

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA « FOUTERIE » *VERSUS* LES ÉMOIS GRANDILOQUENTS :  
ÉTUDE DE L'ÉVOLUTION DU LANGAGE LIBERTIN  
À TRAVERS *LE SOPHA* DE CRÉBILLON FILS ET  
*LA PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR* DE SADE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
LIETTE LAVOIE

NOVEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je ne pourrais pas présenter ce mémoire sans remercier, avant toute autre chose, ma chère maman pour ses mille encouragements et sa confiance absolue en moi. Une grande part de mes succès te revient.

Je tiens aussi à manifester toute ma gratitude à Lucie Desjardins qui a dirigé ce mémoire d'une main de maître. Sa patience, sa générosité, son érudition et son perfectionnisme en font un modèle incomparable de dépassement de soi.

Un gros merci aussi à Sébastien et Marie-Noëlle pour leur soutien indispensable et leur inspirante grandiloquence.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DES EMPRUNTS ÉLOQUENTS.....	9
1.1 À prendre avec philosophie.....	11
1.1.1 Sensibilité, sensualité, sensualisme .....	12
1.1.2 Un possible humain .....	15
1.1.3 Séduction extrême .....	18
1.2 Rhéteurs malgré eux.....	22
1.2.1 De la sagesse à l'éloquence.....	23
1.2.2 Les convaincus de Crébillon.....	25
1.2.3 Les grinçants rouages de la rhétorique sadienne.....	28
1.2.3.1 La nature : un argument béton!.....	29
1.2.3.2 Les voix de l'expérience.....	31
1.3 Converser pour converser.....	32
1.3.1 Parler dans le vide.....	34
1.3.2 Hypocrisie et cruauté sur le sofa.....	36
1.3.3 Un boudoir sans vaines paroles .....	39
CHAPITRE II	
DES ÉCARTS DE LANGAGE.....	43
2.1 Les plaisirs de l'ambiguïté.....	44
2.1.1 Des tropes qui trompent.....	46
2.1.2 Ironie... quand tu nous tiens.....	48
2.1.3 La fiction alambiquée de Crébillon fils.....	51
2.1.4 Une parole indicible .....	53

2.2	Des mots tout crus.....	55
2.2.1	Appeler un chat un chat.....	56
2.2.2	Hurlements et silences : les spasmes de la prose sadienne.....	58
2.2.3	Une grammaire érotique.....	61
2.2.4	Tout dire : un projet encyclopédique.....	63
2.3	Le merveilleux monde de la pornographie.....	65
2.3.1	L'exultation du corps ou la jouissance de l'esprit?.....	66
2.3.2	De la révolte et des rires : des réactions honnêtes?.....	68
2.3.3	Les perversions de la distanciation.....	71
CHAPITRE III		
	UN ÉCHANGE À SENS UNIQUE.....	76
3.1	Une structure dialogique.....	78
3.1.1	Les petits caractères du contrat social.....	79
3.1.2	Fatmé, Amine et Zulica : des femmes de code.....	81
3.3.3	Le triangle dialogique .....	83
3.3.4	Délégation.....	85
3.2	L'apathie ou l'anéantissement de sa sensibilité.....	89
3.2.1	Un viol de conscience.....	90
3.2.2	Réitération justifiée ou justification réitérée .....	92
3.2.3	L'asservissement par le silence.....	94
3.3	Entrer dans la fiction.....	97
3.3.1	Un rite initiatique.....	98
3.3.2	Des Petits-Mâîtres aux Roués.....	102
3.3.2.1	Petit-Maître cherche complicité.....	103
3.3.2.2	Le retournement du Roué.....	106
3.3.3	Vers la modernité.....	107
	CONCLUSION.....	112
	BIBLIOGRAPHIE.....	120

## RÉSUMÉ

Le libertinage, en plus d'être associé à une esthétique littéraire circonscrite à quelques décennies, a été un art de vivre, une étape cruciale dans le processus d'émancipation de l'Homme. Ce sont les libertins qui, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, ont posé un regard critique sur tout ce qui se présentait comme une entrave à la liberté, sur les tyrannies religieuses, politiques, intellectuelles ou morales. Les pulsions physiques ayant subi de graves oppressions pendant l'Ancien Régime, il était inévitable que la sexualité devienne un enjeu majeur, voire le symbole même de l'affirmation de soi. Les romans libertins, qui remportent un franc succès malgré les interdits dont ils sont frappés, sont toutefois bien davantage qu'une présentation de scènes de débauche. Ils mettent en place des stratégies stylistiques et rhétoriques qui visent à dire la sexualité et, ultimement, à influencer les mentalités.

Cette langue libertine se révèle être feutrée ou audacieuse, flamboyante, hypocrite ou irrévérencieuse selon les périodes qu'elle traverse. En effet, des débuts de l'époque libertine à sa chute irrémédiable au tournant du siècle, en passant par son apogée vers les années 1730, cette langue subit des métamorphoses foudroyantes que nous avons choisi d'analyser à partir de deux romans représentant les moments-clés. Rédigé en 1739 dans une langue fleurie et grandiloquente, *Le Sopha* de Crébillon fils incarne l'esprit de la période dorée du libertinage alors que *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, paru en 1795, est plutôt saturé de mots interdits et d'idées scandaleuses qui laissent entrevoir l'émergence de l'écriture moderne. Les écarts entre ces œuvres, tant en ce qui concerne le sujet et le style que le contact avec le lecteur, nous permettront de cerner les objectifs recherchés par les deux auteurs.

Se détachant d'une part graduellement des anciens modes de pensée, ces écrivains manifestent un attachement marqué pour certaines réflexions du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous nous intéresserons donc, dans un premier temps, aux emprunts faits aux discours philosophiques, techniques rhétoriques et lieux communs de la conversation mondaine afin de déterminer si leur entreprise de séduction se base davantage sur l'art de plaire ou sur celui de persuader. Nous poursuivrons par l'analyse des traits stylistiques qui les distinguent de la norme langagière de leur époque. Notre démarche procédera de l'analyse minutieuse des marques textuelles comme le lexique et les figures afin de cerner le style de chacun. Si les écarts de Crébillon manifestent une tendance à camoufler les critiques sociales derrière l'ambiguïté et l'ironie, ceux de Sade visent à détruire les normes langagières par un excès de crudité. Nous verrons enfin si ces deux ouvrages licencieux s'inscrivent dans le genre pornographique.

De plus en plus modernes d'autre part, les auteurs des Lumières commencent à réaliser l'importance du lectorat et à développer des techniques de communication. Nous nous intéresserons dans un troisième chapitre à la structure dialogique qui implique le lecteur dans *Le Sopha*, aux stratégies de répétition qui visent à anéantir sa sensibilité dans *La Philosophie dans le boudoir*, ainsi qu'à la présence commune de personnages-lecteurs qui ont pour objectif d'indiquer le mode de lecture à adopter. Nous constaterons enfin que cette conception de la littérature comme outil pour critiquer, imposer son individualité et influencer le public évolue rapidement vers la Modernité. Bref, il s'agit de voir comment ces deux écrivains ont participé à la transformation de la langue libertine en langue moderne.

Mots clés : libertin, liberté, langue, lumières, dix-huitième siècle, Crébillon, Sade.

## INTRODUCTION

*Si je perds bien des maîtresses,  
J'en fais encore plus souvent,  
Et mes vœux et mes promesses  
Ne sont que feintes caresses;  
Et mes vœux et mes promesses  
Ne sont jamais que du vent.*

Pierre Corneille<sup>1</sup>

N'est pas libertin qui veut. De tous les courants littéraires admis, le genre libertin est probablement un des plus circonscrits dans une période historique précise. Le libertinage, en plus d'être associé à une esthétique littéraire limitée à quelques décennies, est un art de vivre, une étape cruciale dans le processus de libération individuelle de l'Homme. Selon René Pintard, «est libertin tout ce qui marque excès de "liberté" en matière de morale et de religion, par rapport à ce que dogmes, traditions, convenances et pouvoir politique définissent ou préconisent<sup>2</sup>», mais cet «excès de liberté» se manifeste différemment selon les époques que le libertin traverse. Voilà d'ailleurs pourquoi la définition subit tant de mutations, en venant à viser indistinctement les hérétiques, les philosophes et les pornographes.

On retrouve les premiers emplois du mot «libertin» autour de 1447 dans une traduction du Nouveau Testament. Il désignait alors les esclaves sarrasins convertis au christianisme : «Le terme semble réunir les idées contradictoires de liberté et de juste conviction ou bien de déclassement social et d'erreur moral<sup>3</sup>». On s'entend tout de même habituellement pour baptiser de ce nom celui qui affirme sa liberté d'esprit en remettant en question les conventions établies : «Le libertin raisonnerait trop, il se permettrait de juger de ce qui devrait être accepté par principe d'autorité<sup>4</sup>». Au XVII<sup>e</sup> siècle, le libertinage devient ainsi un

---

<sup>1</sup> Pierre Corneille, *Chanson*, cité par Georges Pillement, *Anthologie de la poésie amoureuse*, T. I, p. 216 cité par Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués, Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 19.

<sup>2</sup> René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1983, p. XIV-XV, cité par Éric Labonté, *Le libertinage dans l'œuvre du marquis de Sade*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 5.

<sup>3</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Éditions Hachette Littératures, 2000, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

mouvement intellectuel porté par des érudits tels que Cyrano de Bergerac, Pierre Bayle et La Fontaine, qui posent un regard sceptique sur la religion et les superstitions et qui revendiquent une plus grande liberté d'esprit :

Dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, en France, les écrivains libertins éclatent volontiers en imprécations et en blasphèmes contre les mythes antiques, les histoires bibliques, les dogmes religieux. Tous les récits qui provoquent des effets de croyance leur paraissent nocifs, restreignant la curiosité humaine et le libre exercice de l'esprit<sup>5</sup>.

Ces penseurs laissent en héritage une volonté de plus en plus acharnée d'affranchissement, un besoin pressant de dissoudre l'hégémonie de l'État et du clergé. Leurs constats et réprobations prennent de l'ampleur jusqu'à devenir, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un mouvement philosophique organisé et conscient de ses objectifs, le principal étant de combattre l'«Infâme» : «Le libertinage, qui fût le véritable courant de pensée du XVII<sup>e</sup> siècle, ne se transforme en philosophie, au sens où on l'entendait alors, qu'au début du siècle des Lumières<sup>6</sup>». Tout ce qui se présente comme une entrave à la liberté native de l'homme, que ce soit la tyrannie religieuse, politique, intellectuelle ou morale, est donc féroce-ment attaqué au nom de la liberté individuelle : «le sujet, délivré des chimères et des doctrines, ne s'autorise que de lui-même, dans une affirmation de soi éclatante, pour être et pour vouloir<sup>7</sup>».

On comprend que la sexualité devient, dans ces circonstances, un enjeu majeur : «À l'origine du roman libertin, il y a une protestation contre la censure qui frappe le désir sexuel, aussi bien dans la société que dans l'expression littéraire<sup>8</sup>». Puisque les pulsions physiques ont subi une grave oppression pendant l'Ancien Régime, il est inévitable qu'elles deviennent le symbole même d'une plus grande émancipation. Pullulent alors les romans qui allient les scènes érotiques et les réflexions philosophiques, qui titillent autant les sens que l'esprit.

Mais cette volonté légitime de se dégager des entraves morales est rapidement dénaturée par le tiraillement entre les aspirations philosophiques abstraites et l'influence, bien réelle, de l'aristocratie, amplifiée par le conformisme extrême qu'elle exige encore. Se généralise alors un jeu de masques poussant les individus à se détacher complètement de leurs propos, à se soustraire à toute offense et à toutes représailles par un recours délibéré à l'esquive et à la

---

<sup>5</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, Paris, les Éditions de Minuit, 1987, p. 15.

<sup>6</sup> Norbert Sclippa, *Le jeu de la sphinge, Sade et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2000, p. 36.

<sup>7</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998, p. 401.

feinte. Le Chevalier Méré préconisait déjà au XVII<sup>e</sup> siècle ce mode de vie qui permet de garder en toute occasion le contrôle de soi :

Je suis persuadé qu'en beaucoup d'occasions il n'est pas inutile de regarder ce qu'on fait comme une Comédie, et de s'imaginer qu'on joue un personnage de théâtre. Cette pensée empêche d'avoir rien trop à cœur, et donne ensuite une liberté de langage et d'action, qu'on n'a point, quand on est troublé de crainte et d'inquiétude<sup>9</sup>.

Ernest Sturm indique quant à lui que cette parade, d'abord ludique, devient lourde de conséquences lorsqu'elle cède la place à la froideur et à l'indifférence :

L'incessante comédie imposée par la société, le masque impénétrable que le libertin n'abandonnait quasi jamais [...] sa perpétuelle vigilance face à la moindre résurgence de sentiment ou de passion, créaient une distanciation non seulement vis-à-vis de lui-même, mais aussi par rapport aux autres<sup>10</sup>.

C'est ainsi que commence la rapide décadence du libertinage, et qu'il acquiert cette connotation de débauche qui ne l'a plus quitté depuis. Ce qu'on appelle aujourd'hui «siècle du plaisir» débute en 1715, alors que Louis XIV emporte au tombeau son despotisme et son austérité dévote. Philippe d'Orléans, régent et libertin notoire, entreprend alors de rajeunir la politique et de relâcher le corset des Français. Ceux-ci suivent volontiers cette nouvelle mode du plaisir tout en demeurant, en apparence, attachés aux anciens usages. Leur philosophie, telle que résumée par Cremonini, un libertin érudit, met en évidence cette dualité: «*Intus ut libet, foris ut moris est* (À l'intérieur comme il te plaît, à l'extérieur selon la coutume)<sup>11</sup>».

Noyés dans ce tourbillon de plaisirs et pris au piège de leur hypocrisie, les libertins délaissent peu à peu leurs revendications pour se consacrer au jeu de la séduction : «Le libertinage n'a gardé du XVII<sup>e</sup> siècle que le dévergondage, c'est-à-dire la recherche du plaisir et la tendance à ne suivre que ses passions. Il est devenu une façon d'agir en société, un comportement mondain et frivole<sup>12</sup>». Le libertin, monstre de logique froide et insensible, se lasse toutefois de la conquête amoureuse devenue simple exercice de convention et trouve dans la domination du partenaire une meilleure manière d'afficher son individualité : «Alors que jadis le libertin prêchait la liberté sexuelle, son successeur machiavélique, méprisant cette

---

<sup>9</sup> Méré, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, 1930, p. 157-158, cité par Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 67.

<sup>10</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1970, p. 108-109.

<sup>11</sup> Crémonini, texte original cité et commenté par Claude Reichler, *L'âge libertin, op. cit.*, dans Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> Éric Labonté, *Le libertinage dans l'œuvre du marquis de Sade, op. cit.*, p. 12.

liberté même, lui substitua la conquête; il subrogea au règne de la raison celui du pouvoir<sup>13</sup>».

Starobinski impute aux flatteries mondaines l'émergence de cet égoïsme outrancier :

La relation réciproque, d'abord fondée sur [...] la reconnaissance de qualités «réelles», devient une transaction où des perfections fictives s'autorisent mutuellement, en vue de maintenir pour chacun un niveau égal de satisfaction narcissique<sup>14</sup>.

Les libertins pousseront si loin la mascarade sociale, l'imitation de la vertu et de l'honnêteté, la feinte adhésion à ces rôles de composition, que les écrivains, humiliés d'être contraints à ramper, se vengeront en faisant du narcissisme un objet de dérision. Ils refuseront aussi graduellement de masquer leurs critiques :

Le poète, qui sait, lui, reconnaître le vrai et le faux, le bien et le mal, découvre que les vertus auxquelles il tient sont absentes du monde, il y trouve un motif suffisant, sinon pour s'absenter entièrement, du moins pour prendre ses distances, et pour parler de plus loin ou de plus haut<sup>15</sup>.

Le livre demeure à chacune des étapes de cette rapide décadence un outil et une arme de combat car, pour reprendre un questionnement d'Helvétius, «Comment pourroit-on philosophiquement expliquer le problème de la liberté<sup>16</sup>?» Puisque la liberté ne peut être mise en mots, elle doit être saisie personnellement et affichée. Une étude littéraire devient ainsi pertinente parce que c'est par la fiction que les écrivains planteront le germe de la liberté :

Le sens et l'ambition de la littérature ne consistent plus à chercher l'agrément de l'expression, l'harmonie de la forme, ou le respect des normes esthétiques. Écrire, c'est maintenant engager son esprit. Une «littérature d'idées» fait son apparition au point que l'histoire littéraire française peut parler à bon droit de «siècle philosophique»<sup>17</sup>.

Comme l'écrit Jacques Henric, c'est en diffusant les idées en vogue que les philosophes prennent conscience de la puissance des mots, de l'influence du livre : «Ce que l'écriture ne cesse de nous apprendre c'est que hors d'elle, toute pensée est boiteuse. Victime d'un manque visible<sup>18</sup>». Cependant, Ludovic Michel rappelle la distinction à faire entre «être libertin», soit «faire partie d'une certaine catégorie de la population et surtout être happé par une tourmente socioculturelle, fruit de la dépression d'une époque<sup>19</sup>», et «écrire libertin».

<sup>13</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 118-119.

<sup>14</sup> Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, op. cit., p. 69.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>16</sup> Claude-Adrien Helvétius, *De l'Esprit*, Paris, Éditions A. Fayard, 1988 [1758], p. 47.

<sup>17</sup> Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier et François Moureau, *L'aube de la modernité, 1680-1760*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 2.

<sup>18</sup> Jacques Henric, «Changer l'Intolérable et l'Infâme», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 39.

<sup>19</sup> Ludovic Michel, *La mort du libertin, agonie d'une identité romanesque*, Paris, Découvrir, 1993, p. 1.

Selon lui, l'époque de l'écriture libertine n'est pas exactement superposable à celle du libertinage car elle ne commence qu'avec la prise de conscience de l'effritement des idéaux et se termine avec la perte de cette conscience : «Lorsque disparaissent les derniers interdits, refuges ultimes et désincarnés d'une société moribonde, l'écrit libertin a cessé de vivre<sup>20</sup>».

Bref, l'écriture libertine traverse, du début de l'époque libertine à sa chute irrémédiable au tournant du siècle, en passant par son apogée vers les années 30-40, des métamorphoses foudroyantes. Ces transformations sont perceptibles principalement dans l'utilisation de la langue, qui se transmue au gré des nouveaux objectifs. Cette série d'innovations changera définitivement, nous le verrons, l'approche de la langue littéraire : «La deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle représente un tournant capital dans l'histoire de l'esthétique française<sup>21</sup>».

C'est cette évolution de la langue libertine, ce collage d'emprunts, d'audaces, de compromis et de coups de gueule magistraux, qui sera étudiée ici. Afin de pouvoir donner davantage d'exemples concrets de cette langue en mouvement, nous avons limité notre corpus à deux œuvres qui incarnent deux moments précis de l'écriture libertine. *Le Sopha*<sup>22</sup> de Crébillon fils, avec sa langue fleurie et grandiloquente quoique lucide, représentera l'apogée du courant, et *La Philosophie dans le boudoir*<sup>23</sup> de Sade, saturée de mots irrévérencieux, crus et scandaleux, en marquera la déchéance.

Bien que les études consacrées à ces deux auteurs soient nombreuses, nous n'en avons trouvé aucune qui pose face à face ces deux grands maîtres du libertinage. Notre démarche, en faisant ressortir les ressemblances et les différences dans leur approche respective du courant libertin, nous permettra de cerner leur rôle dans le processus d'émancipation globale de la littérature. Cette étude suppose donc autant un recours à des ouvrages généraux sur le libertinage et la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme ceux de Françoise Barguillét<sup>24</sup> et Béatrice Didier<sup>25</sup>, qu'à des articles très spécifiques sur la langue et les œuvres de nos deux auteurs, tels que ceux de Jean Sgard<sup>26</sup> sur Crébillon fils et Norbert Sclippa<sup>27</sup> sur Sade.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>21</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, Éditions Jean Touzot, Librairie ancienne et moderne, 1984, p. 743.

<sup>22</sup> Claude Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sopha, Conte moral*, Paris, GF-Flammarion, 1995 [1742], 254 p.

<sup>23</sup> Donatien Alphonse François de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Folio classique», 1976 [1795], 312 p.

<sup>24</sup> Françoise Barguillét, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 250 p.

<sup>25</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Ellipses, 1998, 127 p.

<sup>26</sup> Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, 312 p.

<sup>27</sup> Norbert Sclippa, *Le jeu de la sphinge, Sade et la philosophie des Lumières, op. cit.*, 108 p.

Ces théories seront enrichies par une étude attentive de la langue propre à chacun des deux romans. Puisque la trame narrative du *Sopha* se divise en épisodes distincts peuplés d'une foule de personnages, les langues sont nombreuses et variées. Dans ce roman, le Sultan des Indes Schah-Baham demande à ses courtisans de lui offrir des contes «gaillards» à l'image de ceux de son aïeule Shéhérazade. Amanzéi lui raconte alors comment Brama a jadis condamné son âme à errer de sophia en sophia jusqu'à ce qu'un couple échange ses prémisses sur lui. Témoin silencieux de plusieurs scènes intimes, Amanzéi rapporte minutieusement au couple royal les échanges entre des hommes et des femmes d'Agra, une ville imaginaire dans laquelle les mœurs ressemblent étrangement à ceux de Paris.

L'action de *La philosophie dans le boudoir* se déroulant en huis clos, avec un nombre limité de personnages, la langue y est unique et constante. Dans un boudoir se réunissent l'impudique Mme de Saint-Ange, son frère incestueux ainsi que Dolmancé, un sodomite convaincu, qui auront pour mission d'initier la pure Eugénie aux plaisirs de la chair. Les discours et les ébats pousseront la jeune élève à adopter la philosophie sadienne et à assassiner cruellement sa propre mère avec l'aide de ses instituteurs immoraux.

Notre travail consistera à recenser, dans un premier temps, les emprunts effectués par Crébillon fils et Sade aux langues en vogue afin de comprendre leur attachement envers les conventions de l'époque. Nous observerons d'abord les similitudes entre les discours philosophiques déjà établis et ceux des personnages libertins en nous basant principalement sur le concept du sensualisme tel que défini par Condillac<sup>28</sup> dans son *Traité des sensations*, ainsi que sur les écrits de Jean Ehrard<sup>29</sup> à propos du concept de nature dans la France des Lumières. Les hypothèses de Carole Dormier<sup>30</sup> et Chantal Thomas<sup>31</sup> concernant les réflexions philosophiques de nos auteurs nous permettront ensuite d'enchaîner avec l'analyse des procédés rhétoriques à l'œuvre dans les romans. Les balises posées dans quelques ouvrages fondamentaux tels que *De l'Esprit* d'Helvétius<sup>32</sup> et le *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié<sup>33</sup> nous guideront dans l'étude de ces entreprises de persuasion. Finalement, grâce à des travaux

---

<sup>28</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations / Traité des animaux*, Paris, Éditions Fayard, «Corpus des œuvres de philosophie en langue française», 1984 [1714-1760], 437 p.

<sup>29</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Éditions Flammarion, 1970, 443 p.

<sup>30</sup> Carole Dormier, *Le discours de maîtrise du libertin, Étude de l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Klincksieck, 1994, 317 p.

<sup>31</sup> Chantal Thomas, *Sade, l'œil de la lettre*, Paris, Éditions Payot, 1978, 175 p.

<sup>32</sup> Helvétius, *De L'esprit*, op. cit., 576 p.

<sup>33</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992, 442 p.

sur les «romanciers du plaisir» comme celui de Catherine Cusset<sup>34</sup>, nous serons à même de trouver les éléments que nos auteurs puisent dans la langue mondaine valorisée dans les conversations de salon malgré sa vacuité et son hypocrisie.

L'étude des écarts que nos auteurs font envers ces normes nous permettra dans un second chapitre de mieux circonscrire leur style propre. Nous approfondirons ici l'analyse de notre corpus et donnerons de multiples exemples concrets pour appuyer nos hypothèses. *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils* de Bernadette Fort<sup>35</sup> nous ayant ouvert des pistes de recherche, nous verrons que les figures de style et l'ironie ont aidé le romancier à se façonner un style alambiqué tout à fait unique qui lui permet d'exprimer sa pensée sans jamais nommer «l'innommable». Le *Traité des Tropes* de Du Marsais<sup>36</sup>, *Le comique et l'ironie* d'Albérès<sup>37</sup> et *La lettre et l'esprit de Crébillon fils* de Violaine Géraud<sup>38</sup> nous permettront de constater la subtilité du style crébillonesque. L'écriture sadienne devra par ailleurs être considérée sous l'angle opposé, soit celui de la crudité. Marcel Hénaff<sup>39</sup> et Roland Barthes<sup>40</sup> expliquent que le divin Marquis se délecte dans la répétition des mots abhorrés par son siècle, qu'il se repaît de la destruction de la norme linguistique et construit ainsi une langue totalitaire, revendicatrice et indestructible, et c'est pourquoi leurs travaux apparaissent essentiels à notre recherche. Au terme de cette partie, un intérêt particulier sera porté à la filiation de nos auteurs avec le genre pornographique. L'ouvrage *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* de Jean-Marie Goulemot<sup>41</sup> nous offrira les points de repère nécessaires pour établir si *Le Sopha* et *La Philosophie dans le boudoir* s'écartent assez des conventions littéraires pour être inclus dans le sous-genre qu'est la pornographie.

La dernière partie de ce mémoire sera finalement consacrée aux tentatives de communication visant le lectorat et à la présence significative de personnages-lecteurs dans les romans. Dans la mesure où la langue crébillonesque est marquée par l'alliance des

<sup>34</sup> Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir, Essai*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998, 144 p.

<sup>35</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978, 204 p.

<sup>36</sup> César Chesneau Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau commerce, 1977, [1676], 322 p.

<sup>37</sup> René Marril Albérès, *Le comique et l'ironie, Thèmes et parcours littéraires*, Paris, Éditions Hachette, «Classiques», 1973, 110 p.

<sup>38</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, Éditions Sedes, 1995, 247 p.

<sup>39</sup> Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 333 p.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Bussière Saint-Amand, Éditions du Seuil, 1971, 187 p.

<sup>41</sup> Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Éditions Alinea, 1991, 171 p.

dialogues entre les personnages ainsi que par la tentative d'inclusion du lecteur dans la fiction, des ouvrages tels que *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils* de Geneviève Salvan<sup>42</sup> et *Le contrat et la séduction* de Pierre Hartmann<sup>43</sup> s'avèreront indispensables. Nous examinerons aussi, grâce aux théories sur l'apathie de Svein-Eirik Fauskevåg<sup>44</sup> et Octavio Paz<sup>45</sup>, les techniques déployées par Sade pour anesthésier la conscience du lecteur et le soumettre enfin à sa toute puissante liberté. Nous concluons ce chapitre par une comparaison entre nos auteurs et les figures du libertin inspirées de l'essai *Petits-Mâîtres et Roués* de Philippe Laroch<sup>46</sup>. Ces figures éclaireront les échelons franchis par Crébillon fils et Sade dans cette longue construction de l'acte de lecture qui mène, comme en témoignent Guillaume Apollinaire<sup>47</sup>, Philippe Sollers<sup>48</sup> et Pierre Klossowski<sup>49</sup>, à la modernité.

Bref, l'objectif ultime de ce mémoire est de révéler comment ces deux auteurs ont participé, de par leurs manipulations de la langue libertine, à la construction de l'esprit critique moderne. Leur langue, fière et intraitable, a stimulé la réflexion de leurs lecteurs et a précipité l'esthétique littéraire dans un tout nouveau courant dont les étapes ont été minutieusement recensées par Annie Becq dans *Genèse de l'esthétique française moderne*<sup>50</sup>.

L'étymologie du terme latin *libertinus*, semble d'ailleurs appuyer cette idée selon laquelle les combats d'une génération permettent à la suivante de jouir d'une véritable liberté. Le libertin, qui est «un esclave affranchi ou le fils d'un tel affranchi<sup>51</sup>» serait donc celui qui ignore la servitude, qui n'a jamais dû se soumettre, camoufler ses pensées ou bien subir les représailles causées par une trop grande indépendance d'esprit. En d'autres mots, Crébillon fils et Sade feraient partie selon cette définition des «légateurs» de cette indépendance. Ce sont leurs descendants, les Naturalistes, puis les Romantiques et enfin les écrivains modernes, qui ont pu jouir de cette liberté et afficher sans ambages leur identité, leur unicité.

---

<sup>42</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2002, 333 p.

<sup>43</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., 469 p.

<sup>44</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade, ou, La tentation totalitaire*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2001, 196 p.

<sup>45</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 102 p.

<sup>46</sup> Philippe Laroch, *Petite-mâîtres et roués*, op. cit., 389 p.

<sup>47</sup> Guillaume Apollinaire, «Portraits de Sade», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 133-138.

<sup>48</sup> Philippe Sollers, *Sade contre l'être suprême*, précédé de *Sade dans le Temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 97 p.

<sup>49</sup> Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain*, Paris, Éditions A. Colin, 1973, 364 p.

<sup>50</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., 939 p.

<sup>51</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 22.

## CHAPITRE I

### DES EMPRUNTS ÉLOQUENTS

Bien que le courant libertin ait eu une influence considérable au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on associe habituellement cette époque, comme le fait Fanny Marin, à l'«esprit des Lumières». Cette philosophie transcendante s'applique à tous les domaines, transforme toutes les classes sociales : «[Elle] ne constitue pas un ou plusieurs systèmes de pensée nettement définis. Elle est une attitude d'esprit, une manière particulière de réfléchir et d'envisager la réalité, suffisamment caractérisée pour que les contemporains en aient conscience<sup>52</sup>».

Indiscutablement pénétrée de cet esprit des Lumières, la littérature poursuit alors deux objectifs principaux, plaire et instruire, le second semblant souvent prendre le pas sur le premier. Nul ne s'étonnera que le roman, de par sa nature essentiellement divertissante, soit sévèrement critiqué. On lui impute mille et une tares dont celle d'inspirer la sentimentalité, la rêverie et le goût de l'érotisme. Pour obtenir une reconnaissance, les romanciers doivent endosser un rôle didactique, soit peindre la réalité et proposer un modèle de moralité. Dans l'«Avis au lecteur» de *Manon Lescaut*, l'Abbé Prévost indique qu'une œuvre est légitime si elle favorise le bien : «C'est rendre à mon avis, un service considérable au public que de l'instruire en l'amusant<sup>53</sup>». Crébillon fils prétend de même, dans la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit*, que son œuvre vise une prise de conscience : «l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage<sup>54</sup>». Même une œuvre aussi controversée que celle de Sade tente de se justifier par l'incontournable *topos* de l'instruction publique : «S'il célèbre les passions violentes et criminelles, celles-ci sont vraies et doivent être dites, pour que disparaissent les préjugés et les illusions<sup>55</sup>».

---

<sup>52</sup> Fanny Marin, *Les mouvements littéraires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Hatier, p. 120.

<sup>53</sup> Abbé Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, Avis de l'auteur*, La Flèche, Éditions Brodard et Taupin, Grands Écrivains, 1985 [1731], p. 8.

<sup>54</sup> Crébillon (de), Claude Prosper, Jolyot, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1977 [1738], p. 42.

<sup>55</sup> Fanny Marin, *Les mouvements littéraires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 129.

Mais, lorsque le roman se fait arme de combat, qu'il fait germer des idées nouvelles, il se retrouve encore davantage conspué. Forme dangereuse qui enseigne à douter de tout et à remettre en question les institutions, le roman est accusé de charmer et manipuler les esprits. Dormier indique que la fin du XVII<sup>e</sup> siècle étant marquée par l'émergence de nouveaux procédés narratifs, l'écriture des Lumières poursuit cette visée personnelle et expérimentale<sup>56</sup>. C'est ainsi que font jour les récits commentés, dialogues rapportés, textes rhétoriques et moraux, propres à transformer les mentalités. Les romanciers des Lumières, désirant plaire autant qu'instruire, s'intéressent donc à l'esthétique à donner au roman, travaillent la forme et surtout la langue, et leurs styles constituent une espèce de passage obligé entre l'élégante rigueur du siècle précédent et la subjectivité revendicatrice de la période moderne.

Le langage libertin incarne particulièrement bien ce tiraillement, cette appartenance paradoxale à deux manières de s'exprimer qui semblent aujourd'hui diamétralement opposées. Chargée à la fois d'emprunts et d'innovations, de lieux communs, de vieilleries et de trésors d'imagination, la langue libertine tente, tant bien que mal, de se construire et traverse le siècle à une vitesse folle. Dans ce premier chapitre, nous verrons que les divers emprunts effectués par Crébillon fils et Sade aux langages en vogue à leur époque relèvent d'une prise de position novatrice. Leur attachement envers la langue de la philosophie, de la rhétorique et de la conversation mondaine éclaire en effet sous un jour particulier la tradition libertine.

Faire le bilan de ces emprunts nous permettra de comprendre en quoi *Le Sopha* et *La philosophie dans le boudoir* sont aujourd'hui considérés comme des témoins de leur époque. Basé sur un postulat de Reboul selon lequel tout discours «réplique toujours – explicitement ou non – à d'autres discours, soit qu'il s'appuie sur eux, soit qu'il les réfute, soit qu'il les complète<sup>57</sup>», nous verrons à la fois ce qui amène Géraud à écrire que Crébillon fils «permet d'entrer dans les mentalités aristocratiques du règne de Louis XV, en même temps que dans les salons et boudoirs où triomphe la nouvelle philosophie<sup>58</sup>» et Paz d'affirmer que Sade «ne dresse pas un tableau des passions sexuelles [mais] présente son idée de l'homme<sup>59</sup>». Malgré leur flagrante subjectivité, les œuvres de notre corpus donnent une impression détaillée d'une époque, d'une société et des gens qui y évoluent parallèlement à la tradition libertine.

---

<sup>56</sup> Carole Dormier, *Le discours de maîtrise du libertin*, op. cit., p. 85.

<sup>57</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 163.

<sup>58</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 3.

<sup>59</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le Marquis de Sade*, op. cit., p. 31.

## 1.1 À prendre avec philosophie

*Ce sera sous le signe de la Raison comme rigueur universelle du savoir, comme garantie de progrès, comme ordre du Droit, comme fondement des contrats que se développera l'impitoyable maîtrise technique du monde.*

Marcel Hénaff<sup>60</sup>

Les histoires littéraires concernant le XVIII<sup>e</sup> siècle mettent inmanquablement en évidence le lien indissoluble entre la littérature et la philosophie<sup>61</sup> même si, comme l'indique Robert Darnton, l'adjectif «philosophique» n'est pas nécessairement alors apposé aux mêmes ouvrages qu'aux nôtres : «Par "philosophie", les hommes du livre sous l'Ancien Régime n'entendent pas les Lumières, mais plutôt un secteur crucial de la librairie du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui de l'illicite, de l'interdit, du tabou<sup>62</sup>», c'est un nom de code, une expression de convention dans la librairie pour caractériser ce qui est prohibé.

L'ancienne définition rejoint la nôtre dans l'origine de cette censure, car ces livres sont mis à l'index parce qu'ils appellent une réflexion allant à l'encontre des valeurs promulguées par la monarchie et le clergé. Les écrivains «philosophes», dans un intense effort de vulgarisation, vont souligner les abus de l'Ancien Régime, «forcer le lecteur à un regard neuf pour le sortir de l'habitude qui fait tout accepter, même l'inacceptable<sup>63</sup>». Dans son ouvrage principal intitulé *De l'Esprit*, Helvétius décrit le philosophe des Lumières comme un «éclairé» qui aide le lecteur, par une démarche scientifique, à accéder à la certitude :

Dans le physique, la lumière est un corps dont la présence rend les objets visibles. L'esprit de lumière [...] est donc la sorte d'esprit qui rend nos idées visibles au commun des lecteurs. Il consiste à disposer tellement toutes les idées qui concourent à prouver une vérité, qu'on puisse facilement la saisir. Le titre d'esprit de lumière est donc accordé par la reconnaissance du public à celui qui l'éclaire<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 318-319.

<sup>61</sup> Dans son ouvrage *Les mouvements littéraires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Fanny Marin indique que la philosophie des Lumières est une attitude d'esprit tellement répandue que la fiction pour elle-même est refusée et que la littérature est valable seulement pour sa fonction de «diffuseur» (op. cit., p. 119 et 126).

<sup>62</sup> Robert Darnton, *Édition et sédition, L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 12.

<sup>63</sup> Béatrice Didier, *Le Roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 81.

<sup>64</sup> Claude-Adrien Helvétius, *De l'Esprit*, op. cit., p. 459.

La réflexion, loin d'être une simple distraction, devient une activité indispensable, un métier des plus respectables, et les philosophes, participant à la diffusion des «lumières», jouissent d'un statut pour le moins resplendissant. Cherchant l'influence et la reconnaissance, fascinés par la perspective d'instruire le genre humain, les écrivains développent toutes sortes de concepts «éclairants» qu'ils défendent à l'aide d'argumentations élaborées. Les romanciers libertins, faisant partie de ceux qu'Octavio Paz nomme la «libre société des bêtes sauvages philosophantes<sup>65</sup>», n'échappent évidemment pas à cette tendance. Libres, sauvages et philosophes, ils empruntent abondamment aux courants de pensée les plus populaires et analysent les jeux de la séduction et les mouvements amoureux avec une froide logique.

#### 1.1.1 Sensibilité, sensualité, sensualisme

Puisque désormais «la raison explique tout<sup>66</sup>», puisque tout est rationalisé, évalué, réfléchi, les libertins tiennent rarement compte de l'affectivité ou de la sensibilité de leurs interlocuteurs et considèrent même souvent ceux-ci comme de simples objets de plaisir. Les libertins du *Sopha* et de *La philosophie dans le boudoir* justifient cette conduite par le sensualisme qui attribue les pulsions sexuelles à la nature. Chef de file de cette philosophie, Condillac croit que le plaisir et la douleur engendrés par les cinq sens dirigent naturellement l'humain vers ce qu'il devrait rechercher ou fuir pour assurer son bonheur. Il met en scène pour le prouver une statue qui acquiert graduellement ces perceptions physiques et découvre le monde à coups d'essais et erreurs. Référence directe au mythe de Pygmalion élaboré par Ovide, le motif de la statue qui, dépourvue des habitudes et tabous acquis en société, ressent la douleur et le plaisir d'une manière pure et naturelle, est très populaire<sup>67</sup> puisqu'il permet d'expliquer la naissance des passions et de les légitimer :

[Les désirs] n'ont, par exemple, jamais plus de violence, que lorsque les facultés de la statue se portent à un bien, dont la privation produit une inquiétude [...] En pareil cas, rien ne la peut distraire de cet objet : elle se le rappelle, elle l'imagine; toutes ses facultés

<sup>65</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le Marquis de Sade*, op. cit., p. 61.

<sup>66</sup> Fanny Marin, *Les mouvements artistiques et littéraires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 9.

<sup>67</sup> Henri Coulet dans son ouvrage *Pygmalions des Lumières* (Paris, Éditions Desjonquères, 1998, 207 p.), recense entre autres plusieurs occurrences de ce type dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle.

s'en occupent uniquement. Plus par conséquent elle le désire, plus elle s'accoutume à le désirer. En un mot, elle a pour lui ce qu'on nomme passion ; c'est-à-dire, un désir qui ne permet pas d'en avoir d'autres, ou qui du moins est le plus dominant<sup>68</sup>.

Dans cette optique, l'homme, tout comme la statue, demeurerait obsédé par sa passion jusqu'à ce que celle-ci soit satisfaite et qu'il se soit habitué à ce plaisir, auquel cas, elle serait remplacée par une autre qui paraît encore plus agréable, puis une autre, et une autre, à l'infini. Puisque le toucher est le sens fondamental de la statue, elle prendrait plaisir à manipuler les objets, à découvrir les diverses textures et à rechercher l'agrément engendré par l'étonnement. Condillac va même jusqu'à avancer que la douleur, par la vivacité de la sensation qu'elle engendre, pourrait devenir supérieure au plaisir que l'habitude aura rendu ennuyant. L'homme rechercherait sans cesse des plaisirs plus vifs, et la privation, ou l'interdit posé sur ceux-ci, décuplerait leur pouvoir, leur promesse de jouissance.

Grâce à cette théorie sur la recherche du plaisir, Condillac peut concéder à l'amour propre, traditionnellement dénoncé par les moralistes classiques, une certaine utilité. La statue, guidée par son bon plaisir, transmet l'amour qu'elle a pour elle-même aux objets qui l'entourent et forme ainsi ses idées sur le monde. Le philosophe n'oublie pas, néanmoins, de souligner les effets pervers de cette nature : la tendance aux excès. Mise en présence de nourriture, la statue, qui mangeait d'abord pour apaiser un besoin, devient fascinée par les différentes saveurs. Elle recherche sans relâche les plus agréables et finit inévitablement par se gaver de ceux qui étonnent et flattent ses sens, peut-être par peur de la privation. Bref, selon Condillac, l'humain sera toujours aux prises avec des passions insatisfaites qu'il tentera vainement de combler par amour de lui et qui pourraient être à l'origine de l'égoïsme et de la cruauté : « Leur violence pourroit être telle, que la statue n'aura égard ni aux moyens qu'elle peut employer, ni aux obstacles à franchir, ni aux peines auxquelles elle s'expose : elle ne songera qu'au plaisir qu'elle désire, et elle en voudra jouir, quoi qu'il puisse arriver<sup>69</sup> ».

