



Sade-cinéma

- Olivier Leplatre

Sade fait partie de ces écrivains qui, comme Voltaire, Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre, ont souhaité avoir un droit de regard sur la production de leurs illustrateurs, jusqu'à diriger ou reprendre en partie leur travail. C'est du moins ce que tend à prouver le témoignage de Roger Peyrefitte qui disait posséder dans sa collection personnelle une série de dessins originaux de l'*Histoire de Juliette* annotés par Sade¹. Dans « L'Avis de l'éditeur » de *La Nouvelle Justine*, donnée comme posthume, Sade est présenté à la fois comme l'auteur du texte et des gravures : « les gravures même ont été exécutées d'après les dessins que l'auteur avait fait faire avant sa mort, et qui étaient annexés à son manuscrit »².

Sans doute Sade était-il conscient, tout comme les éditeurs, de la séduction qu'exerçait désormais sur les lecteurs un ouvrage généreusement illustré. Grimm s'en

¹ Roger Peyrefitte évoque, mais sans donner toutes les précisions nécessaires, l'existence dans sa collection de « douze dessins originaux de *Juliette* avec les minutieuses annotations de Sade, en regard de chacune, à l'intention de son illustrateur Bornet » (*L'Innominato. Nouveaux propos secrets*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 199). Il ajoute : « Sade corrigeait, par ses notes, le dessin primitif qui lui avait été soumis secrètement, caché sous du linge, dans sa prison de Vincennes, et qu'il renvoyait de la même façon » (p. 200). A ce propos, Michel Delon remarque que rien ne permet d'attribuer définitivement à Bornet l'ensemble des images qui ne sont pas signées (*Sade, Œuvres*, Tome III, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, pp. 1380-1382 ; les dessins et les commentaires autographes ont été vendus en 1977). Voir aussi P. Roger, *Sade, écrire la crise*, Paris, Belfond, 1983, p. 150. Le fils aîné de Sade « avait lui-même beaucoup de goût pour l'exercice de la gravure » (Fr. Champarnaud, « Les illustrations de Sade », dans *L'Infini*, printemps 1991, n°3, pp. 17-40).

² Sade, *La Nouvelle Justine*, « Avis de l'éditeur », dans *Sade, Œuvres*, Tome II, édition établie par Michel Delon, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 394.

plaint régulièrement dans la *Correspondance littéraire* mais il témoigne par là de l'ampleur de cette mode. Cazotte estime en 1772, non sans ironie sans doute, que l'adjonction de gravures est devenue pour les livres une « nécessité indispensable »³. Soutenu par les progrès techniques, l'ouvrage illustré est, dans les années 1770, un fait de librairie et l'objet de réflexions théoriques, polémiques quelquefois, de la part des illustrateurs et des écrivains⁴.

Mais ce nouveau goût éditorial ne suffit pas à rendre compte de l'impressionnant ensemble d'illustrations prévues pour le double récit de Justine et de Juliette. Proche en nombre d'égaliser les 120 journées de Sodome, la série d'images⁵ atteint le total impressionnant de 100 gravures et un frontispice⁶ : programme iconographique démesuré, affolant, il est aux dimensions du défi narratif qui excède, dans sa publication originale, les 3600 pages.

Que montrent les 60 gravures de l'*Histoire de Juliette* et les 40 de *La Nouvelle Justine* ? Rien apparemment, du moins inlassablement la même chose : une unique scène ou presque, recommencée à l'envi, qu'agencent des « amas de corps »⁷ soudés, enchevêtrés, arrangés et réaménagés, après avoir repris leurs forces, pour épuisier les chorégraphies de la jouissance ; des corps sans caractérisations ni signes franchement distinctifs. La neutralité des innombrables nudités, n'appartenant finalement plus à personne, l'effacement anonyme des visages que ne signe aucun trait net découpent moins des personnages que des images interchangeable, rebattues comme des cartes.

³ « Malgré la nécessité *indispensable* que tout le monde connaît, d'orner de *gravures* tous les ouvrages qu'on a l'honneur d'offrir au public, il s'en est peu fallu que celui-ci n'ait été forcé de s'en passer. Tous nos grands artistes sont abimés d'ouvrages, tous nos graveurs passent les nuits et ont peine à y suffire ; l'auteur était désespéré et ne pouvoit ni pour or ni pour argent trouver ni dessin ni gravure. Or donner son ouvrage c'étoit le perdre, aussi notre auteur étoit-il résolu à le garder » (*Le Diable amoureux*, dans *Romanciers du XVIIIe siècle*, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome II, 1965, p. 311).

⁴ Pour des témoignages, voir Ch. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 1987, pp. 81 et suiv. ; Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur* [1996], Genève, Droz, « Titre courant », 2005, pp. 50 et suiv.

