

La sentimentalité de l'amour⁵² n'est plus « l'obscène de l'amour » dans le sens barthésien du terme ; elle n'est plus cette « transgression forte » (Barthes 2002, V : 217). Toutefois, Sade demeure un indécent barthésien, non à cause de la mise en scène du sexuel, mais du sentimental, qui est « censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une *autre morale* » (*Ibid.* : 219). Et comment la sentimentalité se conjugue-t-elle avec la jouissance qui menace le désir ? C'est la question qui pose cette scène sadienne à la fois abstraite, conceptuelle et concrète, corporelle. Le baroque concret y présent, où la concrétion est volontairement fruste, précise, souligne l'arbitraire des mots dits « indécents⁵³ ». Or, la scène sadienne, libertine, dépend de cet arbitraire, où le réel demeurerait ineffable. Et le sentimental sadien résume le pathétique de tout récit érotique (Quignard (1994 : 237) dirait de tout roman érotique, car par définition il n'y aurait pas de roman pornographique ni de peinture érotique), de tout récit, de tout art, qui vise le désir et non pas la jouissance. Le *desiderium*, la *desideratio* voit l'absent, tout comme l'art (Quignard

saura pas faire revenir. La détumescence pleine de joie s'adjoignant la sensation de l'irrenouvelable confine au désir de pleurer. On conçoit que bien des bêtes meurent au moment où elles fraient ou s'accouplent. Quelque chose est fini. Quand on aime le plus intensément, quelque chose est fini. Un fond de calme terrible émerge au cœur de la turbulence. Il est possible qu'à chaque fois on meurt dans le plaisir. Il y a là une union si unifiante qu'elle n'est pas consentie. » (Quignard 1994 : 235/236)

⁵² « [...] l'amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. » (Barthes, 2002, V : 220)

⁵³ « Les mots obscènes sont les mots amoureux parce qu'ils sont hostiles à la détumescence du langage. Gêne et abjection sont leurs nimbes. Grossier, lourd, empli de honte – de même que le sexe masculin n'est amoureux que difforme, pesant, empli de vie et de honte – tel doit être le seul mot capable d'atteindre le centre d'une passion. Tout ce qui viendrait de l'ordre du dicible, de l'ordre du *status*, trahirait ce qui serre la gorge à le dire, serait périphérique au désir, insulterait à ce que l'autre a la générosité de dévoiler de lui-même » (Quignard 1994 : 261).

2009 : 161/162). Ce qui se passe n'est pas de l'ordre du récit, d'où la nécessité de ce dernier, qui fait du sexe une *narration*, une intrication successive des scènes qui, à un certain niveau, se ressemblent toutes, d'étreinte en étreinte. C'est le récit qui fait du sexe ce qu'il devient, la réorganisation temporelle des instants entre l'avant et l'après, qui assigne un statut à toute scène érotique qui ne fait que se répéter, inter-médiale dans tous les sens du terme.

Et cependant, la scène sadienne, déployée d'une telle façon, perd quelque chose de son côté « non-sérieux », qui doit se distinguer du *parodique* d'Agamben (2006 : 52/53). En fait, si l'œuvre sadienne révoque d'une manière implacable le *Canzoniere* de Pétrarque, qui, selon Agamben, voulait sauver la poésie de la parodie en espérant éliminer l'intangible de l'objet d'amour, mais n'a abouti qu'à la création d'un spectre, d'une aura morte impossible à parodier (*Exit parodia. Incipit literatura.*), elle, qui serait donc parodique, se retrouve rapprochée de la pornographie. Cette dernière est, selon lui, la forme eschatologique de la parodie. La parodie, qui affiche le trop du réel de son objet, y est l'opposé symétrique de la fiction et reste sur le seuil de la littérature. Elle serait donc paraontologie, l'impossibilité de faire joindre les mots et les choses et « témoigne de ce qui semble être la seule vérité possible du langage » (Agamben 2006 : 55-57). D'où l'ironie foucauldienne du titre de son ouvrage capital, car ce négatif-là n'oppose pas du réel à de l'idéal, comme disait François Jullien (*Du mal/du négatif*).