La solide justification qu'offre le sensualisme aux pulsions sensuelles jusque là si sévèrement réprimées explique sans doute qu'autant d'auteurs, parfois sans y faire directement référence, en tirent parti. Chez Crébillon fils par exemple, freiner ses désirs requiert des efforts si inhumains que les rares personnages qui ne se donnent que par amour sont majestueusement encensés : « Que de vérité ! que de sentiment dans leurs transports ! non !

<sup>68</sup> Condillac, *Traité des sensations / Traité des animaux*, op. cit., p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 272.

jamais spectacle plus attendrissant ne s'était offert à mes yeux [...] Ce n'était point ces mouvements momentanés que donne le désir, c'était ce vrai délire, cette douce fureur de l'amour, toujours cherchés, et si rarement sentis<sup>70</sup>». Ses protagonistes, surtout les féminins, tentent de demeurer vertueux afin de répondre aux critères sociaux, mais la mécanique des corps se fait souvent plus puissante. L'emploi fréquent d'expressions affiliées au verbe «succomber», («elle s'abandonna voluptueusement à son désordre<sup>71</sup>», «je ne pouvais plus résister, en gémissant de l'état où je me voyais, je n'avais plus la force de m'en défendre<sup>72</sup>») montre bien que les femmes se battent en vain contre leurs instincts, contre la nature.

Dans *Le Sopha*, les personnages libertins sont constamment à la recherche de nouvelles sensations et se forgent des réputations d'amants extraordinaires. On dit par exemple de Mazulhim qu'il «était l'homme d'Agra le plus recherché; il n'y avait pas une femme qui ne l'eût eu, ou qui ne voulût l'avoir pour amant; vif, aimable, volage, toujours trompeur, et n'en trouvant pas moins à tromper, toutes les femmes le connaissaient, et toutes cependant, cherchaient à lui plaire<sup>73</sup>». Les femmes, si elles veulent s'adonner à la luxure, doivent quant à elles le faire dans le plus grand secret afin de n'en pas subir les représailles. Fatmé passe ainsi dans la même journée entre les bras de son mari, d'un esclave et d'un jeune Bramine. Dévorée par ses passions, toujours insatisfaite, elle court les liaisons afin de calmer ses sens enflammés, et pourrait s'exclamer, tout comme la statue de Pygmalion : «Ô plaisir! [...] pourquoi t'a-t-on tant négligé? N'es-tu pas la véritable reine à laquelle il fallait sacrifier<sup>74</sup>?»

Sade reprend lui aussi la philosophie sensualiste, mais en poussant si loin la recherche du plaisir qu'elle dégénère parfois en besoin de violence et de douleur. Comme les réflexions de l'époque sur l'évolution historique rangent définitivement l'homme dans la chaîne des animaux<sup>75</sup>, le Marquis justifie toutes les pulsions sexuelles par ce nouveau courant de pensée : «Si les hommes sont ce qu'ils sont, c'est que Dieu les a voulu tels, et que leurs faiblesses mêmes concourent à réaliser le plan de la Création<sup>76</sup>». Puisque les passions jouent

<sup>70</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 122-123.

<sup>74</sup> André-François Boureau-Deslandes, «Pygmalion, ou la statue animée», dans *Pygmalions des Lumières (Anthologie)*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>75</sup> Dans son ouvrage *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Jean Ehrard indique que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on remet en doute la gestion de l'univers par un Créateur tout-puissant ainsi que «la condition privilégiée du genre humain par rapport aux espèces "inférieures"» (*op. cit.*, p. 114).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 225.

désormais un rôle dans l'ordre universel, Dolmancé peut affirmer : «toutes nos actions, et surtout celles du libertinage, nous étant inspirées par la nature, il n'en est aucune, de quelque espèce que vous puissiez le supposer, dont nous devrions concevoir de la honte<sup>77</sup>».

Les libertins de Sade, avides de nouvelles sensations, font l'expérience de tous les excès lubriques. Lorsqu'ils ont épuisé les vices, ils les combinent afin d'accroître leur plaisir : «Vois, mon amour, vois tout ce que je fais à la fois : scandale, séduction, mauvais exemple, inceste, adultère, sodomie!... O Lucifer! Seul et unique dieu de mon âme, inspire-moi quelque chose de plus, offre à mon cœur de nouveaux écarts, et tu verras comme je m'y plongerai<sup>78</sup>!»

Pierre Hartmann affirme que Sade a parfaitement assimilé la morale hédoniste qui gagne du terrain en ce siècle libertin et qui, fondée sur la psychologie sensualiste, «pose une équivalence entre le plaisir et la vertu<sup>79</sup>». Puisqu'une chose agréable est nécessairement bonne, le désir d'être heureux devient «le véritable fondement de la loi morale<sup>80</sup>», même si cela doit être au détriment des autres. Sade y trouve la justification idéale à la cruauté sexuelle, et le moyen de discréditer le sentiment de culpabilité qui freine les instincts «naturels» : «Si l'homme [...] est, comme tous les autres animaux, esclave de ses sensations, et porté à s'en procurer le plus possible d'agréables; toutes les philosophies qui prétendent le contraire tournent le dos à la vérité, à la nature, et, par conséquent, au bonheur<sup>81</sup>».

### 1.1.2 Un possible humain

Enrichie par les découvertes de la nouvelle physique, l'idée de «nature» prend au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle des sens nouveaux qui, malgré la piété de Newton, font progressivement passer l'être humain du statut de créature de Dieu à celui d'être libre et indépendant. Prédominant dans de nombreuses réflexions philosophiques, le terme de nature peut souvent être remplacé par l'expression «mécanique des corps» qui y est associée notamment dans

<sup>77</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 147-148.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

<sup>79</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 315.

<sup>80</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*, op. cit., p. 201.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 236.

*l'Encyclopédie*<sup>82</sup>. L'univers est alors perçu comme une machine autonome, et même si l'on considère d'abord que les lois du mouvement sont gérées par un dieu organisateur de matière, le germe de l'athéisme n'en est pas moins planté : «l'idée de nature est une idée païenne. La nécessité naturelle exclut la Providence, la bonté de la nature ignore le péché<sup>83</sup>».

Le baron d'Holbach affirme d'ailleurs en 1781 que «La nature ne fait des hommes ni bons ni méchants : elle en fait des machines plus ou moins actives, mobiles, énergiques<sup>84</sup>». L'homme, qui s'est arrogé la position suprême, doit accepter l'égoïsme comme une expression de sa force vitale, comme le moyen de défendre ses intérêts privés et, ce faisant, de s'éloigner des préceptes religieux opprimeurs. L'autoconservation liée à l'affirmation de soi le pousse surtout à nier l'existence d'autrui : «plus la machine humaine est énergique, plus elle agit par méchanceté destructrice dans les rapports interpersonnels, et plus elle aiguise chez l'individu la conscience de sa suprématie dans l'ordre des produits naturels<sup>85</sup>».

Aussi inspiré par le déterminisme mécanique, La Mettrie élabore le concept de l'«homme-machine» qui, obsédé par son propre bonheur, est naturellement prédisposé à accumuler les plaisirs. Ehrard, tout comme La Mettrie, indique que la vertu serait selon cette conception une construction sociale : «la vertu a été enseignée et non donnée à tous les hommes; son inconstance et sa fragilité prouvent assez qu'elle est acquise, et non pas naturelle; le philosophe compte sur la culture pour suppléer la nature et l'infléchir, sans la rudoyer, dans le sens de l'utilité commune<sup>86</sup>». Il n'est donc pas surprenant que beaucoup de philosophes optant pour cette vision de l'humanité versent dans un «amoralisme cynique<sup>87</sup>».

Le marquis de Sade fait bien entendu partie de ces penseurs pour qui la nature justifie les pulsions destructrices. Emboîtant le pas à Helvétius, il identifie l'état naturel à l'état primitif et développe un concept totalitaire pour retrouver l'être humain originel :

Moulé sur le modèle de l'homme cruel et sanguinaire, le contenu de la conscience s'élabore chez le libertin sadien en fonction de ses plaisirs charnels, coextensifs au supplice auquel il soumet autrui. Le libertin prend simultanément conscience de son être et de sa séparation radicale de son prochain : il reste à jamais dissocié de toute obligation morale ou intellectuelle qui l'attacherait aux autres<sup>88</sup>.

<sup>82</sup> Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, Marsanne, Redon, 1999 [1713-1784].

<sup>83</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*, op. cit., p. 12.

<sup>84</sup> P.H. d'Holbach, *Système de la nature ou Des Lois du monde physique et du monde moral*, I: 127, Londres, 1781, cité par Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 28.

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, op. cit., p. 237.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>88</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 18.

Sade met donc en scène des personnages qui font preuve d'un individualisme démesuré, d'un besoin d'exercer leur pouvoir sexuel. Son personnage type vit isolé, «privé de toute moralité, dépouillé de toute sociabilité et de toute possibilité d'union interhumaine autre que celle des relations sexuelles. À l'exemple de l'homme naturel conçu par Rousseau, l'homme sadien est en deçà de tout lien social<sup>89</sup>». Dans ces circonstances, son égoïsme se déploie et puise dans la destruction une voluptueuse jouissance : «Avec le langage conjugué des passions et de la raison, l'œuvre obscène de Sade développe un égoïsme excessif calqué sur l'ordre immoral, cruel et athée de la nature<sup>90</sup>». Personne n'est à l'abri de cette indifférence, pas même les comparses, objets insignifiants de plaisir, du moins pour Dolmancé : «qu'il partage ou non mes jouissances, qu'il éprouve ou non du contentement, de l'apathie ou même de la douleur, pourvu que je sois heureux, le reste m'est absolument égal<sup>91</sup>».

Dans la nature sadienne, l'humain n'est plus qu'une des multiples transformations possibles de la matière, un phénomène vivant égal aux autres dont la destruction n'a aucune répercussion morale. Béatrice Didier affirme à ce propos que Sade combat le mythe de la nature bonne et maternelle : «La Nature est une force de destruction autant que d'engendrement : elle n'engendre que pour détruire. Le Bien et le Mal sont également "naturels"<sup>92</sup>». Fauskevåg pousse cette réflexion un peu plus loin :

La vie apparaît comme une dynamique universelle qui, pour se régénérer, exige l'anéantissement des êtres faibles. Ceux-ci sont donc brutalement soumis à une mort qui reste insignifiante dans la perspective de la nature, perspective adoptée par les êtres puissants que sont les libertins<sup>93</sup>.

Selon cette pensée, la mort des «êtres faibles» n'est pas seulement indifférente à la Nature, mais bien positive puisqu'elle accélère le cycle de création et donne davantage de place à l'expansion des «êtres forts» que sont les libertins. C'est ainsi que le meurtre se retrouve dans *La Philosophie dans le boudoir* placé au rang des «bonnes actions» :

Ce sont ses impulsions que suit l'homme quand il se livre à l'homicide; c'est la nature qui le lui conseille, et l'homme qui détruit son semblable est à la nature ce que lui est la peste ou la famine, également envoyées par sa main, laquelle se sert de tous les moyens possibles pour obtenir plus tôt cette matière première de destruction, absolument essentielle à ses ouvrages<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>91</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>92</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>93</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>94</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 241.

Mais, même la cruelle Mme de Saint-Ange s'inquiète des dangers potentiels de ces principes extrêmes : «Savez-vous, Dolmancé, qu'au moyen de ce système, vous allez jusqu'à prouver que l'extinction totale de la race humaine ne serait qu'un service rendu à la nature<sup>95</sup>?» Il n'en demeure pas moins que les libertins du roman poussent jusqu'au bout ce désir d'extermination qui a l'avantage de produire des sensations intenses tout en renforçant l'hégémonie de leur existence. Ces êtres de pouvoir aspireraient en fait à dépasser l'universalité, à se dissocier de la masse, et cet individualisme outrancier permet d'entrevoir l'émergence du sujet moderne qui clame sa différence, son unicité surpuissante :

L'œuvre sadienne démolit avec véhémence la perspective théologique ou métaphysique, et met la raison humaine, limitée aux sciences de la nature, au centre de la définition de l'homme. Les attaches qui, par tradition, associent l'humain à un ordre du bien situé hors de l'homme, et en fonction duquel il pouvait exercer son libre arbitre, éclatent. En revanche, l'œuvre sadienne présente une nouvelle manière de penser et d'agir qui est conçue conformément aux modèles naturalistes : la faculté de penser découle directement des fonctions du corps humain, de la perception animale. [...] Entremêlée de réflexions philosophiques, l'action romanesque se propose ainsi d'élargir notre compréhension de l'homme en construisant un *possible humain*<sup>96</sup>.

Ces personnages tyranniques succombant sans scrupules à leurs pulsions libidinales incarnent la puissance, l'énergie sexuelle, la force de conviction assez impétueuse pour faire face à l'opinion publique. Ils présentent un «possible humain» révolutionnaire, une manière d'être dangereusement séduisante puisqu'elle instaure une liberté absolue.

### 1.1.3 Séduction extrême

Les emprunts faits par les romanciers libertins aux philosophies du XVIII<sup>e</sup> siècle transforment radicalement l'acte de séduction, rendant la liberté indissociable de la cruauté. Le libertin ne peut plus se contenter de séduire par des flatteries, des arguments ou des figures de style. Il doit prendre définitivement le pouvoir, asseoir sa suprématie, prouver qu'il est plus fort, plus libre, que sa conquête. Comme il veut la détruire moralement ou psychologiquement, et ultimement physiquement, il doit faire appel à la domination et ses

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>96</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, *op. cit.*, p. 12-13.

dérivés, la moquerie, l'humiliation et la violence. Paul Hoffmann s'intéresse à cette montée de la cruauté, décrivant le libertinage comme «une pratique du plaisir compliquée d'un projet méchant; la pratique d'un discours qui, subrepticement, tend à réduire la femme à un corps machine qui soit, en même temps, un corps humilié<sup>97</sup>».

Dans *Le Discours de maîtrise du libertin*, Carole Dormier s'interroge sur le phénomène de domination perceptible chez Crébillon, car si celui-ci ne décrit aucune torture physique, ses libertins transforment leur conquête en victime, l'acte de séduction en entreprise de démasquage. Les libertins, par leur cynisme, poussent la femme à admettre que des mauvaises mœurs se cachent sous son masque d'honnêteté : «La femme trompée est une victime de l'imposture; la femme convaincue par des raisonnements retors est humiliée par la part qu'elle prend à sa propre séduction<sup>98</sup>».

Le meilleur exemple de ce cynisme est porté par Mazulhim et Nassès qui s'allient afin de tourner Zulica en ridicule. Ils la prennent au piège de son hypocrisie et l'obligent finalement à condamner elle-même sa propre conduite. Se présentant au rendez-vous à la place de l'amant officiel, Nassès commence par fixer solidement le masque de Zulica en lui offrant des compliments qu'elle ne peut refuser sans se compromettre : «Comment un homme aussi vain, aussi impétueux, a-t-il pu convenir à une femme aussi sage, aussi modeste que vous<sup>99</sup>?» La forçant à avouer son amour pour Mazulhim, puis à pleurer sa perte, il la convainc qu'elle doit se venger de sa trahison. En compatissant à son malheur et en la persuadant de son amour, il lui offre le moyen idéal de se consoler de ses déboires. Bref, il provoque ses réactions<sup>100</sup> puis réagit sous prétexte de l'aider : «Écoutez-moi, continua-t-il, l'état où je vous vois, m'afflige, je veux absolument que vous vous en tiriez. Je vous ai prouvé la nécessité où vous êtes d'aimer encore, et je vais autant qu'il me sera possible, vous prouver que c'est moi qu'il faut que vous aimiez<sup>101</sup>». Bref, il la manipule tout en exposant sa stratégie rhétorique.

Afin de l'empêcher de fuir ses offenses, Nassès fait craindre Zulica pour sa réputation, puis détruit, par déduction logique, toutes ses défenses. S'attaquant aussi à sa vanité, il lui impute l'impuissance de Mazulhim en arguant qu'aucune autre femme, même la moins jolie,

<sup>97</sup> Paul Hoffmann, «Système de la séduction chez Crébillon fils», *Französische Literatur*, Frankfurt, 1983, p. 150-151, dans Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, op. cit., p. 22.

<sup>98</sup> Carole Dormier, *Le discours de maîtrise du libertin*, op. cit., p. 187.

<sup>99</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 164.

<sup>100</sup> Le narrateur note : «Nassès qui se divertissait de tout le manège qu'il lui faisait faire à son gré, la laissa quelque temps dans cette douleur affectée». (Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 170).

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 171.

n'a jamais eu à se plaindre de ses performances, et va jusqu'à lui révéler le mépris d'un ancien amant : «En me parlant des infidélités qu'il avait faites à Canzade, il m'a avoué qu'il se les reprochait d'autant plus que parmi les femmes qui l'avaient quelquefois arraché à elle, il n'en avait pas trouvé une qui méritât de l'estime et de l'attachement<sup>102</sup>». En faisant mine de respecter sa conquête, le libertin ne l'en offense que mieux («Nassès, qui paraissait prendre à sa douleur la part la plus sincère, en feignant de la consoler, lui disait les choses au monde les plus propres à la désespérer<sup>103</sup>») et l'amène à lui céder pour prouver sa vertu :

Cette conquête apparaît donc comme un tour de force, la démonstration éclatante du savoir-faire d'un séducteur aguerri. [...] Nassès cherche à obtenir un aveu qui engage toute la responsabilité de Zulica et le sarcasme ironique est l'arme privilégiée dont il use pour parvenir à ses fins et se donner le plaisir de jouir du démasquage qu'il opère<sup>104</sup>.

Au retour de Mazulhim, Zulica se voit forcée d'avouer son infidélité et de constater le subterfuge dont elle a été la dupe. Clairement, le plaisir des deux libertins se cachait davantage dans l'humiliation de la courtisane que dans l'acte physique dont ils ont tous deux bénéficié. Geneviève Salvan précise cette idée : «Ils veulent lui "prouver" et lui imposer des conclusions contradictoires avec le code galant qu'ils pratiquent pourtant tous les trois dans le monde<sup>105</sup>». Après avoir affirmé «vous êtes d'ailleurs dans un cas si cruel qu'il vous met au-dessus des règles, et que, si l'on savait votre aventure, on vous verrait aimer dix hommes à la fois, qu'on trouverait que vous ne vous en dédommageriez pas encore<sup>106</sup>», Nassès se permet de renier ses propos, d'énumérer les trop nombreux amants de la belle, de lui rappeler qu'elle n'a cédé que pour acheter son silence, puis de l'écraser en lui faisant sentir tout le mépris qu'elle lui inspire. Ces accusations, grâce à une logique implacable, portent un coup fatal à la courtisane qui ne peut que verser des larmes amères sur la barbarie des libertins.

Cette propension à la cruauté adoptée par plusieurs auteurs libertins du milieu du siècle comme Crébillon fils ou Choderlos de Laclos sera bientôt décuplée par Sade. Ses héros libertins ne veulent plus seulement jouir de l'autre ou bien l'humilier, mais bien le convaincre de joindre leurs rangs. Chez le divin marquis, l'endoctrinement est classé «passion ultime» :

Parmi les perversions que dénombre *Les 120 journées* il est celle qui correspond au projet de les dénombrer et d'en multiplier les adeptes. Le texte sadien met en scène ce

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>104</sup> Carole Dormier, *Le discours de maîtrise du libertin*, op. cit., p. 195.

<sup>105</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 248.

<sup>106</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 167.

qu'il pratique : la passion de séduire. Le texte séducteur relève de l'une des «150 passions simples ou de première classe» - de celles qui, à force de se perfectionner, font atteindre aux passions meurtrières (passions ultimes)<sup>107</sup>.

Selon Chantal Thomas, la propagande est pour Sade tout aussi excitante que l'acte sexuel : «L'amoralisme de la séduction n'établit entre les différents moyens utilisés aucune hiérarchie. Tout se vaut et se joue pareillement, en surface : l'attrait d'un sourire ou d'une prononciation, la forme d'une émotion, la justesse d'un raisonnement<sup>108</sup>». C'est par sa force de conviction que le libertin peut le plus sûrement convaincre l'apprenti-libidineux de suivre la voie qu'il trace pour lui. La perversion de la jeune Eugénie devient ainsi centrale dans *La Philosophie dans le boudoir*. Elle-même applaudira la réussite du projet «éducatif» des instituteurs immoraux : «Votre ouvrage est fini; ce que les sots appellent la corruption est maintenant assez établi dans moi pour ne laisser même aucun espoir de retour<sup>109</sup>».

Dolmancé et Mme de Saint-Ange réussissent si bien à persuader leur protégée du bien-fondé de leur philosophie qu'elle imposera sans remords les pires sévices à sa mère. Dolmancé fournit à Eugénie la justification dont elle a besoin pour passer à l'acte («La destruction étant une des premières lois de la nature, rien de ce qui détruit ne saurait être un crime. Comment une action qui sert aussi bien la nature pourrait-elle jamais l'outrager<sup>110</sup>») puis éteint ses scrupules quant à sa filiation avec la victime : «cette mère a-t-elle pensé à Eugénie en la mettant au monde? La coquine se laissait foutre parce qu'elle y trouvait du plaisir, mais elle était bien loin d'avoir sa fille en vue<sup>111</sup>». Mme de Saint-Ange fait quant à elle référence à de vagues études de «naturalistes modernes» qui prouvent que le fœtus ne doit son existence qu'au sperme du père : «en ce cas, l'enfant formé du sang du père ne devait de tendresse qu'à lui<sup>112</sup>». Comme la mère ne fait que consentir à l'acte et que le père le sollicite, l'enfant ne ressent des sentiments que pour son géniteur. Soulée par cette philosophie, Eugénie plonge tête première dans la cruauté : «Je l'abhorre, je la déteste, mille raisons légitiment ma haine; il faut que j'aie sa vie, à quelque prix que ce puisse être<sup>113</sup>».

<sup>107</sup> Chantal Thomas, *Sade, l'œil de la lettre*, Paris, Éditions Payot, 1978, p. 29.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>109</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 117.

## 1.2 Rhéteurs malgré eux

*Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici c'est l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre; là un rapport délicat entre deux idées peu communes; c'est une métaphore singulière; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner; enfin je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit si j'en avais davantage.*

Voltaire<sup>114</sup>

Dans la France des Lumières comme en Grèce antique, nul penseur n'aurait osé aspirer au titre de philosophe sans être aussi, et surtout, brillant discoureur. La rhétorique et ses multiples techniques sont alors tellement valorisées qu'elles prennent parfois le pas sur la réflexion. Cet art ancestral est d'ailleurs enseigné dans la majorité des grands collèges de Paris, dont Louis-le-Grand, où Crébillon fils a reçu son éducation. En pension chez les Jésuites, il n'a pas pu éviter l'étude des débats oratoires et des élégants procédés verbaux des poètes antiques, «les méthodes d'argumentation et la sophistique des casuistes<sup>115</sup>». Ces connaissances, combinées à un intérêt marqué pour la comédie italienne, ont donné naissance à une œuvre ponctuée de joutes verbales et de réflexions sur la mascarade sociale.

Sade a quant à lui complété son éducation en prenant en charge son développement intellectuel, autrement dit, en dévorant par dizaines les ouvrages philosophiques de ses contemporains. Ses écrits servent même parfois de tribune pour rendre hommage à certains d'entre eux, comme c'est le cas dans *La Philosophie dans le boudoir* lorsqu'il cite, entre autres, Rousseau et Voltaire. Norbert Sclippa note que Sade considérait faire partie de cette élite de penseurs et que ses notes de 1803 révèlent qu'il avait l'ambition, lui aussi, d'instruire le peuple : «Cependant je suis philosophe, tous ceux qui me connaissent ne doutent pas que j'en fasse gloire et profession<sup>116</sup>». Philippe Mengue ajoute même à son sujet : «il était

<sup>114</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, «Esprit», Section I, tome 7, Paris, Imprimerie de la Fonderie, Pierre Didot l'Aîné et Firmin Didot, 1813, p. 156-157, cité par Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>115</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>116</sup> Norbert Sclippa, *Le jeu de la Sphinge*, *op. cit.*, p. 28.

suffisamment averti des grands principes philosophiques de son siècle pour être à même de réfléchir les défauts les plus manifestes et les plus criants de ses propres raisonnements<sup>117</sup>».

Bref, nos deux auteurs, conscients qu'ils doivent nécessairement maîtriser les procédés rhétoriques, ont aussi l'érudition nécessaire pour soutenir adéquatement leurs opinions. De nombreux débats oratoires apparaissent ainsi dans leurs œuvres, avant, pendant et après les scènes de débauche. Ces emprunts sont tellement présents dans le roman de Sade que Mauzi le considère comme un «hybride<sup>118</sup>». Il est, selon lui, impossible de dissocier le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* des scènes érotiques : «cette mise en abyme déclamatoire de la parole libertine vient rappeler que la philosophie sadienne est un théâtre, et que ses énoncés ne peuvent être séparés de ses postures d'énonciation<sup>119</sup>». Crébillon fils est pour sa part plutôt porté vers l'autoréflexivité et dévoile avec une délectation certaine les détours et subterfuges de ces techniques héritées de la Grèce antique.

### 1.2.1 De la sagesse à l'éloquence

L'art de la rhétorique a incontestablement subi, depuis Aristote et Cicéron, maintes mutations, principalement lors d'époques aussi normatives que le XVIII<sup>e</sup> siècle. Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de la rhétorique*, retrace les transformations les plus marquantes de l'art de discourir en public, et en souligne le caractère à la fois social et culturel<sup>120</sup>. Si la rhétorique annexait au Moyen-Âge la littérature et la poésie, favorisant la séduction de l'âme avant celle de l'esprit, elle devient à partir du XV<sup>e</sup> siècle un art réglé par des codes et des classifications précises. C'est ainsi que débute le règne des figures de style qui constitueront un ornement indispensable et insurpassable jusqu'au début de la Modernité. Il existe aujourd'hui plusieurs définitions acceptées de la rhétorique qui est à la fois une action, une pratique, une technique, une virtuosité artistique, etc. Pour porter ce nom elle doit

---

<sup>117</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien, Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 13.

<sup>118</sup> Robert Mauzi, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 198.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 5.

en fait surtout présenter simultanément des compétences sociales et linguistiques, parce qu'au fond, «le moyen de la persuasion est essentiellement le langage<sup>121</sup>».

Les mouvements du goût ayant ainsi transformé la rhétorique attestent de la fascination qu'exerce depuis toujours le discours sur l'auditeur et du lien fondamental qui l'unit à la littérature. Si les performances oratoires sont peu à peu évincés par la forme écrite, le traité se voit lui aussi forcé de céder la place, et ce, au profit de l'oeuvre romanesque, car cette forme «offre l'avantage de présenter les phénomènes de persuasion en situation, de montrer les liens réciproques établis entre le discours proprement dit et les deux interlocuteurs<sup>122</sup>».

Marc-André Bernier rappelle qu'un certain Gabriel Henri Gaillard a écrit en 1746 que l'argumentation et la séduction sont intimement liés : «Soit que l'on veuille instruire, soit que l'on veuille toucher [...] il faut commencer par plaire : c'est là le grand ressort qui fait mouvoir toute la machine de l'esprit & du cœur humain<sup>123</sup>». Dans le roman libertin, ce lien entre les topiques cicéroniennes, *docere* (instruire), *movere* (émouvoir) et *delectare* (plaire), se déploie dans l'art de raconter une anecdote licencieuse sans blesser la pudeur. Les figures de rhétorique, cet «art typique de l'Empire, [ce] genre tout nouveau d'éloquence<sup>124</sup>», servent à insinuer furtivement ce qui pourrait choquer. Bien des auteurs vont donc éviter un vocabulaire précis afin de flatter la délicatesse du lecteur et éventuellement le convaincre.

Dans une étude sur les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, Sermain classe l'éloquence des auteurs libertins selon deux catégories, soit celle du trope, gouvernée par Marivaux et fondée sur des mécanismes rationnels, et celle de la figure, illustrée par la verve de Prévost et qui passe par la force pathétique du discours<sup>125</sup>. Qu'ils fassent appel à la sensibilité ou à la logique, les romanciers libertins prouvent que la rhétorique est un instrument de pouvoir singulièrement efficace, et remettent bientôt en cause la fonction morale de cet art qui, traditionnellement, «n'atteint son idéal que si le praticien est aussi l'homme honnête, l'homme vertueux, idéal<sup>126</sup>», que si l'auditeur peut lui accorder sa confiance.

Comme en atteste cette définition de Chantal Thomas, c'est sans scrupules que les libertins se défont de cette condition : «la rhétorique est un art de la persuasion, un ensemble

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>122</sup> Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle*, Oxford, The Alden Press, 1985, p. 96.

<sup>123</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir, Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 4-5.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>125</sup> Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>126</sup> George Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 12.

de règles, de recettes dont la mise en œuvre permet de convaincre l'auditeur du discours [...] même si ce dont il faut le persuader est faux<sup>127</sup>». Pour l'auteure, le «libertin est possédé d'une énergie persuasive inlassable, intarissable. Elle ne saurait s'épuiser puisqu'elle n'est pas adhésion à une vérité, violence d'une conviction, mais exercice indéfiniment "répétable" et variable d'un art<sup>128</sup>». Les libertins sacrifient donc leur honnêteté aux plaisirs, considérant que des mots bien orchestrés peuvent difficilement être mis en doute, et contraignent l'interlocuteur à adhérer à certains arguments, nonobstant sa méfiance.

Sermain rappelle enfin qu'il est essentiel de distinguer la rhétorique interne d'une œuvre, soit celle dont usent les personnages pour se convaincre entre eux, et la rhétorique externe qui donne au texte sa forme et qui s'adresse directement au lecteur. Lorsque le narrateur explique ou commente les actions du récit, sa véhémence devient toute puissante : «pour lui, dire, c'est faire<sup>129</sup>». Et il peut aussi bien choisir de mettre sa verve au service d'un ordre illégitime que l'utiliser pour libérer ses lecteurs. Bref, ce qui donne à la rhétorique «sa physionomie, ce n'est pas seulement un ensemble de procédés discursifs, c'est aussi le type de fins qu'elle se propose et le type d'effets qu'elle produit<sup>130</sup>». Nous verrons ici que les types de persuasion exercés par nos deux auteurs s'opposent, l'un stimulant la réflexion du lecteur en parodiant certains procédés rhétoriques, et l'autre réclamant une adhésion absolue.

### 1.2.2 Les convaincus de Crébillon

La tentative de persuasion, motif récurrent dans l'œuvre de Crébillon fils, se situe principalement au niveau interne de l'œuvre. Comme la croyance en l'honnêteté du débatteur facilite l'adhésion à ses propos, ses personnages libertins se forment une image sociale, une réputation de vertu qui leur procure impunité et crédibilité. Grâce, entre autres, à des énoncés généraux, les hypocrites exposent leurs soi-disant qualités tout en conservant leur réputation d'humilité, se construisent un rôle sur mesure et assoient ainsi leur autorité.

---

<sup>127</sup> Chantal Thomas, *Sade, l'œil de la lettre*, op. cit., p. 90.

<sup>128</sup> *Idem*.

<sup>129</sup> Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 44.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 59.

Dans le but de bénéficier des avantages de la haute société, Amine, une jeune danseuse qui fait chèrement payer ses faveurs, tente de convaincre les autres de son honnêteté. Se décrivant elle-même comme vertueuse, elle imite l'impertinence des femmes riches et repousse un amant en clamant «je suis fort scrupuleuse<sup>131</sup>» juste avant d'accepter la bourse qu'on lui tend. Elle incarne si bien son rôle qu'elle se permet de faire la précieuse avec celui-là même qui l'entretient : «Quel est donc ce discours, Monsieur? Lui répondit Amine d'un air de hauteur, est-ce à une personne comme moi, qu'il peut jamais s'adresser? Mesurez un peu vos paroles, je vous prie<sup>132</sup>». Cette hypocrisie outrancière ne berne évidemment personne et provoque les railleries de ses interlocuteurs qui lui refusent un respect qu'elle ne mérite pas.

Plus sournoise qu'Amine, Fatmé réussit beaucoup mieux à flouer ses semblables puisque sa position sociale correspond aux mœurs qu'elle affecte d'avoir : «Dévouée à l'imposture dès sa plus tendre jeunesse, elle avait moins songé à corriger les penchants vicieux de son cœur, qu'à les voiler sous l'apparence de la plus austère vertu<sup>133</sup>». Cependant, les imposteurs, s'enfermant eux-mêmes dans un rôle rempli de fausseté, ne peuvent riposter aux attaques aussi bien qu'ils le voudraient. Le procédé de démasquage s'amorce lorsque Fatmé, liée par sa réputation et les compliments qu'on lui fait, se voit forcée de faire les réponses qu'on attend d'elle : «Je ne doute pas, Fatmé, lui dit alors une des femmes qui étaient chez elle, que généreuse, et portée au bien comme vous l'êtes, vous ne soyez infiniment sensible à ce que je vais vous apprendre<sup>134</sup>». Si Fatmé sera surprise par son mari en flagrant délit d'adultère avant d'avoir pu trahir sa véritable nature, Crébillon aura l'occasion de pousser jusqu'au bout le processus de dévoilement de l'hypocrisie lors de la mésaventure de Zulica.

Malgré les cuisants échecs de ces personnages, la rhétorique crébillonienne est une arme efficace pour obtenir quelque chose d'un interlocuteur. Moclès, par exemple, profitant de sa réputation de dévot et de la confiance d'Almaïde, élabore tout un stratagème pour lui arracher des faveurs sexuelles. Crébillon se fait d'ailleurs un point d'honneur d'en souligner à gros traits la rhétorique : «Moclès, de qui un aveu formel de ses sentiments aurait trop blessé l'orgueil et l'état, crut qu'il ne pouvait mieux réussir que par le Sophisme<sup>135</sup>».

---

<sup>131</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 68.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 103. Le sophisme est selon Bernadette Fort «dans son développement, parfaitement conforme aux règles de la logique, mais aboutit à une conclusion fautive qui vise à induire l'interlocuteur en erreur, et cela

Déclenchant comme il se doit son entreprise par la flatterie, le confesseur loue sans vergogne la pureté de sa pénitente, insistant sur la difficulté d'entretenir ses scrupules quand on est une femme, qu'on est tendre et sensible et qu'on a «tous les agréments possibles<sup>136</sup>». Il l'installe si solidement dans le rôle de celle qui a tout sacrifié pour la vertu qu'il la convaincra finalement de la nécessité d'éprouver sa sagesse en goûtant au vice. Moclès épuise par son stratagème toutes les défenses de son adversaire et va même jusqu'à lui échauffer les sens en lui demandant de raconter une expérience intime. Le coup fatal est porté par des arguments d'une logique imparable pastichant le mode «question-réponse» des manuels scolaires :

En quoi consiste la vertu? Dans la privation absolue des choses qui flattent le plus les sens. Qui peut savoir quelle est la chose qui les flatte le plus? Celui-là seul qui a joui de toutes. Si la jouissance du plaisir, peut seule apprendre à le connaître, celui qui ne l'a point éprouvé, ne le connaît pas; que peut-il donc sacrifier? Rien, une chimère; car, quel autre nom donner à des désirs qui ne portent que sur une chose qu'on ignore? Et si, comme cela est décidé, la difficulté du sacrifice en fait seul tout le prix, quel mérite peut avoir celui qui ne sacrifie qu'une idée? Mais, après s'être livré aux plaisirs, et s'y être trouvé sensible, y renoncer [...] voilà la grande, la seule, la vraie vertu<sup>137</sup>!

Sa conclusion, qui fait frissonner Almaïde, agit comme une promesse : «il faut donc connaître le vice, soit pour être moins troublé dans l'exercice de la vertu, soit pour être sûr de la sienne<sup>138</sup>». La dévote, doutant désormais de la pureté de son âme, croira réellement atteindre la perfection en affrontant le vice, mais déchantera vite, et malheureusement trop tard... Moclès admittra avoir manipulé son esprit. Cet épisode confirme que «La séduction dans l'univers de Crébillon passe par une double opération qui consiste à toucher le cœur et convaincre l'esprit<sup>139</sup>». Pour donner plus de poids à leurs démonstrations, les personnages n'hésitent pas à susciter la pitié, la compassion, et même, dans le cas de Phéléas, les remords : «Que mon amour vous touche peu! [...] ajouta-t-il en versant des larmes, voyez l'état où vous me réduisez<sup>140</sup>!» Bernadette Fort, qui croit que le romancier n'envisage pas les relations «comme une guerre des sexes [...] mais comme une joute polie et civilisée, un jeu rhétorique d'arguments que l'on se renvoie avec subtilité<sup>141</sup>», renchérit sur cette idée :

---

dans un but que la morale stricte juge à tout le moins douteux». (*Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 182).

<sup>136</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 92.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>139</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 255.

<sup>140</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 229.

<sup>141</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 103.

Aussi, dans un débat si serré, tous les arguments sont-ils bons s'ils permettent d'emporter la victoire. Mais il importe que le personnage ne dévoile pas son but, et qu'il prenne son adversaire par surprise. C'est pourquoi les techniques rhétoriques qu'ils utilisent sont toutes des techniques détournées. [...] Elles peuvent se réduire en gros à deux méthodes qui toutes deux reposent sur l'ambiguïté, celles qui tirent parti des contradictions de l'adversaire pour l'annihiler, et celles qui, sous couvert d'éloges, cachent une satire virulente. [...] Prendre le partenaire en flagrant délit d'inconséquence ou de contradiction est une des joies les plus douces des personnages de Crébillon, qui s'inquiètent peu de l'honnêteté ou de la délicatesse de leurs procédés pourvu qu'ils réussissent à mettre l'autre en défaut<sup>142</sup>.

S'intéressant avant tout, comme les sophistes de l'Antiquité, au processus de persuasion, les libertins de Crébillon rejettent définitivement le sentiment au profit de l'éloquence. Nous verrons dans le second chapitre ces techniques détournées et ces figures de style qui leur permettent d'obtenir des faveurs sexuelles, d'arracher des masques, de dévoiler les procédés rhétoriques d'autrui et ainsi de prouver leur supériorité intellectuelle.

### 1.2.3 Les grinçants rouages de la rhétorique sadienne

Si les emprunts que fait Crébillon aux procédés rhétoriques lui permettent avant tout de décrire le jeu social, ceux de Sade, plus près des techniques « officielles », servent une entreprise de persuasion générale. Renouant avec la méthode cartésienne de déduction, les personnages de *La Philosophie...* tentent de convaincre leur auditoire par une démonstration soutenue, permettant par le fait même à Sade d'exposer sa conception de l'homme et de la sexualité. Selon Marc-André Bernier, la méthode cartésienne sera appelée, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, « à conquérir tout le champ du savoir et, au premier chef, ce que Descartes lui-même avait naguères mis entre parenthèses : la politique, l'éthique et la théologie<sup>143</sup> ». Les idées de Sade, toujours minutieusement défendues, semblent ainsi inattaquables. Voyons par exemple comment il pose l'athéisme comme seule base possible de l'éducation :

apprenez-leur à chérir des vertus dont vous parliez à peine autrefois et qui, sans vos fables religieuses, suffisent à leur bonheur individuel; faites-leur sentir que ce bonheur consiste à rendre les autres aussi fortunés que nous désirons l'être nous-mêmes. Si vous asseyez ces vérités sur des chimères chrétiennes comme vous aviez la folie de le faire

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

<sup>143</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 126.

autrefois, à peine vos élèves auront-ils reconnu la futilité des bases qu'ils feront crouler l'édifice, et ils deviendront scélérats, seulement parce qu'ils croient que la religion qu'ils ont culbutée leur défendait de l'être. En leur faisant sentir au contraire la nécessité de la vertu, uniquement parce que leur propre bonheur en dépend, ils seront honnêtes gens par égoïsme et cette loi qui régit tous les hommes sera toujours la plus sûre de toutes<sup>144</sup>.

### 1.2.3.1 La nature : un argument béton!

Dans son étude sur l'idée de nature, Ehrard retrace minutieusement l'évolution de cette abstraction dans les mentalités du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'abord perçue comme «l'ensemble des lois que Dieu a établies dans le monde physique<sup>145</sup>», la nature devient peu à peu une puissance en évolution régie par des lois simples et immuables, «inconsciente de ses propres fins<sup>146</sup>». L'homme, n'ayant d'autre fin que l'accomplissement de sa nature, serait «spontanément ce qu'il doit être<sup>147</sup>», et condamner ses penchants naturels, quels qu'ils soient, constituerait une grave injustice. Empruntant directement sa rhétorique à ces philosophies, Sade préfère aux effets de style les développements mathématiques précis. Il élabore des hypothèses qui, comme celles de Rousseau, reposent directement sur l'opposition entre la nature et la culture, et redéfinit la notion d'innocence à l'aide de la conception mécaniste :

Or, cette philosophie toute mécanique est précisément celle dont se réclament les Lumières à la suite de Descartes et, surtout de Newton. Suivant cette perspective nouvelle et moderne, la nature ne se confond plus avec un principe naturant et n'a plus rien, par conséquent, d'un être comportant une fécondité créatrice. Désormais, toute son action se règle sur les lois du mouvement, la mécanique des corps célestes représentant, comme chacun sait, le paradigme auquel l'âge classique se réfère le plus volontiers<sup>148</sup>.