⁵ François Champarnaud parle du « bloc Justine-Juliette » (« Les illustrations de Sade », art. cit., p. 25).

⁶ « N. B. Les aventures de Justine que nous publions en ce moment contiennent quatre volumes, ornés d'un frontispice et de quarante gravures. L'histoire de Juliette, qui y fait suite et qui s'y lie, en contient six, ornés de soixante gravures, ce qui forme une collection, unique en ce genre, de dix volumes et de cent estampes toutes plus piquantes les unes que les autres » (*La Nouvelle Justine*, « Avis de l'éditeur », éd. cit. p. 394).

⁷ M. Delon, notes de l'*Histoire de Juliette*, éd. cit., p. 1381.

Plusieurs modes de répétition orientent en fait le montage illustratif de l'*Histoire de Juliette* et de *La Nouvelle Justine*.

1-En premier lieu, les gravures répètent de manière anaphorique le récit. Elles isolent les moments, d'une fréquence extrême dans les livres, où Sade propose au lecteur des séquences obscènes, orchestrées par l'écriture pour agir déjà comme des frappes graphiques. Les illustrations rejouent sur le plan visuel des épisodes préalablement intensifiés par le récit et orientés vers la représentation, sur le mode soit pictural (pour Sade, les corps savent s'agencer en tableaux) soit théâtral (les ébats s'ordonnent en scènes⁸. Les situations textuelles sont donc traduites de façon homothétique : l'image gravée vient se substituer par équivalence à l'image écrite ; elle l'éclaire et l'incarne.

Nous pourrions ajouter que, en cela comparable à une chambre noire, mais en inversant son processus⁹, l'illustration concentre pour le regard, dans le cadre réduit de son emplacement éditorial (six centimètres et demi sur dix), le monde sexuel qui sature les histoires. Elle redouble en les réduisant par ses vignettes les pages qui l'environnent et dans lesquelles elle s'insère. On trouvera au sein des gravures elles-mêmes une figuration de cette répétition miniaturisante, qui cristallise visuellement le texte dans l'image, à travers les effets récurrents d'enchâssement mis en scène par le graveur. Fenêtres, portes, lits, alcôves, canapés, sofas, panneaux de bois et moulures... sertissant des simulacres de tableaux sont les métaphores du cadrage des corps dans l'image. Ces éléments emboîtés soulignent en miroir l'espace illustratif, ils semblent traduire aussi l'emboîtement des corps eux-mêmes.

Mieux encore, chaque estampe paraît résulter du contact direct avec la page. Car Sade soumet l'écriture à un dispositif d'impression, exactement à un dispositif *érogaphique*¹⁰ d'impression. Il accorde à ses figures sexuelles écrites un pouvoir imageant. Leur aspect visuel et visualisable est accentué par l'énergie physique qui les anime et les convulse, et par le caractère provocant de leurs expériences qui sautent

⁸ Voir Mladen Kozul, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, Louvain, Peeters, 2005, « La République des Lettres » ; P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1989 et « Sade : texte, théâtralité », dans *Sade, écrire la crise*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1983, pp. 193-217.

⁹ Avant que l'image ne se resserre encore ou ne se redéploie sur l'écran mental du lecteur.

¹⁰ Le terme est emprunté à Gaëtan Brulotte dans *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan-Les Presses Universitaires de Laval, 1998.

aux yeux. Sade les dote d'une épaisseur et d'un volume en dégageant de l'acte de jouissance des moulages corporels, sous forme de compressions ou d'expansions. Il conduit les chairs ductiles à se mêler et à se reformer. Il les obstrue de façon à faire surgir des blocs et des masses ; il les gorge de substances. Par les actes chirurgicaux de la cruauté encore, il les incise, les découpe, les retrace et les sculpte. Le dispositif est enfin tourné vers une répétition à l'infini de ces aspects, disponibles pour toutes sortes de redistributions¹¹. Si bien que les illustrations se concevraient assez bien chez Sade comme les empreintes de son écriture capable, par sa force propre, de graver ses images, en s'appuyant sur les facultés techniques de relief et de reproductibilité des scènes charnelles. Les corps modelés du texte rencontrent, marquent et ainsi violentent – mais la gravure (impression, burinage...) est une opération brutale¹² – la page illustrée, vierge déflorée, à laquelle ils imposent leurs contours et leurs formes.

Directement imprimées par le texte, les images conservent d'ailleurs la trace de leur origine typographique. Plusieurs d'entre elles présentent en effet un véritable corps de lettres imagées, sur le modèle des abécédaires érotiques anthropomorphes. Simplement ici, les empattements corporels dessinent un autre alphabet, sous forme de signes inédits dont le texte et ses surprises érographiques sont la source, et dont ils diffusent en quelque sorte les anagrammes, grâce à leurs consonnes et leurs voyelles de chair.