Da capo

Les exemples de Sade et de Louÿs, pris pour illustrer un certain type de scène érotique (mais certainement pas *la* scène érotique) qui apparaît dans le théâtre, mais aussi dans les genres non-théâtraux tels que la poésie, le roman et le récit de voyage, devraient illustrer à la fois la complexité du terme de la scène et du sadisme, s'avérant n'être que « le *contenu* grossier (vulgaire) du texte sadien » (Barthes 2002, III : 849).

Cette hypothèse court le risque de ne faire que réintroduire *le* biographique (Rose Keller, Jeanne Testard, ou l'affaire de Marseille). Or, il ne s'agit pas faire conjuguer les périodes d'intense activité théâtrale et les affaires de libertinage de Sade, comme le fait Sylvie Dangeville, ni les aventures de Louÿs et son panache. Cette hypothèse est menacée aussi par sa réintroduction dans le champ proprement théâtral⁵⁴.

Ce sont les textes, et non pas « un ensemble de conduites » (Le Brun 1991 : 35), qui ramènent tous vers la scène comme un point de rencontre entre le réel et l'imaginaire, le spectaculaire et le vécu. Tous complémentaires, et non pas opposés, ces textes ne révèlent pas « l'insuffisance » du jeu théâtral, mais font découvrir le désir qui y apparaît dans sa théâtralité.

⁵⁴ Déjà Annie Le Brun (1991 : 36) le rappelle en parlant de l'œuvre sadienne : « en faisant voir par avance la théâtralité illusoire au-delà de laquelle il y a toujours une 'autre scène' ».

Tout désir n'est pas théâtral. Sade et Louÿs le choisissent. La théâtralité de ce désir assume au moins deux fonctions : celle de retarder le plaisir pour le rendre plus intense, et celle de faire monter la tension (*Spannung*) pour que le passage à l'acte devient un impératif (et un soulagement) à la fois existentiel et éthique. D'où le caractère peut-être désuet d'une telle scène érotique, que rappelle d'une certaine manière Dorcel. Et l'impératif sadien d'un principe de délicatesse que Barthes inaugure, à l'encontre d'un projet de violence, qui comprend dans son code son propre retournement à la toute fin de son étude sur Sade. Ce principe, selon Barthes, pourrait seul constituer « une langue absolument nouvelle, la mutation inouïe, appelée à subvertir (non pas inverser, mais plutôt fragmenter, pluraliser, pulvériser) le sens même de la jouissance » (Barthes 2002, III : 850).

La scène érotique chez Sade et Louÿs souligne le rapport constant entre la pratique amoureuse et dramatique – le rapport au désir ne se fait voir que mis en scène, toujours théâtralisé d'avance. La jouissance y est régie par un protocole et un rituel libertins, et soutenue par l'importance de la mise en scène (les dessins et l'écriture à la main de Louÿs) et de l'art du décor (le *Voyage d'Italie* de Sade, avec son dénigrement de la « pauvreté » du décor des théâtres italiens).

La théâtralisation et l'érotisation s'y rendent mutuellement possibles. Les procédés de réécriture chez Sade, entre autres dans *Le Voyage d'Italie* et *L'Histoire de Juliette*, qui partagent une scène libertine où peu d'éléments varient en se radicalisant et en se synthétisant, et chez Louÿs, dans *Pybrac* ou dans *La Femme* et *Les Femmes*, font voir qu'un tel rapport entre la scène et l'érotisme et son « spectaculaire » suggère que cette théâtralité du désir est le fruit du « désir de tête » barthésien. L'effervescence fait naître la théâtralité de cette scène comme le seul moyen de doter ces corps « fades et parfaits », abstraits, sadiens et louÿsiens d'une « existence textuelle » en les transformant en des corps *très bien éclairés* (Barthes 2002, III : 813), en pleine lumière de la scène.