L'étude d'Helvétius s'avère très éclairante pour comprendre le discours de Sade puisque celui-ci postule l'innocence de l'homme malgré son égoïsme. Déterminé que par ses intérêts personnels, il chercherait davantage à atteindre le bonheur, qu'à faire le bien ou le mal :

Quel autre motif pourrait déterminer un homme à des actions généreuses? Il lui est aussi impossible d'aimer le bien pour le bien, que d'aimer le mal pour le mal. [...] Les hommes ne sont point méchants, mais soumis à leurs intérêts [sic]. Les cris des Moralistes ne changeront certainement pas ce ressort de l'univers moral<sup>149</sup>.

<sup>144</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p.198-199.

<sup>145</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, op. cit., p. 45.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>148</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 154-155.

<sup>149</sup> Helvétius, *De l'esprit*, op. cit., p. 77.

Le philosophe souligne aussi l'inévitable inégalité des sens, des idées, donc de l'esprit entre les hommes : comme la nature pose des différences entre eux, il serait inacceptable de les juger à partir de critères communs. De plus, les passions ne sont point du ressort humain : «J'entends par ce mot de passion forte, une passion dont l'objet soit si nécessaire à notre bonheur, que la vie nous soit insupportable sans la possession de cet objet<sup>150</sup>».

Ce sensualisme exacerbé instaure inévitablement un tout nouveau système de valeurs basé sur le respect de la nature profonde des individus, et permet de supprimer la culpabilité imposée par la religion. Comme les hommes ne sont point tous faits pour adhérer aux règles imposées, le vertueux n'est pas «celui qui sacrifie ses plaisirs, ses habitudes et ses plus fortes passions, à l'intérêt public, puisqu'un tel homme est impossible; mais celui dont la plus forte passion est tellement conforme à l'intérêt général qu'il est presque toujours nécessité à la vertu<sup>151</sup>». Conscient des abus que cette nouvelle liberté pourrait provoquer, Helvétius met tout de même en garde ses lecteurs contre le despotisme. En effet, l'amour du plaisir pourrait en pousser certains à vouloir contraindre les autres à contribuer à leur bonheur personnel : «chacun aspire donc au pouvoir absolu, qui, le dispensant de tout soin, de toute étude et de toute fatigue d'attention, soumet servilement les hommes à ses volontés<sup>152</sup>».

Le marquis, enchanté par cette nouvelle impunité, se défend d'être mauvais en plaçant la toute puissance de la nature. Hénaff note à ce propos : «tout système de règles est nécessairement arbitraire, irrationnel, trivial, que donc aucune règle n'oblige et que le seul terme de référence reste la "Nature" dans son mouvement neutre, amoral, cruel et innocent<sup>153</sup>». Le libelle enflammé du cinquième chapitre de *La Philosophie dans le boudoir* défend principalement cette idée :

En accordant la liberté de conscience et celle de la presse, songez, citoyens, qu'à bien peu de chose près, on doit accorder celle d'agir, et qu'excepté ce qui choque directement les bases du gouvernement, il vous reste on ne saurait moins de crimes à punir, parce que, dans le fait, il est fort peu d'actions criminelles dans une société dont la liberté et l'égalité font les bases, et qu'à bien peser et bien examiner les choses, il n'y a vraiment de criminel que ce que réprovoque la loi; car la nature, nous dictant également des vices et des vertus, [...] ce qu'elle nous inspire deviendrait une mesure très incertaine pour régler avec précision ce qui est bien ou ce qui est mal<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>153</sup> Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 261.

<sup>154</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 204.

### 1.2.3.2 Les voix de l'expérience

Les personnages de Sade sont selon Octavio Paz des esprits systématiques qui exposent avec violence leurs idées : «Ils utilisent toutes les ressources de la dialectique, ne craignent ni la répétition ni la digression, abusent de l'érudition et s'appuient sur leurs crimes comme sur une preuve supplémentaire du bien-fondé de leurs discours<sup>155</sup>». Indépendants, intègres et intransigeants, ces êtres ne sacrifient jamais leurs élans aux règles de la société et se vautrent dans les excès. Leur rhétorique fonctionne principalement par l'accumulation d'exemples, d'anecdotes historiques dont il est difficile de vérifier la véracité, mais qui n'en sont pas moins imposantes. Cet appel à l'*historia magistra vitae* permet par exemple de poser l'inceste comme une action naturelle, favorisée de tous temps par des peuples «sages» :

Les nègres de la Côte du Poivre et de Rio-Gabon prostituent leurs femmes à leurs propres enfants; l'aîné des fils, au royaume de Juda, doit épouser la femme de son père; les peuples du Chili couchent indifféremment avec leurs sœurs, leurs filles, et épousent souvent à la fois la mère et la fille. J'ose assurer, en un mot, que l'inceste devrait être la loi de tout gouvernement dont la fraternité fait la base<sup>156</sup>.

La même tactique est mise en place pour justifier l'adultère, la polygamie ou la prostitution. Pratiquée couramment par des personnages historiques respectés, la sodomie semble ici presque indispensable au bon fonctionnement d'une société :

On ne se contentait pas de tolérer, on ordonnait à Thèbes l'amour des garçons; le philosophe de Chéronée le prescrivit pour adoucir les mœurs des jeunes gens [...] Martial, Catulle, Tibulle, Horace et Virgile écrivaient à des hommes comme à leurs maîtresses, et nous lisons enfin dans Plutarque que les femmes ne doivent avoir aucune part à l'amour des hommes<sup>157</sup>.

Sade se serait largement inspiré de Machiavel ainsi que de divers auteurs matérialistes afin d'expliquer l'inexistence de Dieu et l'inutilité de la chasteté<sup>158</sup>. Ces intertextes, naturellement intégrés aux discours et défendus avec férocité et véhémence, ne gagnent toutefois une réelle crédibilité que lors de leur mise en application. Après avoir été vulgarisés, les principes sont prouvés expérimentalement, intégrés aux mœurs d'une Mme de Saint-Ange qui conseille l'avortement, d'un Dolmancé qui applique sans retenue la sodomie,

<sup>155</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade, op. cit.*, p. 30.

<sup>156</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir, op. cit.*, p. 230.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>158</sup> Éric Labonté cite entre autres *Le système de la nature* du baron d'Holbach, l'*Histoire naturelle* de Buffon, les *Voyages autour du monde* de Bougainville et *L'Esprit des usages et coutumes* de Demeunier (*Le Libertinage dans l'œuvre du marquis de Sade, op. cit.*, p. 70).

d'un Chevalier qui se vautre dans l'inceste. Les scènes d'orgie et les explications théoriques, bénéficiant de leurs forces persuasives respectives, forment ainsi une redoutable alliance.

Sans complexes, les protagonistes ne mettent aucun frein à leurs pulsions «naturelles» et contribuent par le fait même à l'entreprise sadienne d'éradication des scrupules dictés par la société : «Allons, belle Eugénie, mettez-vous à votre aise... la pudeur est une vieille vertu dont vous devez, avec autant de charmes, savoir vous passer [Et la décence] autre usage gothique, dont on fait bien peu de cas aujourd'hui. Il contrarie si fort la nature<sup>159</sup>»!

Finalement, comparée à celle de ses prédécesseurs, la rhétorique de Sade présente de nouveaux objectifs, externes à l'œuvre. Son discours ne tente plus simplement de mettre en lumière les stratégies verbales ou la déchéance du sentiment, mais s'adresse directement au lecteur; et se veut irréfutable. On comprend pourquoi les autorités de l'époque le considéraient comme un danger public. Villers raconte d'ailleurs une anecdote historique datant de la Terreur qui en dit long sur l'effroi qu'inspirait ce trop convainquant marquis :

On dit que lorsque ce tyran, lorsque Couthon, St.Just, Collot, ses ministres, étoient fatigués de meurtres et de condamnations [...] et qu'à la vue des nombreux arrêts qu'il leur fallait encore signer, la plume échappoit à leurs doigts, ils alloient lire quelques pages de *Justine*, et revenoient signer. Je ne garantis pas l'anecdote ; mais on la conte, on la croit en France ; et c'en est assez pour apprendre à la postérité quelle a été l'opinion des contemporains sur un ouvrage qui, sans doute, ne parviendra pas jusqu'à elle<sup>160</sup>.

Autrement dit, on croit cette didactique tellement persuasive, cette cruauté tellement communicative, qu'elle effacerait toute conscience morale, toute humanité. En faisant appel à la fois à la logique, aux sentiments et aux pulsions profondes, en réclamant une adhésion totale, la rhétorique sadienne persuaderait du bien fondé de la violence humaine.

### 1.3 Converser pour converser...

*L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de*

---

<sup>159</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 52.

<sup>160</sup> Charles de Villers, «Lettre sur le roman intitulé *Justine ou les Malheurs de la vertu*», Hambourg, «Le Spectateur du Nord», t. IV, 1797, p. 407-414 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 75.

*son esprit, l'est de vous parfaitement. Les hommes n'aiment point à vous admirer, ils veulent plaire; ils cherchent moins à être instruits, et même réjouis, qu'à être goûtés et même applaudis et le plaisir le plus délicat est de faire celui d'autrui.*

La Bruyère<sup>161</sup>

Indissociable du prestige social, l'éloquence n'est plus aux siècles classiques réservée aux lettrés et aux érudits, mais devient une qualité indispensable pour ceux qu'on appelle alors les «honnêtes gens», soit les aristocrates et autres élus de la cour et des salons. La conversation devient pour cette société oisive un délassement, mais aussi un moyen de distinguer l'«extrêmement bonne compagnie<sup>162</sup>». Comme l'«honnêteté» ne peut être définie à partir de critères sociaux, les capacités linguistiques prennent le relais et les «vrais» nobles se reconnaissent mutuellement à leur façon de tourner les phrases, à leur appétit pour la conversation raffinée, aux efforts qu'ils consacrent à peaufiner leur jargon, baptisé le «bon ton» :

Les salons possèdent donc leur forme d'expression stylisée, fleurie, grandiloquente; cette sémantique est, plus qu'un simple style d'apparat, le véhicule oral d'une mini-société dont la communication s'établit fondamentalement à partir de notions toujours renouvelées de panache, d'équivoque et d'ironie<sup>163</sup>.

Geneviève Salvan écrit à ce propos : «À la base sociale étroite que constitue l'aristocratie renvoie cette base linguistique élitiste : les aristocrates dialoguent beaucoup et leurs paroles sont le reflet d'une exigence d'élégance et de bienséance<sup>164</sup>». Vaugelas décrit en 1647 l'«usage» comme la crème de la crème : «Fondement de toute prescription en matière de langue, [c'est] la façon de parler "de la plus saine partie de la Cour", en conformité avec la façon d'écrire "de la plus saine partie des auteurs du temps"<sup>165</sup>». L'honnête homme ou l'honnête femme ne doit donc pas seulement pour se mériter ce titre faire partie de l'élite sociale, mais aussi savoir converser de manière à ne laisser aucun doute sur sa noblesse.

Voilà sans doute pourquoi, comme l'indique Geneviève Salvan, «le XVII<sup>e</sup> siècle voit fleurir à la fois des traités théoriques sur la conversation, des œuvres sous forme d'"entretiens", "conversations", "dialogues" et des grands romans de conversation, comme

<sup>161</sup> La Bruyère, «De la Société et de la Conversation», *Les Caractères*, chapitre V, 16, cité par Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 35.

<sup>162</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 79.

<sup>163</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 69.

<sup>164</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 84.

<sup>165</sup> Vaugelas, *Remarques sur la langue française* cité par Jeanne Streicher, Droz, 1934, 3 vol., cité par Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 26.

ceux de Mademoiselle de Scudéry<sup>166</sup>». Ces œuvres, espèces de miroirs de la mondanité, auraient contribué à instaurer la tradition «de la conversation brillante<sup>167</sup>», mais auraient aussi «surcodifié» la langue mondaine. Stagnant pendant plusieurs décennies dans ce monde fermé et condamnés à ne couvrir que des sujets nobles, les échanges deviennent rapidement prévisibles, truffés de lieux communs. Étudiant ce phénomène, Ernest Sturm indique que les discoureurs accordent bientôt plus d'importance à l'art de dire qu'au contenu du propos :

Plus pauvre est la matière de la conversation, plus important devient le mode d'expression par lequel on voudrait, en suggérant une profonde complexité psychologique, dissimuler la vacuité du contenu intellectuel. En cela justement, le langage de la «bonne compagnie» mérite un intérêt particulier. Ce langage se composant d'expressions toutes faites, à l'usage exclusif d'un cercle d'initiés qui affectent une nette prédilection pour les tournures de phrases précieuses, les termes rares, toutes fantaisies du discours pouvant servir de preuve à leur distinction sociale<sup>168</sup>.

Crébillon fils et Sade reprennent chacun à leur manière ce langage réservé à la bonne compagnie, empruntant les traits les plus caractéristiques de cette langue figée, tirillée entre la distinction et le mensonge, l'honneur, la vacuité et le ridicule.

### 1.3.1 Parler dans le vide

Attachée à ce que Marc-André Bernier appelle la «tradition oratoire ancienne<sup>169</sup>», la prose libertine présente souvent des leçons d'éloquence tout à fait conformes aux conventions linguistiques de l'époque : «L'évolution de toute liaison galante est soumise, elle aussi, à un protocole dont les articles sont aussi minutieusement définis et les étapes encore plus diversifiées que dans l'ancienne Carte du Tendre<sup>170</sup>». Les auteurs rédigent donc avec une élégance souple et noble des descriptions convenues; vantent avec un français ampoulé et déclamatoire les bienfaits de la vertu. La conversation devient avec eux un simple code, un accessoire permettant de franchir, étape par étape, les paliers de la séduction.

---

<sup>166</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 122.

<sup>167</sup> *Idem*.

<sup>168</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, p. 55-56.

<sup>169</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 241.

<sup>170</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 25.

Les personnages libertins, évoluant dans ce qu'Ernest Sturm nomme un «vase-clos mondain<sup>171</sup>», utilisent une langue vidée de son sens, reflétant l'étroitesse d'esprit de l'aristocratie et l'usure du code. Cette vacuité aurait pour origine la bienséance extrême imposée par les précieux qui considéraient les sujets sérieux, l'érudition et le vocabulaire technique ou familier comme des insultes à leur délicatesse<sup>172</sup>. C'est ainsi que les personnages libertins confectionnent pendant longtemps des phrases épurées de tout terme trop précis, des conversations filées dans la soie, des joutes d'apparat qui révèlent la splendeur de leur classe sociale. Crébillon fils peut être considéré comme le porte-parole de cette littérature typiquement parisienne, saturée de périphrases et de métaphores alambiquées:

Crébillon ne parle jamais d'argent, de procès, de police, de violence. Ce qui caractérise l'art de ses contes, c'est au contraire le raffinement, la virtuosité de la parole séductrice, l'expression idéalisée de la galanterie française, la douce violence; et ce que l'on y recherche à l'époque, c'est le bon goût, une sorte de chic parisien qui fait de son œuvre un produit d'exportation dans toute l'Europe<sup>173</sup>.

Dans *Le Sopha*, il montre que le «bon ton» est par essence aristocratique, donc inaccessible aux «parvenus». Amine, une danseuse entretenue, et son protecteur, le rustre intendant Abdalathif, sont reconnus d'emblée comme de faux élégants de par leur incapacité à utiliser la langue de l'élite, à camoufler la vacuité de leurs propos sous une noble aisance : «J'étais étonné, moi qui jusques alors avait été en bonne compagnie, de tout ce qui frappait mes oreilles. Ce n'était pas que je n'eusse jamais entendu de sottises, mais du moins, elles étaient élégantes, et de ce ton noble avec lequel, il semble presque qu'on n'en dit pas<sup>174</sup>».

Aussi présente chez Sade, cette recherche du joli est réservée aux aristocrates tels que Mme de Saint-Ange, qui fait ici honneur à la langue fleurie des salons :

Non, Dolmancé... je ne veux pas que vous voyiez encore... un objet dont l'empire est trop grand sur vous, pour que, l'ayant une fois dans la tête, vous puissiez ensuite raisonner de sang-froid. Nous avons besoin de vos leçons, donnez-nous-les, et les myrtes que vous voulez cueillir formeront ensuite votre couronne<sup>175</sup>.

Le ton de Mme de Saint-Ange est presque lyrique, son vocabulaire («empire», «myrtes», «couronne») appartient au lexique de la noblesse, l'imbrication des multiples subordonnées

<sup>171</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 70.

<sup>172</sup> Le personnage de Lord Henry dans *Le portrait de Dorian Gray* s'insurge d'ailleurs contre ces fautes de goût : «L'homme qui appellerait une bêche, une bêche, devrait être forcé d'en porter une, c'est la seule chose qui lui conviendrait» (Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Maxi-Livres, 2001 [1895], p. 193).

<sup>173</sup> Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, op. cit., p. 118.

<sup>174</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 62.

<sup>175</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 53-54.

donne un cachet raffiné à ses phrases et ses métaphores (les myrtes comme symbole des prémisses d'Eugénie) sont dignes de la poésie classique. Nous verrons que cette maîtrise des jeux de politesse, accolée à un goût marqué pour l'indécence, devient outrageante pour une noblesse qui se fait un devoir d'afficher ses bonnes mœurs.

Dans un cas comme dans l'autre, les personnages libertins maîtrisent tellement la langue mondaine qu'ils n'espèrent plus échanger respectueusement leurs connaissances, mais bien noyer leur interlocuteur dans un flot de paroles, lui couper le souffle : «le locuteur doit persuader, non des idées, mais de sa supériorité : cette persuasion sans objet est bien de l'ordre de la séduction, "pour persuader, il faut étourdir"<sup>176</sup>». Développant avec ferveur l'art du monologue, ces libertins discourent interminablement sur divers sujets. Voyons comment Mazulhim réfute les accusations de la belle Zéphis qui doute encore de son amour :

Est-il possible que vous imaginiez que je vous confonds avec ces objets méprisables, qui, seuls jusques à ce jour, ont paru m'occuper. J'avoue que la façon dont j'ai vécu, a pu donner lieu à vos soupçons, mais, Zéphis, voudriez-vous que j'eusse joint au ridicule d'avoir eu les femmes qui ont rempli mes loisirs, la honte de les avoir aimées? Il est vrai, je craignais l'amour; eh! Que pouvais-je faire de mieux, pour lui échapper toujours, que de vivre avec des femmes sans mœurs, et sans principes, qui dans l'instant même qu'elles me séduisaient le plus par leurs agréments, me sauvaient par leur caractère, du danger d'une passion<sup>177</sup>!

Plus Mazulhim parle, plus son monologue prend de l'ampleur. Le rythme s'accélère, les arguments s'accumulent et les mots prennent du poids. Il devient impossible à son interlocutrice de formuler une réponse assez puissante pour contrer un tel flot de paroles. Comme on le constate ici, les échanges libertins ne visent pas un accord final sur une question polémique, mais bien l'étalage de son extrême «bon ton».

### 1.3.2 Hypocrisie et cruauté sur le sofa

Témoin privilégié de cette société qui se pavane, Crébillon fils ne résiste pas à l'envie de pointer du doigt la dégénérescence de ce code de galanterie désuet :

<sup>176</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 140.

<sup>177</sup> Crébillon fils, *Le Sofa*, op. cit., p. 115-116.

Captivé par le spectacle de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle, Crébillon exerça ses talents d'écrivain et ses dons de psychologue à déchiffrer l'hermétisme des masques portés dans les salons de la haute société. Il fut amené à présenter, dans une veine romanesque jusqu'alors peu exploitée, un type non convenable de héros, le libertin qui exalte le plaisir, la politesse et la conversation galante<sup>178</sup>.

Les théoriciens de la littérature s'entendent généralement pour affirmer que Crébillon a mené à bien un projet critique, et que son principal cheval de bataille est l'hypocrisie. Tout en jouant le jeu du bon ton, il condamne la mascarade sociale, la fausseté des échanges ainsi que le système de valeurs aristocratiques si bien incarné par la belle Luisa Sigea (1659) et qui est considéré un peu comme un mot d'ordre pour la noblesse du XVIII<sup>e</sup> siècle :

En public, vis pour tout le monde; en secret et en ton particulier, vis pour toi, couvre ta vie du voile de la décence. Celui qui décore ses méfaits d'une apparence de probité est beaucoup plus utile à la chose publique que celui dont les bonnes actions se cachent sous l'ombre de la turpitude. Revêts-toi d'honnêteté, mais de celle dont tu puisses te dépouiller facilement dès qu'il en sera besoin<sup>179</sup>.

N'oublions pas que la seconde moitié du règne de Louis XIV fut hantée par la figure de Mme de Maintenon qui prescrivit à la cour une discipline de fer. Les aristocrates, contraints d'afficher une image d'honnêteté, s'affublèrent en société du masque de l'austérité et de la vertu, de la déférence et de la culture. Chacun calculait donc minutieusement son implication dans les conversations afin de ne pas révéler son jeu, sa véritable nature, ses mœurs dissolues.

C'est cette carence d'authenticité, particulièrement dans le domaine de l'amour, que Crébillon condamne. Croyant toujours en la pureté du sentiment, il s'indigne que les liaisons ne soient souvent que des «arrangements», que le langage, soumis au code social, ne serve plus qu'à flatter la vanité d'un interlocuteur afin d'arriver à un résultat : «Le désir sensuel est un désir de toucher, de caresser la peau de l'autre; la parfaite manipulation du code social consiste aussi à caresser la peau de l'autre, cette peau de l'âme qu'est la vanité<sup>180</sup>».

Les personnages du *Sopha* doivent suivre tellement de règles que chaque décision, chaque mouvement, chaque parole, en devient mécanique. Bernadette Fort indique que cette pression sociale qui les prive de toute initiative les rend moins «vivants» :

[C'est] en grande partie parce qu'ils n'ont pas droit [...] à leur franc-parler; parce que le jeu qu'ils sont obligés de jouer dans la société où ils évoluent a ses formules prescrites et son langage particulier, codifié, uniformisé. La parole chez Crébillon n'est pas libre. Il n'est loisible à personne d'exprimer ce qu'il sent et pense comme il le veut

<sup>178</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 11.

<sup>179</sup> Nicolat Chorier, *Dialogues de Luisa Sigea*, 1659, dans Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 34.

<sup>180</sup> Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir*, op. cit., p. 53.

et quand il le veut. Il doit se soumettre en cela comme dans son comportement avec autrui aux règles tacites ou explicites qu'édicte la société et aux contraintes qui découlent tout naturellement de son appartenance au corps social<sup>181</sup>.

L'intérêt des Lumières pour l'art de la conversation, les jeux de conquête et l'affrontement des sexes fait également naître des rivalités puisque la parole permet aux plus habiles de devenir le point de mire, de se démarquer dans la course aux honneurs. Il en résulte une dynamique féroce, un besoin d'écraser les concurrents et d'épurer toujours d'avantage le cercle restreint des brillants discoureurs : «Au sein d'un milieu qui se complaît dans une aimable cruauté, cette escrime des mots qui font mouche, ces équivoques aux sous-entendus recherchés, cette ironie mordante, apparaissent comme des marques de haut mérite<sup>182</sup>». Toujours prêts à détruire la réputation d'un rival, les gens de la cour reculent rarement devant les tactiques à leur portée, aussi basses soient-elles.

Oisive et cruelle, l'aristocratie s'enlise toujours davantage dans les commérages, racontars et vilénies : «Comme c'est à la médisance que se rapporte aujourd'hui l'esprit du monde, on s'est appliqué à lui donner un tour particulier, et c'est plus à la façon de médire qu'à toute autre chose, que l'on reconnaît ceux qui possèdent le bon ton<sup>183</sup>». On perçoit cette même critique peu élogieuse de la discussion noble chez Crébillon : «Il était bien difficile qu'entre des personnes d'un si rare mérite, la conversation ne fut pas aux dépens d'autrui. Ce n'est point que les gens qui vivent dans la dissipation, ne médisent souvent; mais plus occupés des ridicules que des vices, la médisance n'est pour eux qu'un amusement<sup>184</sup>».

Les calomnies circulent donc joyeusement dans *Le Sopha*, et les personnages s'occupent inévitablement moins de la véracité des ragots que de la distraction que ces derniers procurent. Ainsi, Zulica, dès qu'elle met le pied dans la «petite maison» de Mazulhim, se fait un devoir de l'informer de ce qui se passe dans le monde : «Écoutez donc, que je vous dise des nouvelles. Zobéïde vient dans la minute, de quitter Areb-Chan. Ne lui a-t-elle fait que cela, demanda-t-il? Et Sophie, continua-t-elle, vient de prendre Dara. N'a-t-elle pris que lui, demanda-t-il encore<sup>185</sup>?» Bientôt, l'indiscrétion se fait plaisir mondain, et l'échange de confidences pallie les instincts voyeuristes jusqu'à devenir un jeu aphrodisiaque.

<sup>181</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 29.

<sup>182</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 55.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>184</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p.49.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 129.

Crébillon lui-même n'échappe pas à cette manie de se moquer peu charitablement de ses contemporains. Même s'il n'a pas été prouvé que *Le Sopha* soit un roman à clef<sup>186</sup>, le personnage du Sultan lui permet de régler quelques comptes avec l'autorité en place. Dirigeant d'une autocratie comme Louis XIV et doté d'une intolérance extrême comme le chevalier d'Aguesseau<sup>187</sup>, Schah-Baham est d'une impatience insupportable et d'une stupidité affirmée, toujours prêt à couper la tête de ceux qui ne se plient pas à ses caprices :

Aurez-vous bientôt fait, interrompit le Sultan en colère? Ne voilà-t-il pas vos chiennes de réflexions qui reviennent encore sur le tapis? [...] En un mot, puisque c'est à moi qu'on fait des contes, j'entends qu'on les fasse à ma fantaisie. Divertissez-moi, et trêve, s'il-vous-plaît, de toutes ces morales qui ne finissent point, et me donnent la migraine. Vous aimez à faire le beau parleur, mais, parbleu, j'y mettrai bon ordre, et je jure foi de Sultan, que je tuerai le premier qui osera me faire une réflexion<sup>188</sup>.

### 1.3.3 Un boudoir sans vaines paroles

Si bien des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle soulignent l'écart entre les apparences et la réalité, d'autres, comme Sade, commencent à se détacher de ces bienséances de pacotille. Ses libertins se plient de bonne foi à certaines règles de courtoisie, mais seulement tant qu'elles ne contreviennent pas à leurs désirs. Refusant l'hypocrisie, ils se dévoilent d'entrée de jeu et ne conservent dans leur cercle que des gens de même espèce. Mme de Sant-Ange détruit ainsi le mythe de l'aristocrate vertueuse en s'assurant de l'athéisme de Dolmancé avant de l'admettre dans son boudoir : «Il ne croit pas en Dieu, j'espère<sup>189</sup>». Après avoir éliminé tous les mensonges sociaux, il ne reste plus de l'ancien code de galanterie que la finesse des réparties, quelques politesses et des descriptions conformes aux codes de beauté de l'époque :

Ses cheveux châtain, qu'à peine on peut empoigner, lui descendent au bas des fesses; son teint est d'une blancheur éblouissante, son nez un peu aquilin, ses yeux d'un noir d'ébène et d'une ardeur! [...] Sa bouche est très petite, ses dents superbes, et tout cela d'une fraîcheur!... Une de ses beautés est la manière élégante dont sa belle tête est

<sup>186</sup> Le roman dit «à clef», très populaire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, consiste à mettre en scène des personnages présentant des traits communs avec une grande figure de la cour ou autre personne d'influence. C'est un type de satire qui permet aux auteurs de se moquer de certains travers des gens d'influence en toute impunité.

<sup>187</sup> Le Chevalier d'Aguesseau a instauré la proscription totale du roman français en 1737. Poursuivant les auteurs à l'index et usant de son influence pour les faire emprisonner, il aurait écrit plusieurs lettres au roi afin de mettre Crébillon fils sous le verrou (voir note 209).

<sup>188</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, *op. cit.*, p. 49-50.

<sup>189</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 41.

attachée sur ses épaules, l'air de noblesse qu'elle a quand elle la tourne... [...] et si tu avais vu comme elle s'animait sous mes caresses [...] Ah! S'il faut en juger par ce que je connais, jamais l'Olympe n'eut une divinité qui la valût<sup>190</sup>.

La description des personnages se limite souvent chez Sade à quelques indications consacrées par la tradition précieuse : «Que sait-on du corps d'une victime sadienne, lorsque l'écrivain nous a dit qu'elle était «faite à peindre», ou «faite au tour», appelant à son aide tantôt la peinture, tantôt la sculpture, mais toujours de façon vague et stéréotypée, comme un simple superlatif<sup>191</sup>». Conformes aux idéaux de grâce, les descriptions sont des espèces de «sucreries» qui servent avant tout à amplifier le choc lors des scènes disgracieuses : «Si les figures et les corps doivent ressembler le mieux possible aux archétypes de l'Éros petit-bourgeois, ce serait pour permettre de saccager mieux les normes du désirable, pour dresser sur cet horizon mou toute la force du scandale : moral, religieux, sexuel, esthétique<sup>192</sup>».

Hénaff indique que Sade prend le contre-pied du code galant basé sur les échanges convenus - «La quête amoureuse n'est peut-être que l'histoire d'une longue ruse, d'une savante hypocrisie, d'une feinte sophistiquée, d'un patient détour, imposés par la Loi<sup>193</sup>» - et verse par conséquent dans l'impatience, la rapidité, l'exécution. La parole devient chez le marquis un ordre incontournable qui permet de s'approprier l'objet de ses désirs sans perdre de temps en vaines promesses d'amour. C'est Dolmancé qui, dans *La philosophie dans le boudoir*, a le privilège d'imposer ses caprices. Souvent, le résultat immédiat de ses commandements se retrouve en didascalie : «Je voudrais qu'Eugénie me branlât un moment. (*Elle le fait*)<sup>194</sup>», «Je vais diriger la scène [...] nous allons nous placer tous quatre bien en face et très près les uns des autres. Vous branlerez votre amie, madame; je me chargerai du chevalier [...] Allons, plaçons-nous. (*On s'arrange.*)<sup>195</sup>».

Sade exempte par ailleurs ses personnages de l'incertitude, de l'humiliation, des ruses et des refus qui vont habituellement de pair avec la conversation galante : «Tout le dispositif de satisfaction libertin est principalement un dispositif de réduction du délai temporel qui sépare le désir de son exécution. Plus que de jouir il est urgent de ne pas attendre sa jouissance<sup>196</sup>».

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>191</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au dix-huitième siècle*, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>192</sup> Alain Robbe-Grillet, «Sade et le Joli», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 59.

<sup>193</sup> Marcel Hénaff, *Sade, L'invention du corps libertin*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>194</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 143.

Voilà donc pourquoi les impératifs, les adjectifs de rapidité et les adverbes d'immédiateté tels que « aussitôt », « sans plus tarder » ou « à l'instant » s'enchaînent promptement : « Votre derrière, madame, je vous en conjure, et placez-vous *sur le champ* comme je vous l'ai dit<sup>197</sup> ». Cette boucle d'ordres et de soumissions spontanées souligne la victoire du désir sur le temps et rend désormais inutiles l'ancien code de séduction et ses interminables conversations.

En guise de conclusion, rappelons que Crébillon fils et Sade ont subi, de leur plein gré ou malgré eux, diverses influences qui ont forgé leur langue. Ce qu'ils ont choisi d'emprunter ou de critiquer, de répéter ou de parodier, indique leur position face aux mouvements des Lumières. L'étude des emprunts faits aux langages de la philosophie, de la rhétorique et de la conversation nous a surtout permis de constater la surprenante indépendance d'esprit du Marquis. Libéré des chaînes de l'honnêteté, philosophe assumé, Sade ne cache plus ses opinions derrière les bienséances et le badinage. Il ne ressent même plus le besoin de se moquer des défauts de ses contemporains tant il a foi en ses principes.

La Rochefoucauld a dit un jour : « L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu<sup>198</sup> ». Sade dénigre ce dernier lien avec la vertu que Crébillon met justement en scène. Voilà pourquoi ses libertins ne portent plus les masques auxquels leurs prédécesseurs tenaient tant, et pourquoi, par le fait même, ils ne craignent plus rien, ni mauvaise réputation, ni représailles, ni remords de conscience. C'est aussi ce qui les pousse, comme nous le verrons, à effectuer des écarts de langage encore jamais envisagés.

Par ailleurs, si un revirement de carrière transforme Crébillon fils en censeur royal payé pour assurer « la bonne moralité des œuvres de ses confrères<sup>199</sup> », il ne faut pas crier trop vite à l'hypocrisie, car son œuvre trahit une conception ludique des échanges sociaux. Le romancier semble en effet considérer que la rhétorique est plus qu'une technique combinant l'art de convaincre et la littérarité du texte; une fois appliquée, elle devient un jeu. Fasciné par le « moment », cet instant furtif où la joute oratoire est remportée par l'un des partis, Crébillon insiste sur le plaisir de la performance intellectuelle. On ne peut dans ce cas blâmer un joueur de recourir à tous les artifices pour remporter la victoire : « La dialectique n'est pas morale ni

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 114 (nous soulignons).

<sup>198</sup> François de La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Éditions Firmin-Didot, 1944 cité par Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>199</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, *op. cit.*, p. 35.

immorale, tout simplement parce qu'elle est, dans le fond, un jeu. Dans un jeu, le problème est de gagner. Et dans celui-là, vaincre, c'est convaincre<sup>200</sup>».

La racine étymologique du mot «hypocrite» renforce cette idée : «L'*action* est le parachèvement du travail rhétorique, la prononciation du discours. [Elle] se dit en grec *hypocrisis*, terme qui, au départ, avant de prendre un sens péjoratif, signifiait l'interprétation du devin, puis celle de l'acteur, le jeu théâtral<sup>201</sup>». Ce type d'hypocrisie, que nous pourrions appeler «performance», est donc tout à fait acceptable dans le monde crébillonesque où l'hypocrite est celui qui contrevient aux règles, bien circonscrites quoique souvent tacites, du jeu de séduction, car personne ne peut plus prétendre ignorer les rouages de cette mascarade : «Le libertin pratiquait à ravir cette forme altérée de commerce social qu'était devenue la conversation équivoque, mais sans en être dupe, car il savait juger avec une lucidité parfois impitoyable<sup>202</sup>». Les personnages du *Sopha*, représentatifs de leur époque, préservent donc une langue honnête que leurs actes démentent, car «le mensonge convenu et l'illusion consentie facilitent le commerce galant et sont propices à la jouissance<sup>203</sup>».

Outré par cette société du spectacle et sa feinte décence, Sade bafoue tous les codes de l'honnêteté et introduit la sexualité dans sa langue. Sa rhétorique révolutionnaire sert donc autant à étudier et à expliquer les lois de la nature qu'à détruire les conventions langagières : «à violer les canons esthétiques de ses lecteurs, à faire éclater un langage si bien enrubanné, il se sent gagné par une jouissance aussi aiguë que ses libertins lorsqu'ils bafouent les principes vertueux de leurs victimes, en leur présence<sup>204</sup>». Sa philosophie donne naissance à un «homme intégral [qui] ne doit jamais rien sacrifier aux règles de la société<sup>205</sup>» et qui s'exprime avec une langue intransigeante. Si l'on se fie à la définition d'Helvétius, on ne peut toutefois pas renier son «bon ton» car : «Le vrai bon ton est celui des gens d'esprit de quelque état qu'ils soient<sup>206</sup>». Sade, sachant qu'il est impossible de plaire à toutes les sociétés, opte pour une langue audacieuse, «totale, irréfutable et définitive<sup>207</sup>», une langue pure empreinte d'une intelligence aussi déstabilisante qu'incontestable.

---

<sup>200</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., 40.

<sup>201</sup> *Idem.*, p. 77.

<sup>202</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 61.

<sup>203</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 24.

<sup>204</sup> Françoise Barguillét, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 123.

<sup>205</sup> *Idem.*

<sup>206</sup> Helvétius, *De l'Esprit*, op. cit., p. 102.

<sup>207</sup> Alain Robbe-Grillet, «L'ordre et son double», *Obliques*, numéro 12-13, Paris, Borderie, 1977, p. 230.

## CHAPITRE II

### DES ÉCARTS DE LANGAGE

Puisqu'il est impossible, comme le rappelle Robert Darnton, de saisir les implications profondes du roman libertin en ne le considérant qu'à partir des critères de la littérature canonique, il importe de reconstituer minutieusement son contexte de publication. À l'époque qui nous concerne, le marché de la littérature est profondément marqué par les nombreuses tentatives des autorités pour censurer les ouvrages qui attaquent la religion, l'État ou les mœurs. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le livre relève encore du privilège du roi et est donc soumis à la corporation officielle constituée de 36 maîtres imprimeurs et d'une centaine de libraires qui se transmettent le monopole de père en fils<sup>208</sup>. S'ajoutent à cet obstacle diverses lois visant à renforcer la surveillance policière et même à interdire complètement tous les romans<sup>209</sup>.

Bien des écrivains osent pourtant contrevenir aux normes établies et défier les menaces de peine de mort, car le circuit clandestin est de loin plus intéressant que le marché officiel. Ainsi que l'énonce judicieusement Diderot dans une *Lettre sur le commerce de la librairie*, la répression favorise principalement les écrivains licencieux : «plus [la proscription] est sévère, plus elle hausse le prix du livre, plus elle excite la curiosité de lire, plus il est acheté, plus il est lu<sup>210</sup>». Plus précisément, un système bien organisé de marchands ambulants fait circuler dans les foires ces ouvrages imprimés en périphérie du pays, et cette diffusion risquée augmente la valeur de l'objet : «Des douzaines d'imprimeries poussent comme des champignons autour du Royaume pour satisfaire la demande qui s'y fait sentir à l'intérieur<sup>211</sup>».

Le lecteur du XVIII<sup>e</sup> siècle aime le danger et se gave de livres mis à l'Index pour défier l'autorité monarchique. Mais, si *Le système de la nature* du baron d'Holbach est le livre interdit le plus vendu sous le manteau à cette époque, les ouvrages libertins sont générale-

---

<sup>208</sup> Robert Darnton, *Édition et sédition*, op. cit., p. 33.

<sup>209</sup> En 1737, le Chevalier d'Aguesseau convainc le roi de proclamer la proscription absolue du roman.

<sup>210</sup> Denis Diderot, «Lettre sur le commerce de la librairie» dans *Œuvres complètes de Diderot*, 1876, t. 18, p. 66, cité par Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 37.

<sup>211</sup> Robert Darnton, *Édition et sédition*, op. cit., p. 41.

ment plus populaires que ceux des philosophes<sup>212</sup>. Atteignant un lectorat plus étendu, ils sont considérés dangereux par le pouvoir d'Ancien Régime parce que l'ouvrage séditieux, qu'il soit politique ou pornographique, en se moquant des choses convenues et professées, instille le germe de la Révolution : «Nous ne pouvons clairement [...] restituer l'alchimie hasardeuse qui transmue la sédition en Révolution, mais nous pouvons en suivre les traces, et nous savons de science certaine qu'elle se communique par un instrument formidable : le livre<sup>213</sup>».

Crébillon fils et Sade n'échapperont évidemment pas à ce vaste mouvement de censure, le premier ayant été exilé de Paris pour avoir distribué lui-même *Le Sopha*, frappé d'un interdit de publication, et le second ayant passé vingt-sept ans sous les verrous et dans un asile. Après avoir étudié ce que ces deux auteurs empruntent à leurs contemporains, il convient d'évaluer les écarts qui suscitent autant d'acharnement à leur égard. Rappelons toutefois que si la mode classique demande une conformité sans failles, la mode libertine exige au contraire l'irrévérence et l'indépendance d'esprit, ce que nos auteurs revendiquent.

Ce second chapitre présentera donc les écarts de langage qui ont permis à nos auteurs de se distinguer. Comme le lexique choisi, les figures de style et les effets recherchés sont autant d'applications concrètes d'une position face à la littérature admise, leur étude nous permettra de mieux cerner les revendications de nos auteurs. Nous nous pencherons dans un premier temps sur le langage ambigu développé par Crébillon, sur sa façon de formuler des critiques sans jamais nommer «l'innommable». Notre recherche se poursuivra avec la langue contestataire de Sade, sa crudité, son refus de toute bienséance et son anticonformisme. Nous nous demanderons finalement si ces choix linguistiques placent ces écrivains assez à l'écart de la norme officielle pour les inscrire dans la tradition de la pornographie.