2-Ces gravures, de surcroît, produisent entre elles un système très dense de répétitions, parallèle, quoique en moins grand nombre, à la cadence effrénée des scènes écrites. De même que les descriptions érotiques ne cessent de recommencer page après page et font corps ensemble, les images s'attirent les unes les autres, redoublant, sans en laisser deviner la fin, l'orgie sexuelle : « Foutez avec le plus d'hommes qu'il vous sera possible ; rien n'amuse, rien n'échauffe la tête comme le grand nombre »¹³. La règle commune au textuel et au visuel, fixée dans cette page de

¹¹ « Ses caractéristiques fondamentales sont l'ocularité (son aspect visuel et visualisable), sa profondeur (son épaisseur, ses relations) et son ubiquité (sa faculté répétitive) » (*Ibid.*, p. 22).

¹² On peut citer cette remarque d'un des personnages de Godard d'Aucourt qui, commentant ses ébats avec une jeune femme malgré la grille du couvent, rappelle ingénieusement la proximité du lexique obscène et du lexique technique : « J'ai beaucoup d'estampes très-gaillardes, mais aucune des miennes ne copie une situation dans ce goût : c'est bien-là un sujet à burin » (*Thermidore*, A La Haye, 1776, p. 112).

¹³ *Histoire de Juliette*, Première partie, éd. cit., p. 253.

L'*Histoire de Juliette*, définit l'« immense équation érotique » en fonction d'éléments interchangeables, aucune créature ne valant plus qu'une autre, comme le note Maurice Blanchot¹⁴ ; elle fait tomber l'aura en préférant l'étrange et inquiétante euphorie de la reproductibilité, dont l'illustration est la traduction d'abord technique avant d'être le ressassement figural, exprimé par l'hécatombe des images.

Selon sa double modalité graphique, montrée et écrite, visible et lisible, le régime d'engendrement des images tient à l'idée que Sade se fait des corps et à la manière dont il les saisit et les retravaille. Puissamment exhibés, sous le coup d'une lumière constamment scialytique et intrusive jusque dans les moindres secrets de la chair, les corps sadiens sont volontairement détachés de la signification romanesque. Sade éloigne le corps du battement ou du bâillement du désir, il l'empêche le plus possible de se laisser soupçonner derrière l'éclat des parures ou des masques, d'affleurer par les interstices des voiles ou dans le frémissent euphorique des détails. Il n'est guère facile chez Sade de rêver jusqu'au bout le corps, de goûter le grain de la peau ou de s'égarer dans l'équivocité subtile des apprêts. « Unité dans un dénombrement infini »¹⁵, le corps est là, mais il n'est ni privé ni intime, il est moins individualisé que soumis au groupe sexuel, au corps total qui le dissout et cependant le renouvelle. Seuls les assauts collectifs d'énergie alimentent la machine de jouissance ; les « électrisations » produites par la communauté dispersent en elle chacun de ses membres.

L'image est alors directement l'expression de cette incarnation abstraite paradoxale. Elle condense l'obsession sadienne d'une corporalité affichée telle qu'elle est véritablement, tendue vers la disparition de toute singularité, une fois dissipé le gazage du romanesque et une fois tombé le drapé du désir. L'image illustrative impose le résultat éclatant des corps nus, leur profondeur remontée à la surface. Elle porte à l'œil l'essence naturelle, anatomisée du corps en sa logique organique et mécanique. Lecteur de *La Mettrie*, Sade épouse son modèle du corps machine, il l'actionne à perte de vue dans le champ expérimental de l'écriture. Ses romans se resserrent sur les corps au travail, dépersonnalisés, compulsivement énergétiques,

¹⁴ M. Blanchot, *Sade et Rétif de la Bretonne*, Paris, Editions Complexe, « Le regard littéraire », 1986, pp. 33-35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

connectables en réseaux, fonctionnels et itératifs. Les gravures enregistrent et activent à leur tour la structure de cet éros machine.

A ce titre, elles ne sauraient être vues comme de banales illustrations. Elles manifestent plutôt un programme ou encore un système dont le mode opératoire et formel combine le ressassement et la saturation visuelle. L'on comprend alors pourquoi, le plus souvent, les scènes gravées ne s'identifient complètement à aucune des scènes décrites : le lecteur peut bien chercher dans le récit le moment qui inspire le graveur, il se heurtera à chaque fois, ou presque, à l'impossibilité de superposer exactement l'image au texte. L'estampe sadienne n'a pas pour objet de décalquer le texte en rendant visible une de ses séquences : elle répète du texte sa répétitivité pulsionnelle, intensive. Son contenu s'ajoute ainsi aux scènes écrites qui leur correspondent sans jamais tout à fait leur ressembler. Le « dangereux supplément » des figures complète la série du texte et ne la ferme pas ; il indique de quel schème formel, génésique cette série tire son ordre et à quel rêve profond elle aspire.