La théâtralité de ces corps abstraits y est dites par les expressions ternes – les « *corps parfait, corps à ravir, faite à peindre* » sadiens qu'identifie Barthes correspondent au caractère éminemment livresque de la poésie de Louÿs, « comme si la description du corps avait été épuisée par sa mise (implicite) en scène : peut-être est-ce en somme la fonction de ce peu d'hystérie qui est au fond de tout théâtre (de tout éclairage) que de combattre ce feu de fétichisme qui est dans le 'découpage' même de la phrase écrite. » (*Ibid.*).

C'est donc la structure *rapsodique* (Barthes) des écrits de Sade et de Louÿs, « tissu(s) baroque(s) de haillons » qui déjouent la structure paradigmatique du récit, et identifie « un scandale du sens » (car ils ne l'ont pas) (Barthes 2002, III : 823) qui engendre cette théâtralité du désir qui résonne aujourd'hui dans des drôles d'harmoniques – les deux, ne pouvant pas effacer la culture, la *ruinent* « par citation déplacée de survivances » (Barthes 2002, III : 831). C'est cette dévastation qui devient le synonyme barthésien de l'*ironie* sadienne, la suppression de la division esthétique des langages. Ici, la théâtralité du désir mise en scène souligne l'ingéniosité du concept foucauldien de la *dé-raison*. La scène y devient « non-sérieuse », dotée d'une certaine *frivolité* qui lui assure de ne pas être limitée ni par la *stasis* et l'*extasis*, ni par l'*ivresse*. Elle est prête à inclure sa propre conceptualité

et sa construction rigide, mimétique (Nancy, Lacoue-Labarthe) et effroyable (Quignard), toujours déjà dictée et narrée.

Cette contemplation angoissée de la scène érotique la transforme en un modèle de scène. Ce moulage serait dangereux sans le spectre du « non-sérieux », de la *frivolité* dans le sens étymologique du mot. Celui qui rappelle la *frivola*, la vaisselle de terre cassée et l'idée de brisure, d'incomplétude et de sa propre vacuité. Elle évoque aussi à la fois la délicatesse d'une dentelle de fil éponyme faite à la main dont les navettes rappellent la *texture*, et par extension, le *texte*, et, par un coup de théâtre au flair sadien, les rognons blancs. Ainsi la scène érotique sadienne et louÿsienne devient-elle modèle de scène qui dit un certain *agencement* voué aux fantasmes, aux requins de Lautréamont, dont la faim dicte l'engouement pour les goûts et les fantaisies « quelques baroques qu'elles soient », comme le disait Sade. La scène y permet non pas de se sentir vivant, ce qui serait encore pathétique, mais de se laisser dévorer vivant, le temps d'un clin d'œil non temporel sans *contenu*. Et d'y gésir en désir et en plaisir. En scène.

Bibliographie choisie :

- Adam, Antoine, *Les Libertins au XVIIe siècle*, Paris, Éditions Buchet /Chastel, 1986.
- Adorno, Theodor W., *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Petite Bibliothèque Payot, Editions Payot & Rivages, Paris, 2003.
- Agamben, Giorgio, *Nudités*, Paris, Editions Payot & Rivages, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009/2012.
- Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2006.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux, Œuvres complètes, V, Livres, Textes, Entretiens 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes III, Livres, Textes, Entretiens 1968 – 1971*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Bozon, Michel, Leridon, Henri (dir.), *Sexuality and The Social Sciences, A French Survey on Sexual Behaviour*, traduit par Godfrey Rogers, Aldershot England / Brookfield USA / Singapore / Sydney, Dartmouth, 1996.
- Butler, Judith, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Editions Amsterdam, 2009.
- Comte-Sponville, André, *Le Sexe ni la mort, Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Paris, Albin Michel, 2012.
- Comte-Sponville, André, *Le Miel et l'Absinthe (Poésie et philosophie chez Lucrèce)*, Hermann, 2008, rééd. Le Livre de Poche, 2010.
- Courtine, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps, Penser avec Foucault*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2011.
- Davidson, Arnold I., *L'Émergence de la sexualité*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 2005.
- Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, essais, 1962.
- Erman, Michel, *La cruauté, Essai sur la passion du mal*, Paris, PUF, 2009.
- Évrard, Franck, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Paris, Les essentiels Milan, 2003.