## 2.1 Les plaisirs de l'ambiguïté

*Et la causerie, descendant des théories élevées sur la tendresse, entra dans le jardin fleuri des polissonneries distinguées. Ce fut le moment des sous-entendus adroits, des voiles levés*

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 178.

*par des mots comme on lève des jupes, le moment des ruses de langage, des audaces habiles et déguisées, de toutes les hypocrisies impudiques, de la phrase qui montre des images dévêtues avec des expressions couvertes, qui fait passer dans l'œil et dans l'esprit la vision rapide de tout ce qu'on ne peut pas dire, et permet aux gens du monde une sorte d'amour subtil et mystérieux, une sorte de contact impur des pensées par l'évocation simultanée, troublante et sensuelle comme une étreinte, de toutes les choses secrètes, honteuses et désirées de l'enlacement.*

Guy de Maupassant<sup>214</sup>

Dans l'esthétique classique, il importe avant tout «de cacher l'art avec lequel on a composé les discours, de masquer l'action rhétorique qui vise le destinataire : l'éloquence doit veiller à son propre effacement<sup>215</sup>». Certains théoriciens, à l'instar d'Helvétius, dénigreront même sans retenue la prolifération verbale, la phrase alambiquée, ce «labyrinthe où les plus grands génies se sont souvent égarés<sup>216</sup>». Autrement dit, on prône la clarté et la simplicité, l'expression directe de la pensée. Il va sans dire que Crébillon fils, avec ses détours langagiers et ses ellipses, se situe tout à l'opposé de cette norme. Passé maître dans l'art de l'ambiguïté, le romancier met en évidence l'énonciation et dénonce en les exacerbant les pièges de la conversation. Puisque ses personnages ont souvent pour objectif de confondre leur interlocuteur, ils pratiquent la litote et truffent leurs propos de fines allusions.

Béatrice Didier vante la virtuosité avec laquelle Crébillon amène le lecteur à interpréter, à deviner ce qui se cache derrière les mots : «La psychologie de l'autre, le lecteur aura à l'imaginer à travers ces demi-mensonges, ces demi-confidences, ce mélange de lucidité et d'aveuglement dont fait preuve [le personnage]<sup>217</sup>». Pour ce faire, l'écrivain doit pénétrer dans la «sous-conversation», cette superposition de regards, de gestes, d'indices et des niveaux de discours : «Crébillon pratique un habile brouillage entre monologue intérieur du narrateur et monologue intérieur du héros, entre paroles échangées par les personnages, et paroles tuées par eux; ce brouillage provoque une sorte de vertige du lecteur<sup>218</sup>».

Cette ambiguïté qui déstabilise le lecteur est sans aucun doute volontaire, certains titres de chapitre tels que «Qui apprendra aux femmes novices, s'il en est, à éluder les questions

<sup>214</sup> Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Éditions Maxi-Livres, 2001 [1885], p. 82-83.

<sup>215</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 145.

<sup>216</sup> Helvétius, *De l'Esprit*, op. cit., p. 42.

<sup>217</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 20.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

embarrassantes<sup>219</sup>», ou «Rempli d'allusions, fort difficiles à trouver<sup>220</sup>» en témoignent. Selon Bernadette Fort, ces perturbations ont pour fonction première de stimuler la réflexion : «Elles permettent au lecteur de prendre du recul par rapport à ce qu'il vient de lire et attirent son attention sur le fait que le texte présente une ambiguïté dont l'auteur est conscient et qui, par conséquent, est porteuse d'une certaine signification<sup>221</sup>». Chez Sade, par contre, l'ambiguïté servira à d'autres desseins puisque l'auteur a appris que le non-dit, irritant l'imaginaire du lecteur, possède un pouvoir de persuasion encore plus puissant que les mots.

### 2.1.1 Des tropes qui trompent

Soulignant les savants agencements de figures de Crébillon, Bernier rappelle la dette de l'auteur envers les rhéteurs de l'Antiquité : «Sans cesse, cette écriture illustre une éloquence qui, en s'amusant au récit d'une anecdote galante ou érotique, réduit en figures les arguments et les thèses centrales de la philosophie nouvelle<sup>222</sup>». La philosophie de Crébillon tiendrait donc dans l'accumulation des figures de style, et principalement dans l'art de l'antithèse, «emblème par excellence de cette éloquence nouvelle<sup>223</sup>» parce qu'elle permet d'instaurer un rapport ambigu entre deux choses éloignées, entre ce qui est dit et ce qui est pensé.

Dans son *Traité des Tropes*, Du Marsais affirme que les figures servent avant tout à donner «de la vivacité, de la force, ou de la grâce au discours [et] à réveiller l'attention, à plaire ou à toucher<sup>224</sup>». Groupe de figure très apprécié au XVIII<sup>e</sup> siècle, les tropes regardent, suivant la racine étymologique *trepo* signifiant en grec «je tourne», les mots détournés de leur signification propre. Ils seraient utiles «pour déguiser les idées dures, désagréables, tristes, ou contraires à la modestie<sup>225</sup>», pour anoblir le langage et le rendre moins accessible à une oreille peu formée à ces «délicatesses», quitte à obscurcir le propos.

---

<sup>219</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 196.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>221</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 91.

<sup>222</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 122.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>224</sup> Du Marsais, *Traité des tropes*, op. cit., p. 14.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 31.

Né à une époque considérée par plusieurs comme celle où la prose française atteint sa plus grande pureté, l'auteur du *Sopha* est un prosateur hors pair, un «musicien des mots<sup>226</sup>» : «Crébillon est un artiste de la phrase, il l'est spontanément, et il perfectionne inlassablement cette rare qualité, poursuivant d'une œuvre à l'autre une quête du style dont on voit peu d'équivalent<sup>227</sup>». Nous dégagerons ici des tropes qui flattent le style et facilitent la séduction.

La métalepse, qui consiste à «faire entendre une chose par une autre qui [...] s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit<sup>228</sup>», est l'une des favorites de Crébillon puisqu'elle permet de suggérer une idée en taisant ce qu'elle a de choquant : «Fatmé [...] fut la première à s'ennuyer du sentiment. Le Bramine à qui il ne plaisait pas plus qu'à elle, le quitta bientôt aussi, et *cette conversation* si fade, si douceuse, *finit comme celle de Dahis avait commencé*<sup>229</sup>». Cette allusion n'est évidemment compréhensible qu'au lecteur qui se souvient de l'échange préalable, purement libidinal, entre Dahis et Fatmé.

La métonymie, qui agit d'une manière semblable, sert à exprimer un effet en nommant sa cause, un lieu pour l'événement qui s'y déroule, etc. Par exemple, Amanzéi laisse deviner le métier d'Amine en établissant le sofa comme son outil de travail : «Je pénétrai dans une chambre triste [...] dans laquelle [...] un sofa, qui, terni, délabré, témoignait assez que c'était à ses dépens qu'on avait acquis les autres meubles<sup>230</sup>». La métaphore permet le même subterfuge lorsque Mazulhim parle des «Enchanteurs<sup>231</sup>» qui le persécutent et lui enlèvent sa force virile. Ce type de détour, qui permet d'éviter des mots choquants tels que «prostitution» ou «impuissance», s'incarne également dans la figure de la périphrase. Ici, le Sultan, pour esquiver le terme vulgaire «vierge», affirme à propos de Moclès et Almaïde : «il n'est pas douteux qu'ils n'eussent tout ce que votre Brama demandait<sup>232</sup>».

La litote, quand à elle, a l'effet pervers de mettre en relief ce qu'on fait mine d'atténuer : «au lieu d'affirmer positivement une chose, [elle] nie absolument la chose contraire, ou la diminue [pour] donner plus d'énergie et de poids à l'affirmation positive qu'elle déguise<sup>233</sup>».

<sup>226</sup> Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, op. cit., p. 279.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>228</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion, 1968, p. 127-128 cité par Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 41.

<sup>229</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 54 (nous soulignons).

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>233</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 133, cité par Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 148.

Dans *Le Sopha*, la phrase «elle rougissait, et ce n'était plus la pudeur qui la faisait rougir<sup>234</sup>» confirme par la négative l'excitation charnelle de Zulica. Dans le cas de l'hyperbole, ce procédé d'amplification est encore plus visible. Marc-André Bernier écrit que Crébillon favorise surtout les progressions en donnant de plus en plus de poids aux bagatelles, jusqu'à une apogée sous-entendue : «Toute cette amplification à laquelle donne lieu la défaite du préjugé allie la prolifération des antithèses au rendu de mouvements ardents dont le cours obéit à la succession des sensations chez Zéïnis<sup>235</sup>». La jeune fille succombe tellement progressivement aux insistances de Phéleas que sa défloration devient évidente sans être clairement affirmée : «Enfin, un cri plus perçant qu'elle poussa, une joie plus vive que je vis briller dans les yeux de Phéleas, m'annoncèrent mon malheur et ma délivrance<sup>236</sup>».

#### 2.1.2 Ironie... quand tu nous tiens

Parmi tous les tropes qui façonnent le style crébillonesque, l'ironie est certes l'un des plus exacerbés : «Fine fleur et fine pointe de l'esprit de Crébillon, l'ironie pourrait être un fondement essentiel de sa création<sup>237</sup>». Historiquement, ce procédé désigne l'action d'interroger en feignant l'ignorance, mais dans les faits, il place les mots et leur signification dans un rapport d'opposition. Voyons la définition proposée par Quintilien :

Elle se décèle ou par le ton qu'on prend, ou par le personnage auquel on s'adresse, ou par la nature même de ce qu'on dit; car si aucune de ces circonstances n'est en rapport avec les paroles, il est clair qu'il faut donner à celles-ci un sens autre que celui qu'elles ont naturellement [...] il importe d'examiner ce qu'on dit et de qui on le dit, parce [...] qu'on peut blâmer sous forme d'éloge ou louer sous forme de blâme<sup>238</sup>.

Se développant magistralement sous la gouverne de Voltaire, l'ironie devient une arme de choix pour les auteurs des Lumières parce qu'elle leur donne la liberté de faire entendre ce qu'ils désirent, puis d'échapper aux autorités en plaidant le malentendu. Puisqu'elle consiste

<sup>234</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 120.

<sup>235</sup> Marc-André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 116.

<sup>236</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 236.

<sup>237</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 5.

<sup>238</sup> Quintilien, *De l'institution oratoire, œuvres complètes*, livre VIII, Chap. VI, *Des Tropes*, Paris, Éditions Garnier, 1863, p. 378-379, cité par Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 10-11.

«à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense<sup>239</sup>», l'ironie a aussi l'avantage de transformer en complice celui qui sait lire entre les lignes. Le procédé implique un partage, une connivence entre deux individus pour se moquer d'un troisième : «Cet accord donne au lecteur un sentiment de supériorité : il est "mis dans la confidence" par l'auteur. Il assiste à un spectacle plaisant, mais l'auteur lui fait de plus l'amitié de le convier à en jouir avec lui<sup>240</sup>». Directement rattachée à la dérision, l'ironie peut s'incarner en diverses figures de style, car son seul impératif est de permettre plusieurs niveaux d'interprétation.

Pour découvrir ce qui contraint le lecteur à comprendre le contraire de ce qu'il lit, il importe d'étudier le contexte d'énonciation original, contexte on ne peut plus limpide dans le cas du *Sopha*. On sait dès le départ que le Sultan est stupide, vaniteux et inculte : «Schah-Baham, premier du nom, était un Prince ignorant et d'une mollesse achevée. On ne pouvait pas avoir moins d'esprit<sup>241</sup>». Quand des formulations hyperboliques comme «Votre *clément* *Majesté* a de l'humeur aujourd'hui [...] il est dans son *Auguste* caractère de ne douter de rien<sup>242</sup>» retentissent, la contradiction, trop flagrante, entre l'outrance des adjectifs et la réalité, devient une marque claire d'ironie. Comparables à un balancier, ces titres ont «d'autant plus de vigueur pour dévaloriser que la valorisation est puissante<sup>243</sup>».

Crébillon fils, qui compile les ridicules de la cour, trouve une certaine impunité dans l'élaboration d'un langage double farci de critiques sociales, de sous-entendus que les lecteurs sont forcés d'interpréter. Pour guider leur lecture, il dépose ici et là des indices qui éclairent ses propos, comme ces didascalies qui nous informent tantôt qu'Abbdalathif pense tout le contraire de ce qu'il dit («Vous êtes jolie! *Lui dit-il avec une fureur ironique*, vous êtes jolie! Oui, très fidèle!<sup>244</sup>»), tantôt que Zulica se moque de son partenaire («Vous êtes, lui demanda-t-elle d'un *air railleur*, brouillé avec des Magiciens<sup>245</sup>»).

Ces précisions, ainsi que les commentaires du narrateur sur les personnages qu'il met en scène, témoignent de la forte subjectivité qui surplombe le roman. Lorsque Amanzéi introduit celle qui prostitue posément sa fille en disant: «La respectable Mère d'Amine<sup>246</sup>», le

<sup>239</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 173.

<sup>240</sup> R.-M. Albérès, *Le comique et l'ironie, Thèmes et parcours littéraires*, op. cit., p. 10.

<sup>241</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 30.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>243</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 31.

<sup>244</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 72.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 67.

jugement de valeur, même camouflé, est évident. Selon Géraud, ce commentaire frôle l'antiphrase, car la valeur positive de l'adjectif «respectable» est tellement peu probable qu'elle s'inverse en dévalorisation : «l'outrance devient dérision, et le renversement part de l'affectivité du locuteur, c'est-à-dire du point focal de sa subjectivité<sup>247</sup>». Autrement dit, cette constante ambivalence narrative fait appel au jugement, inévitablement subjectif, du lecteur.

Subjectif à tous les niveaux, le langage des personnages met en évidence leur opinion. Qu'elle soit dans le vocabulaire («tyran<sup>248</sup>»), les adjectifs («impitoyable<sup>249</sup>»), les verbes («risquer<sup>250</sup>») ou les adverbes («saintement<sup>251</sup>»), l'ironie signale le degré d'adhésion du sujet à son énoncé, modifie l'intensité de l'affirmation. Dans «vous autres, filles *tant soit peu* publiques<sup>252</sup>», l'adjectif «publique» à l'origine «classifiant, objectif, spécifiant [est] catapulté par l'adverbialisation dans la catégorie des adjectifs subjectifs [...] exprimant une qualification appréciative<sup>253</sup>». Les adverbes modalisateurs soulignent aussi la feinte adhésion du locuteur : «il me paraîtrait singulier [...] que vous ne me fissiez pas le dépositaire de vos secrets. Vous le seriez *assurément*, répondit-elle<sup>254</sup>». Crébillon introduit même une ponctuation ironique, un point d'exclamation ambigu : «Ce déplacement de l'interrogation vers l'exclamation, ce changement de modalité, montrent qu'une interrogation ironique n'attend pas de réponse, qu'elle n'est qu'un procédé rhétorique manifestant la puissance illocutoire de l'ironie<sup>255</sup>». C'est souvent grâce au point d'ironie que les sarcasmes de Nassès deviennent transparents : «Moi! Vous reprocher d'avoir fait mon bonheur! Pouvez-vous le croire<sup>256</sup>»!

Selon Cusset, cet engouement pour l'ironie trahit la position de Crébillon face au langage : «L'ironiste est un moraliste d'une certaine manière, mais qui se méfie de lui-même et de toute morale : il se méfie des mots, des principes, des sentiments, du dogmatisme de la raison, et même du pouvoir de l'amour<sup>257</sup>». En reprenant à son compte les craintes de l'honnête femme face aux promesses de ses prétendants, il met en évidence le vide de la

<sup>247</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 38.

<sup>248</sup> «un vieux Bramine, suivi de deux vieilles femmes, dont il se disait le consolateur, et dont il était le *tyran*, entra» (Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 49).

<sup>249</sup> «Ah ! Zulica, s'écria l'*impitoyable* Mazulhim...» (Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 143).

<sup>250</sup> «Vous avez *risqué* de faire une remarque judiciaire» (Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 103).

<sup>251</sup> «Elle était si *saintement* vindicative !» (*Ibid.*, p. 48).

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 68 (nous soulignons).

<sup>253</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 38.

<sup>254</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 198 (nous soulignons).

<sup>255</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 54.

<sup>256</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 193.

<sup>257</sup> Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir*, op. cit., p. 59.

parole et prévient le lecteur contre l'adhésion aveugle. Comme l'écrivain conteste lui-même la valeur des mots, le lecteur est contraint à prendre son parti au détriment de l'histoire.

Françoise Barguillét qualifie de «féroce» une ironie qui s'en prend au lecteur plutôt qu'à un quelconque personnage. Ce procédé parfois difficile à percevoir est vicieux, car il risque de coûter l'adhésion du destinataire, mais pour la théoricienne, il ne fait aucun doute que le marquis de Sade raille ses propres lecteurs : «on ne s'intéresse à la vertu que si elle est persécutée, persécutons-la jusqu'au bout pour la faire aimer. Cette acrobatie de casuiste est évidemment trop habile pour qu'on n'en soupçonne pas la perfidie ironique<sup>258</sup>». Bref, si Sade emprunte aussi la voie de l'ironie, son but n'est certes plus dans le domaine de la séduction.

### 2.1.3 La fiction alambiquée de Crébillon fils

Les phrases de Crébillon fils, bien que souvent conformes aux règles grammaticales, sont complexes à un point tel que certaines anecdotes en deviennent carrément obscures. Ce n'est que graduellement, par l'accumulation de phrases alambiquées, que le lecteur comprend, par exemple, que Mazulhim est impuissant : «Mazulhim, moins convaincu que Zéphris de son infortune, ou accoutumé peut-être à braver de pareils malheurs, ne pensant pas de Zéphris aussi bien qu'il le devait, tenta ce que, s'il eût été plus sage, ou plus poli, il n'aurait pas tenté<sup>259</sup>». Le lexique («infortune», «malheurs») et les commentaires sur son manque de sagesse et de politesse indiquent que Mazulhim tente d'amorcer des rapports sexuels sans en avoir la capacité physique. Le temps de réflexion imposé par Crébillon freine le sentiment d'indignation et provoque un rire de connivence, un peu de la même manière que l'ironie.

Sigmund Freud affirme que les grivoiseries, réservées à la société des gens bien éduqués, ne sont spirituelles que si les références sont faites d'une manière détournée :

Le moyen technique dont elle se sert la plupart du temps est l'allusion, c'est-à-dire le remplacement d'une chose par un élément petit, par un élément qui entretient avec cette chose des relations lointaines et à partir duquel l'auditeur reconstruit en idée ce qui est une totale et franche obscénité<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> Françoise Barguillét, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 228.

<sup>259</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 121.

<sup>260</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 194.

Ces obscénités ne sont tolérées que parce qu'elles sont jolies, parce que leur côté rustre est suggéré avec délicatesse, subtilité qui peut devenir un puissant catalyseur sexuel :

[le code] favorise l'éclosion d'un certain érotisme nourri d'ambiguïtés. Des mots en apparence neutres [...] suggèrent délibérément une signification dont les implications sexuelles sont patentes. En jouant sur leur double entente, le libertin les utilise comme instruments de séduction, les chargeant ou les vidant de sous-entendus<sup>261</sup>.

Fatigués des réponses évasives et des jolies maximes de leurs précieuses amies, les galants décident de pousser le jeu du travestissement et de vider la langue de sa substance en accumulant sous-entendus, artifices et travestissements : «Du coup, la guerre des sexes devient une lutte larvée et sournoise, une suite d'escarmouches feutrées où les adversaires, parlant le même langage, se portent des coups invisibles<sup>262</sup>». Cela entraîne d'inévitables quiproquos qui jouent en faveur de celui qui maîtrise le mieux la langue.

Crébillon, tout en utilisant le vocabulaire précieux de l'amour, réussit à parler de désirs charnels et de plaisirs physiques. Les termes qu'il utilise se chargent d'acceptions nouvelles : «De cette confusion naît une ambiguïté que les personnages galants ont tout intérêt à entretenir puisqu'elle leur permet de maintenir dans leurs liaisons la duplicité nécessaire à leurs entreprises<sup>263</sup>». De plus l'ambiguïté a le net avantage de préserver la politesse : «nulle indécence, nul mot cru, nul terme grivois ne dépare à aucun instant l'élégante réserve du texte<sup>264</sup>». Voyons plutôt une attitude commune face aux niveaux de langue en 1748 :

Pour s'exprimer sur les matières dont la pudeur peut s'alarmer, il est deux langues tout à fait différentes. L'une est celle des médecins, des matrones et des rustres : ses expressions sont crues, énergiques et choquantes. L'autre a des périphrases mystérieuses, des tournures énigmatiques, des termes entortillés. Elle donne aux sujets un fard qui les embellit, ou qui du moins leur ôte ce qu'ils avaient de rebutant : elle les couvre d'une gaze légère, qui, sans les cacher aux yeux, en rend la vue plus supportable. C'est cette langue que les gens bien nés parlent devant le beau sexe. Quoiqu'elle puisse sembler obscure, au fond elle ne l'est pas ; on est convenu de s'entendre à demi-mot<sup>265</sup>.

Crébillon fils joue donc dans le côté ombragé du langage, un langage «non plus qui exprime, mais qui voile la réalité, non plus qui dit, mais qui suggère, qui fait deviner, un langage allusif qui a pour fonction d'attiser et d'aiguiser l'imagination sans cependant jamais

<sup>261</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 57-58.

<sup>262</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 30.

<sup>263</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 32.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>265</sup> François-Vincent Toussaint, *Les Mœurs*, s.l. 1748, p. 164-164 cité par Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 33.

franchir les bornes de la décence<sup>266</sup>». Comme les termes concrets sont considérés vulgaires, l'abstraction devient recherchée et applaudie. Loin de s'être laissé aliéner par les bienséances abusives de son époque, Crébillon reprend avec lucidité ces clichés dans le but de les parodier. L'accumulation de ces termes vagues et généraux tient selon Bernadette Fort l'esprit du lecteur en éveil en le forçant à revenir sur ce qu'il a lu pour s'assurer qu'il a bien compris : «Il suffit de se familiariser avec cette terminologie pour pouvoir lire les passages réputés les plus équivoques comme à livre ouvert<sup>267</sup>». Une fois habitué au mode d'expression libertin, à cette feinte neutralité, des mots comme «égarements», «empressements», «transports», «anéantissement», et des verbes de possession comme «donner», «prendre», «garder» ou «perdre» peuvent se lire d'une manière libertine ou tout à fait décente.

Bref, la langue de Crébillon fils est un code basé sur une terminologie commune, mais connotée, qui met en garde contre l'interprétation littérale des paroles. L'auteur souligne la force corruptrice du langage en développant l'art de l'équivoque, notamment par la construction comparative, par l'imbrication de rapports proportionnels parfois difficiles à décortiquer : «Finissez donc! Vous me tourmentez! *Beaucoup moins* que je devrais. Mais enfin, répliqua-t-elle, c'est toujours *plus* que je ne veux<sup>268</sup>». Nassès utilise lui aussi l'antithèse pour ridiculiser sa partenaire qu'il sait être volage : «Je suis et je veux être persuadé que vous m'aimez *autant que* vous pouvez aimer quelque chose<sup>269</sup>». L'accumulation de ces formules de comparaison, subordonnées et enchâssées, forme un ensemble ambigu qui nécessite une relecture et «qui donne à la phrase de Crébillon le caractère impénétrable d'une énigme<sup>270</sup>».

#### 2.1.4 Une parole indicible

Comme nous le verrons bientôt, Sade, lui, ne fait pas dans la dentelle. Dans ses romans, rien ne demeure dans l'ambiguïté; tout est dit, et clairement dit... à une exception près. À la toute fin du cinquième dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, Dolmancé demande à ses

<sup>266</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils, op. cit.*, p. 34.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>268</sup> Crébillon fils, *Le Sopha, op. cit.*, p. 130 (nous soulignons).

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 194 (nous soulignons).

<sup>270</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils, op. cit.*, p. 76.

comparses de le laisser seul avec Augustin. Curieuses, Mme de Saint-Ange et Eugénie le forceront à avouer tout bas le sort qu'il réserve au jeune garçon même s'il «est de certaines choses qui demandent absolument des voiles<sup>271</sup>». Elles regretteront leur insistance, car après avoir clamé orgueilleusement «Est-il donc une infamie dans le monde que nous ne soyons dignes d'entendre et d'exécuter?<sup>272</sup>», Eugénie adopte «l'air de la répugnance<sup>273</sup>» et Mme de Saint-Ange approuve le silence initial de Dolmancé. Comme le secret est chuchoté, le lecteur, exclu de la confidence, ne peut que se fier à la réaction des deux libertines, et il sait pertinemment que pour les choquer autant, le plan doit être particulièrement obscène.

Si Dolmancé garde le silence pour protéger ses interlocuteurs<sup>274</sup>, on peut se demander si Sade, lui, n'effectue pas un retrait dans le cabinet secret au contraire pour mieux les pervertir. Grâce à ce lieu de l'innommable, à ces terribles vices si fortement suggérés, l'auteur irrite l'imaginaire du lecteur et le force à s'impliquer dans la fiction en comblant le silence par ses propres phantasmes. Cette stratégie littéraire permet de canaliser les énergies sexuelles qui n'ont pas été touchées dans un point de fuite où le désir a une possibilité d'extension infinie. Ce «cabinet secret» permet d'ouvrir sur un monde parallèle, sur un endroit hors scène auquel personne d'autre que le lecteur n'a accès, et cela sans nuire à la continuité du récit :

Ce lieu de l'horreur et du secret tient le savoir en suspens [...] s'il marque tout d'abord l'échec du récit sadien à piéger l'horreur absolue, il constitue surtout sa ruse la plus étonnante pour la signaler : elle s'inscrit dans ce blanc du récit où sa nomination abdique. On ne sait pas ce qui s'y passe, on sait seulement que ça a lieu; par quoi nous sommes contraints d'imaginer un réel plus puissant que le Discours, une violence telle que seul le silence puisse en être le répondant<sup>275</sup>.

Comme l'affirme Marcel Hénaff, le libertin qui se retire dans le cabinet secret sort de la narration. Mis hors-discours, il entre dans le domaine de la violence inénarrable, dans une horreur qui n'est pas viable dans le lieu familier de la langue. Bref, si Crébillon mettait une nouvelle distance entre le lecteur et l'œuvre en provoquant une réflexion, Sade, lui, exige une participation, une implication active dans un jeu aussi érotique qu'effrayant.

---

<sup>271</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 263.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>274</sup> «Vous voyez bien que je devais vous taire cette fantaisie; et vous concevez à présent qu'il faut être seul et dans l'ombre pour se livrer à de pareilles turpitudes (*Ibid.*, p. 264).

<sup>275</sup> Marcel Hénaff, *«Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès»*, *Obliques*, numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 36.

## 2.2 Des mots tout crus

*PÈRE UBU. – Merdre!*  
*MÈRE UBU. – Oh! Voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou.*

Alfred Jarry<sup>276</sup>

En réaction à l'ambiguïté et aux manigances langagières de ses prédécesseurs, Sade se soucie peu de choquer et même de s'attirer des ennemis mortels. Si l'on en croit Françoise Barguillét, l'écrivain aurait probablement eu moins de fil à retordre avec ses contemporains s'il avait mis en application des perversions plutôt que de tenter de les propager : « les romanciers réalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle s'interdisaient les grossièretés; ceux qui bravent le goût – car il s'agit d'un tabou esthétique plus que moral : dans la pratique on est assez accommodant! – sont considérés comme obscènes et on ne les estime pas<sup>277</sup> ». En effet, ce n'est certainement pas seulement les quelques incartades de Sade avec les prostituées<sup>278</sup> qui lui ont valu vingt-sept années d'emprisonnement, puisque des « faux pas » de ce genre étaient facilement pardonnés. C'est plutôt sa rébellion qui demeure inexcusable, son dédain aigu de l'estime de son prochain. Si Crébillon semble toute sa vie rechercher l'approbation de ses pairs, de l'Académie, des lecteurs, Sade refuse tout compromis, toute servilité et méprise ouvertement le libertinage « léger », l'hypocrisie de ses prédécesseurs :

Ainsi se trouvent dénigrés en quelques lignes tous les efforts esthétiques tentés par Crébillon pour donner au libertinage l'aspect d'une contenance sociale exigeante et de bon ton. Sade n'admet plus que l'habileté du langage et le raffinement des manières servent à dissimuler les appétits de l'instinct puisque – à l'opposé des libertins mondains – il rejette l'autorité de « l'être pour-autrui »<sup>279</sup>.

Affranchi des entraves langagières, Sade impose une toute nouvelle modernité littéraire qui prône la transparence, l'efficacité, l'indépendance et l'unicité de l'individu. Ses insinuations trahissent même une certaine obsession, un féroce plaisir pour l'agression qui pourrait être imputé à des années de répression morale.

<sup>276</sup> Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Éditions Phidal, 1995, p. 1.

<sup>277</sup> Françoise Barguillét, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 121.

<sup>278</sup> Des rapports de police indiquent que le marquis de Sade aurait drogué quelques prostituées avec des bonbons à la cantharide afin de les flageller et de les inciter à la sodomie.

<sup>279</sup> Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués*, op. cit., p. 339.

### 2.2.1 Appeler un chat un chat

Marcel Hénaff, qui admet que l'écriture du divin marquis, «souvent conventionnelle, sommaire, bourrée de stéréotypes<sup>280</sup>», ne soutienne pas la comparaison avec la verve complexe ou subtile de ses contemporains, s'interroge sur la notion de style. Ne cherchant ni à séduire, ni à perfectionner ce qui est déjà à la mode, Sade ne prend pas le temps de soigner son écriture; il a beaucoup trop à dire. Il se lance dans une entreprise de persuasion dans laquelle les arguments, sans cesse répétés, gommant toute délicatesse : «On ne voit pas l'écriture, tant elle se fait tendue, dénotative, fonctionnelle, saisie dans un emportement, une rage démonstrative, qui la rend indifférente à ses effets. Jamais elle ne se laisse prendre en flagrant délit de complaisance<sup>281</sup>». L'objet, la thématique sadienne, dévore littéralement la forme, instaurant comme nouveau jalon stylistique, la capacité d'innover.

Nul ne peut nier que les écrits de Sade possèdent, malgré tous leurs défauts, une touche fascinante qu'on ne retrouve chez aucun autre. C'est une langue unique par ses excès, ses répétitions, ses détails scabreux et son ton didactique. La leçon d'anatomie de *La Philosophie dans le boudoir* demeure le meilleur exemple de cette volonté de précision. Les instituteurs entrent dans un travail de nomination et de classement minutieux où le nom et la fonction de chaque partie du corps est donnée : «Eh bien, madame, je vais m'étendre sur ce canapé; vous vous placerez près de moi, vous vous emparerez du sujet, et vous en expliquerez vous-même les propriétés à notre jeune élève (Dolmancé se place et Mme de Saint-Ange démontre)<sup>282</sup>». Commencant par le «membre» viril, la libertine en explique le fonctionnement et en profite pour montrer la signification du terme «pollution<sup>283</sup>». Elle poursuit avec minutie son examen de l'anatomie masculine : «Le mot technique est *couilles*... testicules est celui de l'art. Ces boules renferment le réservoir de cette semence prolifique dont je viens de te parler, et dont l'éjaculation dans la matrice de la femme produit l'espèce humaine<sup>284</sup>». Viennent ensuite la description des verbes «foutre [...] engendrer [...] décharger<sup>285</sup>», et des parties intimes de la

---

<sup>280</sup> Marcel Hénaff, *Sade : l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 7.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>282</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 56.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>284</sup> *Idem.*

<sup>285</sup> *Idem.*

femme comme le «con [...] la motte [...] le clitoris<sup>286</sup>». Notons que Sade ne se contente pas de nommer précisément chaque chose dans un but didactique; il se délecte clairement de tous ces mots abhorrés par son siècle et les réutilise abondamment :

Que j'aime à branler ce gros vit sur le clitoris d'une vierge!... Toi, chevalier, fais moi beau cul... Te branlé-je bien, libertin?... Et vous, madame, *foutez-moi, foutez* votre garce... oui, je la suis et je veux l'être... Eugénie, décharge mon ange, oui, décharge! Augustin, malgré lui, me remplit de *foutre* [...] Eugénie, agite tes fesses, que ton anus presse mon vit : je vais lancer au fond de tes entrailles le *foutre* brûlant [...] Tenez, madame, voilà votre petite libertine encore pleine de *foutre*; l'entrée de son con en est inondée; branlez-la, secouez vigoureusement son clitoris tout mouillé de sperme<sup>287</sup>.

Cette répétition assourdissante du terme «foutre» crée selon Hénaff une certaine excitation chez les personnages car la jouissance du corps passe par la parole : «Entrer dans le langage, dans le savoir et dans le désir c'est une seule et même opération<sup>288</sup>». Le marquis trouve quant à lui son plaisir dans l'agression systématique du lecteur, soumis aux conventions littéraires de son temps. On croirait presque entendre la voix de Sade lorsque Dolmancé explique le sentiment de pouvoir que lui procure la vulgarité : «il est très doux de scandaliser : il existe là un petit triomphe pour l'orgueil qui n'est nullement à dédaigner<sup>289</sup>». C'est par ce que Barthes nomme la «violence métonymique» que l'auteur obtient sa vengeance. En amalgamant des «fragments hétérogènes, appartenant à des sphères de langage ordinairement séparées par le tabou socio-moral<sup>290</sup>», il prononce l'improbable mariage entre la langue classique et le lexique vulgaire de la sexualité, il détourne l'usage respectable de la forme de la maîtrise en la saturant des objets contre lesquels elle s'est instituée.

Tout comme Jarry, Sade trouve dans le cycle excrémental l'arme idéale pour combattre la langue classique. La *merde*, déchet par excellence, ouvre l'espace du langage à ce qui est le plus vil, à un tabou encore plus fort que le sexe et le sang. Mme de Saint-Ange raconte par exemple dans les termes les plus infâmes comment elle satisfait son mari : «je pompe avec ardeur le foutre de ses couilles, il faut que je lui chie dans la bouche!... Il avale<sup>291</sup>!» et menace sans retenue Dolmancé : «je jure qu'à chaque vexation, je te lâche un pet dans la bouche<sup>292</sup>».

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 179 (nous soulignons).

<sup>288</sup> Marcel Hénaff, *Sade : L'invention du corps libertin*, op. cit., p. 81.

<sup>289</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 125-126.

<sup>290</sup> Roland Barthes, «L'Arbre du crime», *Obliques*, Numéro 12-13, Éditions Borderie, 1977, [*Tel Quel*, no 28, hiver 1967], p. 223.

<sup>291</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 93.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 262.

Ce langage ordurier sert à représenter l'irreprésentable, à faire naître une jouissance du corps au-delà des codes, des classes et des convenances incarnés dans le langage.

Le blasphème, peut-être encore plus blessant, acquiert de même une fonction érogène puisqu'il «peut aviver la jouissance chez les débutants encore mal libérés des interdits religieux<sup>293</sup>». Le simple fait d'être indexés semble donner aux mots un pouvoir excitant incomparable : «un de mes plus grands plaisirs est de jurer Dieu quand je bande. Il me semble que mon esprit, alors mille fois plus exalté, abhorre et méprise bien mieux cette dégoûtante chimère; je voudrais trouver une façon de mieux invectiver, ou de l'outrager davantage<sup>294</sup>». Les «foutredieu! Sacredieu! Triple-dieu<sup>295</sup>!» se succèdent donc à un rythme régulier. L'originalité de Mme de Saint-Ange en la matière est notable : «Ah! foutre! foutre! partez quand vous voudrez... pour moi, je n'y tiens plus! Double nom d'un dieu, dont je me fous!... Sacré bougre de dieu! je décharge<sup>296</sup>!» La dernière vexation possible étant de propager la mauvaise parole, les instituteurs incitent Eugénie à les imiter : «Jure donc, petite putain<sup>297</sup>!» Paroxysme de l'interdit, le blasphème n'est pourtant qu'un maillon de la chaîne :

L'interdit, assurément, joue son rôle, comme limite qu'il faut dépasser, dans ce mouvement d'illimitation. Mais ce n'est nullement là l'ultime limite [...] Quelque chose de plus violent se fait jour dans cette fureur d'écrire; une violence que ne réussissent pas à épuiser ni à apaiser tous les excès d'une imagination superbe ou féroce mais toujours inférieure à l'emportement d'un langage qui ne supporte pas d'arrêt, pas plus qu'il ne conçoit de terme. Violence d'autant plus forte qu'elle est simple, s'affirme par une parole sans équivoque, privée de toute arrière-pensée, qui dit toujours tout sans façons et ne laisse rien à feindre, ainsi purement pure<sup>298</sup>.

## 2.2.2 Hurlements et silences : les spasmes de la prose sadienne

Dire ce qui ne se dit pas, écrire avec fureur et dépasser toutes les limites : l'emportement de Sade témoigne de sa volonté de détruire la langue courante. Voilà pourquoi Fauskevåg compare son esthétique au mouvement rococo. Ce courant offensait en effet les règles

<sup>293</sup> Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués*, op. cit., p. 337.

<sup>294</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 112-113.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>298</sup> Maurice Blanchot, «L'insurrection, la folie d'écrire», dans *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 326-330 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 271.

classiques en y accolant des éléments baroques conjuguant «outrance, disproportion et dissymétrie<sup>299</sup>». Tout comme dans les romans de Crébillon fils, l'idéal classique de l'imitation de la nature est redéfini par les répétitions et les excès de mièvrerie, mais Sade change la donne en arrachant des termes emphatiques comme les adverbes «absolument», «délicieusement» et «infiniment» et les épithètes maniérés tels que «admirable», «céleste», «charmant» et «délicieux» au contexte rococo et les annexe d'une manière perverse à des détails anatomiques. Les «sublime membre<sup>300</sup>», «cul divin et précieux<sup>301</sup>» ou «trou mignon<sup>302</sup>» instaurent donc un avilissement érotique marqué. Autrement dit, la préciosité est détournée de son cadre mondain afin de magnifier la vulgarité.

Pour établir une caractérisation maximale des personnages, le style rococo a aussi recours aux références mythologiques. Dans «Je veux être la Ganymède de ce nouveau Jupiter<sup>303</sup>», «jamais l'Olympe n'eut une divinité qui la valût<sup>304</sup>» ou «comme la célèbre impératrice Théodora, femme de Justinien, j'ai raccroché au coin des rues<sup>305</sup>», Sade construit une impression de magnificence, procédé assez répandu dans le discours des Lumières :

Or, les éléments mythologiques [répondent] principalement à un souci décoratif, à une préoccupation esthétique "attentive à plaire" [...] Les références mythologiques appartiennent au répertoire des éléments qui composent le mode intensif sur lequel s'exprime la jouissance engendrée par l'abus de pouvoir; la volupté la plus violente se jauge à la profanation de la perfection esthétique la plus pure<sup>306</sup>.

S'adressant à un public assez instruit pour être à même de comprendre ces références outrancières, Sade amorcerait selon l'hypothèse de Fauskevåg une entreprise de désensibilisation : «Si le beau est mis au service de la corruption la plus vile, c'est pour faire accéder la perception libertine à une profanation toujours plus complexe, à une déshumanisation toujours plus transgressive, et donc plus totale<sup>307</sup>». Il voudrait entraîner les gens de bonne compagnie dans un monde de grossièretés et de vilénies, les pousser malgré eux vers une jouissance qui les répugne. Croyant à l'impact libidinal de la démonstration, il accumule donc les descriptions sexuelles faisant naître des désirs dédiés au refoulement.

<sup>299</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 146.

<sup>300</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 150.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>306</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 162.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 154.

La prose sadienne se divise donc en cris de jouissance, discours philosophiques, descriptions précieuses et grossièretés extrêmes. Jean-Pierre Faye parle d'une oeuvre hybride gorgée de supplices et de cris, d'une «géante orgie narrative qui parcourt de part en part la première traversée révolutionnaire de l'histoire<sup>308</sup>». Il est vrai que ce mariage de mouvements, de rythmes syncopés et de spasmes irréguliers est on ne peut plus novateur.

L'anéantissement de la langue s'incarne chez Sade dans cette toute nouvelle jouissance inarticulée : «Les plaisirs suprêmes et, disons-le, les plus précieux, sont les plaisirs cruels, ceux qui entraînent la douleur et confondent, dans un même cri, le gémissement et le rugissement. Le monosyllabe ah<sup>309</sup>»! Sade ose insérer dans sa prose des onomatopées, des reproductions approximatives d'exclamations gutturales; ce faisant, il sort définitivement du domaine de la langue : «Ah! oui, ma bonne, ah! oui<sup>310</sup>»; «Ahe! ahe! ahe! foutre<sup>311</sup>»! Selon Paz, le cri va au-delà de la sensualité, et même de l'érotisme : «Le langage érotique souffre la même destruction. Les mots ne nous servent pas pour communiquer avec l'autre, mais pour l'abolir<sup>312</sup>». La seule exception concerne les échanges d'insultes entre libertins, qui les exaltent mutuellement plutôt qu'ils ne les dégradent.