La gravure atteste ainsi que la vérité du texte est avant tout celle de la description répétée, que Sade cherche constamment à désinvestir de tout véritable enjeu narratif, en se jouant de son matériau par inflation des péripéties, des scènes topiques, des récits seconds..., mais sans lui accorder sinon parodiquement la cohérence, la densité, le nappé d'une action déroulée. Au défilé ordinaire des histoires, Sade préfère un traitement morcelé, rhapsodique de la fiction dominée par les arrêts sur corps, comme on parle d'un arrêt sur image : l'illustration, parfaitement fidèle, en deçà ou au-delà de toute correspondance mimétique, prolonge et amplifie la machinerie tabulaire du texte.

L'image parvient de la sorte à pousser le geste descriptif à son ultime fantasme, celui de l'unité idéale parce qu'indissoluble du corps de débauche que la phrase ne réussit, quant à elle, qu'à parcelliser et à disséminer dans le mouvement discontinu de sa syntaxe. Or l'image, par sa capacité de simultanéité, accomplit et tient en équilibre la sculpture des corps reliés, à la façon d'une pantomime ou d'un numéro d'athlètes : elle capture l'étreinte et la conserve en suspens. Elle ne prélève donc pas une scène définie ; elle fixe le cliché du texte. Elle atteint la posture qui est, si l'on veut, le nœud du fantasme.

Sous cet angle cependant, l'image manque apparemment l'animation de la scène, le nomadisme des personnages, l'éclat hystérique du mouvement : elle retient surtout la zone d'inhérence obtenue par la congestion des corps, par le natté ou l'entrelacs des tissus et des chairs.

La visibilité des gravures est en effet toujours, à première vue, posée. Le graveur fabrique ses vues par obturation et ouverture de l'appareil corporel. Aucun trou ne semble inoccupé : obturation ; le corps tout de même se déploie et se réorganise : ouverture. L'image recueille et révèle la corporéité pleine de la scène sadienne, dans une sorte d'*epoché* du temps et de l'espace. Elle braque la lumière sur les peaux, elle compose dans son cadre les formes et elle présente le miracle des chairs parfaitement agrippées. Car tout se tient en elle, merveilleusement bien ; ou tout est tenu, parce que tout est touché, fait contact comme s'il s'agissait de corps conducteurs. Le courant passe effectivement par l'épiderme, les humeurs, les gestes, par les ondes et les flux qui se propagent et soudent la cellule organique des rencontres et des ébats. Les enchaînements et les combinaisons défient la pesanteur, ils comptent sur les maillons des mains et les coordinations des sexes qu'aident, si nécessaire, pour les acrobaties les plus compliquées, poulies, attaches, câbles et cordes. Les poses de ces gravures n'ont lieu qu'une fois, de même que la photographie s'appuie sur une certaine occasion du visible, la *Tuché* évoquée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*¹⁶. Mais l'image qui objective l'événement corporel énonce aussi que ces poses sont encore susceptibles d'être reprises, puisque chez Sade retient moins le référent de la pose que ce qu'elle promet de recommencements mécaniques.

Arrêté à ce point de tension et de suspension, que fige l'image, le corps illustré se rend indécidable à notre jugement. A vrai dire, il accroît nos choix et il stimule nos incertitudes. Comment apprécier la valeur de ces clichés ? Epousant l'intention du texte, l'illustrateur ne sous-estime pas, dans la répétition des séquences érotiques, la monotonie des effets, voire le caractère pathétique de leur message. La série iconographique rend ainsi évidente l'usure, assumée par Sade, de son système textuel : elle en est la décharge, dans le sens d'une économie de la dépense orientée

¹⁶ « L'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable » (R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 15).

vers la ruine, la dégradation et la déchéance. Les combinaisons sexuelles font de l'informe, encadré et donc resserré par la gravure, le symptôme du trop-plein des énoncés écrasant les corps, les nécrosant, par accumulation, excès et acharnement. Dans l'illustration, se déposent en image les rebuts textuels.

Quant à la série iconographique elle-même, elle soulignerait un peu plus encore cette logique de recyclage. Recyclage interne des images se redoublant, par psittacisme visuel, jusqu'à se désémantiser et certainement se parodier. Recyclage externe puisque, poursuivant les échanges intertextuels du récit, les images s'amuse des superpositions et des connotations ; elles aimantent une culture imaginaire déjà enregistrée en lieux communs et dont les illustrations font leur palimpseste. En filigrane des images ou par rémanence, transparaissent notamment les illustrations du roman noir aimé de Sade¹⁷, que *La Nouvelle Justine* en particulier épèle ; ou encore le catalogue des images pieuses qui se superposent aux arrangements de la débauche : positions de la prière ou gestuelle de la pénitence sont à chaque fois retournées et profanées par le négatif des vignettes obscènes. Le frontispice de *La Nouvelle Justine*, dérivé des *Aventures de Télémaque* de Fénelon oriente d'emblée ce protocole du côté du retournement systématiquement transgressif et carnavalesque.