- Foucault, Michel, *Les Anormaux*, Cours au Collège de France. 1974 – 1975, Paris, Seuil/Gallimard, 1999 (Hautes Etudes).
- Foucault, Michel, *Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille*, suivi de *Ceci n'est pas une préface* de Francis Marmande, Paris, Gallimard 1994/Nouvelles Éditions Lignes, 2012.
- Goujon, Jean-Paul, *Anthologie de la poésie érotique française*, Paris, Fayard, 2004.
- Goujon, Jean-Paul, *Pierre Louÿs, Une vie secrète (1870 – 1925)*, Paris, Fayard, 2002.
- Goulemot, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
- Grosley, Pierre-Jean, *L'art de battre sa maîtresse*, préface de Michel Delon, Paris, le cherche midi, 2014.
- Hadjadj, Fabrice, *La Profondeur des sexes, Pour une mystique de la chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Joubert, Bernard, *Anthologie érotique de la censure*, Paris, La Musardine, 2001.
- Jullien, François, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Paris, Bernard Grasset, Grasset & Fasquelle, 2013.
- François Jullien, *Du mal / Du négatif*, Paris, Seuil, « Points », 2004.
- Kundera, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.
- Le Brun, Annie, « Un théâtre dressé sur notre abîme », *Le Magazine littéraire*, n° 284, janvier 1991, p. 35-36.
- Loude, Michel, *Littérature érotique et libertine au XVIIe siècle*, Essai, Lyon, Aléas, 1994.
- Louÿs, Pierre, *Pybrac*, Paris, Éditions Allia, 2005.
- Louÿs, Pierre, *La Femme – 39 poèmes érotiques inédits (10 décembre 1870 – 4 juin 1925)* avec 16 dessins de l'auteur reproduits en fac-similé, Paris, Gallimard, 1938.
- Louÿs, Pierre, *Journal intime 1882 – 1891*, Paris, Éditions Montaigne, 1929.
- Louÿs, Pierre, *Mon journal, 20 mai 1888 – 14 mars 1890*, Paris, Gallimard, 2001.
- Maingueneau, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003.
- Marzano, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Quadrige/PUF, 2007.
- Marzano, Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, Que sais-je?, 2007.
- Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2001.
- Milner, Jean-Claude, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Éditions Verdier, 1999.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2006.
- Nancy, Jean-Luc, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001.
- Nancy, Jean-Luc, *La Naissance des seins* suivi de *Péan pour Aphrodite*, Paris, Galilée, 2006.
- Quignard, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007 / Éditions J'ai lu, 2009.
- Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Paz, Octavio, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, Paris, Gallimard, 1994.
- Ramsay, Richard, *Le dictionnaire érotique*, Montréal, Éditions Adage et Éditions Blanche, 2002.

- Réage, Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
Rosario, Vernon A., *The Erotic Imagination : French Histories of Perversity (Ideologies of Desire)*, Oxford University Press, New York, 1997.
Scarpetta, Guy, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2004.
Sichère, Bernard, *Histoires du mal*, Paris, Grasset, 1995.
Valéry, Paul, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Variété, Oeuvres*, tome I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Erotska scena kod Sadea i Louÿsa

Pitanje erotske scene u markiza de Sadea i Pierrea Louÿsa, promatrana u svojim »nekazališnim« oblicima - poeziji, prozi i putopisu, problematizira nekoliko ključnih pojmova: scenu, želju i okrutnost. Problem teatralnosti želje postaje jasniji kada ga se promotri u svjetlu koncepta sadizma i mazohizma. Obojica mobiliziraju apstraktno, knjiško i frivolno »spektakularno« kako bi iskazali fascinaciju koju rađa seksualni odnos. Oni uvode fundamentalni koncept »neozbiljnosti«, koji je u sretnom suodnosu s onim što Barthes naziva sadovskom ironijom i Foucaultovom *déraison*. Oba opusa postaju primjeri za (erotsku) scenu i podsjećaju na neraskidivu vezu umjetnosti i želje.

Ključne riječi: sadizam, scena, Sade, Louÿs, želja, užitek