Somme toute, Sade détruit le langage et donne ce qui en reste aux libertins pour qu'ils en fassent le catalyseur de leurs émois sexuels. La parole n'appartient qu'aux maîtres et ne doit pas être partagée avec les victimes : «Le maître est celui qui parle, qui dispose du langage dans son entier; l'objet est celui qui se tait, reste séparé par une mutilation plus absolue que tous les supplices érotiques, de tout accès au discours<sup>313</sup>». La parole devient un enjeu majeur chez les libertins puisqu'elle est l'attribut exclusif de celui qui a le pouvoir, de toute manière, seule la jouissance est énonçable : «la souffrance étant du côté de la victime ne saurait être dite. Elle peut être indiquée, signalée, mais en tant qu'elle stimule la jouissance<sup>314</sup>».

Dans *La Philosophie dans le boudoir*, Mme de Mistival, la mère d'Eugénie, a droit, contrairement aux victimes type, à une petite part du discours. Elle s'insurge, supplie,

---

<sup>308</sup> Jean-Pierre Faye, «Changer la mort (Sade et le politique)», *Obliques*, Numéro 12-13, Éditions Borderie, 1977, [*Tel Quel*, no 28, hiver 1967], p. 48.

<sup>309</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, op. cit., p. 53.

<sup>310</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 142.

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>312</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, op. cit., p. 54.

<sup>313</sup> Roland Barthes, «L'arbre du crime», op. cit., p. 221.

<sup>314</sup> Marcel Hénaff, *Tout dire ou l'Encyclopédie de l'excès*, op. cit., p. 36.

menace, puis ne peut plus que crier sa souffrance: «Ah! comme vous me faites mal<sup>315</sup>!», «Oh! ciel! quelle douleur<sup>316</sup>!». Puis, des cris, identiques à ceux de ses bourreaux, lui échappent : «Mme de Mistival, *criant comme un diable* : Ahe! ahe! ahe<sup>317</sup>! Ce retour de la grande dame à un état bestial renforcera évidemment la jouissance des libertins.

Il est intéressant de noter ici que le lecteur se voit imposer un silence semblable à celui des victimes. Il ne peut qu'encaisser ce flot de paroles, laisser le pouvoir aux libertins... et choisir son camp. S'il se laisse choquer par les secousses violentes de cette langue blasphématoire, il est sans contredit une victime, mais s'il laisse les pulsations qui y résonnent titiller ses sens, il se retrouve du côté des libertins, donc des maîtres.

### 2.2.3 Une grammaire érotique

Nonobstant le désir de provocation, les emportements de Sade sont beaucoup plus rigoureux qu'ils ne le paraissent. Éric Labonté prévient d'ailleurs le lecteur de ne pas se laisser impressionner par cette prose saccadée, n'y voir que la débauche :

La plupart des lecteurs sont pris de vertige devant les idées de Sade. Tant de violence et d'intransigeance ne laissent pas indifférent; c'est pourquoi il est souvent tentant d'attribuer directement à l'auteur une pensée inclassable, et de trouver ses raisonnements aberrants et contradictoires. La démesure de certains textes empêche parfois le lecteur de les appréhender clairement et de faire la part des choses. La critique a ainsi tendance à considérer en bloc l'œuvre de Sade, et à se livrer à des généralisations abusives<sup>318</sup>.

Passer par-dessus le choc causé par une sexualité aussi débridée permet de concevoir la prose sadienne comme une organisation méticuleuse. Dans sa préface à *Justine ou les malheurs de la vertu*, Jean Paulhan affirme que l'écriture sadienne illustre «admirablement la façon dont les idées les plus complexes [...] peuvent s'énoncer dans un langage impeccable, aussi précis que sinueux<sup>319</sup>». Barthes, fasciné par la constance mathématique de Sade, reconstitue même une grammaire basée sur ses descriptions pornographiques :

<sup>315</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 277.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>317</sup> *Idem.*

<sup>318</sup> Éric Labonté, *Le libertinage dans l'œuvre du marquis de Sade*, op. cit., p. 20.

<sup>319</sup> Jean Paulhan, *Préface à Justine ou les malheurs de la vertu*, 1946, cité par Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, op. cit., p. 82.

Le code érotique est composé d'unités qui ont été soigneusement déterminées et nommées par Sade lui-même. L'unité minimale est la posture; [...] Combinées, les postures composent une unité de rang supérieur, qui est l'opération. L'opération [...] lorsqu'elle est saisie comme un tableau, un ensemble simultané de postures, on l'appelle une figure; lorsqu'au contraire, on voit en elle une unité diachronique, se développant dans le temps par succession de postures, on l'appelle un épisode. Enfin, les opérations, s'étendant et se succédant forment la plus grande unité possible de cette grammaire érotique : c'est la «scène» ou la «séance»<sup>320</sup>.

Barthes dégage aussi deux règles de combinaison, soit celle de l'exhaustivité voulant que tous les libertins présents participent à la posture et que toutes les parties de leur corps soient sexuellement saturées, et celle de réciprocité selon laquelle les participants reçoivent autant qu'ils donnent. Selon le théoricien, «toute la syntaxe sadienne est recherche de la figure totale<sup>321</sup>», de la figure sexuelle capable d'allumer les feux des lecteurs. Ces lois transforment le libertin en une fraction de phrase, en objet ou en action, mais non en individu.

La règle de réciprocité fait par ailleurs naître une figure de style basée sur une symétrie rhétorique : le chiasme. Le passage «rendez-lui, avec votre jolie langue, les mêmes soins que vous venez d'en obtenir<sup>322</sup>», devient une espèce de diagramme réflexif. Il en est de même pour la flagellation et la sodomie car le véritable libertin doit apprécier également les deux positions : «il est si doux de changer de sexe, si délicieux de contrefaire la putain, de se livrer à un homme qui nous traite comme une femme, d'appeler cet homme son amant, de s'avouer sa maîtresse<sup>323</sup>»! La langue et ses jeux de symétrie deviennent ainsi une condition du plaisir.

La faculté organisatrice de Sade ressurgit surtout dans la prolifération de directives telles que : «Mettons, s'il vous plaît, un peu d'ordre à ces orgies, il en faut même au sein du délire et de l'infamie<sup>324</sup>». Pratiquement à chaque scène de débauche, Dolmancé s'autoproclame directeur des figures sexuelles, et donne un rôle à chacun en s'assurant que tous les participants arrivent à la jouissance en même temps : «Un peu d'ensemble, mes amis; si vous vouliez seulement m'accorder deux minutes, je vous aurais bientôt atteints, et nous partirions tous à la fois<sup>325</sup>». Cette méthode, sévère et régulière, prend même, selon Robbe-Grillet, le pas sur les passions et leur assouvissement : «l'organisation elle-même finit par apparaître comme un élément plus important de l'activité érotique que la matière charnelle qu'il s'agit

<sup>320</sup> Roland Barthes, *L'arbre du crime*, op. cit., p. 219-220.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>322</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 65.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 168.

en principe d'organiser<sup>326</sup>». La jouissance émergerait donc de l'ordre des figures plutôt que de leur réalisation, ce qui confère à la langue comme telle une fonction aphrodisiaque.

Classé dans une catégorie d'écrivain à part par Barthes, le marquis est défini comme un «formulateur» ayant su fonder une langue nouvelle, un style consistant basé sur une organisation logique et sur des insistances. Sa parole, émergeant du jeu avec les catégories traditionnelles d'écriture, est autosuffisante : «Nous commençons à savoir que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que la "poésie", qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire<sup>327</sup>». Sade se retrouve ainsi hissé au rang du tout premier poète maudit dont l'écriture, avant-gardiste, est unique, inimitable et toute puissante : «La grandeur de Sade n'est pas d'avoir célébré le crime, la perversion, ni d'avoir employé pour cette célébration un langage radical; c'est d'avoir inventé un discours immense, fondé sur ses propres répétitions (et non sur celles des autres)<sup>328</sup>».

#### 2.2.4 Tout dire : un projet encyclopédique

Finalement, le langage sadien trouve une unicité des plus caractéristiques dans ses ambitions totalitaires. En effet, l'auteur n'échappe pas à la vaste entreprise de dénomination, de classification et d'accumulation de connaissances qui s'empare du siècle des Lumières et qui a pour but de rassembler le savoir d'une manière intégrale tout en contrant la stagnation de la langue classique. Si Diderot et D'Alembert désirent redonner ses lettres de noblesse au lexique technique, le marquis tente quant à lui de réinstaurer l'usage des mots interdits en établissant une encyclopédie des excès, un inventaire du vice. Ce «dénombrement méthodique, ce travail de classement, de récapitulation<sup>329</sup>» a un objectif principalement didactique, celui d'établir formellement un pan du savoir.

---

<sup>326</sup> Alain Robbe-Grillet, «L'ordre et son double, Préface à la Nouvelle Justine», *op. cit.*, p. 229.

<sup>327</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, 1971, p. 39.

<sup>328</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>329</sup> Marcel Hénaff, *Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès*, *op. cit.*, p. 32.

Mais, puisque la jouissance ne peut de toute évidence être communiquée efficacement par un langage purement technique, Sade s'est inventé une forme hybride, une parole qui laisse une place aux émois corporels. Son dictionnaire est donc travesti par la forme narrative, et son récit gouverné par la rigueur encyclopédique. Surtout évidente dans *Les 120 Journées de Sodome*<sup>330</sup>, l'hypothèse de Sade est «qu'il n'y a aucun énoncé, si pervers soit-il, qui ne soit énonçable<sup>331</sup>». Désirant émanciper l'imaginaire de ses contemporains, l'écrivain les oblige à voir ce que l'usage leur cache, leur montre la langue dans son intégralité. C'est pourquoi son écriture va jusque dans les plus infimes détails, les limites les plus scabreuses :

[...] si c'est un jeune garçon, qu'il lui saisisse le vit et le branle; qu'il chatouille le clitoris, si c'est une fille; les titillations du plaisir qu'il fait naître, en rétrécissant prodigieusement l'anus du patient, doubleront les plaisirs de l'agent. Qui, comblé d'aise et de volupté, dardera bientôt au fond du cul de sa jouissance un sperme aussi abondant qu'épais, qu'auront déterminé *tant de lubriques détails*<sup>332</sup>.

Ce goût aiguisé pour la nuance, la précision visuelle, donne lieu à ce qu'Hénaff nomme le «style coupé», une accumulation de scènes sexuelles prenant la forme d'un «procès-verbal qui enregistre et additionne les choses vues ou entendues<sup>333</sup>». Comme chaque détail doit être plus raffiné, plus imposant que le précédent, leur organisation est graduelle. Selon Sturm, c'est l'«hyperbole quantitative» qui permet à l'auteur d'accéder à tous les excès mais d'une manière ordonnée : son «langage ourlé, farci d'outrance et d'exagération, [ses] formules superlatives et exclamations<sup>334</sup>» témoignent surtout de sa volonté de pointer l'infini. Dans *La Philosophie dans le boudoir*, les attributs masculins atteignent des proportions vertigineuses suivant l'ordre d'apparition des personnages. Si Dolmancé a un pénis «fort long et d'au moins six pouces de tour<sup>335</sup>», celui d'Augustin a «treize pouces de long sur huit et demi de circonférence<sup>336</sup>»! Et lorsque ce n'est plus suffisant, ils peuvent toujours s'affubler d'improbables godemichés de «quatorze pouces de long sur dix de tour<sup>337</sup>».

<sup>330</sup> Construit comme un inventaire, ce roman met en scène des libertins qui s'isolent avec des victimes pendant 120 jours expressément pour dénombrer toutes les formes de jouissance possibles.

<sup>331</sup> Marcel Hénaff, *Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès*, op. cit., p. 34.

<sup>332</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 100 (nous soulignons).

<sup>333</sup> Marcel Hénaff, *Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès*, op. cit., p. 171.

<sup>334</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 56.

<sup>335</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 44.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 178.

L'hyperbole décrite comme «une inflation de la parole qui s'affiche comme une forme de style et rien d'autre<sup>338</sup>» est souvent mécanique et stéréotypée. Le style de Sade ne se situe donc clairement pas dans le terrain du réalisme et n'espère nullement faire croire en des membres aussi monstrueux. Michel Camus affirme à ce propos que le langage sadien est une porte ouverte sur l'imaginaire : «le langage s'ouvre à sa propre faille; là où enfin le sens défaille dans l'excès de sens plutôt que dans sa négation, son manque ou son absence<sup>339</sup>».

Moreau indique quant à lui que cette volonté totalitaire pousse Sade vers le paroxysme, vers une recherche de la jouissance absolue. La douleur, située à l'extrémité des sensations humaines possibles, devient ainsi une source de délectation. Morsures, coups et flagellation sont de mise car ils satisfont cette quête d'infini : «La toute-puissance du libertin se ritualise à travers une exaltation de l'ignoble<sup>340</sup>». La violence, autant psychologique et morale que physique, permet au libertin de structurer son plaisir et de maximiser sa jouissance : «tu en auras, petite coquine!... Tu n'en déchargeras que plus délicieusement<sup>341</sup>».

### 2.3 Le merveilleux monde de la pornographie

*Le langage de la séduction est, par définition, un langage incarné.  
Il s'inscrit nécessairement dans un espace dialogique où, à travers les  
paroles d'un séducteur, une petite fille se découvre une putain.*

Chantal Thomas<sup>342</sup>

Grâce aux efforts des libertins, l'érotisme poursuit au XVIII<sup>e</sup> siècle sa longue croisade vers l'émancipation des moeurs. Même un médecin aussi respecté que La Mettrie peut désormais se permettre d'explorer le monde de la sexualité. *La Volupté*, traité publié en 1746 et rebaptisé sept ans plus tard *Art de jouir*, proclame impunément la dépendance de l'homme

<sup>338</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 57.

<sup>339</sup> Michel Camus, «La Question de Sade», *Obliques*, Numéro 12-12, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 2.

<sup>340</sup> Marcel Hénaff, *Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès*, op. cit., p. 163.

<sup>341</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 183.

<sup>342</sup> Chantal Thomas, *L'oeil de la lettre*, op. cit., p. 31.

aux ébats physiques, «chante les plaisirs de l'amour auxquels la nature nous invite, loin des pudeurs et des préjugés qui les ont culpabilisés<sup>343</sup>». Si le statut scientifique de ce traité l'exclut automatiquement du domaine très circonscrit de la pornographie, il est plus difficile de classer les romans libertins. N'oublions pas que le questionnement pornographique, nonobstant sa participation à l'affranchissement des entraves morales, est encore souvent classé en marge de la littérature officielle et boudé par les intellectuels.

Il est donc légitime de se demander si les jeux langagiers et les boutades proférées par Crébillon fils et Sade les écartent assez de la norme pour les reléguer à la paralittérature, au cercle peu louangé des pornographes. S'il est admis qu'ils réclament la liberté du corps autant que celle de l'esprit et du langage, on peut tout de même douter que le traitement libertin qu'ils font des mœurs sexuelles soit suffisant pour que leurs ouvrages soient considérés pornographiques. Le point central de notre réflexion tournera autour de leur intention puisque sont pornographiques uniquement, selon Michel Delon, les «textes qui prétendent susciter le désir<sup>344</sup>». À la jonction entre la volonté de plaire, d'instruire, d'exciter et d'amuser, nos deux auteurs sont rarement considérés par l'histoire de la littérature comme romanciers, philosophes, pornographes ou même écrivains à part entière. Nous verrons ici les caractéristiques qui peuvent les inclure ou les exclure de la littérature pornographique.

### 2.3.1 L'exultation du corps ou la jouissance de l'esprit?

Publié en 1991, l'ouvrage *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, expression tirée des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, élabore une des définitions communément admises du roman pornographique. Jean-Marie Goulemot y note que la première condition que doit remplir le genre est l'intemporalité puisque l'effet érotique n'est pas dépendant des modes ou des styles : «on postule que le livre pornographique conditionne et même constitue ses conditions de lecture au point, on l'a dit, de lui faire prendre l'imaginaire pour le vrai, avec

<sup>343</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin, op. cit.*, p. 34.

<sup>344</sup> Michel Delon et Pierre Malandain, *Littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 393.

toutes les conséquences physiques produites par une telle confusion<sup>345</sup>». Selon Goulemot, l'auteur pornographique atteint cet objectif par l'hypotypose, en créant des tableaux tellement précis que le lecteur ne lit plus, mais voit les scènes : «Ce qui renseigne l'amateur ce n'est pas une légende [...] mais une mise en scène, une organisation, un tableau, un jeu de regards [...] qui conduisent tous à un lieu unique : ce corps jouissant<sup>346</sup>». Le roman doit montrer des personnages qui assouviennent leurs désirs avec intensité afin d'éveiller chez le lecteur le même besoin. Les tableaux se déploient comme des peintures et sollicitent le regard, l'instinct voyeur, ce qui génère plus souvent qu'autrement des personnages «voyeurs» plutôt inactifs qui servent à réfléchir le désir du lecteur.

Le roman pornographique est également rhétorique car il doit convaincre le lecteur qu'il doit, comme son *alter ego*, se rendre, se laisser contaminer par la passion. Goulemot affirme d'ailleurs qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, il était un outil indispensable pour lutter contre les scrupules dans les maisons de prostitution : «C'est par lui que les débutantes apprennent l'a.b.c. du métier, que les clients se préparent "aux jouissances", et que les jeunes gens, encore innocents, découvrent les vertiges de leurs premières ardeurs<sup>347</sup>».

Goulemot croit que les représentations artistiques des écrits licencieux doivent bien entendu stimuler l'imagination, mais surtout produire des effets dans la réalité : «Négation du monde moral, le roman érotique est l'affirmation brutale de la réalité du monde physique, fût-il réduit au seul corps désirant du lecteur, tendu vers l'écoute de soi et l'autarcie de la jouissance<sup>348</sup>». L'auteur rejette tout de même la thèse de l'identification, arguant que le désir de jouissance ne naît pas de l'assimilation de l'appétit des personnages, mais plutôt de l'admiration de leurs corps et de la jalousie de leur plaisir. Autrement dit, le lecteur ne désire pas être Dolmancé, mais simplement parvenir, comme lui, à la jouissance. Le roman pornographique a donc une finalité physiologique puisqu'il installe le lecteur dans un état de manque dont il ne peut se soulager que par un recours extra-littéraire.

Pour que cet effet prenne son essor, l'auteur pornographique doit à tout prix éviter l'analyse psychologique, ce qui nuirait à l'«image» mise en place. Les états d'âme et la réflexion n'ont pas droit de cité dans un récit qui promet l'action de corps désirants. Le

<sup>345</sup> Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Marseille, Éditions Alinea, 1991, p. 11.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 72.

lecteur de romans pornographiques connaît à l'avance ce qu'il s'apprête à lire, et ne désire ni renouvellement, ni surprise. Le narrateur est en réalité un simple intermédiaire, un voyeur qui délègue son regard à un autre voyeur; le tableau n'existe que par cette double présence.

Les pornographes du XVIII<sup>e</sup> siècle savent, tout comme leurs contemporains, éviter une trop grande clarté. Plusieurs font preuve de beaucoup d'ingénuité pour doser ce qui doit être dissimulé, pour éveiller l'imagination sans trop en révéler. Plusieurs stratégies permettent de laisser au lecteur la charge de compléter les images mises en branle, notamment l'utilisation du terme «mourir», fréquemment suivi des points de suspension. Ce verbe représente l'inachèvement, l'abandon final, une satisfaction inexprimable, autant chez Sade<sup>349</sup> que chez Crébillon fils<sup>350</sup>. Ce type de code pornographique enflamme aussi bien l'imaginaire qu'un vocabulaire proprement érotique seulement si la rhétorique cède franchement la place à la scène érotique. Ce commentaire d'Amanzéi souligne bien les freins que peut poser à l'excitation charnelle un camouflage trop lourd : «il s'établit entre eux une conversation fort tendre mais où l'amour parlait une langue bien étrangère et en apparence bien peu faite pour lui. Sans leurs actions, je doute que j'eusse jamais compris leurs discours<sup>351</sup>».

### 2.3.2 De la révolte et des rires : des réactions honnêtes?

Peut-on donc, à partir des postulats de Goulemot, qualifier de pornographiques les intentions de nos deux auteurs? Si Sade semble au premier abord désirer convaincre son lecteur d'abandonner son livre pour se livrer à ses pulsions, les diverses réactions recensées par Françoise Laugaa-Traut dans ses *Lectures de Sade* indiquent que le résultat n'est pas si probant. Charles de Villiers, un contemporain, décrit par exemple Sade comme «un des fruits les plus odieux de la crise révolutionnaire<sup>352</sup>». Sanglante et convulsive, digne de la censure, son écriture serait selon lui trop violente pour être le moindrement excitante :

---

<sup>349</sup> «mam'selle, je me meurs!... je ne puis plus !» (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 150) (nous soulignons).

<sup>350</sup> «je mourrai de plaisir entre vos bras» (Crébillon fils, *Le Sopha*, *op. cit.*, p. 174).

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>352</sup> Charles de Villiers, *Le Spectateur du Nord*, t. IV, 1797, p. 407-414 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, *op. cit.*, p. 74.

Ce que la débauche a de plus bizarre et de plus révoltant, ce qu'une cruauté raffinée a de plus atroce [...] se prêtent réciproquement leurs charmes; car ce sont des charmes qu'on prétend y faire trouver. Il est quelques ouvrages, auxquels semblent avoir présidé les grâces; à celui-ci, l'on croiroit que ce sont les furies [sic]<sup>353</sup>.

Il se fait surtout un point d'honneur de souligner l'inefficacité et l'inoffensivité du procédé sadien, même si son inquiétude transparait clairement :

Quel qu'ait été son projet, il est certain qu'il a fait le plus dégoûtant et le plus mauvais de tous les livres. Pour dangereux, je ne pense pas que ce honteux roman le devienne jamais, à moins qu'il ne rencontre des imaginations montées au ton de celle de Robespierre et de Couthon qui, heureusement pour l'espèce humaine, sont assez rares [...] Il doit se former une conjuration de tous les hommes honnêtes, de tous ceux qui désirent encore voir régner sur la terre quelque morale et quelque sociabilité, pour en exterminer autant d'exemplaires qu'il pourroit s'en rencontrer<sup>354</sup>.

L'érotique sadienne révolte tellement ses contemporains que nul n'oserait lui admettre un effet excitant. Les nombreuses tentatives afin de désamorcer ces perversions, laissent surtout poindre une réelle peur qu'elles ne se répandent en France. Ce n'est qu'après la mort de Sade, quand la «menace» se fait moins présente, que des penseurs se permettent de livrer leurs sentiments plus librement, sans cesser pour autant de ridiculiser l'auteur :

D'abord, j'ai cru que j'allais ajouter une autre victime à la liste de celles qu'a fait cet auteur si doué; j'ai vraiment cru que j'allais mourir, me fendre en deux ou m'étouffer de rire. Je n'ai jamais tant ri de ma vie : et même pour sauver cette vie, je n'aurais pu m'arrêter. J'allai du texte aux illustrations, puis de celles-ci au texte pour finalement me plier littéralement en deux et m'écrouler de rire; je regrette d'avoir à ajouter que tous les amis à qui j'ai prêté ou montré ce livre ont été affectés de la même façon que moi<sup>355</sup>.

Que ses descriptions débridées soient jugées carnavalesques, dangereuses ou dégoûtantes, le divin marquis génère des réactions fortes qui pourraient bien cacher une honte, un refus de laisser émerger les pulsions mêmes qu'on tente de titiller. Ne nous perdons toutefois pas en conjectures et contentons-nous d'apposer un bémol à ces critiques assassines.

Si Goulemot reconnaît que Sade, avec ses épisodes voués uniquement à la jouissance, ses successions de tableaux et son lexique technique et grossier, utilise les stratégies narratives de la pornographie, il l'exclut lui aussi du genre car ses héros bavardent plus qu'ils ne désirent et désappointent ainsi le lecteur à la recherche d'un stimulant physique : «Plus que la jouissance, les passionne la justification des moyens qu'ils mettent en œuvre pour y

<sup>353</sup> *Idem.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>355</sup> Algernon Charles Swinburne, *The Swinburne Letters*, edited by Ceceil Y. Lang, New Haven, Yale University Press, 2<sup>e</sup> édition, t. I, 1960, p. 53-58 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, *op. cit.*, p. 160.

parvenir. Le discours le plus souvent précède la jouissance<sup>356</sup>». Cette œuvre-inventaire est tellement rationalisée, ses tirades instructives, morales, politiques et anticléricales prennent tellement de place, que l'effet lubrique est annulé. N'étant pas gratuites, les performances sexuelles demeurent secondaires et donc éjectées du domaine de la pornographie.

Goulemot lui accorde tout de même une bonne note au niveau de «la gymnastique sexuelle de groupe<sup>357</sup>». Avec ses figures variées et la complexité de ses arrangements, Sade transforme le corps humain en machine du plaisir. Il enchevêtre les corps, les confond, et cette machine en mouvement est clairement apte à susciter le désir de jouissance chez le lecteur. Il reste qu'avec ce corps robotisé, l'excitation demeure d'ordre rationnel.

Octavio Paz croit aussi que l'œuvre du marquis est beaucoup trop intellectualisée pour être classée pornographique : «Sade est un écrivain austère, son œuvre recherche davantage l'approbation de notre jugement que la complicité de nos sens. Sade ne voulait pas émouvoir, exalter ou convertir; il voulait convaincre<sup>358</sup>». Mengue, croit, enfin, lui, que le genre dissertatif emporte le duel contre les épisodes narratifs qui ne servent qu'à

[...] prouver «expérimentalement» la validité de la loi génératrice du récit, qui accède ainsi au statut d'une loi de la nature. Le récit fonctionne plus alors comme une sorte de laboratoire de l'imaginaire où sont formés, par le pouvoir de la fiction, des «modèles» réduits de la réalité [...] qui, malgré leur outrance et leur invraisemblance, veulent détenir la force de persuasion d'une expérience mentale<sup>359</sup>.

Sans renier l'impact libidinal de ces démonstrations, force est d'avouer que l'excitation suscitée est surtout rationnelle. L'exhaustivité de la description servirait à «prouver» que les actes décrits sont excitants, à corrompre le lecteur. Dans sa préface intitulée «Aux Libertins», Sade s'adresse aux lecteurs en tant que «voluptueux de tous les âges et de tous les sexes [...] femmes lubriques [...] jeunes filles trop longtemps contenues [et] aimables débauchés<sup>360</sup>» et les assimile ainsi d'emblée aux libertins. Autrement dit, si le lecteur s'implique dans ce roman, c'est qu'il se considère lui-même libertin et qu'il s'autorise à y trouver des stimulants sexuels. Ce procédé d'inclusion est rusé car il agit comme une loi impérative de débauche. Ce

<sup>356</sup> Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, op. cit., p. 91.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>358</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le Marquis de Sade*, op. cit., p. 79.

<sup>359</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien, loi et narration dans la philosophie de Sade*, op. cit., p. 24.

<sup>360</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 37.

monde lubrique est «entièrement construit comme une machine captante, un dispositif narratif chargé d'arracher de force la jouissance à son propre lecteur<sup>361</sup>».

Certaines hypothèses de Condillac nous portent même à croire que le divin marquis chercherait à obtenir des petites victoires sur la pudeur jusqu'à perversion complète. Puisque la nature ne fournit que les organes et «laisse à l'expérience le soin de nous faire contracter des habitudes, et d'achever l'ouvrage qu'elle a commencé<sup>362</sup>», les écrivains auraient le pouvoir de faire naître de nouvelles habitudes chez leurs lecteurs, des vices de plus en plus blâmables dans le cas de Sade. Lorsque Condillac écrit : «Varions souvent les circonstances, à chaque changement ce sera un nouveau besoin qui dominera, et la statue ira de desirs en desirs, sans savoir jamais se fixer. Le goût qu'elle avoit hier pour un fruit cédera à la passion qu'elle a aujourd'hui pour un autre, et qui demain ne subsistera plus<sup>363</sup>», il semble indiquer à Sade qu'il réussira à faire accepter des crimes sexuels comme le viol, l'inceste et le meurtre s'il réussit auparavant à lasser le lecteur des vices mineurs tels que l'adultère, la flagellation et la sodomie. Bref, les variations de Sade sur la sexualité assouplissent l'imaginaire du lecteur, lui permettent d'envisager des bassesses qu'il aurait peut-être autrement jugées insupportables. C'est ainsi que la théorie sadique en vient à acquérir du sens; la douleur prend le relais du plaisir lorsque l'orgasme simple n'est plus suffisant pour sentir son corps.

### 2.3.3 Les perversions de la distanciation

Toujours selon les théories de Goulemot, Crébillon userait trop de l'ironie pour être pornographique : «Il est évident que tout ce qui incite à ne pas prendre le texte au sérieux, au pied de la lettre, éloigne son procès de lecture des effets que produit, par définition, le roman licencieux<sup>364</sup>». Même lorsque le narrateur fait mine de rapporter objectivement les paroles de son personnage et amorce ainsi une description stimulante, «le ton, le contexte, ou divers procédés stylistiques confèrent à ces paroles rapportées une résonance ironique qui indique la

---

<sup>361</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien, loi et narration dans la philosophie de Sade*, op. cit., p. 124.

<sup>362</sup> Condillac, *Traité des sensations*, op. cit., p. 12.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>364</sup> Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, op. cit., p. 87.

véritable opinion de l'auteur au sujet de celles-ci<sup>365</sup>). Ces commentaires, loin de stimuler physiquement, suscitent une réflexion, souvent suivie d'un amusement intellectuel :

[...] le texte est avant tout au service de l'«esprit», concept opposé à la chair et aux émotions qu'elle fait naître. Or, loin d'éprouver du «plaisir» comme l'auteur se plaît à le supposer, le lecteur se sent floué, déjà frustré des délices du voyeurisme et de surcroît de ceux de l'énonciation amoureuse : l'ironie, surtout spirituelle, nous interdit le relâchement et nous intime la résistance à nos plus naturels penchants<sup>366</sup>.

Par exemple, lorsque Amanzéi commente les ébats de Mazulhim et Zéphris - «il n'était pas cependant dans une situation dont on pût le féliciter<sup>367</sup>» - le sarcasme tue l'excitation du lecteur et le brouillage lexical autour du terme «féliciter» éloigne l'image sexuelle :

Tout mot peut s'érotiser au point que rien n'y est innocent ou neutre. Une volonté systématique parvient sans difficulté à déstabiliser l'apparente spécialisation du vocabulaire. C'est peut-être même le sens profond de la grivoiserie que cette aptitude à sous-entendre, à jouer les ambiguïtés, à inventer [...] des polysémies amoureuses.

Ainsi, Crébillon est grivois et non pornographe car son but est d'éveiller l'esprit à la sexualité par un processus de contamination. Sa langue, trop raffinée, demanderait une trop grande concentration pour émouvoir le corps : «l'inquiétante virtuosité des dialogues [...] où un libertinage glacé déploie ses festons sophistiqués selon un cérémonial d'une intensité telle que l'on ne sait plus, de la parole ou de la sexualité, laquelle sert de prétexte à l'autre<sup>368</sup>». Les termes opaques et les doubles sens provoquent souvent l'incompréhension, imposent une lecture attentive et active, exigent «le goût de la gymnastique mentale [et] une mémoire infailible<sup>369</sup>». L'accumulation de figures, la complexité et l'ironie provoquent un effet de distanciation qui, comme le décrira Bertold Brecht deux siècles plus tard dans son *Petit Organon pour le théâtre*<sup>370</sup>, force le lecteur à garder la tête froide, l'esprit aux aguets.

Le langage de certains romans de Crébillon fils est d'ailleurs tellement obscur que les éditeurs ont décidé d'ajouter des vignettes osées «pour ne pas décevoir les amateurs<sup>371</sup>». Cela confirme assez à quel point les fines allusions sont insuffisantes pour exciter l'adepte de pornographie. Lire Crébillon, c'est s'interroger sur la signification de chaque mot, c'est avoir

<sup>365</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 166.

<sup>366</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 113.

<sup>367</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 121.

<sup>368</sup> Robert Mauzi, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 191.

<sup>369</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 111.

<sup>370</sup> Édité en 1948, le *Petit Organon pour le théâtre* propose un théâtre nouveau qui laisse en tout temps une distance entre le spectateur et l'œuvre afin que ce premier puisse conserver son esprit critique. Par divers procédés de distanciation, l'artiste peut éviter l'adhésion du spectateur à la fiction et garder son esprit en éveil.

<sup>371</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 13.

sous le nez les tactiques d'énonciation, c'est voir le procédé rhétorique davantage que l'acte sensuel. Donnons pour l'exemple cette description d'une érection, si complexe, si loin de l'image, qu'il est presque impossible qu'elle n'émoustille plus que l'esprit :

Il lui répéta en la serrant dans ses bras avec transport, qu'elle faisait sur lui, l'impression la plus vive. Je ne sais, (pendant qu'elle continuait à s'en étonner), comment il fit pour lui prouver qu'il disait vrai, mais cette modestie dont elle s'était armée, commença à céder à l'évidence. De quelque nature que fût la preuve qu'il lui offrait, en la convainquant, elle acheva de la subjuguier<sup>372</sup>.

L'auteur fait tellement appel à l'imaginaire des lecteurs qu'en plus de devoir inventer l'assouissement sous-entendu, ils doivent pallier le manque de description physique :

On pourrait tenter d'avancer une loi : plus le personnage est haut placé dans l'échelle sociale, plus les notations psychologiques l'emportent sur les notations physiques. Et cette autre loi qui présente une certaine analogie : plus le personnage est beau et plus il est difficile de le décrire. Le comble de l'absence de caractérisation, ce serait donc une toute jeune fille, aristocratique, d'une beauté distinguée et d'une grande pureté morale<sup>373</sup>.

À l'opposé, certains théoriciens proclament l'effet affriolant des tactiques crébillonnesques. Barguillet croit par exemple que les longues périphrases attirent l'attention sur ce qu'on prétend adoucir : «en désignant les choses par un langage indirect, ils obligent le lecteur à éclaircir les allusions, enrôlant ainsi beaucoup plus sûrement son imaginaire que si les mots étaient assenés crûment. Les bienséances deviennent l'alliée de la plus audacieuse impudeur<sup>374</sup>». Sturm note quant à lui que «les confidences osées, les médisances cruelles qui s'échangent dans les salons aristocratiques<sup>375</sup>» sont autant de détails qui émoustillent les auditeurs. Les nombreuses conversations servent de voiles aux scènes érotiques, et le lecteur, enflammé, peut ainsi compléter le tableau selon ses préférences. Ces délectables commérages inspirant désormais davantage un intérêt historique que de luxurieuses ardeurs, l'écriture de Crébillon se voit malgré tout bannie du domaine de la pornographie.

Puisque l'humain se lasse rapidement des stimuli connus, les impressions vives provoquées par ces grivoiseries ou même par la «brutale matérialité d'un usinage de la volupté et du crime<sup>376</sup>» instaurée par Sade ne font plus le poids face à la pornographie moderne. Même si nos auteurs participent à une véritable révolution dans le domaine de

---

<sup>372</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 78.

<sup>373</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 76.

<sup>374</sup> Françoise Barguillet, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 122.

<sup>375</sup> Ernest Sturm, *Crébillon fils ou la science du désir*, op. cit., p. 60.

<sup>376</sup> Robert Mauzi, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 195.

l'érotisme, ils sont aujourd'hui relégués aux mondes de la philosophie ou de la littérature, mais certainement pas de la pornographie. En d'autres mots, dans *Le Sopha et La Philosophie dans le boudoir*, la distance intellectuelle entre le lecteur et l'œuvre est trop grande; le plaisir émerge de la rédaction du texte et de son déchiffrement plutôt que dans la réalisation pratique des fantasmes. Dans un monde qui, selon la formulation de Barthes, «n'existe qu'à proportion de son écriture<sup>377</sup>», le lecteur moderne ne peut pas trouver une réalité tangible, accessible, qui puisse rivaliser avec la pornographie utopique d'aujourd'hui.

Finalement, après avoir goûté à l'ambiguïté crébillonesque et à la crudité sadienne, la transformation de la langue libertine à travers le siècle devient plus palpable. Plus leste et mieux assumée, vulgaire, revendicatrice et autonome, elle ne glisse pourtant pas dans la pornographie. La langue libertine touche avec Sade à sa fin sans toutefois devenir autre chose. Elle laisse entrevoir l'avènement du narrateur moderne qui, s'il continue à jouer avec les ambiguïtés, ne le fera plus pour se cacher, mais bien pour s'amuser. Le divin marquis a déjà commencé cette entreprise de démythification de la langue qui se résout dans un grand éclat de rire cruel : «Sade fulmine, insulte, se moque, se montre obscène. Et le comble, il rit<sup>378</sup>».

Ses défenseurs, qui le découvriront et le réhabiliteront des décennies après sa mort, clameront que le public du XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas prêt à accepter une littérature aussi révolutionnaire. Moreau écrit par exemple dans *Le Devoir de monstruosité* : «Sade est sans précédent dans sa prédisposition à faire parler le désir. La bouche pleine de sexe, il se change en ventriloque pour nous narrer ce qu'il éprouve<sup>379</sup>». Il va sans dire que le lectorat requerrait un temps d'adaptation avant de devenir le réceptacle de systèmes aussi intraitables.

Dans *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Anne Coudreuse discute d'ailleurs des préférences du public des Lumières qui tient encore en haute estime le pathos et les grandes passions déchirantes. Pleurer en public demeure à cette époque un moyen chic et «infaillible de manifester sa sensibilité et de prouver ainsi les vertueuses qualités de son âme<sup>380</sup>». La recherche de pathétique est même effective dans l'érotisme. En témoignent des œuvres telles

<sup>377</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 39.

<sup>378</sup> Jacques Henric, «Changer l'intolérable et l'Infâme», op. cit., p. 44-45.

<sup>379</sup> Marcel Moreau, «Le devoir de monstruosité», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 15.

<sup>380</sup> Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1.

que *La Religieuse* de Diderot dans laquelle les supplices corporels, la souffrance et la perversité humaine sont minutieusement décrits, probablement afin de bouleverser le lecteur.

Pourtant, les définitions officielles rappellent que cette notion subit une importante métamorphose dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 indique : «Pathos : mot grec qui signifie Passion, et ne s'emploie que pour signifier les mouvements que l'orateur excite dans les auditeurs, ne se dit guère qu'en conversation<sup>381</sup>», le Furetière de 1702 ajoute une nouvelle dimension : «Il ne s'emploie que pour signifier les mouvements que l'orateur excite dans les auditeurs, et n'est en usage que dans la conversation, et dans le comique<sup>382</sup>». L'outrance du pathos, qui contrevient aux règles d'authenticité, est devenue une habitude qui ne manque pas d'être joyeusement ridiculisée :

À vouloir dire trop, à utiliser continuellement des mots plus grands que les choses dans une langue toujours marquée au coin de l'hyperbole et de la recherche de l'expressivité à tout prix, le pathos finirait par ne plus rien dire. Conscients des limites de l'expression dès qu'on la fige dans un répertoire de mots vidés de leur sens [...] les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle tentent de donner aux passions une langue neuve<sup>383</sup>.

Bref, on assiste à une déchéance du pathos que Coudreuse nomme «bathos» : «Le mot Bathos est d'une grande ambiguïté. Il désigne une chute qui est l'antithèse de l'élévation du pathos. [Il suscite] l'hilarité face à la tentative malheureuse de créer un effet pathétique<sup>384</sup>». Les auteurs comme Crébillon fils et Sade ne veulent plus émouvoir, mais amuser, faire réfléchir et explorer la langue littéraire. Le premier dénigre les larmes d'apitoiement et les faux sentiments pour susciter un rire de connivence et le second, malgré une tendance flagrante pour les scènes de torture, s'éloigne tout autant du sentiment parce qu'il présente la souffrance comme positive, exacerbe le pathos. Selon Anne Coudreuse, on doit donc à une volonté parodique cette recherche de l'effet tragique chez Sade, ces accents raciniens truffés de «Ô», de points d'exclamation et de suspension : «Ah! mets-le-moi jusqu'au fond des entrailles!... Ô douce volupté, quel est donc ton empire<sup>385</sup>»!

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>385</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, *op. cit.*, p. 153.

## CHAPITRE III

### UN ÉCHANGE À SENS UNIQUE

Pierre Hartmann retrace dans *Le contrat et la séduction* les stades de développement du roman libertin ainsi que les étapes menant à l'acceptation d'un désir détaché du sentiment, indifférent «à l'endroit de la relation intersubjective<sup>386</sup>». À son premier stade, le roman libertin ferait une apologie naturaliste du désir sexuel et participerait au combat des Lumières en revendiquant une «libre disposition du corps et de son langage<sup>387</sup>». Le second stade, dans lequel Crébillon fils est une figure de proue, met en scène le conflit entre le désir et l'amour : «En guerre ouverte contre le roman sentimental, il en parodie impitoyablement les procédés, à seule fin de ruiner ses présupposés par la corrosion du ridicule<sup>388</sup>». Ce démasquage inciterait insidieusement à la révolte contre les autorités qui condamnent toute forme de sensualité.