L'érotique pathétique du cliché sadien ne manque pas aussi de prêter à rire. L'attraction des corps encastés, crispés dans des poses improbables, réduit le vivant à des formules d'engrenages et de points de gravité qui défient le réel et les lois simples de la souplesse corporelle. Le foisonnement des gravures arrive même à engendrer, sans nul doute, une sorte de gag à répétition où comptent l'étonnement réjouissant de retrouver pour de nouveaux défis les corps sans fatigue des acrobates et celle de constater que leur numéro n'en finit jamais, et que d'ailleurs c'est toujours le même. On croise ici l'essai de Bergson sur le rire, ses propositions sur le placage du mécanique sur le vivant, sur les dispositifs du rire en ses variantes de « pantin à ficelles », de « boule de neige », et de « diable à ressort » : c'est-à-dire en ses effets de raidissement machinique, de surenchère incontrôlable, d'addition des effets¹⁸, et de jaillissements inattendus. Les grossissements de l'obscène, quant à eux, associés à l'image des corps dont l'intégrité est altérée par les accouplements, amène quelque

¹⁷ Voir M. Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Losfled, 1973.

¹⁸ Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1981 [1940], p. 11.

chose de grotesque ou de burlesque : la sidération érotique voisine alors bizarrement avec la jubilation comique. Mais ces performances affectives apparemment incompatibles (mélancolie ou euphorie) ont toutes pour point de départ le travail pratiqué sur le cliché par l'image et déjà, avant elle, par le texte.

Cependant le cliché sadien n'est pas seulement rebut des corps ou machine à gags. Le passage par le négatif, pathétique ou comique, ne correspond qu'à une étape de l'opération dialectique du sens. Car le cliché en vient toujours à se redresser comme forme. Sa riposte tient à la plasticité libérée en lui par l'acte même de la répétition ; il relève alors le défi de la stérilité mécanique, qu'elle soit bouffonnerie ou déchéance triste.

La répétition n'est pas seulement une reprise technique et un geste d'usure ; elle dépend aussi, et peut-être avant tout pour Sade, du pouvoir créatif de l'insistance. Par ses innombrables séquences visuelles, le texte insiste, et l'image insiste sur le texte, et elle renchérit encore sur elle-même de façon à stimuler l'obsession ; une obsession qui risque la perte ou le bégaiement imaginaire pour mieux se régénérer. La faculté d'opiniâtreté, presque la rage du texte et des images, aboutit moins à une monotonie des motifs qu'à la découverte de leur incroyable fécondité. Son processus ne régit plus une copie à l'identique des formes, que Sade simule pour la subvertir et la conjurer ; il ouvre la voie à une exploration inépuisable des virtualités de la répétition, dans la perspective de ce que la modernité pourrait appeler des *installations*. Répéter aide ainsi à appréhender la diversité passionnelle des corps, leurs mille manières de jouir et de souffrir, toute une grammaire de postures, de positions et de transformations par lesquelles passent les corps et qui les traversent. On aurait donc tort finalement de considérer ces images comme toutes semblables ; elles ne cessent au contraire de se réinventer. De la sorte, les gravures participent à l'exploration d'une vaste archive aspectuelle de la matière qui est certainement la grande ambition de Sade.

Ce catalogue visuel apparaît d'abord sur un fond d'irréalité fantasmatique. L'enjeu performatif n'est pas, en effet, pour les descriptions textuelles ou pour les images d'offrir une reconstitution de la scène dans la réalité. Sade manipule là un des attendus du roman libertin : dresser une liste de scènes imitables, offrir à reproduire des modèles nouveaux ou rendus tout à la fois intimes et prestigieux par leur

célébration dans un récit, dégager de l'écriture de quoi éveiller le désir et lui donner forme, transférer les essais textuels en moments de réel¹⁹. Cet usage de l'identification érotique est par exemple illustré par ce passage de la *Correspondance d'Eulalie* : « Mon jeune amant a acheté les postures de l'Arétin avec les gravures. Nous nous amusons chaque jour à en essayer quelques-unes dans mon boudoir à glaces »²⁰. Chez Sade, le transfert des scènes dans la réalité ne peut être envisagé que de manière parodique. Bien qu'elle en suggère l'intention, l'illustration ne fournit pas une représentation du montage sexuel dont le livre a donné le mode d'emploi : elle mime cette fonction pour prouver son impossible.

Car que saisissent les images ? Elles ne font pas description. Elles soumettent au regard des vues extraordinaires, attentatoires, fascinantes et provocatrices, elles soulignent surtout des expériences du corps, des essais, des phénomènes d'intensités, d'hybridité. Déjà évidemment, le texte s'y applique ; il alimente en énergie les productions visuelles. Les images poursuivent l'opération sur la texture des corps que noue le texte, elles les amplifient par des actions sur leur substance visuelle.

Les illustrateurs de Sade sont ainsi amenés, en raison de la nature même du texte, sur des terrains de l'image où agissent ce que Gilles Deleuze a pu nommer, à propos de Bacon notamment, des « diagrammes »²¹ : des zones de chaos ou de catastrophe, des « traits de sensation » engendrant le « fait pictural », mais également des germes « d'ordre ou de rythme »²². Car le texte sadien oblige l'image à entrer dans

¹⁹ Voir notamment J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991 ; G. Brulotte, « La sympathie et la littérature érotique dans la France du XVIIIe siècle », dans *Le Discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, textes réunis par Th. Belleguic, E. Van der Schueren et S. Vervacke, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2007, pp. 199-218.

²⁰ *Correspondance d'Eulalie*, dans *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, « Œuvres anonymes du XVIIIe siècle », édité par M. Delon, M. Hirsch et M. Camus, Tome II, Paris, Fayard, 1986, p. 155. Ce jeu de renvois spéculaires est un des traits du roman galant, scellant régulièrement la communauté érotique autour du livre illustré et plaçant ainsi ses ébats dans la perspective d'un défi esthétique : être capable d'imiter l'image ou proposer à l'image de l'inu. Voir encore chez Duraulens, dans *L'Histoire de Babet* : « nous répétions avec le chevalier, les tableaux, les attitudes que nous trouvions dans ces livres : nos plaisirs, variés sur ceux que les autres avaient peints dans ces ouvrages, nous les rendaient toujours nouveaux (...). Loin de condamner des livres si utiles à l'humanité, les gens mariés devraient en nourrir leur esprit ; l'imagination les seconderait mieux ; souvent l'indécence d'une peinture ouvre des valvules, qui ne seraient jamais ouvertes sans l'impression de l'image » (édition établie par A. Rivara, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1993, p. 124).

²¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2002, pp. 93-103.

²² *Ibid.*

l'univers de la visibilité sans ressemblance, à régresser au chaos, à l'informe et à la germination de ses ressources. Il faut pour y parvenir, remarque Deleuze à propos du peintre, que tout débute par une lutte avec le cliché, contre les contours attendus, bien cernés du visible, contre tout ce qui est donné et se répète sans aucune remise en cause dans le champ des formes. Or le peintre, le vrai peintre, commence par gommer, effacer, frotter les clichés ; il part du diagramme qui lui sert de fondement informe, meuble, plastique. Le graveur, lui, plus exactement peut-être gratte, essuie, dissout ses matières et ses supports, en fonction de ses techniques personnelles. Mais dans le cas de l'illustration sadienne, le but est identique : engager un rapport de forces avec le cliché dont la déconstruction fournit à l'artiste son matériau initial, matériau négatif et en conséquence affranchi, rouvert à ses potentialités.

Les gravures exploitent un régime d'image qui dégage des attractions, des cristaux, des nœuds réalisés au moyen du collage des corps, par incrustations, par soudures, par ces suppléments d'incarnation qu'encourage l'orgie. A bien les regarder, nous ne voyons pas, à la limite, des corps mais un régime de dépense organique, d'étonnantes suggestions de la chair. Chaque image sadienne correspond à une séquence gestuelle, alimentée par une réserve séminale ; elle surgit comme née de traces et de taches, d'ondes mesmériennes, et elle cherche grâce à sa malléabilité formelle des rapports d'étirement, d'enchaînement, d'entassement ; elle se soumet aux boursofflures, aux expansions ou aux réductions et aux coalescences. Elle assemble aussi des paquets, façonne des grappes, des torsades, des boucles ou des saillies.