Selon Hartmann, c'est dans ce contexte que le projet d'éducation libertine prend de l'ampleur et rejoint le dernier stade, celui de la décadence. Les romanciers libertins, qui contestent les idées reçues, tentent de «former» le lectorat par un discours d'émancipation, mais les termes du contrat échappent parfois au lecteur, ce qui met en jeu la réception : «De façon générale, le contenu de l'éducation libertine se révèle d'une grande pauvreté, parce que celle-ci postule, conformément au dogme naturaliste qui la sous-tend, une réceptivité immédiate du novice à l'expérience du plaisir qui lui est proposée<sup>389</sup>».

L'auteur libertin refaçonne les méthodes de lecture afin que le lecteur reconnaisse l'éducation elle-même comme un plaisir. C'est ici l'illustration de la doctrine hédoniste qui enflamme l'imagination et qui mène, avec le Marquis, à une attaque en règle contre les anciens procédés de lecture : «Avec Sade, la pédagogie libertine se fera terroriste, révélant le vice caché de son origine : la méconnaissance de la liberté subjective, de l'autonomie de la

---

<sup>386</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 402.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>388</sup> *Idem.*

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 404.

personne et de la singularité du désir<sup>390</sup>». Certains théoriciens établiront même, comme le fait Marcel Moreau, un lien entre cette évolution de la conception du désir et la psychanalyse freudienne. Selon cette optique, Sade tenterait de faire ressurgir le désir, pulsion essentielle refoulée dans le subconscient, par une agression verbale : «[Du libertinage à la psychanalyse], nous parcourons une trajectoire sans cesse plus intellectuelle, plus rationnelle, qui réunit toutes les conditions d'une libération verbale, non celles d'une libération effective<sup>391</sup>».

Nous avons vu dans les chapitres précédents que les langages élaborés par Crébillon fils et Sade sont constitués d'éléments empruntés et d'écarts aux normes en place, mais ils présentent aussi, et surtout, une tentative pour communiquer avec leurs contemporains. Nos deux auteurs ont mis en place des systèmes intraitables qui affectent directement le lecteur, sa conception de la littérature, sa perception de lui-même. Les techniques qu'ils emploient pour y arriver révèlent encore plus précisément leur position respective face à la littérature.

Ainsi, Crébillon affiche une nette prédilection pour la forme dialogique qui instaure une complicité avec le lecteur. Le dialogue lui permet de souligner la vacuité du badinage, mais aussi de montrer que la langue est le véhicule par excellence de la fausseté. Il se fait éducateur en éveillant la conscience du lecteur et en le prévenant contre les abus des maîtres de la langue. À l'opposé, Sade tente d'amortir, d'assoupir la conscience du lecteur, de biffer la distance entre la fiction et la réalité. Il veut en fait asservir le lecteur, le soumettre à sa volonté, à sa conception de la sexualité, de la langue et de la littérature.

Dans un cas comme dans l'autre, l'écrivain illustre sa vision de la communication à l'aide de personnages-lecteurs. La description de l'acte de lecture permet effectivement à Crébillon fils et Sade d'influencer considérablement l'approche du récit. Nous tenterons dans ce dernier chapitre de dégager la conduite de nos deux auteurs face à leur lectorat, de cerner les tentatives de Crébillon pour les éloigner de la fiction et celles de son successeur pour les y précipiter. Cette réflexion nous amènera ultimement à les situer dans la chronologie littéraire, à souligner leur rôle dans l'avènement de la modernité et des profondes mutations opérées par les écrivains dits modernes.

---

<sup>390</sup> *Idem.*

<sup>391</sup> Marcel Moreau, «Le devoir de monstruosité», *op. cit.*, p. 15.

### 3.1 Une structure dialogique

*Et moi, je vous soutiens que cet Amanzéi-là, n'est qu'un bavard, qui se mire dans tout ce qu'il dit, et qui, ou je ne m'y connais pas, a le vice d'aimer les longues conversations et de faire le bel esprit.*

Le Sultan<sup>392</sup>

Carole Dormier, qui s'est penchée sur les étapes menant à l'élaboration d'une langue dialogique, indique entre autres que la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par le développement de l'écriture personnelle et de l'expression de plus en plus présente de la subjectivité. S'imposent donc progressivement «les recueils d'histoires à conteurs désignés, le roman précieux, le récit picaresque à la première personne et la forme épistolaire<sup>393</sup>». Ces procédés narratifs dans lesquels se déploient des réflexions, des commentaires généralisants et des conversations rapportées, permettent à l'auteur d'exprimer des opinions à caractère personnel, même si ce ne sont pas les siennes propres, et de mettre en scène des consciences uniques et réfléchissantes qui peuvent servir de modèles – ou d'anti-modèles - aux lecteurs.

La période entre 1690 et 1728 marque «une émancipation des contraintes de l'esthétique [...] et une percée des procédés narratifs qui ouvriront un champ fécond d'innovation et d'expérimentation aux romanciers de la génération suivante<sup>394</sup>» dans laquelle Dormier inclut bien évidemment Crébillon fils. Ce dernier joue, dans *Le Sopha*, avec la subjectivité de ses personnages en entremêlant les dialogues dans plusieurs niveaux de narration. Cette structure dialogique met en évidence la myriade de malentendus pouvant brouiller la communication. Puisque les humains opacifient les mots jusqu'à les rendre impropres, inutilisables, puisqu'ils cachent leur véritable caractère derrière des faux-semblants, il devient indispensable de douter de chaque mot prononcé, de juger de la véracité de tout énoncé. La subjectivité en vient de la sorte à prendre une énorme place dans le processus de communication, et le point de vue personnel acquiert peu à peu une valeur de vérité aussi complète qu'un énoncé prouvé scientifiquement. Ce qui ouvre la voie à l'écriture orale qui hantera la modernité...

<sup>392</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit. p. 169.

<sup>393</sup> Carole Dormier, *Le Discours de maîtrise du libertin*, op. cit., p. 81.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 85.

### 3.1.1 Les petits caractères du contrat social

Admis grâce à la popularité de son père dans le cercle fermé de la haute société, mais dénué de sentiment d'appartenance envers celle-ci, Crébillon fils développe une voix subjective et objective à la fois, une voix qui reproduit fidèlement l'esprit des salons, mais où sont disséminés des jugements personnels. Comme ces opinions sont celles des personnages, il est impossible de les lui attribuer même si elles semblent révéler sa propre réflexion : «Quand je dis des Amants, j'entends cette foule de gens désœuvrés qui disent qu'ils aiment, plus par habitude que par sentiments; qu'on écoute parce qu'il le faut, et qui parviennent plus aisément à nous faire croire que nous sommes aimables, qu'à se le faire trouver eux-mêmes<sup>395</sup>». Dispersés naturellement dans les dialogues, ces idées sur le libertinage portent aussi loin que des critiques directes tout en permettant à l'auteur de n'offenser personne.

Béatrice Didier, qui qualifie Crébillon de «chercheur social», note chez lui «une analyse fort poussée [...] des rapports du corps, du cœur et de l'esprit, enfin une dénonciation des mécanismes de la société et une perspicace interrogation sur le langage<sup>396</sup>». À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les romans véhiculent une conception corrodée du sentiment amoureux jusqu'à ce qu'il soit associé à une arme perverse permettant avant tout d'obtenir des faveurs ou un accord froid entre adultes consentants : «aux hiérarchies traditionnelles paraît donc s'être substituée une sorte de contrat social à l'usage exclusif de la classe privilégiée<sup>397</sup>».

L'amour au siècle des Lumières n'a donc plus rien à voir avec la noblesse des sentiments et les grandes passions déchirantes des littératures précédentes. Les aventures se multipliant perdent cette ravissante rareté et le processus de séduction, vidé de toute implication, se résume bientôt à quelques règles bien simples et garantes de succès. Ce jeu de «l'amour-goût» est minutieusement décrit par Crébillon à travers des échanges galants extrêmement codifiés qui mettent en évidence le profond sentiment d'ennui des aristocrates :

On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre? On se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire? On se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engagea ensemble. On se quitte encore, et jamais on ne se brouille. Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout

<sup>395</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 203.

<sup>396</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21.

<sup>397</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 94.

cela, mais l'amour, qu'était-il qu'un désir que l'on se plaisait à s'exagérer, un mouvement des sens dont il avait plus à la vanité des hommes de faire une vertu? On sait aujourd'hui que le goût seul existe, et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin<sup>398</sup>.

Afin de préserver leur réputation, les libertins prennent un soin maladif à cacher leurs véritables intentions et s'approprient sans vergogne le langage de l'amour. Lorsque Hartmann affirme que «l'amour s'est dégradé en langage<sup>399</sup>», il indique que malgré leurs dialogues constants, les personnages du *Sopha* ne communiquent plus vraiment. Les libertins et courtisanes connaissent sur le bout des doigts les étapes à franchir pour sceller une affaire et construisent de façon complice leur relation : «autrement dit, personne n'est séduit ni ne séduit, les partenaires se livrent à deux à un jeu social – presque "socialisé" – dont l'issue ne fait aucun doute mais que chacun joue à retarder<sup>400</sup>». Suivant ce contrat tacite, l'homme ne ménagera ni les compliments ni les aveux d'amour et feindra de croire en la résistance de la femme. La conquête n'est valable que si la dame oppose une défense qui s'abolira d'elle-même dans un délai raisonnable si l'homme se conforme aux règles.

Ces dialogues «amoureux» sont narrés par un «observateur ironique qui entend suggérer à son lecteur le jeu de masque<sup>401</sup>» auquel se livrent les personnages. Plusieurs commentaires d'Amanzéi tels que : «je jugeai que s'il était aimé, on ne le favorisait pas encore<sup>402</sup>» mettent en évidence les étapes à respecter avant d'obtenir des privilèges. Hartmann attribue à Crébillon un rôle de précurseur en ce domaine : «Sans doute [...] est-il parmi les premiers à souligner la spécificité du désir sexuel, et à convertir le traditionnel discours sur l'amour en un discours sur la sexualité<sup>403</sup>». Cette étude de mœurs souligne la dégénérescence du sentiment en simple formalité. Comme l'amour ne survit plus que dans les paroles, les termes tels que «conversation» acquièrent une toute nouvelle connotation sexuelle : «Jamais je ne voyais entrer un esclave ou un Bramine, sans croire qu'on me mettrait de la *conversation*<sup>404</sup>» se dit même Amanzéi au creux du sopha.

<sup>398</sup> Crébillon fils, *La Nuit et le Moment* ou *Les Matinées de Cithère* dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, [1755], t. II, p. 61.

<sup>399</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 95.

<sup>400</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 18.

<sup>401</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 99.

<sup>402</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 227.

<sup>403</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 108.

<sup>404</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 57.

### 3.1.2 Fatmé, Amine et Zulica : des femmes de code

La prédominance du code galant devient évidente chez Crébillon à travers des personnages féminins farouchement conspués. Tel est du moins le cas de Fatmé qui s'attire le mépris d'Amazéi en s'abandonnant au vice sans l'envelopper des délicatesses d'usage : «[elle] n'exigeait pas de lui cette vivacité dans les transports, ces tendres riens que la finesse de l'âme et la politesse des manières rendent supérieurs aux plaisirs, ou qui, pour mieux dire, les sont eux-mêmes<sup>405</sup>». Amine est aussi rabrouée parce qu'elle tente une percée dans le monde galant alors que son métier même ruine le processus de séduction. Son amant, qui considère lui donner assez d'argent pour s'épargner les détours de l'amour, lui lance : «Mais, mon enfant [...] deviens-tu folle? Qu'est-ce donc que le jargon dont tu te sers? [...] tiens, poursuivit-il en tirant une bourse [...] voilà là-dedans, de quoi guérir tes scrupules, et te relever de tous les voeux que tu as pu faire<sup>406</sup>». Comme Amine persévère à s'empêtrer dans un rôle qui ne lui sied pas, il n'hésite pas à lui rappeler le monde auquel ils appartiennent : «je te dispense des sentiments, et même de cette prodigieuse inclination que tu as pour moi : aussi bien dans le marché que nous avons fait ensemble, ne m'a-t-elle servi à rien. Je te paie même aussi cher que si j'étais en premier, et tu sais bien que cela n'est pas dans les règles<sup>407</sup>».

Le code, s'il souligne l'indignité de certaines, peut aussi servir de bouée de sauvetage à d'autres, qui n'adhèrent pas à ces mœurs dissolues. La pure Zéphiss, qui connaît assez bien la réputation de Mazulhim pour ne pas se croire aimée, exige par exemple un aveu d'amour avant de succomber. Elle sait que son séducteur lui mentira effrontément, elle sait qu'elle se rendra à ses instances, mais cette exigence diminue son déshonneur : «Je ne rougirai pas d'être le prix de l'amour, mais je mourrai de honte et de douleur, si je ne m'étais vue que l'objet du caprice<sup>408</sup>». Autrement dit, Zéphiss négocie les termes de sa défaite et obtenant le seul dédommagement possible : «il n'a plus besoin de la persuader de l'aimer, c'est chose faite. Il n'a même pas besoin de la persuader qu'il l'aime [...] il lui suffit de le dire<sup>409</sup>». Lorsqu'elle clame : «laissez-moi le soin de vous justifier, je m'en acquitterai mieux que vous-

<sup>405</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 49.

<sup>406</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 68.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>409</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 58.

même, et j'ai plus d'envie de croire que vous m'aimez que vous de me le persuader<sup>410</sup>», elle autorise son séducteur à la tromper mais exige un baume consolateur pour les blessures qu'elle se prépare. Zéphris se mérite les éloges d'Amanzéi parce qu'elle suit le code avec une inspirante noblesse de cœur, et ce malgré les réticences de son amant.

Dans ces épisodes, l'homme et la femme sont confinés à leur rôle respectif dont il existe peu d'échappatoires. Crébillon fils traite avant tout du «moment», de cet instant précis où la femme doit se déclarer vaincue, où l'homme, qui s'adonne au plaisir par système plus que par faiblesse, reçoit le prix de ses efforts. Ce «moment» est «le correspondant du moment langagier que le séducteur crée en même temps qu'il l'énonce<sup>411</sup>». Autrement dit, la chute de la femme survient lorsque l'homme a dit tout ce qu'il y avait à dire, que ce discours préliminaire soit franc ou faux, respectueux ou carrément méprisant.

Voilà pourquoi les galanteries de Mazulhim et les menaces de Nassès ont exactement le même effet sur Zulica. Ce dernier qui, incapable d'attendrir la courtisane, prend sciemment le parti de lui faire craindre pour sa réputation, pose une infraction au «code». Puisque son interlocutrice est plus orgueilleuse que vertueuse, cette attaque est efficace, mais offrir la discrétion comme monnaie d'échange est sans contredit un procédé de dernier recours :

Je voulais vous mettre à portée de m'aimer, sans que qui que ce fût s'en doutât, mais puisque ce ménagement de ma part, vous déplaît, je vous rendrai des soins, Madame, on saura que je vous aime, et je ne vous épargnerai aucune des tendres étourderies qui pourront apprendre au public les sentiments que j'ai pour vous<sup>412</sup>.

Puisque Zulica s'est retranchée dans le rôle de la femme vertueuse ignorante des règles mondaines, Nassès peut se permettre des digressions et la manipuler à sa guise. Il saura même la contraindre à avouer son amour très tôt dans la discussion :

M'aimez-vous? Lui demanda Nassès aussi tendrement que s'il l'eût aimée lui-même. Ah! Nassès, s'écria-t-elle, quel plaisir vous ferait un aveu que vos emportements m'ont déjà arraché; m'avez-vous là-dessus, laissé quelque chose à vous dire? Oui, Zulica, répondit-il; sans cet aveu charmant que je vous demande, je ne puis être heureux; sans lui, je ne puis jamais que me regarder comme un ravisseur. Voulez-vous me laisser un si cruel reproche à me faire? Oui, Nassès, dit-elle en soupirant, je vous aime<sup>413</sup>!

Somme toute, Zulica, cantonnée dans le rôle de femme vertueuse créé par Nassès, n'a d'autre choix que de jouer le jeu de l'amour pour que la discussion continue d'avancer. Elle

<sup>410</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 114.

<sup>411</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 111.

<sup>412</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 177.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

doit aller là où le dialogue la mène car le silence n'est pas une option. Il n'y a qu'à la toute fin de sa mésaventure, lorsque son jeu est cruellement dévoilé, que Zulica refusera de participer à cette conversation malsaine : «Plus Mazulhim feignait de tendresse, plus Zulica, déconcertée, abattue, s'obstinait au silence. Nassès qui jouissait malignement de sa confusion, [...] attendait impatiemment qu'elle répondît elle-même. Ce fut en vain<sup>414</sup>».

### 3.1.3 Le triangle dialogique

Les dialogues occupent dans les œuvres de Crébillon fils une place prépondérante et monopolisent parfois, comme c'est le cas dans *Le Sopha*, jusqu'à deux tiers du récit<sup>415</sup>. On ne peut d'ailleurs douter que cette particularité stylistique soit volontaire lorsqu'un chapitre s'intitule : «Qui contient moins de faits que de discours<sup>416</sup>». Selon Geneviève Salvan, la conversation est non seulement le lieu de la séduction, mais aussi celui de toute la relation amoureuse. Distinguant surtout le dialogue entre les personnages de celui qui relie l'auteur à ses lecteurs, elle souligne l'importance que prend chez Crébillon cette double éloquence :

Autant qu'une analyse de l'homme moral, son œuvre apparaît comme une analyse en actes – de langage – de l'homme mondain, une réflexion sur les comportements humains en société, sur les processus langagiers intrafictionnels, mais aussi sur la dynamique verbale propre aux représentations mentales et sociales des personnages, aux romans eux-mêmes, enfin, à la littérature même des textes<sup>417</sup>.

L'art du dialogue pratiqué par Crébillon permettrait de façonner autrement l'intrigue romanesque : «les actions ne sont pas présentées directement au lecteur, [elles] se déguisent en discours, l'intrigue n'avançant que tant que l'on parle<sup>418</sup>». Le Sultan s'insurge d'ailleurs contre cette méthode narrative : «vous auriez, vous, fait beaucoup mieux [...] si vous m'aviez épargné toutes ces dissertations que vous y avez mises à tort, et à travers. Vous convenez que vous n'êtes qu'un bavard, et ce n'est que pour en parler plus! [...] En un mot, comme en

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

<sup>415</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 88.

<sup>416</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 162.

<sup>417</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 24.

<sup>418</sup> Kibedi-Varga, *Discours, récit, image*, Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 59 cité par Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 45.

mille, finissez votre histoire<sup>419</sup>». Comme il est humainement impossible de se rappeler mot pour mot des conversations s'étant déroulées longtemps auparavant, cette construction va irrémédiablement à l'encontre des règles de vraisemblance de la *mimésis*. Contrevenant impunément aux critères de beauté de son siècle, Crébillon instaure un nouveau style : «[le dialogue] correspond à une stratégie d'écriture originale, tendue d'une part vers une nouvelle manière d'agencer le récit et, d'autre part, vers une analyse psychologique "en actes"<sup>420</sup>».

Le dialogue s'intègre ainsi d'une manière directe à la progression dramatique en dressant un tableau de la personnalité des protagonistes, en décrivant «naturellement» l'action et en construisant les processus de séduction. La Sultane, qui considère que cette technique «peint mieux et plus universellement les caractères que l'on met sur la scène<sup>421</sup>», reproche d'ailleurs à son époux de ne pas en apprécier la valeur narrative : «cette conversation qui vous ennueie, est pour ainsi dire, un fait, par elle-même. Ce n'est point une dissertation inutile, et qui ne porte sur rien, c'est un fait... N'est-ce pas dialogué qu'on dit, demanda-t-elle à Amanzéi<sup>422</sup>».

La prolifération de verbes mettant en relief le caractère oral de l'échange<sup>423</sup> ainsi que l'absence de ponctuation spécifique pour le discours direct confèrent à l'écriture de Crébillon une immédiateté narrative unique : «Ah Phénime! *s'écria-t-il*, en poussant un profond soupir. Ah Zulma! *répondit-elle* tendrement. [...] Zulma enfin, d'une voix entrecoupée par les soupirs, reprit la parole; Phénime, *dit-il* avec transports<sup>424</sup>». D'autres techniques telles que la spécification des tons, les apostrophes, les conjonctions et les interjections participent aussi à l'effet d'oralité et intègrent directement le dialogue à l'action. Les phrases telles que : «Oui, *répondit-il* tristement; cet aveu m'humilie<sup>425</sup>» ressemblent d'avantage à une réplique théâtrale avec didascalie qu'à une phrase narrée, et cette abondance de phrases exclamatives<sup>426</sup> amène Géraud à affirmer que ce «sur-marquage de l'oralité<sup>427</sup>» renouvelle l'écriture romanesque.

Géraud note également que ces dialogues, relatés par Amanzéi aux souverains, sont eux-mêmes un objet de discussion. La conception de l'échange est pour le Sultan particulièrement

<sup>419</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 202.

<sup>420</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 134.

<sup>421</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 169.

<sup>422</sup> *Idem*.

<sup>423</sup> Pensons entre autres à «clamer», «reprendre», «interrompre», «ajouter», «demander» et «poursuivre».

<sup>424</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 83 (nous soulignons).

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>426</sup> Violaine Géraud indique : «sur tous les énoncés ironiques étudiés dans *Le Sopha*, la moitié intègrent au moins une exclamation, un quart au moins une interrogation» (*La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 52).

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 47.

autoritaire : «Il s'agit de lui raconter des contes sur lesquels il se réserve le droit d'intervenir. La conversation est un dialogue à sens unique dans la mesure où le Sultan veut être d'abord récepteur, mais récepteur tout-puissant<sup>428</sup>». Il coupe la parole, tente d'influencer le conte («Amanzéi, dit le Sultan, si vous ôtiez ce Nègre-là de votre histoire, je pense qu'elle n'en serait pas plus mauvaise. [...] Je vous passe celui-ci, puisqu'il est venu, mais qu'il n'en vienne plus, je vous prie<sup>429</sup>»), et se perd parfois en reproches et imprécations :

Votre Majesté, dit Amanzéi [...] se souvient sans doute... Oui, interrompt brusquement le Sultan, je me souviens qu'hier je mourus d'ennui ; est-ce cela que vous me demandiez? Si le conte vous ennue, dit la Sultane, il n'y a qu'à le finir. Non pas s'il vous plaît, répondit le Sultan, je veux qu'on le continue, et qu'on ne m'ennue pas<sup>430</sup>.

En rappelant ainsi ponctuellement sa présence, il montre qu'il exerce un contrôle sur la parole : «Les interventions continues de Schah-Baham soulignent le caractère courtisan du conte qui est donné : le conte est destiné au Sultan et doit lui plaire<sup>431</sup>». Ce choix narratif met en évidence la relativité du discours romanesque et oriente la lecture. Conscient de la duplicité des personnages et du jeu de séduction qui est en cours, le récepteur prend conscience de son rôle, de sa puissance. Le dialogue fonde donc une nouvelle poétique de l'œuvre «non seulement comme forme littéraire intégrant à la parole romanesque, celle des personnages, mais comme type de fonctionnement du discours littéraire qui met au cœur de l'œuvre le lecteur<sup>432</sup>». Bref, la mise en abîme, les dialogues imbriqués dans un dialogue, en appellent un troisième, cette fois-ci entre Crébillon et son lecteur.

### 3.1.4 Délégation

Postulant que Crébillon fils ne fait «aucune différence de nature entre le langage parlé et le style écrit<sup>433</sup>» et qu'il établit une toute nouvelle forme d'analyse psychologique, Bernadette Fort pose Amanzéi et le couple royal comme des intermédiaires de la pensée de l'auteur.

<sup>428</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 171.

<sup>429</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 65.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>431</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 172.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>433</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 35.

Leurs discussions portent sur la morale des situations racontées mais aussi sur l'esthétique du conte. Puisque le Sultan et la Sultane prennent souvent un parti opposé, l'auteur peut dresser un éventail des réactions possibles face à une situation donnée.

Mais, et c'est ce qui les caractérise, les personnages du *Sopha* assument rarement leurs propres paroles en atténuant leur implication : «au lieu d'emprunter le pronom de la première personne, [ils] ont recours à des tournures impersonnelles derrière lesquelles ils se cachent, et qui leur permettent d'éluder les questions désagréables et les sujets qui requièrent une prise de position personnelle<sup>434</sup>». La mère d'Amine, spécialiste de l'esquive, utilise les maximes pour ne pas endosser la responsabilité de ses énoncés : «à l'égard de son cœur, *on* n'en est pas la maîtresse<sup>435</sup>», «où l'espèce manque, *il faut* se dédommager par le nombre<sup>436</sup>». Sa fille évite aussi de se prononcer en répétant machinalement des lieux communs : «*l'amour est une terrible chose*, et ce qu'il me fait faire aujourd'hui, est bien éloigné de mon caractère<sup>437</sup>».

Cette réserve, ou cette prudence, se reflète également dans l'omniprésence des verbes d'opinion qui, s'ils ont pour fonction d'introduire une croyance, un espoir ou un doute, permettent paradoxalement aux personnages d'adoucir leur commentaire, de se distancier de leur énoncé : «l'emploi de verbes énonciatifs a l'effet contraire à celui auquel leur nature semblait les prédisposer : ils ne servent pas à mettre en relief l'opinion de la personne qui parle, mais à la masquer, à la nuancer, à l'affaiblir<sup>438</sup>». Tel est du moins le cas lorsque Zulica affirme : «*Je vous dirai* naturellement que je ne devais pas craindre que Mazulhim pût jamais m'être cher<sup>439</sup>» et évite ainsi d'avouer sa frivolité. La tactique de la courtisane, qui consiste à affirmer qu'elle s'est déjà prononcée, bloque l'accès à toute réplique.

Comme l'indique si bien Bernadette Fort, le pire danger qui guette les libertins est «de relâcher par inadvertance le contrôle sévère, la vérification minutieuse à laquelle ils soumettent leurs paroles et, en se trahissant involontairement par une parole claire, de devenir la proie de leur interlocuteur<sup>440</sup>». La vérité devient une faiblesse de laquelle l'autre peut tirer parti car elle compromet la crédibilité du rôle établi. Zéïnis, qui manque d'expérience dans le domaine de la galanterie, est ainsi assez naïve pour avouer à son prétendant ses rêves

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>435</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 74 (nous soulignons).

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 67 (nous soulignons).

<sup>438</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>439</sup> Crébillon fil, *Le Sopha*, *op. cit.*, p. 164 (nous soulignons).

<sup>440</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 159.

érotiques. Amanzéi, qui connaît les répercussions d'autant de franchise, ne lui pardonnera d'ailleurs pas cette «étourderie<sup>441</sup>». Seules les femmes «pures» ne répugnent pas à la franchise, tous les autres se cachent prudemment derrière l'implicite afin de bénéficier, selon la formule de Ducrot, «à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence<sup>442</sup>».

Aussi prudent que ses personnages, Crébillon fils use de procédés stylistiques qui le déresponsabilisent. Ces tactiques sont monnaie courante au XVIII<sup>e</sup> siècle, et bien des romanciers vont jusqu'à prétendre avoir simplement peaufiné le style d'un journal trouvé par hasard<sup>443</sup>. Si «en se donnant comme simple "traducteur", ou, dans d'autres contes, comme simple "rapporteur" de l'histoire, Crébillon désavoue en quelque sorte son œuvre<sup>444</sup>», ce stratagème lui permet tout de même d'aborder des faits sexuels sans en assumer l'obscénité :

[...] je doute que son mari devinât d'abord de qui partaient les soupirs, et les étranges paroles qui venaient de frapper ses oreilles. Soit enfin qu'il crût reconnaître la voix de Fatmé, soit que la curiosité seule lui fit désirer de s'éclaircir de cette aventure, il voulut entrer dans le cabinet. [...] Le spectacle qui frappa ses yeux, le surprit au point que sa fureur demeurant suspendue, il sembla pendant quelques instant, douter de ce qu'il voyait, et ne savait à quoi se déterminer<sup>445</sup>.

Amanzéi réussit toujours à escamoter l'acte érotique par un tour de passe-passe : «c'est, repartit Amanzéi, une Maison écartée, où sans suite, et sans témoins, on va... Ah! Oui, interrompit le Sultan, je devine<sup>446</sup>». L'ambiguïté permet à Crébillon de se canter dans l'innocence car il «fait assumer l'indécence de la chose évoquée par l'esprit du destinataire [...] ce n'est plus le locuteur qui exprime, mais le destinataire qui traduit<sup>447</sup>». Les auditeurs du conte et les lecteurs se retrouvent donc responsables de la part érotique des récits. Par exemple, lorsque Amine et Abdalathif se retirent, seuls, et que le conteur dit : «votre Majesté imagine sans peine, qu'il se tint des propos qu'il serait difficile de lui rendre, et qui d'ailleurs ne la flatteraient pas<sup>448</sup>», le seul détail auquel le lecteur accède est que l'échange est «plus long qu'intéressant<sup>449</sup>». Le lecteur peut y voir, ou non, les sous-entendus sexuels qui lui plaisent.

<sup>441</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 230.

<sup>442</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1972, p. 12, cité par Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 161.

<sup>443</sup> Plusieurs des romans les plus connus du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que *La vie de Marianne* de Marivaux ou *Les Liaisons dangereuses* de Laclos emploient du moins cette stratégie.

<sup>444</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 162.

<sup>445</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 55.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 155-156.

<sup>447</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 115.

<sup>448</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 63.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 64.

Si Crébillon excelle à déléguer la responsabilité des scènes érotiques, il guide de même le lecteur lorsque vient le temps de formuler des jugements sur les personnages du récit :

Il ne prend pas ses personnages au sérieux et saisit chaque occasion qui s'offre de suggérer ironiquement, par des remarques en incisives, des contradictions dans leur comportement, les illusions dont ils se leurrent, les faux prétextes dont ils trompent leur partenaire, et, de façon générale, le fait que leurs paroles ne reflètent jamais exactement leur pensée. Sans avoir l'air d'y toucher, il met donc à jour l'ambiguïté de leur langage et encourage ainsi chez le lecteur une attitude critique, semblable à la sienne, à l'égard de la sincérité des paroles<sup>450</sup>.

Crébillon précède ainsi les doutes et questionnements des lecteurs en soulignant les ridicules de ses personnages - «[Zulica] s'offensa pourtant de ce que Mazulhim osait la croire capable de ce qu'elle faisait tous les jours, et voulut le prendre avec lui sur un ton de dignité qui ne la rendant que plus méprisable, ne l'encouragea que plus à ne la pas ménager<sup>451</sup>» - ainsi que la faiblesse de leurs argumentations, qu'il ne reprend évidemment pas à son compte : «[...] répondit vivement Moclès, qui craignait qu'en laissant à Almaïde le temps de la réflexion, elle ne sentît combien les raisonnements qu'il employait, étaient faux<sup>452</sup>».

L'auteur ne manque pas non plus de faire remarquer le décalage entre les propos de ses personnages leur ton<sup>453</sup>, leur regard<sup>454</sup> ou leur air<sup>455</sup>, et commente leurs actions :

Pendant qu'elle parlait, Mazulhim *qui la connaissait trop pour la respecter seulement un peu, prenait avec elle les plus grandes libertés* [...] laissez donc! ajouta-t-elle *sans aucun désir qu'il finit, ni qu'il continuât (aussi ne s'en embarrassait-il pas plus qu'elle)* [...] Ah Zulica! Ajouta-t-il, vous qui avez du goût, dites-moi ce que vous pensez de ce plafond? [...] je le voudrais moins chargé de dorure; je le trouve pourtant fort beau, ajouta-t-elle *en s'asseyant sur ses genoux, et selon toutes les apparences, ce n'était pas pour le déranger.* [...] Vous ne voulez donc pas me laisser? Dit-elle *en ne faisant pas le moindre mouvement pour lui échapper, ou pour le contraindre*<sup>456</sup>.

Cette attitude amène le lecteur à toujours douter de ce qu'il lit, à s'engager dans le récit, à endosser les jugements qui sont amorcés et ultimement à constater «combien l'entente est précaire, erratique, dans toute communication humaine<sup>457</sup>».

<sup>450</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 165-166.

<sup>451</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 218.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>453</sup> «Hélas! Madame! Lui dit-il d'un ton qui me fit rire, c'est que vous m'avez attristé!» (*Ibid.*, p. 118).

<sup>454</sup> «Je crus voir enfin aux regards d'Almaïde, et de Moclès qui, de moment en moment, devenaient moins timides, et se chargeaient de plus de volupté, que c'était moins la crainte de succomber qui les retenait, que l'embarras d'amener leur chute» (*Ibid.*, p. 102) (nous soulignons).

<sup>455</sup> «à ces mots, il la conduisit de mon côté, mais d'un air qui faisait aisément connaître que la bienséance seule y guidait ses pas» (*Ibid.*, p. 145) (nous soulignons).

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 129-130 (nous soulignons).

<sup>457</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 74.

### 3.2 L'apathie ou l'anéantissement de sa sensibilité

*Il faut toujours en revenir à de Sade, c'est-à-dire à l'homme naturel, pour expliquer le mal. En réalité, le satanisme a gagné. Satan s'est fait ingénu. Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant.*

Charles Baudelaire<sup>458</sup>

S'étant audacieusement glissé dans la peau du divin Marquis, Philippe Sollers formule une boutade qui illustre bien l'intransigeance du romancier : «Vous connaissez ma devise : désordre, beauté, luxe, frénésie, volupté. Et encore : si l'athéisme a besoin de martyrs, mon sang est prêt<sup>459</sup>». Contrairement à son prédécesseur, Sade ne craint pas le jugement de ses contemporains et assume sa révolte jusqu'au bout. Il ne concède rien au nom de la liberté d'esprit, quitte à sacrifier sa vie, quitte à subir une peine d'emprisonnement à perpétuité... et il semble même trouver une certaine valorisation dans ce rôle de martyr.

La seule consolation de Sade, exilé dans sa prison, est de se convaincre que son écriture le venge de cette répression, et son écriture s'enfle de cette nouvelle puissance, devient un besoin impossible à apaiser. Rien de ce qui pourrait s'opposer à ce vaste mouvement de libération n'est épargné, pas même la conscience du lecteur, incapable de suivre tous les débordements. En effet, puisque tout compromis devient pour ce divin marquis une trahison inconcevable envers ses propres convictions, il refuse d'imiter ses prédécesseurs et de faire du lecteur son allié, son complice face à l'adversité. Il ne veut pas partager, il veut englober, il ne veut pas convaincre, il veut affirmer son hégémonie, il ne veut pas séduire, il veut violer.

Voilà d'ailleurs ce qui fait écrire à Hartmann : «À tous égards, la lecture de Sade est une épreuve<sup>460</sup>». Le lecteur doit se préparer psychologiquement à subir une myriade de vexations, car ce qui guide avant tout la plume du romancier est le désir de choquer. Et il ne tolère pas que ses insultes ne soient pas prises au sérieux, que ce symbole de liberté soit floué. Cette fière marginalité, ce plaisir orgueilleux du scandale le pousseront même à «affirmer que le

<sup>458</sup> Charles Baudelaire, *Notes sur les liaisons dangereuses*, 1903, p. 640, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque la Pléiade, 1961, p. 520 dans Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>459</sup> Philippe Sollers, *Sade contre l'être suprême*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>460</sup> Pierre Hartmann, *Le Contrat et la séduction*, *op. cit.*, p. 307.

jour où cette société ne s'y opposerait plus, il y renoncerait avec fureur<sup>461</sup>». Autrement dit, Sade se délecte de l'indignation qu'il suscite : «En vérité, ceux qui virent en Sade un scélérat répondirent mieux à ses intentions que ses modernes admirateurs : Sade appelle une protestation révoltée, sans laquelle le paradoxe du plaisir serait simplement poésie<sup>462</sup>».

Bref, si Crébillon fils levait avec parcimonie le voile sur la nature humaine pour faire naître un rire bon enfant, Sade attrape son lecteur et le jette sans préambules contre un miroir déformé, sali, perforé par son jugement. Il instaure une impossible connivence en exigeant ce que le lecteur ne peut lui céder qu'à contrecœur, sa conscience. Assumant pleinement l'idée qu'il se fait des pulsions libidinales, il tente de libérer ses lecteurs des carcans qui les empêchent de faire de même. Il tentera d'anéantir tous scrupules et de faire naître une lecture neutre, sans relents de cette morale dépassée et oppressante qui essaie de le faire taire.

### 3.2.1 Un viol de conscience

Avec des convictions aussi achevées, il aurait été surprenant que Sade ne soit pas personnellement impliqué dans ses fictions. Sa présence est perceptible dans la narration :

Le roman à la troisième personne suppose une prise en charge plus directe par le romancier qui ne se prétend plus simple éditeur de mémoires ou de correspondances écrits par d'autres même si le lecteur n'est pas dupe de cette convention. Le romancier se fait directement voyeur, et voyeur omniscient<sup>463</sup>.

L'œil de Sade voit toutes les perversions, son oreille entend tous les gémissements et sa voix prononce tous les décrets. Dans presque tous ses romans – seule *La Philosophie dans le boudoir* fait exception – l'usage de la troisième personne permet à l'auteur de se manifester directement. Mais, il trouve le moyen de s'insinuer aussi dans ce récit dialogué, en prêtant sa voix à ses libertins qui s'expriment tous de la même façon, partagent les mêmes idées et surtout, poursuivent le même but, comme s'ils servaient de simples véhicules à une instance

---

<sup>461</sup> Maurice Blanchot, «Français, encore un effort...» in N.R.F. numéro 154, octobre 1965, repris chez Pauvert sous le titre «L'inconvenance majeure», coll. «Libertés», no 28, 1965 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 270.

<sup>462</sup> George Bataille, «Si nous admirons Sade, nous édulcorons sa pensée», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [*Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1958], p. 202.

<sup>463</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au dix-huitième siècle*, op. cit., p. 67.

supérieure. La présence de l'auteur est encore plus perceptible dans *Français, encore un effort si vous voulez être Républicains* car à ce moment, le narrateur actif s'efface pour céder la place à un auteur «anonyme» qui ne craint pas de clamer ses idées, en son nom propre.

Si les romanciers des Lumières tentent habituellement d'éveiller la conscience de leurs lecteurs, de les guider vers un questionnement, Sade s'ingénie plutôt à implanter ses idées de force dans leur esprit. Il doit pour ce faire les désensibiliser, annihiler assez leurs répugnances pour évaluer froidement des faits. Les spécialistes nommeront «apathie» cette capacité à rester de marbre devant les atrocités infligées à ses semblables : «La raison intervient pour guider la passion et la délivrer de l'émotion, sentiment tendre qui nous attache à autrui<sup>464</sup>». Sade prône une réflexion totalement objective, dénuée de dégoût, de pudeur, de pitié, d'empathie, de remords, bref, de tous les sentiments propres à l'espèce humaine.

Cette impassibilité aurait l'avantage de donner accès à des jouissances infinies : «Croyez, Eugénie, croyez que les plaisirs qui naissent de l'apathie valent bien ceux que la sensibilité vous donne<sup>465</sup>». L'endurcissement de l'âme et l'individualisme démesuré permettraient en effet de préméditer de «sang-froid, la même chose qui, faite dans l'ivresse, a pu nous donner du remords<sup>466</sup>». Afin de convaincre les gens du bien-fondé de l'égoïsme, Sade met en scène des personnages qui se maîtrisent en tout temps, qui ne tiennent aucunement compte de leurs vis-à-vis, et surtout, qui jouissent sans fin. Les apprentis tels qu'Eugénie, qui aspirent à cet état d'indifférence, ne ménagent pas leurs efforts : «Asseyons-nous et jasons un instant; je n'en puis plus. Continuez mon instruction, Dolmancé, et dites-moi quelque chose qui me console des excès où me voilà livrée; éteignez mes remords; encouragez-moi<sup>467</sup>».

Selon la philosophie sadienne, non seulement les passions, mais aussi les désirs et les simples caprices, équivalent aux besoins primaires. Les libertins se sentent donc justifiés de passer outre les droits de leurs semblables pour les satisfaire : «L'apathie plie les passions sous la conduite de la réflexion, elle conduit l'homme à la plus complète déshumanisation de son affectivité<sup>468</sup>». Puisque le libertin ne se préoccupe aucunement du plaisir de son vis-à-vis, les crimes, les viols et les meurtres deviennent des moyens alléchants pour augmenter

<sup>464</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 77.

<sup>465</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 257.

<sup>466</sup> Michel Delon, «Sade et le détournement des discours», dans Eliassen, Fauskevåg, Stene-Johansen (Éd.) : *Frihetens arhundre*, Oslo, 1997, p. 469 cité par Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 77.

<sup>467</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 185 (nous soulignons).

<sup>468</sup> Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 81.

l'intensité de la jouissance. Bientôt, la violence devient «le seul lien qui existe entre le corps du libertin et celui des autres<sup>469</sup>», le seul moyen de désensibiliser les lecteurs. Croyant que les émotions sont dues davantage à un conditionnement social qu'à la nature, Sade veut faire admettre à l'homme la froide violence qui l'anime. Voilà pourquoi il écrit dans l'*Histoire de Juliette* : «L'homme ne rougit de rien quand il est seul [...] l'impudicité tient à la nature; la civilisation put changer ces lois, mais elle ne les étouffa jamais dans l'âme du philosophe<sup>470</sup>».

Dans *La Philosophie dans le boudoir*, les deux instituteurs font donc de «l'éradication de la sensibilité l'article primordial de la pédagogie perverse<sup>471</sup>». Ils favorisent un «libertinage de tête» qui ne reconnaît pas les émois incontrôlés du corps, et qui ne génère ni scrupules ni remords. Dolmançé et Mme de Saint-Ange traquent les derniers relents de sensibilité dans la conscience de leur protégée et la rendent rapidement aussi indifférente qu'eux : «Classique chez Sade, l'éloge de l'"apathie" emportera aisément l'adhésion d'Eugénie, en dépit d'un ultime et inutile plaidoyer du chevalier en faveur des "vertus que la sensibilité nous inspire"<sup>472</sup>». Ils violent en quelque sorte la conscience de la jeune fille pour y implanter leurs convictions. Difficile de ne pas y voir la réflexion des reproches proférés contre le Marquis.

### 3.2.2 Réitération justifiée ou justification réitérée

Postulant à l'instar d'Helvétius que le cœur humain, siège de la subjectivité, est malléable, Sade comprend qu'il peut «reprogrammer» ses lecteurs, même les plus vertueux, s'il crée chez eux une habitude. En plus de prouver la fausseté des émotions spontanées, il entreprend donc d'inculquer un contrôle émotif absolu, notamment par l'utilisation du mode répétitif. En effet, d'une scène à l'autre, d'un roman à l'autre, les personnages semblent recommencer sans cesse la même action car comme l'objet unique du roman est le corps libertin, la seule aventure possible pour eux est la jouissance : «Jamais le récit ne vise à reconstituer une époque, ni à décrire un milieu, ni à résoudre une énigme [...] mais seulement

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>470</sup> Sade, *L'Histoire de Juliette* dans *Œuvres complètes 1-12*, Édition mise en place par Annie Lebrun et J.-J. Pauvert, Paris, Pauvert, 1986-1991, p. 109 dans Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>471</sup> Robert Mauzi, *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

à mettre en scène le corps libertin et accumuler textuellement sur lui toute la somme des jouissances imaginables<sup>473</sup>». La parole, sous forme de débat philosophique, devient ainsi le seul moyen sinon de faire avancer l'intrigue, du moins de renouveler les scènes libidineuses.

Si ces répétitions peuvent être considérées comme une tare monotone, plusieurs y voient plutôt une tactique de désensibilisation des lecteurs face aux actes de violence sexuelle. Pierre Hartmann écrit d'ailleurs : «La structure fondamentalement répétitive du roman sadien révèle son fondement esthétique et philosophique, dans cette théorie de la répétition apathique dont [il importe] de souligner la fonction, dans le cadre d'une esthétique calculée de la lecture et de la réception<sup>474</sup>». La répétition résulte donc de l'exactitude requise par l'investigation scientifique et non d'une maladresse stylistique :

Si le but philosophique visé par la répétition apathique, comme pratique raisonnée du crime commis de sang-froid, est de rendre le libertin scélérat imperméable au remords, ne faut-il pas considérer que la répétition comme trait esthétique dominant du roman sadien vise à un effet analogue auprès du lecteur? *La répétition systématique du même traumatisme perpétuellement infligé à la conscience du lecteur est destinée à produire cet effet d'anesthésie* dont le but est de désolidariser cette conscience des lois humaines, pour l'obliger à réintégrer le mouvement d'une nature conçue comme un principe éternel de destruction<sup>475</sup>.

Afin d'accéder à la «scélératesse réfléchie», le libertin en herbe doit évincer les sentiments qui lui ont été inculqués et ne conserver que le naturel, la sensation épurée de la conscience sociale. Refusant de contraindre ses plaisirs, il renouvelle donc aussi souvent que nécessaire les actions qui déclenchent le remords. C'est d'ailleurs pour mieux multiplier les scènes sexuelles et ainsi favoriser l'apathie qu'il utilise aussi abondamment les miroirs<sup>476</sup>.

Le même cheminement est sournoisement imposé aux lecteurs : «la première victime du libertinage scélérat, c'est bien la conscience même du lecteur, bafouée à toutes les pages, à toutes les lignes de cette immense démonstration<sup>477</sup>». Le mode répétitif désavoue le rapport contractuel entre le romancier et son lecteur, nie formellement le jeu de séduction. Sade assume parfaitement sa démarche et ne demande l'approbation de personne. Que ceux qui adhèrent à ses propos poursuivent leur lecture et que les autres soient refoulés au rang de victime! Comprenant que dans le système sadien ce sont les êtres vertueux, donc contre-

<sup>473</sup> Marcel Hénaff, *Sade : l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 210.

<sup>474</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 307.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 307-308.

<sup>476</sup> Selon Fauskevåg, les miroirs, en habituant l'œil aux images scabreuses, sont des outils particulièrement efficaces pour inspirer l'apathie (Svein-Eirik Fauskevåg, *Sade ou la tentation totalitaire*, op. cit., p. 170).

<sup>477</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 309.

nature, qui sont dégradés, le lecteur avancera souvent courageusement dans la voie de l'apathie, préférant mettre en jeu sa sensibilité plutôt que d'être une victime.

C'est par cette même logique que Sade arrive à légitimer certaines idées comme la prostitution obligatoire. Puisque, selon la loi naturelle, le monde se divise en forts et en faibles, il est indéniable que le désir des hommes se dresse comme loi absolue :

Il est incontestable que nous avons le droit d'établir des lois qui la contraignent de céder aux vœux de celui qui la désire; la violence même étant un des effets de ce droit, nous pouvons l'employer légalement. Eh! La nature n'a-t-elle pas prouvé que nous avons ce droit, en nous départissant la force nécessaire à les soumettre à nos désirs?<sup>478</sup>

Cette solution est aussi plus qu'équitable aux yeux de Sade puisque les maisons de débauche permettent aux hommes d'évacuer les pulsions tyranniques qui les tourmentent et d'ainsi n'être pas tentés de troubler le gouvernement. Il est donc essentiel pour le bonheur de tous que les femmes assument leur devoir politique et se plient à tous les caprices :

L'érection du désir en loi opère alors ce retournement complet de la notion de délit, et, plus avant, de celle de liberté : dans le fantastique code pénal proposé par Dolmancé, ce n'est plus la violence du désir exercé sur autrui qui paraît criminelle, mais la résistance opposée par autrui à la loi du désir. C'est ainsi qu'au sein même de la définition d'une liberté nouvelle resurgit l'inévitable question du despotisme libertin<sup>479</sup>.

Ceci étant établi, Sade croit-il réellement qu'une telle société serait fonctionnelle? On peut en douter, car selon Hartmann, la source du sadisme se trouve avant tout dans l'attaque : «subjuguer le lecteur par la violence terroriste du Verbe, pour en faire le spectateur fasciné de sa fureur destructrice<sup>480</sup>». L'auteur s'acharne tellement à détruire les convictions, à réinventer les sensations primitives, qu'il en arrive à associer les valeurs de douleur et de plaisir, mais l'extase extrême qui en émerge est réservée à celui qui a accepté l'anesthésie proposée.

### 3.2.3 L'asservissement par le silence

Traditionnellement, la passion amoureuse est décrite à partir de ses signes et symptômes : mains tremblantes, joues rouges, paupières papillotantes. Chez les écrivains comme

<sup>478</sup> Sade, *La philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 222.

<sup>479</sup> Pierre Hartmann, *Le contrat et la séduction*, op. cit., p. 349.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 310.

Crébillon la description du désir passe souvent par les émois du corps : «Zéinis soupira, je soupirai; sa bouche forma quelques paroles mal articulées, une aimable rougeur vint colorer son visage<sup>481</sup>». Sade, lui, refuse cet intermédiaire, ainsi que toute référence aux émotions. Hénaff écrit même que l'écrivain réduit le corps à «un système d'organes dépourvus d'unité intérieure, à un dispositif de rouages d'une machinerie, à un ensemble de quantités comptabilisables, à un jeu de variations et de combinaisons soumises à des programmes<sup>482</sup>».

Le «corps-machine» sadien, tel que rebaptisé par Hénaff en référence à Descartes, s'impose d'abord comme entité matérielle. Évaluant rationnellement les modèles de corps conformes, les parties les plus fonctionnelles, les plus performantes, le libertin perçoit le partenaire comme «un dispositif d'organes à brancher sur le sien. Ce qu'il considère en priorité dans le corps de l'autre ce sont les organes les plus propres à assurer une meilleure connexion des deux dispositifs<sup>483</sup>». Il en résulte des échanges sexuels dénués de détails, écrasés sous les combinaisons et les figures complexes, où le plaisir émerge davantage de la production de cette «grammaire des corps» que des sensations provoquées par elle.

Les déterminants impersonnels et les descriptions très neutres sont symptomatiques de ce corps automatisé : «après une pollution plus ou moins longue, les glandes séminales se gonflent et finissent par exhaler une liqueur dont l'écoulement plonge la femme dans le transport le plus délicieux. Cela s'appelle décharger<sup>484</sup>». Autrement dit, le libertin en vient à considérer le corps comme une donnée comptabilisable - «C'est toujours en chiffres très précis que s'énoncent la qualité des organes utilisés, la quantité des corps mobilisés, l'importance de l'orgie<sup>485</sup>» - et à tirer une jouissance du nombre, du calcul ou du bilan :

DOLMANCÉ : Combien reste-t-il de pouces au-dehors, Eugénie?

EUGÉNIE : À peine deux!

DOLMANCÉ : J'en ai donc onze dans le cul!... Quelles délices!<sup>486</sup>

Comme le plaisir surgit de l'exactitude, du bilan de l'orgie, donc de l'articulation en discours de la jouissance, les libertins tiennent à tout prix à témoigner de leur plaisir : «Ah! Rien au moins n'est aussi délicieux, je l'éprouve... Je suis hors de moi... je ne sais plus ce

<sup>481</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 225.

<sup>482</sup> Marcel Hénaff, *Sade : l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 26-27.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>484</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 62.

<sup>485</sup> Marcel Hénaff, *Sade : l'invention du corps libertin*, op. cit., p. 33.

<sup>486</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 154.

que je dis ni ce que je fais... Quelle ivresse s'empare de mes sens!<sup>487</sup>». Par son affirmation, le libertin décuple sa jouissance tout en prouvant sa maîtrise, son acceptation totale de ses pulsions. La maîtrise du corps et celle de la parole deviennent ainsi indissociables.

De plus, comme seuls les libertins ayant atteint une parfaite apathie tirent du plaisir de ce bilan vicieux, les victimes sont confinées au silence, inaptées à participer au dialogue. Même si cela n'était pas, la constatation scientifique et la comparaison ne laissent que peu de place à la réplique. Voilà aussi pourquoi le libertin qui se retire dans le cabinet secret avec sa victime n'est jamais accompagné d'un autre libertin. Un maître du langage aurait la capacité de comptabiliser, d'apprécier et de raconter ce dont il a été témoin alors que la victime, elle, située à l'extérieur de la logique de l'obscène, ne pourra jamais révéler le secret.

La supplication, les gémissements et les cris sont donc, comme on l'a vu plus tôt, les seuls recours laissés à la victime pour s'exprimer. Le cri, «irruption sonore, giclée de voix dans la giclée de sang<sup>488</sup>» est bien entendu favorisé par Sade parce qu'il exulte les sens du bourreau et confirme sa puissance. La victime n'a pas non plus de corps, à part quelques attributs sexuels, parce qu'au fond, la victime n'est qu'un élément de démonstration qui n'a droit ni à une personnalité, ni à une subjectivité, ni à une psychologie.

Comme la victime, le lecteur, privé de corps, de parole, de la capacité d'interagir avec son bourreau, ne peut que subir silencieusement. Une fois tombé dans ce piège, il a tout de même un choix à faire : assumer son plaisir, souffrir jusqu'au bout ou abandonner la partie. Le lecteur, face à lui-même, seul avec sa conscience, doit affronter ce que Marcel Moreau appelle «la part dangereuse, voire inadmissible et antisociale<sup>489</sup>» de lui-même : «Sade souffle sur l'autoculpabilité. Son désir est que l'homme soit à la fois Dieu et diable, soit d'obéir à sa propre justice<sup>490</sup>». Le divin Marquis réclame donc le droit de propriété sur la jouissance même si, selon Paz, il «n'exalte la liberté que pour mieux asservir les autres<sup>491</sup>».

Le véritable sadisme vise donc les lecteurs, les accule à des choix qui contredisent leurs valeurs, les amène à s'identifier à ce qui les rebute. Le lecteur est inévitablement transformé par sa lecture, soit par le dégoût généré par les horreurs dont il est témoin, soit par la prise de conscience de la part bestiale de lui-même. Lorsqu'il opte pour une lecture apathique, il doit

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>488</sup> Marcel Hénaff, *Sade : l'invention du corps libertin*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>489</sup> Marcel Moreau, «Le Devoir de monstruosité», *op. cit.*, p. 17.

<sup>490</sup> *Idem.*

<sup>491</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, *op. cit.*, p. 94.

accepter l'ordre sadien et se définir lui-même comme prédateur sexuel. Georges Bataille écrit dans la préface à *La Nouvelle Justine* que l'écriture de Sade éveille la conscience de soi dans la mesure où on accepte de laisser la violence l'altérer. Rendant impossible la connaissance de l'homme par la raison, Sade pose donc un problème irrésoluble à ses contemporains :

La conscience de soi est sûrement une fin essentielle de l'homme, donnée dans une aspiration universelle, mais la violence lui oppose un domaine fermé, et il appert que la connaissance de ce domaine est inaccessible à qui la violence fait défaut, inaccessible également si la violence altère et dérègle la conscience. Autrement dit, l'homme étant l'effet de deux contraires, la connaissance de ce qu'il est lui est refusée<sup>492</sup>.

Cette réflexion nous ramène finalement à une interrogation essentielle lorsqu'il est question de Sade : doit-on le juger sur des bases morales? On s'entend habituellement pour étudier davantage les talents d'écriture d'un auteur que les idées qu'il véhicule, mais, il semblerait presque que Sade ne puisse être lu sans prendre en considération l'impact qu'il produit, sans se laisser prendre par cette parole qui ne laisse personne indemne :

Sade n'est ennuyeux que si nous fixons notre regard sur les crimes rapportés et non sur les performances du discours. De même, lorsque, n'invoquant plus la monotonie de l'érotique [...] on en vient, comme fait la loi, à interdire Sade pour des raisons morales, c'est parce qu'on refuse d'entrer dans le seul univers sadien, [celui] du discours<sup>493</sup>.

### 3.3 Entrer dans la fiction

*Nous ne sommes jamais, dans l'œuvre de Sade,  
Que ce peu de «foutre éclos» déposé au hasard du plaisir*

Norbert Sclippa<sup>494</sup>

Afin de compléter cette réflexion sur la communication établie entre nos auteurs et leurs lecteurs, il convient de mettre en perspective la présence de personnages lecteurs. Ceux-ci semblent inscrire au cœur du récit la réception désirée par les écrivains, et il va sans dire que

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>493</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 41.

<sup>494</sup> Norbert Sclippa, *Le jeu de la sphinge. Sade, et la philosophie des Lumières*, op. cit., p. 68.

leurs modèles du bon lecteur sont très différents. Si Crébillon valorise une lecture raisonnée, encore empreinte de sensibilité, Sade, lui, exige un abandon total, autant physique que mental. Le lecteur doit suivre aveuglément tous ses élans, aussi vicieux soient-ils, ou bien renoncer carrément à la lecture. Ces manipulations de l'acte de lecture, poussées de plus en plus loin au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont permis l'évolution vers la conception moderne de l'écriture, soit une action volontaire et indépendante qui met à l'avant-plan la personnalité de l'écrivain et dans laquelle les concessions sont intolérables. Nous verrons aussi que les petites révolutions effectuées par Crébillon et ses acolytes libertins, quoique moins percutantes que celles de Sade, lui ont tracé la voie, et que si l'œuvre de ce dernier est souvent considérée comme «la première manifestation philosophique et imagée de l'esprit moderne<sup>495</sup>», il peut en être redevable à tout ceux de qui il tient tant à se démarquer.

### 3.3.1 Un rite initiatique

Dans son étude sur *L'âge libertin*, Claude Reichler indique que l'initiation prend une place capitale dans les récits scabreux. Ceux-ci mettent souvent en scène «des personnages multiples, mais toujours liés par la transmission d'une connaissance et l'apprentissage du plaisir<sup>496</sup>». C'est du moins le cas pour les deux auteurs qui font l'objet de ce mémoire. Si l'on parle principalement d'éducation mondaine dans le cas de Crébillon fils, chez Sade, les initiants transmettent un savoir purement sexuel. Porte-parole de tous les apprentis du siècle, Eugénie clamera «Je suis venue ici pour m'instruire, et je ne m'en irai pas que je ne sois savante<sup>497</sup>». Dolmancé accepte l'assistance de Saint-Ange, mais prend son rôle d'initiant très au sérieux comme le prouve cette synthèse de ses responsabilités : «Le magistère est investi d'une double fonction : d'une part le discours, la justification systématique, en un mot l'instruction, d'autre part la mise en acte et l'expérience charnelle, le plaisir<sup>498</sup>».

---

<sup>495</sup> Robert Desnos, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Cercle des Arts, 1952, p. 76-78 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 181.

<sup>496</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 47.

<sup>497</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 50.

<sup>498</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 54.

Parallèlement, afin de mieux inculquer les rudiments du libertinage, les auteurs font appel à des personnages-lecteurs qui servent de modèles à suivre ou à éviter :

Faisant de son lecteur le sujet d'une initiation, le destinataire du savoir désillusionné qu'il a acquis, [l'auteur] prend lui-même la posture du maître débauché. Cette transmission d'une connaissance inédite demande l'élaboration d'une poétique nouvelle, capable de révoquer toute postulation idéalisante et de s'adresser au rêve de plaisir. À la fantaisie de maîtrise sensuelle des lecteurs<sup>499</sup>.

Mais, avant d'aller plus avant dans l'élaboration de cette «poétique nouvelle» qui vise le lecteur, voyons plus précisément comment nos auteurs effectuent leur mise en abîme.

Dans *Le Sopha*, il semble évident que le Sultan et la Sultane représentent deux types de lecteurs, l'un attentif et dégourdi, et l'autre trop naïf pour saisir les allusions les plus grossières. En effet, les commentaires de Shach-Baham prouvent qu'il ne comprend rien aux subtilités de l'intrigue et titillent le penchant pour l'ironie de son épouse et d'Amanzéi :

Un moment de grâce, reprit le Sultan, orientons-nous. Si c'est la même [femme] pourquoi lui dit-il... ce qu'il lui dit? Vous voyez bien qu'il se trompe. Cette Dame-là est accoutumée à voir des Amants, par conséquent, il est ridicule qu'il lui dise qu'elle doit être bien étonnée? Ne voyez-vous pas qu'il veut la tourner en ridicule, répondit la Sultane? Ah! C'est une autre affaire, répliqua le Sultan, mais pourquoi ne m'en avertit-on pas? Où veut-on que j'aie deviner cela? Ah! Il se moque d'elle, je le vois bien, mais à propos de quoi s'en moque-t-il? Voilà ce que je voudrais savoir<sup>500</sup>.

La Sultane pose au contraire des jugements sensés et guide son mari et les lecteurs en expliquant par exemple que le conte ne suit pas les règles de la vraisemblance : «hé bien? Écoutez Amanzéi, et ne le croyez pas. Ah oui! Reprit le Sultan, ce ne sera point parce que la chose est incroyable, qu'il faudra que je ne la croie pas, mais parce que fût-elle vraie, je ne dois pas la croire<sup>501</sup>». Elle souligne les qualités du texte, et prévient des pièges de l'écriture :

À force de vouloir tout approfondir, ou de saisir chaque nuance [...] on risque de tomber dans des minuties, fines peut-être, mais qui ne sont pas de sujets assez importants pour que l'on doive s'y arrêter, et l'on excède de détails, et de longueurs, ceux qui écoutent. S'arrêter précisément où il le faut, est une chose plus difficile que de créer<sup>502</sup>.

Selon Géraud, l'insatiable «sultan ne cherche que le plaisir, le divertissement des scènes érotiques; la sultane aime les "dissertations", l'esprit et ses saillies. Le contraste permet à l'allégorie de contenir un très large public, du plus grossier au plus raffiné, ce qui superpose

<sup>499</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin, op. cit.*, p. 57.

<sup>500</sup> Crébillon fils, *Le Sopha, op. cit.*, p. 161.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 169.

les interprétations les plus diverses<sup>503</sup>». Crébillon reproduit par Amanzéi sa situation de conteur sans cesse jugé et critiqué, souvent incompris, à la merci des caprices des lecteurs : «quoique je me divertisse fort, il me semble que j'aimerais tout autant, entendre quelque chose d'autre<sup>504</sup>». Ce faisant, il sensibilise son lecteur aux difficultés de l'écriture, l'invite à s'interroger sur les implications de la lecture et expose la relation de pouvoir qui les lie :

Crébillon allégorise la puissance de la lecture qui a droit de vie ou de mort sur une œuvre. Les rodomontades du sultan [...] disent clairement le despotisme du lecteur. Cependant, la relation de pouvoir va, au fil du texte, s'inverser [...] L'autocratie du sultan se change en dépendance, tandis que s'impose la suprématie du créateur<sup>505</sup>.

Effectivement, si le Sultan reproche à Amanzéi chaque détail qui ne répond pas à ses attentes, il se laisse peu à peu charmer par le conte, prend parti pour certains personnages et se sent impliqué : «Je suis pourtant bien fâché que cette mortification arrive à Zulica, elle la méritait certainement moins que personne : mais poursuivez Émir; il y a de très belles choses dans ce que vous venez de nous raconter<sup>506</sup>». Lorsque le récit se termine, Schah-Baham se plaint même de sa brièveté : «Quoi! C'est là tout? demanda le Sultan; ou vous avez été Sopha bien peu de temps, ou vous avez vu bien peu de chose, pendant que vous l'étiez<sup>507</sup>». Donc, en plus d'indiquer les bons et les mauvais modes de lecture, Crébillon semble promettre aux lecteurs récalcitrants qu'ils se laisseront aussi, tôt ou tard, prendre au jeu de son écriture. Il réhabilite du même coup un genre dont la réputation n'est à l'époque pas très reluisante. Il expose d'ailleurs clairement sa position face au conte dans son introduction :

Il n'y a que les personnes vraiment éclairées [...] qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société; et combien l'on doit d'estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans l'esprit pour s'y dévouer, malgré l'idée de frivolité que l'orgueil et l'ignorance ont attachée à ce genre<sup>508</sup>.

Du côté de *La Philosophie dans le boudoir*, les personnages-lecteurs, réunis pour écouter les monologues, sont attentifs et silencieux. Contrairement aux personnages de Crébillon fils, ceux-ci ne réfléchissent pas vraiment aux propos qu'ils entendent, mais y adhèrent automatiquement et les laissent titiller leurs sens. Souvent, l'un d'eux va même interrompre le discours pour laisser libre cours à son excitation : «EUGÉNIE, *se branlant* : Ah! sacredieu!

<sup>503</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 139.

<sup>504</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 189.

<sup>505</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, op. cit., p. 140.

<sup>506</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 140.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

vous me tournez la tête... Voilà l'effet de vos foutus propos<sup>509</sup>!» Conformément aux postulats de Goulemot, Sade décrit à ses lecteurs la réaction que le roman libertin devrait produire sur eux : «le cher chevalier, qui, sans dire un mot, se branle tout doucement en nous écoutant<sup>510</sup>».

Philippe Mengue écrit par ailleurs que le personnage de lecteur est alors confronté

[...] aux différents tableaux des passions et à la loi impérative de la jouissance qu'ils impliquent. Cette loi n'est donc pas seulement valable pour le monde référencé, l'univers de la fiction, il est en même temps et implicitement organisé [...] pour venir se rabattre soudain sur la situation actuelle d'énonciation, selon un tour propre absolument particulier à l'univers de Sade : "toi, lecteur, auditeur présent de ce discours, tu n'échappes pas non plus à la loi que je viens de rapporter. Tu es dans le même cas que les personnages narrés, libertins comme eux"<sup>511</sup>.

Chantal Thomas, qui s'est penchée sur le même phénomène, affirme que l'œuvre sadienne entretient simultanément un rapport d'implication et d'exclusion avec le lecteur. Il est inclus parce que «Le livre paraît [...] lui faire signe. Sa réponse décide et de son identité de lecteur et de la réalité objective du texte<sup>512</sup>». Privé de parole, donc de pouvoir, il se retrouve toutefois également exclus. Sade exige du lecteur une adhésion complète, une foi telle que les enfants accordent aux contes de fées : «Ses récits partagent avec eux certains éléments sémantiques dont cette cruauté sans exemple aux yeux des enfants et qu'ils admettent pourtant (et même reconnaissent) sans aucune restriction<sup>513</sup>». Le lecteur ne doit pas se laisser décontenancer par des éléments impossibles, merveilleux, et croire sans suspicion, par exemple à la taille monstrueuse, à la difformité du pénis de certains personnages.

Le lecteur acquiesce à ce qui lui est proposé tout en restant conscient de l'aspect fictionnel du conte. Grâce à cette distance, à cette position extérieure au récit, il se sent «protégé» et peut reproduire à sa guise l'état d'excitation dont il est témoin. Afin de consolider cette ambivalence et s'assurer d'un niveau minimal d'adhésion, Sade formule finalement des directives claires dans ses apostrophes dédiées au lecteur :

Voluptueux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage : nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos passions, et ces passions, dont de froids et plats moralistes vous effraient, ne sont que les moyens que la nature emploie pour faire parvenir l'homme aux vues qu'elle a sur lui; n'écoutez que ces passions délicieuses; leur organe est le seul qui doive vous conduire au bonheur<sup>514</sup>.

<sup>509</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 134.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>511</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien*, op. cit., p. 123.

<sup>512</sup> Chantal Thomas, *L'œil de la lettre*, op. cit., p. 18.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>514</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, op. cit., p. 37.

### 3.3.2 Des Petits Maîtres aux Roués

Ces approches très différentes de l'acte de lecture semblent s'éclairer sous un nouveau jour lorsqu'on compare les auteurs aux deux types de libertin établis par Philippe Laroch :

Nous nommerons donc *petits-maîtres* les libertins dont la seule ambition est de se faire admirer par les dames puis de les séduire par vanité, et *roués* ceux qui cherchent à se venger sur toutes les femmes d'une infidélité qui les a mortifiés, en menant leurs intrigues à grand bruit. Aux premiers nous associerons aussi les «apprentis» libertins qui découvrent dans l'amour-goût une activité sociale et sentimentale<sup>515</sup>.

Le petit-maître, version plus polie du roué, «se perd dans la superficialité et la futilité mondaine, obsédé par le privilège aristocratique, animé par la volonté de circonscrire "la bonne compagnie"<sup>516</sup>». Il élève aussi la jouissance au niveau intellectuel et humilie la femme «de la façon la plus cruelle en bafouant son amour, c'est-à-dire en refusant le don total de soi qu'elle vient de consentir<sup>517</sup>». Conformes à ces définitions, les libertins de Crébillon sont souvent incapables d'amour et préfèrent le jeu de séduction à l'acte sexuel même. Mazulhim en est un digne représentant : «Dominé par le désir de plaire, accoutumé à l'inconstance, par des succès qui ne se sont point démentis, vous ne cherchez qu'à vaincre, et vous ne voulez pas aimer<sup>518</sup>». Amanzéi, outré qu'il ne soit point attendri par la pureté de Zéphis, le dénigre d'ailleurs abondamment : «Zéphis était trop estimable pour qu'il pût s'attacher constamment à elle; elle était vraie, sans fard, sans coquetterie [...] Il ne lui fallait que de ces femmes qui, nées sans sentiment, et sans pudeur, ont mille aventures, sans avoir un amant<sup>519</sup>».

Le roué, terme qui renvoie généralement aux gens dignes d'être suppliciés sur la roue mais qui en sont exemptés par leur haute naissance, insiste au contraire sur le «déclassement social d'aristocrates qui renoncent aux principes de leur caste et à l'honneur pour frayer avec les prostituées et les voleurs dont ils adoptent à l'occasion la vulgarité et la violence<sup>520</sup>». Le roué, tout comme Sade, rejette toute complicité et recherche la domination absolue :

Le plaisir du roué naît de la souffrance qu'il inflige à sa conquête : douleur morale d'abord, puis, vers la fin du siècle, souffrance physique parfois mortelle. De plus, tous

<sup>515</sup> Philippe Laroch, *Petits-maîtres et roués*, op. cit., p. 3.

<sup>516</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 31-32.

<sup>517</sup> Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués*, op. cit., p. 11.

<sup>518</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 115.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>520</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 31.

ces roués se piquent de faire l'éducation d'un apprenti petit-maître et les plus corrompus proclament leur fierté à voir leurs élèves renchérir sur leurs propres roueries. Enfin, on note souvent chez eux le désir ambitieux de vouloir réformer la société, dans ses mœurs d'abord, en préconisant le libertinage généralisé [...] puis dans ses structures<sup>521</sup>.

Autrement dit, le petit-maître cherche à obtenir des faveurs et à rehausser sa réputation dans la société alors que le roué tente de former des disciples pour la transformer. Comme les premiers ont repoussé les règles de la décence et fait du sentiment un sujet de conversation, les seconds ont le champ libre pour bafouer les dernières règles du libertinage mondain. Laroch précise que Sade donne à cette tangente son orientation définitive :

Les portraits des libertins qui précèdent ceux de Sade [...] sont séduisants, c'est-à-dire distingués, riches et brillants en société [...] Les libertins de Sade négligent ces artifices de présentation car ils ne songent plus à conquérir des coquettes ou des prudes. Délaissant les satisfactions intellectuelles d'une «campagne» menée selon les règles, ils ne voient plus en la femme ou même en l'homme qu'un objet nécessaire à leur luxure<sup>522</sup>.

Laroch démontre en fait que la déchéance du libertinage émerge de l'ennui, du manque de renouvellement du jeu mondain : «Le libertin ne cherche plus à perfectionner sa technique de séduction [...] C'est maintenant un débauché aristocratique qui cherche des plaisirs immédiats et qui s'ingénie à en multiplier les formes. [...] Le plaisir devient bestial et cruel<sup>523</sup>». Ainsi, les obscénités sauvages de Sade discréditent toutes les galanteries, même ironiques, même complètement blasées, de ses prédécesseurs, et suscitent la crainte.

### 3.3.2.1 Petit-Maître cherche complicité

S'il est convenu que l'ironie contenue dans *Le Sopha* permette de caractériser les personnages, il importe aussi de se pencher sur les sarcasmes que l'auteur se «dédie». Crébillon emploie «plusieurs techniques pour signaler à son lecteur le code à adopter pour la lecture de ce conte<sup>524</sup>» et l'empêche ainsi d'adhérer aveuglément au récit. Les titres qu'il donne à certains de ses chapitres ressemblent par exemple beaucoup à des auto-critiques : «Le Moins ennuyeux du livre<sup>525</sup>», «Meilleur à passer qu'à lire<sup>526</sup>», «Où l'on trouvera

<sup>521</sup> Philippe Laroch, *Petits-maîtres et roués*, op. cit., p. 11-12.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 328-329.

<sup>524</sup> Geeta Paray-Clarke, *La féerie érotique. Crébillon et ses lecteurs*, New York, Peter Lang Publishing Inc., «The age of revolution and romanticism : interdisciplinary studies», 1999, p. 65.

<sup>525</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 37.

beaucoup à reprendre<sup>527</sup>», etc. Ce détachement envers l'objet littéraire invite le lecteur à poser un regard extérieur sur la fiction et même à remettre en question le talent de l'auteur.

En abordant ces «maladresses stylistiques», Crébillon initie son lecteur aux mécanismes de la littérature et lui montre à se méfier du texte. Il expose les stratégies de son propre roman à la fois pour justifier certains choix stylistique et partager ses dilemmes d'auteur :

Par bien des raisons, dit la Sultane; ce qui sert à amener un fait, ne saurait par exemple, être aussi intéressant que le fait même : d'ailleurs si les choses étaient toujours au même degré d'intérêt, elles lasseraient par la continuité; l'esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d'être toujours ému, et il faut nécessairement à l'un et à l'autre des temps de repos. J'entends, répondit le Sultan, c'est comme pour se divertir mieux, il est à propos de s'ennuyer quelquefois<sup>528</sup>.

Cette tactique a pour effet de transformer la position du lecteur qui, décodant toujours de mieux en mieux les traits d'humour et les hypocrisies, prend conscience que la réception du bon message dépend de son intelligence, et il s'en flatte. L'ironie, faite de sous-entendus, instaure une complicité plaisante et permet au lecteur de se sentir important, «indispensable à l'accomplissement du processus<sup>529</sup>» : «Le rire implique de la part du rieur un sentiment de supériorité, et c'est en cela qu'il est rassurant. L'enfant rit devant un personnage comique, une poupée grotesque, parce qu'il pense obscurément : "Je ne suis pas comme cela"<sup>530</sup>». Jean Sgard va jusqu'à affirmer que Crébillon transforme le lecteur en acteur du récit parce qu'il découvre avant le narrateur ou le héros plusieurs vérités à son sujet : «Crébillon exploite le procédé génial mis au point par Prévost; la vérité du récit n'appartient pas au personnage mais au lecteur, rendu perspicace par toutes sortes de coups de pouce [...] qui mettent en relief le pouvoir de l'illusion, de la mauvaise foi et de la passion<sup>531</sup>».

L'ironie crébillonienne, si elle s'attaque à plusieurs cibles, ne remet jamais en cause cette supériorité du lecteur; à l'exception de celui qui y chercherait un excitant sexuel. En effet, l'écriture de Crébillon est trompeuse dans le sens où elle semble promettre des détails affriolants, et attise finalement l'esprit plus que les sens. Catherine Cusset, qui considère en effet que Crébillon cherche davantage à duper son lecteur qu'à lui plaire, écrit : «C'est une ironie [...] dirigée contre le dedans, contre le lecteur, contre soi, contre la pulsion morale et

---

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>529</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>530</sup> R.-M. Albérès, *Le comique et l'ironie*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>531</sup> Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 189.

métaphysique qui est toujours privilégiée par rapport à l'autre dimension déniée et réprimée, celle des instincts bas et superficiels, celle du plaisir<sup>532</sup>».

Ce jeu avec le lecteur aurait au moins l'avantage d'assurer la pérennité du texte puisque «l'ironie ouvre un espace de réception ambigu, qui est un espace de jeu, de résistance et de dialogue, permettant à ces œuvres de s'adresser encore à nous aujourd'hui<sup>533</sup>». Le lecteur qui découvre la prose de Crébillon deux siècles et demi après sa mort accède à une espèce de description ironique de la lecture de l'époque. L'auteur étale les mécanismes de la séduction au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui provoque de nouveaux échanges avec son lecteur. Bref, le questionnement ironique, porté principalement par le couple royal et Amanzéi, unifie l'œuvre de Crébillon, lui confère sa cohérence. Portant avant tout sur la narration, le rythme et la pertinence du récit, les critiques révèlent la position des contemporains face au conte :

Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'œuvre de l'Esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un Ouvrage [...] où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversée; qui s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires [...] que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent, n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'Esprit; et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses<sup>534</sup>?

Crébillon défend aussi le droit de l'auteur d'intervenir dans la narration même s'il feint de mettre en doute cette tangente. Ainsi, si Schah-Baham se fâche des incursions d'Amanzéi, il est encore plus reconnaissant de pouvoir modeler le conte à sa convenance, et le nomme Émir en récompense de sa collaboration : «Ces gens-là m'excèdent à un point que je ne puis dire [...] En grâce, faites qu'ils s'en aillent. Très volontiers, Sire, répondit Amanzéi<sup>535</sup>».

Crébillon, sans donner l'impression de se prononcer, guide ainsi résolument le lecteur vers ses propres convictions. Mais, s'il est manipulateur, l'auteur n'impose jamais un point de vue unique : «loin de tenter de gouverner en tyran son lecteur, Crébillon tâche de le stimuler et de lui donner une large part de la responsabilité du sens<sup>536</sup>». Ce type d'ironie, très habile, flatte l'intelligence du récepteur et produit une complicité semblable à celle qui existe entre le petit-maître et sa proie. Ces doutes et ces interrogations sur la forme littéraire font du

---

<sup>532</sup> Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir, op. cit.*, p. 134.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>534</sup> Crébillon fils, *Le Sopha, op. cit.*, p. 33.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>536</sup> Violaine Géraud, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils, op. cit.*, p. 219.

*Sopha* un roman en quête de lui-même et cette «ouverture et [ses] multiples perspectives prouvent la modernité<sup>537</sup>» de l'auteur.

### 3.3.2.2 Le retournement du roué

La majorité des écrivains libertins font, comme Crébillon, «craquer les coutures de cette tenue du courtisan<sup>538</sup>», et plus le siècle avance, moins le personnage libertin craint le ridicule et l'indécence : «Il abandonne les bienséances qui le gênent dans son rêve de séduction hégémonique. Il brade le sens de la discrétion et le goût de l'amitié pour s'imposer et briller au détriment d'autrui<sup>539</sup>». Avec Sade, le processus de séduction devient si efficace, si rapide, qu'il juxtapose le désir et sa satisfaction. Ses libertins débarrassent le processus de tout superflu, dont le langage, et éliminent «les temps morts, qu'ils soient hésitation dans la conquête ou alanguissement dans la possession. Tout ralentissement serait risque d'ennui, atteinte à la réputation [...] perte de son identité, victoire du temps sur la volonté<sup>540</sup>».

Dans cette nouvelle conception de la séduction, nul besoin de galanteries. Les seules paroles valables sont les dissertations philosophiques et les descriptions sexuelles. Les deux genres de discours alternent du début à la fin, les épisodes sexuels servant «à prouver "expérimentalement" la validité de la loi génératrice du récit qui accède ainsi à une loi de la nature<sup>541</sup>». Le récit fonctionne ainsi comme un laboratoire dans lequel toutes les actions, malgré leur outrance et leur invraisemblance, veulent détenir la force de persuasion d'une expérience scientifique. La philosophie de Sade est donc indissociable de sa forme littéraire.

Lors de la lecture de *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, le lecteur est inclus dans la liste des personnages, confronté en même temps aux différents tableaux des passions et à la loi impérative de jouissance qu'ils impliquent, façonné de la même manière par l'auteur implicite. Les lois de cet univers de fiction s'étendent résolument à la réalité du lecteur et le pervertissent au passage. Le véritable sadisme, résidant dans l'écriture, constituerait donc un meurtre moral car l'effet d'inclusion est avilissant quelle que

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>538</sup> Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, p. 70.

<sup>539</sup> *Idem.*

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>541</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien*, op. cit., p. 24.

soit l'intention du lecteur. Ainsi, même celui qui lit Sade par intérêt social, philosophique ou littéraire, se retrouve submergé par cette volonté toute-puissante.

Bref, tout comme le roué, Sade impose sa volonté et se complaît dans la déchéance. Maître incontesté de son univers, le divin marquis expose son intériorité avec un langage qui lui est propre, sans aspirer à plaire à qui que ce soit. Même si cette approche bien moderne de la littérature a inspiré successeurs, adeptes et théoriciens, la lecture de romans sadiens reste éprouvante. Seulement quelques penseurs tels que Sollers commencent à assumer le plaisir ressenti lors du viol proféré par ce roué. S'il écrit «Sade s'amuse, et nous aussi<sup>542</sup>», c'est donc avant tout pour engager les lecteurs à profiter de cette écriture incisive afin d'explorer leur propre conscience, sans s'inquiéter outre mesure des constats troublants qui en émergent.

### 3.3.3 Vers la modernité

Cette étude des relations entre la réalité et la fiction nous a permis principalement de constater la place de plus en plus grande que prend la personnalité de l'auteur dans son œuvre. Toujours plus indépendante, toujours mieux dégagée des contraintes esthétiques et morales, la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle témoigne de l'avidité des écrivains pour la nouvelle liberté. Ils ne veulent plus seulement plaire ou instruire, mais transformer la position du lecteur, et même exercer une espèce d'emprise sur lui. Ils construisent donc un univers fictif qui requiert une adhésion complète et qui leur permet d'exprimer leur individualité.

Avec le courant libertin, le plaisir de la littérature se transpose dans l'acte d'écriture, et peut-être même dans la réflexion sur l'acte d'écriture et sur le pouvoir de l'écrivain. Chez Crébillon, par exemple, la parole est la véritable pratique libertine, l'objet du récit. Cette autoréflexivité transforme évidemment en profondeur la conception de l'œuvre littéraire :

La portée de l'œuvre se trouve ainsi restreinte par une conception autoréflexive [...] de l'activité littéraire, exercice qui trouverait sa fin en lui-même. Crébillon aiderait son lecteur à prendre conscience des pouvoirs et des pièges de l'activité linguistique, des incertitudes et des antinomies que recèle tout point de vue esthétique et moral<sup>543</sup>.