Nous pouvons selon le va-et-vient de notre œil attraper dans de telles images l'ensemble et ses détails, mais à chaque fois nous avons surtout le sentiment que les corps se sont évadés de leur cohérence anatomique, qui n'ont plus de face ni de dos et se réduisent à des surfaces fluides ou molles. Nous constatons que leur assemblage expose une vie organique, intérieure, que les chairs sont fouillées, constamment vues de près et pour ainsi dire retournées, prises sous l'œil avide d'un microscope. Concurrençant le modèle mécanique et le problématisant, vient au jour celui, physiologique, médical, des fibres et des cellules. La série des positions sadiennes s'apparente alors à une collection de planches, d'expositions anatomiques, myologiques. Mais d'autres paradigmes d'images, tous attachés aux accidents de la

matière, s'ajoutent à cette proximité entre l'imaginaire tabulaire de la médecine et l'encyclopédie des débauches : ceux de la botanique (corps rhizomiques, bourgeonnants, tubéreuses charnelles, floraisons vénéneuses...) ou des arts décoratifs (corps passementerie, ourlets de chair, acanthes sorties des peaux, rubans d'accouplements...), et l'on comprendrait mieux par exemple la façon qu'ont les graveurs d'inscrire presque systématiquement dans leurs images des motifs d'arbres, de fleurs et de faire ainsi passer la scène pour un rebond du décor et de la tapisserie.

Toutes ces proximités, à travers lesquelles circule une mémoire formelle, sont favorisées par la force d'insistance de la série. Plus nous contemplons ces images, plus nous les voyons revenir en grand nombre et plus nous sommes surpris par les ressemblances et les associations figuratives, plus nous voyons en somme que s'active une figurabilité et que l'image se comporte comme la pellicule du rêve (une pellicule qui serait surface d'impression et d'enveloppement des images). Nous y reconnaissons l'une des conséquences de l'attraction visuelle de ces images : elles aimantent des réseaux, elles encouragent des superpositions ou des survivances imaginaires ; elles introduisent alors paradoxalement la séduction de la nouveauté qui point à travers cette nouvelle symptomatique corporelle et qui suscite en permanence de l'étrangeté.

On imaginait qu'étaient bloquées ces images ; mais elles sont bien plutôt en expansion, elles sont en devenir : elles s'arrêtent pour mieux se relancer, se plient pour déjà se déplier et se plier autrement en renouant toujours avec l'expressivité intarissable des corps. De cette collaboration expressive entre texte et image, de cette décharge-recharge du texte dans l'image, l'illustration réussit ici ce que Sade, dans *l'Histoire de Juliette*, pourtant croit presque inaccessible à la gravure :

[...] ne la ménager pas, Saint-Fond, je vous en conjure, et plaçant les fesses d'Églée à hauteur de sa bouche, il y fait chier cette petite fille, pendant qu'il sodomise Lindane, et que le sixième garçon l'encule. D'Albert, se joignant au tableau, vient en remplir la partie gauche ; il sodomise Henriette, en baisant le cul du garçon qui fout le ministre, et manie, de droite et de gauche, tout ce que ses mains peuvent atteindre.

Ah ! qu'un graveur eût été nécessaire ici, pour transmettre à la postérité ce voluptueux et divin tableau ; mais la luxure couronnant trop vite nos acteurs, n'eût peut-être pas donné à l'artiste le temps de les saisir. Il n'est pas aisé à l'art qui n'a point de mouvement, de réaliser une action dont le

mouvement fait toute l'âme, et voilà ce qui fait à la fois de la gravure, l'art le plus difficile et le plus ingrat²³.

Le désir d'illustration se déclare ici dans toute son ambiguïté. Le tableau agencé par les libertins réclame une image fixe qui retiendrait la splendeur du montage et promettrait une inscription du moment dans les archives glorieuses de l'expérimentation érotique. Il faudrait une gravure qui « saute » sur le moment terriblement sublime, cet « instant prégnant » recherché aussi par Lessing²⁴ et Diderot, pour qui le regard du grand artiste doit avoir le sens du temps ponctuel, du *kairos* afin de prendre l'action dans la durée du coup d'œil²⁵. Le texte regrette l'image même s'il la juge en même temps limitée par sa difficulté à restituer le mouvement. Car le miracle du tableau qui, grâce à l'instantanéité de la figuration, marque l'essence du moment composé risque de manquer l'énergie qui l'a produit, de ne pas bien rendre compte de l'affolement passionnel qui a présidé à la mise en place et qui continue d'insuffler son élan dans l'extase : « Où trouver un peintre habile », déclare de son côté Nerciat, « capable de monter son imagination au ton de cette scène de plaisir, et d'en fixer, pendant un moment, l'excessive mobilité ! »²⁶.

Cependant le dispositif iconographique des œuvres de Sade pallie cette faiblesse et même porte à son comble le désir de l'écrivain²⁷ puisque le mouvement réintègre l'espace des images sans que celles-ci renoncent à traduire les scènes en stases visuelles paroxystiques qui arrachent le corps au morcellement, l'illuminent tout à fait

²³ Sade, *Histoire de Juliette*, Deuxième partie, éd. cit. p. 374.

²⁴ Lessing, *Laocoon* [1766], trad. A. Courtin, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990, p. 120 (chapitre XVI).