<sup>542</sup> Philippe Sollers, *Sade dans le temps*, op. cit., p. 25.

<sup>543</sup> Carole Dormier, *Le discours de maîtrise du libertin*, op. cit., p. 9.

Le cadre fictif permet de représenter les diverses réactions du public face aux tentatives d'écriture. Dormier donne en exemple le Sultan qui, croyant que l'auteur devrait être exclu de la fiction, reflète un point de vue courant, mais déprécié par Crébillon :

Par sa balourdise et sa brutalité, le sultan donne une image ridicule et peu flatteuse du public et n'incite pas le lecteur réel à une identification. Or le sultan s'insurge contre les «réflexions» et la «morale» qu'il juge ennuyeuses [...] Condamnant les intrusions du narrateur, au nom de la fonction de divertissement du récit, le personnage est déprécié par ses propres discours et par les propos de la sultane<sup>544</sup>.

C'est donc en ridiculisant le Sultan et ses réticences que Crébillon tue dans l'oeuf les critiques à l'égard du discours psychologique. Les débats entre les personnages ont tout de même l'avantage de mettre en évidence le caractère rhétorique de la parole et l'importance d'interpréter ce qui se dit en comparant les différents discours. Le lecteur confronte les points de vue pour forger sa propre opinion, ou du moins ce qu'il croit l'être, car «si les romans de Crébillon sont marqués par la conscience de la relativité de toute perspective morale, la vérité semble toujours émerger de la révélation de la fausseté<sup>545</sup>». Bref, le lecteur apprend que le langage est un assemblage de points de vue duquel il importe de se méfier, sans réaliser qu'une opinion lui est sinon imposée, du moins fortement suggérée par un auteur qui n'accorde la complicité qu'à ceux qui adhèrent au point de vue «recommandé».

Engagé dans le processus d'autoréflexivité entamé par ses prédécesseurs, Sade en inscrira la théorie au cœur même de ses ouvrages. La technique d'écriture expliquée par Juliette prouve bien que la pratique libertine trouve d'avantage son accomplissement dans l'écriture que dans la pratique physique. Juliette invente le plaisir en refoulant toute idée érotique pendant quinze jours au terme desquels elle se libère dans le désordre le plus complet, des ses images sexuelles. Lorsqu'un tableau s'impose et provoque la jouissance, il faut l'écrire dans un carnet, soit «"commettre" cette image, ce crime, cette passion<sup>546</sup>».

Prédécesseur de l'écriture automatique, cette technique permet d'entrer en contact avec l'inconscient, de traduire en langage des pulsions profondes :

Il ne s'agit pas d'un procédé aléatoire, mais d'un choix de méthode rigoureusement voulu. Tout d'abord, l'écriture n'intervient pas seulement pour fixer une sensation, une expérience, mais pour en retenir l'énergie [...] Mais plus encore, écrire c'est faire entrer le fantasme dans une pratique, c'est se soumettre à une saisie de la réalité<sup>547</sup>.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>546</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 167.

<sup>547</sup> Marcel Hénaff, *Sade : L'invention du corps libertin, op. cit.*, p. 109.

La privation de stimulants réels, inévitable chez les prisonniers, pourrait bien être à l'origine du glissement vers la violence, vers la souffrance, seules sensations accessibles :

C'est pourquoi Sade transmet cette délectation morose à des personnages fictifs. En les observant, il ne décrit pas seulement sa propre rêverie, il décrit des rêveurs capables de réaliser leurs rêves [Il leur donne] nécessairement sa propre psychologie de rêveur inassouvi, dépourvu de tout moyen de réalisation, hormis celui de la création littéraire<sup>548</sup>.

Détaché de la réalité, le Marquis élabore une fiction bien personnelle et fait du langage une arme toute-puissante. Et comme l'affirme Roland Barthes, si tout le plaisir de l'auteur réside dans l'écriture, celui du lecteur devrait survenir de sa lecture, ou plutôt de la réflexion sur son acte de lecture : «au rituel de Sade [...] doit répondre (mais non correspondre) un autre rituel de plaisir, qui est le travail de lecture, la lecture au travail<sup>549</sup>».

Selon Mengue, l'ensemble de la philosophie libertine serait indissociable de la forme littéraire et le libertin obligatoirement écrivain. Si de Crébillon à Sade, de l'âge d'or du libertinage à sa décadence, la langue se transforme autant, c'est peut-être effectivement que tout libertinage n'est qu'un échange entre l'auteur et le lecteur : «Le résultat n'est rien de moins qu'une «nouvelle image» de la pensée de la philosophie, tout à fait contemporaine, dont le principe constitutif implique l'ancrage de la pensée dans un procès d'écriture<sup>550</sup>».

C'est cette évolution toute particulière du rapport entre l'auteur et le lecteur qui nous permet de comprendre pourquoi Sade s'est trouvé tant de défenseurs au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les auteurs dits modernes tels que Baudelaire ou Apollinaire ont trouvé en lui un digne précurseur, un modèle d'indépendance d'esprit, d'innovation et surtout de réflexion sur le processus d'écriture. Béatrice Didier indique en effet qu'après avoir été proscrit pendant tout un siècle, considéré comme un pornographe de second rayon, Sade recommence peu à peu à séduire et son imagination subversive devient même une source d'inspiration pour les Surréalistes. Bientôt sont ainsi publiées des éditions complètes de ses œuvres, des articles, des thèses, des «livres de poche qui font connaître Sade d'un plus vaste public, et finalement l'édition dans la Pléiade qui est une sorte de consécration<sup>551</sup>».

Cette acception nouvelle tient probablement à l'évolution de l'acte de lecture, qui se détache de plus en plus du réalisme et qui favorise de plus en plus l'analyse textuelle :

<sup>548</sup> Pierre Klossowski, *Sade, mon prochain*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 128.

<sup>549</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 39.

<sup>550</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien*, op. cit., p. 73.

<sup>551</sup> Béatrice Didier, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 53.

C'est évidemment ce que ne fait pas la société qui l'interdit; elle ne voit dans l'œuvre de Sade que l'appel au référent; pour elle le mot n'est qu'une vitre qui donne sur le réel [...] La condamnation légale portée contre Sade est donc fondée sur un certain système de la littérature et ce système est celui du réalisme : il postule que la littérature «représente», «figure», «imite» [...] qu'enfin, imiter, c'est persuader, entraîner<sup>552</sup>.

Ce nouveau mode d'écriture participe ainsi à l'éducation des lecteurs, à la mise en place d'une littérature personnelle et éclatée, violente et surtout fière de se situer hors-normes.

Bref, c'est par l'invention de tactiques pour communiquer avec le lecteur que Crébillon fils et Sade ont contribué à l'émergence d'un mode de lecture moderne. Leurs romans se présentent en quelque sorte comme un «mode d'emploi» truffé de modèles et de contre-modèles, de conseils pour mieux aborder le texte littéraire. Ces libertins ont ainsi façonné un lecteur ouvert, intelligent, sensible et critique, toujours prêt à pénétrer dans le monde qui s'ouvre sous ses yeux, à s'investir, mais surtout jouir de l'acte de lecture même.

Chez Crébillon, la complexité de la phrase refléterait la pensée de l'auteur, toujours hésitante, toujours mobile, en quête d'elle-même. La prolifération des figures met l'accent sur la littérarité du texte et pousse à analyser la forme davantage que le contenu. Cette écriture déplace le plaisir du texte, invite à une lecture rhétorique plutôt qu'érotique :

La question, pour le lecteur, n'est pas de savoir si les personnages vont réussir à se séduire mais comment ils vont se séduire : la lecture à laquelle Crébillon convie [...] n'est pas une lecture d'attente mais une lecture attentive à une langue fondée sur un fonctionnement pragmatique fort, et qui trouve son épanouissement dans les dialogues<sup>553</sup>.

La virtuosité avec laquelle le romancier agence les divers langages suscite d'ailleurs bien de l'admiration : «D'un lyrisme à l'élégance un peu sèche du moraliste (ou de l'immoraliste), Crébillon joue de tous les registres; il est pleinement maître de son style, et chaque façon d'être dans le monde se traduit dans son idiome particulier<sup>554</sup>».

Par ailleurs, le plaisir de lecture chez Sade est tellement obstrué par son agressivité que cela met en péril la validité de son œuvre : «Mais si, comme je le crois, Sade se révèle peu à peu comme un des plus grands romanciers de tous les temps, quel intérêt avons-nous à ne pas vouloir le savoir<sup>555</sup>»? Puisque l'écrivain cherche plus à être craint, ou du moins à scandaliser, qu'à se faire apprécier, il pose un dilemme au lecteur. Rares sont ceux qui, tel Alcide

<sup>552</sup> Roland Barthes, «L'arbre du crime», *op. cit.*, p. 226.

<sup>553</sup> Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>554</sup> Jean Sgard, *Le libertin moraliste*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>555</sup> Philippe Sollers, *Sade dans le temps*, *op. cit.*, p. 12.

Bonneau, prendront le parti de tirer du plaisir de ce paradoxe : «Baste! Napoléon est mort, il ne peut plus nous envoyer au peloton d'exécution. *Justine* reste, après tout, un chef-d'œuvre en son genre, si monstrueux que soit le genre, et les monstruosité ne sont pas sans offrir quelque intéressant sujet d'étude<sup>556</sup>». Ce n'est qu'après une période d'adaptation que l'œuvre sadienne deviendra une «curiosité», captivante autant pour le contenu philosophique que pour le traitement de la langue : «Il n'y a pas exactement au XVIII<sup>e</sup> siècle de roman à thèse, tel que le pratiquera le XX<sup>e</sup> siècle; c'est peut-être Sade qui s'en rapprocherait le plus, mais le lecteur doit être sensible également chez lui à une part de ludique et de gratuité dans l'invention<sup>557</sup>».

Bref, nos deux auteurs, malgré toutes leurs différences, ont en commun ce désir d'éveiller leurs lecteurs aux plaisirs de la lecture. Barthes, lecteur moderne s'il en est, écrira : «Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). Le texte est un objet de plaisir. La jouissance du Texte n'est souvent que stylistique<sup>558</sup>». Voilà pourquoi il conseille d'écouter «l'emportement du message, non le message<sup>559</sup>». Et cette capacité à se laisser immerger par une voix est exactement l'attitude recherchée par Sade. On retrouve dès 1813 chez Sismondi une réflexion sur la jouissance qui jaillit de la commotion causée par les mots :

Une lecture qui entraîne, qui ébranle l'âme, qui fait circuler le sang plus rapidement, qui trouble la respiration, qui prend possession du corps tout entier, qui met ses fictions à la place de la réalité, a atteint pleinement le but que se proposait l'auteur et elle a fait sur le public l'effet le plus puissant auquel l'Art puisse s'élever<sup>560</sup>.

Nous terminerons enfin avec les mots de Philippe Laroch qui indique que tout écrivain suit surtout à travers ce désir ardent de procurer un plaisir de lecture une pulsion égoïste : «L'écrivain écrit pour le plaisir et d'abord pour le sien. Son texte est l'expression d'une jouissance intérieure, d'une "revie" idéalisée<sup>561</sup>». Autrement dit, toute création est un acte individuel, une recherche de soi à travers le plaisir littéraire.

---

<sup>556</sup> Alcide Bonneau *La curiosité littéraire et bibliographique*, 1<sup>re</sup> série, 1880, p. 106, cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 156.

<sup>557</sup> Robert Desnos, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Cercle des Arts, 1952, p. 76-78 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 181.

<sup>558</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 12.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>560</sup> Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, p. 136, cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 850.

<sup>561</sup> Philippe Laroch, *Petits maîtres et roués*, op. cit., p. 127.

## CONCLUSION

*C'est ce besoin d'être remué, et l'espece d'inquiétude que produit dans l'ame l'absence d'impression, qui contient, en partie, le principe de l'inconstance et de la perfectibilité de l'esprit humain; et qui, le forçant à s'agiter en tout sens, doit, après la révolution d'une infinité de siècles, inventer, perfectionner les arts et les sciences, et enfin amener la décadence du goût.*

Helvétius<sup>562</sup>

Jean Starobinski affirme dans *Le remède dans le mal* que les transformations de la littérature des Lumières sont fulgurantes : «La surprise troublante est de découvrir que loin de nécessiter la longue durée chère aux historiens, les passages de la barbarie à la civilisation, de la civilisation à la barbarie se font parfois d'un *seul pas*<sup>563</sup>». La décadence du courant libertin, tant décriée par les contemporains, manifeste avant tout une prise de conscience radicale : la libération des esprits doit absolument passer par une prise en charge de la langue. Comme en témoignent les œuvres de notre corpus, la figure du libertin est lourdement heurtée au passage, mais ce sacrifice est, selon Claude Reichler, indispensable :

En se dissimulant, en acceptant de jouer le jeu des représentations officielles, le libertinage est devenu moins libertaire, mais plus libertin. Il est passé d'une phase de critique ouverte à une phase de critique masquée, approfondissant ainsi dialectalement son anthropologie : l'homme est bien un sujet de représentations; mais on ne peut l'affranchir du leurre et de l'illusion qu'en lui apprenant à les mimer<sup>564</sup>.

Les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, en parodiant la figure du libertin, décrient cette fausse liberté toujours enchaînée par les règles et conventions de l'Ancien Régime. Puisque les libertins ont mis en jeu la valeur même de la parole en creusant un écart entre les discours affichés en société et les actes proférés dans l'intimité, les écrivains ont dû, pour poursuivre le processus d'émancipation amorcé au siècle précédent, reprendre leurs droits sur la langue. C'est donc par l'éclatement des formes, l'attaque systématique des normes et la responsabilisation face à l'acte d'écriture, que les auteurs affichent leur toute nouvelle liberté.

---

<sup>562</sup> Helvétius *De l'Esprit*, op. cit., p. 263.

<sup>563</sup> Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, op. cit., p. 58.

<sup>564</sup> Claude Reichler, *L'âge libertin*, op. cit., p. 17.

Chez Crébillon, le constat d'échec du libertinage se manifeste par un pessimisme exacerbé face à la dégradation des mœurs et au rejet de la morale officielle :

Crébillon évite d'intervenir directement dans ses ouvrages, mais les réflexions parfois désabusées de ses personnages et un certain ton d'amertume indiquent qu'il avait déjà entrevu le danger de laisser l'homme développer des systèmes de conduite en contradiction avec les mœurs traditionnelles<sup>565</sup>.

La déconfiture du romancier par rapport, notamment, à la négligence de ses contemporains face au sentiment amoureux, laisse présager le changement d'objectif du roman libertin. Et effectivement, à peine quelques décennies plus tard, Sade, loin de redouter les conséquences de cette décadence, emploie toutes ses énergies à la précipiter. S'il n'approuve pas plus que son prédécesseur le mode de vie des libertins, le Marquis ne tente plus non plus de les parodier, trop occupé à créer un tout nouvel Homme, l'Homme moderne.

Ce mémoire, qui devait à l'origine comparer deux œuvres situées aux antipodes de l'écriture libertine et établir un duel à finir entre les émois les plus grandiloquents et la «fouterie» la plus scandaleuse qui soit, s'est retrouvé à les enchaîner dans un mouvement graduel vers l'émancipation de l'Homme. *Le Sopha*, bien que représentant d'un style conspué par Sade, constitue un digne prédécesseur à *La Philosophie dans le boudoir*. Grâce à l'analyse de la langue déployée dans ces deux textes, nous avons pu montrer à quel point l'âge d'or du libertinage pave la voie à sa si prompte déchéance.

Grâce à l'étude des emprunts faits aux domaines de la philosophie, de la rhétorique et de la conversation mondaine, nous avons tout d'abord constaté que Crébillon et Sade sont loin d'être les témoins passifs des tares de leur époque. S'ils reproduisent une image de l'Homme des Lumières, ils veulent aussi construire un individu nouveau, en accord avec les valeurs qu'ils revendiquent. Chacun à sa manière, les romanciers vont s'ingénier à éradiquer cette hypocrisie généralisée qui empêche leurs contemporains de jouir des acquis de la science et de la philosophie et à diffuser cette nouvelle conception selon laquelle l'humain est en constante évolution. Ainsi, s'ils s'inspirent des théories philosophiques, utilisent les anciens procédés rhétoriques et s'amuse dans les détours précieux des bavardages de salon, leur propension à souligner les ridicules de leurs pairs révèle plutôt un désir de les voir progresser.

Cette réflexion sur les emprunts nous a donc permis de suivre en filigrane l'instauration de la notion de progrès au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les théories sur la science naturelle renforcées par la

---

<sup>565</sup> Philippe Laroch, *Petits-Mâîtres et Roués*, *op. cit.*, p. 331.

physique et l'astronomie newtonniennes, ainsi que par les recherches sur la génétique, diffusées par les érudits de l'époque, ont disposé les esprits à «penser le monde sous la catégorie du devenir<sup>566</sup>». L'histoire de la nature, désormais détachée du créationnisme religieux, renie effectivement l'idée d'une humanité immobile depuis la Genèse : «La science ne se borne plus à dégager les lois stables qui conservent et gouvernent l'ordre immuable de la nature; elle substitue à cet ordre statique l'image d'une "évolution créatrice" qui a en elle-même sa raison d'être<sup>567</sup>». Cette conception dynamiste permet d'envisager l'émergence d'un modèle humain différent de celui qui primait depuis si longtemps. Autrement dit, les découvertes scientifiques ont implanté chez les penseurs des Lumières un désir d'autonomie, le désir d'être totalement soi, donc dépouillé des influences de la religion et de la civilisation.

C'est dans ces circonstances que l'«homme nature» de type rousseauiste fait son apparition. Puisqu'il recherche avant tout, à l'instar de n'importe quel animal, son propre bonheur, cet homme authentique refuse les bienséances imposées par la société et surtout, suit ses instincts naturels. Si au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le goût ne se discute pas et se définit davantage en tant que capacité à reconnaître le «beau» selon les normes objectives des Anciens, il devient bientôt une donnée variable pour chaque individu. Des penseurs tels que Montesquieu s'interrogent par conséquent sur la distinction à faire entre les plaisirs innés et acquis<sup>568</sup> et en viennent, comme le fait Alexander Gerard dans cet *Essay on taste* publié en Angleterre en 1756, à poser le goût comme une mesure personnelle et indiscutable<sup>569</sup>.

Puisque chacun est désormais apte à juger, selon ses propres critères, de l'intérêt, donc de la beauté, d'une œuvre, les artistes sont encouragés à faire preuve d'audace et d'originalité, mais se retrouvent avec ce nouveau dilemme : «vaut-il mieux posséder sans maître le génie de son art ou bien atteindre la perfection en imitant et surpassant ses maîtres<sup>570</sup>»? Ce questionnement est la pierre angulaire de la fameuse querelle opposant les Anciens et les Modernes depuis plus d'un siècle. En établissant que la valeur de goût est susceptible de variations selon l'époque, le pays et les goûts personnels de celui qui envisage une œuvre, les philosophes détruisent tous les repères établis : «L'enseignement le plus apparent de la querelle est une leçon de relativisme. Le goût est affaire de civilisation et varie

<sup>566</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, op. cit., p. 109.

<sup>567</sup> *Idem*.

<sup>568</sup> Peter-Eckard Knabe, Roland Mortier et François Moureau, *L'aube de la modernité*, op. cit., p. 82.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>570</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 766.

dans le temps comme dans l'espace<sup>571</sup>». Dans la sphère littéraire, les Modernes, refusant que le beau demeure un langage artificiel, un hommage aux œuvres antiques, en feront la capacité d'étonner, d'émouvoir et d'éjecter le spectateur hors de sa routine, et en viendront éventuellement à explorer toutes les facettes de la création artistique autonome. En attendant l'avènement de cette diversité toute moderne, les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle se voient forcés de définir leur propre position par rapport à l'art et la beauté.

L'étape suivante a naturellement été une interrogation sur la conception de la beauté véhiculée dans *Le Sopha* et *La Philosophie dans le boudoir*. Les écarts effectués par rapport aux normes du langage révèlent en effet une certaine indépendance d'esprit qui se moque - jusqu'à un certain point pour Crébillon fils - des représailles encourues. L'auteur du *Sopha* préfère en effet camoufler ses critiques sous des propos rendus ambigus par la prolifération de figures de style et de commentaires ironiques. Il pousse toutefois tellement ces complexifications qu'elles deviennent une marque de son style tout en soulignant le ridicule des libertins. Bernadette Fort affirme d'ailleurs que cet amour des jeux langagiers lui permet d'oublier ses déceptions face à la décadence morale de ses contemporains :

Crébillon met en pleine lumière la duplicité de ses personnages, leurs calculs mesquins, leurs paroles insidieuses, leur argumentation spéieuse, mais l'indignation qu'il fait mine de ressentir pour de telles méthodes est largement compensée par l'admiration qu'il laisse percer pour la subtilité avec laquelle ces mêmes méthodes sont mises en œuvre. [...] Il est manifeste que Crébillon goûte les artifices du langage de ses personnages autant qu'il les condamne pour leur fausseté<sup>572</sup>.

Ce décalage entre les plaisirs de la langue et la nostalgie se manifeste clairement dans la conclusion du *Sopha*, lorsque le Sultan formule une plainte désabusée : «Ah! Ma grand'mère! Continua-t-il en soupirant, ce n'était pas ainsi que vous contiez<sup>573</sup>!» Cette comparaison avec la langue souple et épurée des contes des *Mille et Une Nuits* ressemble en même temps étrangement à une joyeuse constatation. Schah-Baham, nonobstant ses critiques, est fasciné par l'art avec lequel Amanzéi file ses contes. Celui-ci perfectionne, tout comme l'illustre Schéhérazade, l'art de surprendre et de conserver l'intérêt des auditeurs. Son exploit est surtout d'obtenir la grâce du despote avec une langue chaste puisque ce dernier n'aime les contes que lorsqu'ils sont «un peu gaillards<sup>574</sup>». Bref, en faisant mine de marquer son échec,

<sup>571</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, op. cit., p. 161.

<sup>572</sup> Bernadette Fort, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, op. cit., p. 204.

<sup>573</sup> Crébillon fils, *Le Sopha*, op. cit., p. 237.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 34.

Crébillon «nous invite à chercher dans son œuvre même des utilisations plus subtiles de l'art de la variation<sup>575</sup>», à s'amuser des jeux langagiers encore plus que des descriptions érotiques.

Du côté de Sade, les innovations stylistiques sont tellement radicales que Sichere le considère comme la «première grande figure de la modernité<sup>576</sup>». Les réflexions d'Apollinaire, qui s'est laissé inspirer par la verve débridée du Marquis, le posent également comme précurseur des Modernes : «Bien de ses idées qui épouvantèrent et déconcertèrent les esprits de son temps sont encore toutes neuves<sup>577</sup>». La révolution de Sade consiste à inclure dans ses œuvres, avec la précision calculée d'un encyclopédiste, tous les mots, les images et les idées abhorrés par son siècle. Cette entreprise ressemble d'ailleurs plus, malgré sa crudité, à un bilan rationalisé des perversions possibles qu'à un ouvrage pornographique.

La crudité des thèmes et du vocabulaire sadien ainsi que son ressassement incessant, souvent imputés à son emprisonnement, posent les bases de la psychanalyse freudienne : «il met en place, à sa manière, la tragédie de l'Individu comme sujet du désir. Il est le premier à tenir un discours sur le désir au sens moderne (au sens freudien)<sup>578</sup>». Autrement dit, Sade inaugure un discours sur la représentation du «moi» comme entité déchirée entre ses pulsions sexuelles et le refoulement imposé par le monde extérieur. Même s'il propose des lois qui régleraient le déséquilibre entre la nature de l'Homme et la société, l'auteur, privé de liberté, ne voit pas, lui non plus, le progrès d'un très bon œil : «Le libertin est désespéré : jamais le libertinage du XVIII<sup>e</sup> siècle ne se sera donné à ce point pour ce qu'il est, une angoisse existentielle liée à la revendication solitaire de la jouissance, *sur fond d'un rapport catastrophique à l'Histoire*<sup>579</sup>». Bref, nos deux auteurs tâchent de faire évoluer la littérature en prônant l'authenticité et en se forgeant un style à leur image, en marge des conventions, mais sans se bercer d'illusions. Leur entreprise diverge principalement au niveau de la délicatesse que les écrivains d'«ancienne mode» tels que Marivaux, réservent encore aux lecteurs :

Le vrai naturel, pense au contraire Marivaux, c'est le style personnel, où s'exprime la "singularité" de chaque écrivain. Cet individualisme esthétique n'est nullement dirigé contre les conventions sociales : Marivaux précise aussitôt qu'il est possible de rester

<sup>575</sup> Béatrice Didier, «Le roman du libertinage ou l'art du rien», collectif *Sexualité, mariage et famille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 75.

<sup>576</sup> Bernard Sichere, «Pour en finir avec le "sadisme" et sa haine», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, p. 70.

<sup>577</sup> Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, Paris, André Balland et Jacques Lecat, t. II, 1966, p. 231 cité par Françoise Laugaa-Traut, *Lectures de Sade*, op. cit., p. 180.

<sup>578</sup> Bernard Sichere, «Pour en finir avec le "sadisme" et sa haine», op. cit., p. 70.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

soi-même en respectant les bienséances, à condition que chacun sache ôter de sa singularité "ce qu'elle peut avoir de trop cru"<sup>580</sup>.

Si la prudence de Crébillon l'oblige à se plier à certaines règles esthétiques, à retrancher une part de «moi» de son œuvre, Sade, plus indépendant, refuse catégoriquement toute concession et se classe parmi les écrivains modernes : «le renouvellement réaliste de l'art exigeait une rupture plus franche avec les normes étriquées du "bon goût"<sup>581</sup>».

Dans sa *Genèse de l'esthétique française moderne*, Annie Becq relève les étapes ayant mené à l'élaboration de cette subjectivité créatrice. Elle rappelle entre autres les conditions de production des arts en Grèce et déplore que «la destination collective et patriotique des arts ait, dès l'Antiquité, dégradé [l'activité artistique] en service personnel<sup>582</sup>». Dépendants des mécènes, les artistes ont dû attendre que la notion de beau autonome fasse jour avant de pouvoir se réapproprier l'activité créatrice. Les revendications d'originalité ayant été formulées principalement par ceux qui n'arrivent pas à vivre de leur plume, «l'émergence de la notion de création par laquelle l'œuvre est censée exprimer la personnalité même de son auteur<sup>583</sup>» leur permet enfin de revendiquer une place dans le panthéon de la littérature. Même s'ils doivent remplacer la tyrannie des mécènes aristocrates par celle des libraires, ils conservent précieusement cette liberté de produire des œuvres moins conservatrices qui leur ressemble. Ils en sont redevables à la consolidation du pouvoir de la bourgeoisie :

L'importance croissante des textes privés [...] témoign[e] des bouleversements sociaux et culturels de l'Europe des Lumières. On assiste à un vaste mouvement de montée de l'individualisme bourgeois et d'affirmation de la subjectivité, lequel débouchera au tournant du siècle dans le romantisme<sup>584</sup>.

Premiers bénéficiaires du décuplement des «sortes de beau», ce sont les marchands qui organisent des expositions en marge du Salon officiel et qui insistent pour qu'un Musée national mette les arts à la portée d'un public varié : «La possibilité de voir librement des œuvres d'art contribue aussi à l'autonomie de l'art puisqu'elle favorise la formation d'un corps spécifique d'amateurs<sup>585</sup>». Libérés des commandes privées, les artistes doivent désormais se plier aux caprices d'un public aux goûts de plus en plus diversifiés et exacerber

<sup>580</sup> Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, op. cit., p. 167.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>582</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 749.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>584</sup> Peter-Eckard Knabe, Roland Mortier et François Moureau, *L'aube de la modernité*, op. cit., p. 385.

<sup>585</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 765.

leur originalité afin de se démarquer des autres. La valeur de l'œuvre se calcule alors à partir de son unicité, signe de sa «pureté esthétique» et de la liberté du créateur. Le public se met ainsi à admirer davantage l'imagination productrice que la perfection achevée d'un style, à rechercher avant tout le sentiment d'étonnement devant un objet nouveau. Un torrent de diversité en découle : «La référence absolue explose en une infinité de valeurs individuelles, qui enferment et isolent chacun dans la réalité incommunicable de son expérience<sup>586</sup>». Puisque la forme renvoie directement à l'activité créatrice, on comprend aussi que la notion de beau autonome se retrouve associée à des œuvres éclatées, à des langues inimitables.

Nous constaterons ici que la langue libertine a constitué une période de transition ayant permis aux écrivains d'atteindre une plus grande autonomie et ayant disposé les esprits à concevoir différents types de beau. Voilà d'ailleurs ce qui a retenu notre attention lors de la rédaction de notre dernier chapitre. Crébillon fils et Sade ont, volontairement ou non, transfiguré le contrat qui liait jusqu'alors l'écrivain à son lecteur. Le premier, en divisant son roman en dialogues stratifiés et en posant des modèles et des contre-modèles de lecteurs, instaure une relation complice. Crébillon communique sa conception de l'acte de lecture en déléguant la part irrévérencieuse du texte, en obligeant le lecteur à se distancier de la fiction pour démêler les significations cachées, bref, à s'investir assez pour assumer la part érotique qu'il y découvre. Tout au contraire, Sade réduit l'implication de son lecteur en lui demandant de se laisser tout simplement porter par le flot de ses paroles et de laisser libre cours aux pulsions qu'il éveille. Le contrat de lecture sadien implique une incursion dans un univers totalitaire, une soumission sans failles au pouvoir absolu de l'artiste qui y règne.

Le lecteur moderne doit, comme l'indique Mme de Staël au XIX<sup>e</sup> siècle, offrir sa sensibilité à l'auteur, se laisser étonner, bouleverser, et même dévaster par une écriture : «Les chefs-d'œuvre de la littérature [...] indépendamment des exemples qu'ils présentent, produisent une sorte d'ébranlement moral et physique, un tressaillement d'admiration<sup>587</sup>». L'odyssée de la statue d'Helvétius montre bien d'ailleurs que le plaisir se trouve dans l'émotion vive procurée par la nouveauté et la surprise : «Helvétius identifie résolument la beauté à l'intensité de la réaction qu'elle provoque : l'objet des arts est d'émouvoir<sup>588</sup>».

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 732.

<sup>587</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1814, p. 21 cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 850.

<sup>588</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 736.

Sade est résolument moderne parce qu'il réussit à ébranler profondément son lecteur en lui faisant prendre conscience du plaisir qu'il puise dans le mal : «il n'existe aucune différence entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, [...] ou l'infiniment beau et l'infiniment laid, ou le vice et la vertu [...] Les extrêmes se touchent<sup>589</sup>». Dans une note de *Aline et Valcourt*, il explique fort bien la relativité absolue du «beau» : «Or, dès que tous les habitants de la terre ne s'accordent pas unanimement sur la beauté, il est donc possible que dans une même nation, les uns pensent qu'une chose affreuse est fort belle, pendant que d'autres penseront qu'une chose fort belle est affreuse<sup>590</sup>». Grâce à cette philosophie, le divin marquis prouve que les lois de la nature opèrent dans l'indifférence absolue, que le cœur de l'homme est fait pour aimer la destruction et la violence autant que l'amour et la douceur, et qu'il doit par conséquent assumer toutes ses pulsions, même les plus malsaines.

Sade s'approche ainsi du «sublime», cette sorte de beau féroce, cette expérience de la rudesse primitive de l'univers qui «s'impose à la sensibilité et à l'attention des théoriciens des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>591</sup>». Le sublime associe le plaisir et la douleur dans un mouvement mêlant dégoût, déchirement et fascination : «Le sublime correspond donc à la terreur, soit la plus forte émotion qu'on puisse éprouver, dans la mesure où elle regarde la conservation de l'individu<sup>592</sup>». Cet élan horrifié est recherché justement parce qu'il exacerbe le sentiment de vivre. Il serait difficile de mieux décrire les émotions contradictoires suscitées par l'écriture sadienne. Balançant sans cesse entre la création et la destruction de l'être humain, la force de cet auteur est perceptible à chacun des mots qu'il assène comme un coup de massue. Le pouvoir négateur de sa langue est le signe flamboyant d'une liberté à toute épreuve. En accomplissant, et surtout en assumant jusqu'au bout ce subjectivisme absolu, le divin marquis a permis à l'individualisme et à l'indépendance de faire un bond de géant et cette prise de liberté sacrificielle est un acte incontestablement sublime, comme l'indique avec une admiration sentie l'écrivain Marcel Moreau : «Ce que je ne puis guère davantage ignorer c'est que la syntaxe du sadisme est la même que celle qui s'impose à quiconque prétend écrire, avec son encre ou avec son sang, une page de la libération de l'Homme<sup>593</sup>».

---

<sup>589</sup> Norbert Sclipa, *Le jeu de la sphinge*, op. cit., p. 52-53.

<sup>590</sup> Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, tome IV, *Aline et Valcourt*, p. 190 cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 733.

<sup>591</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 739.

<sup>592</sup> *Idem*.

<sup>593</sup> Marcel Moreau, *Le Devoir de monstruosité*, op. cit., p. 18.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Crébillon (de), Claude Prosper Jolyot, *Le Sopha, Conte moral*, Paris, Éditions GF-Flammarion, 1995, [1742], 254 p.

Sade (de), Donatien Alphonse François, *La philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Folio classique», 1976, [1795], 312 p.

### Ouvrages avant 1900

Condillac, Étienne Bonnot (de) *Traité des sensations / Traité des animaux*, Paris, Éditions Fayard, «Corpus des œuvres de philosophie en langue française», 1984, [1714-1760], 437 p.

Crébillon (de), Claude Prosper Jolyot, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, [1738], 309 p.

Du Marsais, César Chesneau, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau commerce, 1977, [1676], 322 p.

Helvétius, Claude-Adrien, *De l'Esprit*, Paris, Éditions A. Fayard, 1988, [1758], 576 p.

Jarry, Alfred, *Ubu*, Paris, Éditions Phidal, 1995, [1898], 95 p.

Maupassant, Guy (de), *Bel-Ami*, Éditions Maxi-Livres, 2001 [1885], 349 p.

Prévost, Antoine François, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, La Flèche, Éditions Brodard et Taupin, Grands Écrivains, 1985, [1731].

Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Éditions Maxi-Livres, 2001, [1895], 221 p.

## Le libertinage

Bernier, Marc-André, *Libertinage et figures du savoir, Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 273 p.

Cusset, Catherine, *Les romanciers du plaisir, Essai*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998, 144 p.

Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Éditions Hachette, 2000, 348 p.

Didier, Béatrice, «Le roman du libertinage ou l'art du rien», *Sexualité, mariage et famille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 69-80.

Goulemot, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Éditions Alinea, 1991, 171 p.

\_\_\_\_\_. *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Université de Tours, Cahiers d'histoire culturelle numéro 5, U.R.F. de lettres, 1999.

Hartmann, Pierre, *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998, 469 p.

Labonté, Éric, *Le libertinage dans l'œuvre du marquis de Sade*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 90 f.

Laroch, Philippe, *Petits maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, 389 p.

Michel, Ludovic, *La mort du libertin, agonie d'une identité romanesque*, Paris, Éditions Découvrir, 1993, 181 p.

Reichler, Claude, *L'âge libertin*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 135 p.

Saint-Amant, Pierre, *Libertinage et transcendance, Sexualité, mariage et famille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 81-92.

Sollers, Philippe, *Liberté du XVIII<sup>ème</sup>*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. «Folio», 1996, 167 p.

## La langue

Albérés, René-Marril., *Le comique et l'ironie, Thèmes et parcours littéraires*, Paris, Éditions Hachette, coll. «Classiques», 1973, 110 p.

Fort, Bernadette, *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978, 204 p.

Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «folio/Essais», 1992, 442 p.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, coll. «Livre de Poche », 1992, 338 p.

Ossola, Carlo, *Miroirs sans visage; Du courtisan à l'homme de la rue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 268 p.

Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 242 p.

## La littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle

Barguillét, Françoise, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 250 p.

Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice : 1680-1814*, Paris, Éditions Jean Touzot, Librairie ancienne et moderne, 1984, 939 p.

Bourassa, Yves, «De la casuistique jésuite à la sophistique amoureuse», dans *Représentation du corps sous l'Ancien Régime. Discours et pratiques*. (textes rassemblés par Isabelle Billaud et Marie-Catherine Laperrière), Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «cahiers du CIERL», Numéro 2, 2006, p. 137-146.

Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 313 p.

Coulet, Henri [dir.], *Pygmalions des Lumières (Anthologie)*, Paris, Éditions Desjonquères, 1998, 207 p.

Darnton, Robert, *Édition et sédition, L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, 278 p.

Delon, Michel et Pierre Malandain, *Littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 521 p.

Didier, Béatrice, *Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Ellipses, 1998, 127 p.

Ehrard, Jean, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Éditions Flammarion, 1970, 443 p.

Knabe Peter-Eckhard, Roland Mortier et François Moureau, *L'aube de la modernité, 1680-1760*, Amsterdam, John Benjamins Publishing company, 2001, 554 p.

Marin, Fanny, *Les mouvements littéraires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Hatier, 2001, 159 p.

Mauzi, Robert (dir.), *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 280 p.

Sermain, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle, L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Alden Press, 1985, 163 p.

Starobinski, Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, 286 p.

#### Crébillon fils

Dormier, Carole, *Le discours de maîtrise du libertin, Étude de l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Klincksieck, 1994, 317 p.

Géraud, Violaine, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, Éditions Sedes, 1995, 247 p.

Paray-Clarke, Geeta, *La féerie érotique. Crébillon et ses lecteurs*, New York, Peter Lang Publishing Inc., coll. «The age of revolution and romanticism : Interdisciplinary studies», 1999, p. 63-80.

Salvan, Geneviève, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2002, 333 p.

Sgard, Jean, «Femmes mariées chez Crébillon», *Sexualité, mariage et famille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 195-203.

\_\_\_\_\_. *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, 312 p.

Sturm, Ernest, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1970, 158 p.

\_\_\_\_\_. *Crébillon fils ou la science du désir*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, 142 p.

## Sade

Apollinaire, Guillaume, «Portrait de Sade», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 133-138.

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Bussière Saint-Amand, Éditions du Seuil, 1971, 187 p.

\_\_\_\_\_. «L'arbre du crime», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [*Tel Quel*, no 28, hiver 1967], p. 219-226.

Bataille, Georges, «Si nous admirons Sade, nous édulcorons sa pensée», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [*Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1958], p. 201-206.

Brighelli, Jean-Paul, *Sade, la vie, la légende*, Montréal, Éditions Larousse-Bordas, 2000, 317 p.

Brochier, Jean-Jacques, «Sade et le langage», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [postface, O.C. de Sade, tome XV, «Cercle du livre Précieux», 1967], p. 303-304.

Camus, Michel, «La question de Sade», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 1-3.

Fauskevåg, Svein-Eirik, *Sade, ou, La tentation totalitaire*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2001, 196 p.

Faye, Jean-Pierre, «Changer la mort (Sade et le politique)», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 47-57.

Heine, Maurice, «Une thèse de doctorat sur le Marquis de Sade», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [Paris, Gallimard, 1950], p. 197-200.

Henaff, Marcel, «Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 29-37.

\_\_\_\_\_. *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, 333 p.

Henric, Jacques, «Changer L'Intolérable et l'Infâme», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 39-45.

Klossowski, Pierre, *Sade mon prochain*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 187 p.

Laugaa-Traut, Françoise, *Lectures de Sade*, Paris, Éditions A. Colin, 1973, 364 p.

Lely, Gilbert, «Notes», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 145-146.

\_\_\_\_\_. «Avant-propos aux "120 journées de Sodome"», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 157-163.

\_\_\_\_\_. *La vie du marquis de Sade*, Paris, Éditions Mercure de France, 1989, 689 p.

Mengue, Philippe, *L'ordre sadien, Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Éditions Kimé, 1996, 273 p.

Moreau, Marcel, «Le devoir de monstruosité», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 15-18.

Paz, Octavio, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade* (traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson), Paris, Éditions Gallimard, 1994, 102 p.

Pieyre de Manduargues, André, «Préface à Juliette», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, [Belvedere III, Éditions Gallimard, 1971], p. 237-243.

Robbe-Grillet, Alain, «Sade et le Joli», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 59.

\_\_\_\_\_. «L'ordre et son double, Préface à la Nouvelle Justine», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 229-231.

Sclippa, Norbert, *Le jeu de la Sphinge. Sade, et la Philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2000, 108 p.

Sichere, Bernard, «Pour en finir avec le «Sadisme» et sa haine», *Obliques*, Numéro 12-13, Paris, Éditions Borderie, 1977, p. 69-78.

Sollers, Philippe, *Sade contre l'être suprême*, précédé de *Sade dans le Temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 97 p.

Thomas, Chantal, *Sade, l'œil de la lettre*, Paris, Éditions Payot, 1978, 175 p.