²⁵ « Chaque action a plusieurs instants ; mais je l'ai dit et je le répète, l'artiste n'en a qu'un dont la durée est celle du coup d'œil » (Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Salons*, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », Tome I, texte établi et présenté par G. May, 1984, p. 57). L'intérêt de Diderot pour le moment pictural est constant dans les *Salons* (par exemple dans le Salon de 1761, voir dans l'édition citée précédemment les pages 142, 152-153...).

²⁶ Nerciat, *Le Diable au corps*, Paris, L'Or du temps, « La Bibliothèque privée », 1969, t. II, p. 129.

²⁷ Nous ne suivons pas tout à fait sur ce point l'analyse de Michel Delon qui lit la page de l'*Histoire de Juliette* uniquement dans le sens d'un congé donné à l'image à travers le détournement d'un stéréotype stylistique (l'insuffisance de l'écriture comparée aux arts du visible et l'appel au talent du peintre) : « L'érotisme va bien au-delà d'un simple recueil de positions, la dynamique de l'imaginaire sadien est irréductible à une suite d'images. L'écriture désormais prend à sa charge la description picturale des lieux, des personnages et des actions » (« L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation à la fin du XVIIIe siècle », dans *La Lettre et la Figure. La Littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, édité par W. Drost et G. Leroy, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989, p. 23). On remarquera cependant que, dans le cas de l'*Histoire de Juliette*, l'ouvrage parvient à offrir une image de l'exploit pornographique au terme duquel Sade réclame l'aide du graveur censé l'immortaliser.

et situent hors du langage le corps total²⁸ : « On remarque dans toutes ces peintures », constate Juliette face aux fresques d'Herculanum, « un luxe d'attitudes presque impossible à la nature, et qui prouve ou une grande souplesse dans les muscles des habitants de ces contrées, ou un grand dérèglement d'imagination »²⁹. « Presque impossible dans la nature », mais incitant alors le défi de tenter cet impossible, pour devoir conclure que la merveille du corps acrobatique ne réussit que sur la scène de l'image où se réinvente la chimère d'une substance corporelle infiniment malléable, une anamorphose permanente de la nudité, dont on a pu tirer, parfois, des visages.

Par toute cette activité aspectuelle, par leur cadence et leurs ressources, les gravures de Sade finissent par donner l'impression d'introduire une des expériences archéologiques ou anachroniques du cinéma. Cette expérience qui se superpose à une certaine opération de l'illustration aide aussi à revoir les origines du cinéma. L'anachronisme agit méthodiquement dans les deux sens. Il appelle un devenir et rejoint une antécédence, il les réévalue l'un par l'autre. Il relie des moments au prix d'un forçage du temps qui l'enrichit en l'arrachant à sa simple chronologie. Il reprend de manière féconde ce qui était déjà là et n'apparaissait pas encore comme tel avec ce qui sera ou est ensuite advenu. Dans ce dialogue, chaque phénomène avance l'un vers l'autre et tire bénéfice d'une relecture mutuelle.

Le système d'illustration sadien dépend de la possibilité d'un imaginaire cinématographique : celui des similitudes différentielles, des répétitions d'images qui se reprennent en mordant sur leurs ressemblances et en s'écartant par leurs différences.

Pour fabriquer des images de cinéma, il faut en premier lieu que le primat soit accordé au vecteur mécanique dans l'analyse du mouvement de la vie. Pas de cinéma sans corps mis en action par des forces dont le nombre est illimité. Quand Etienne-Jules Marey invente la chronophotographie puis s'intéresse au cinéma à la fin des années 1880, il capte d'abord des forces convoquées dans le mouvement et il les transcrit dans des images³⁰. La succession des images rend visible la décomposition des forces, elle permet de suivre la manière dont elles se font et se défont. En sorte

²⁸ Voir R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Points », 1980, p. 131.

²⁹ Sade, *Histoire de Juliette*, Cinquième partie, éd. cit., p. 1068.

³⁰ Voir l'essai de Georges Didi-Huberman à qui les lignes suivantes sont très directement redevables (*Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2004).

que montrer le mouvement consiste pour Marey à désigner des forces qui posent et des forces qui passent. Les illustrations de Sade ne montrent en vérité rien d'autre que ce montage des forces chargées par l'écriture. Basculée dans l'image en série, cette mécanisation, cette « revue » du mouvement inaugure un traitement cinématographique du visible.

Le cinéma ne reproduit donc pas du tout la réalité du mouvement ; il le traite à la façon des diapositives : en le fragmentant, en fractionnant des aspects et en les reliant les uns aux autres. Le cinéma naît ainsi du choix d'enregistrer les syncopes de la vie.

Dans ses théories du montage et du photogramme, le cinéaste russe Eisenstein a développé la double idée de l'image attachée à l'instant remarquable et du film élaboré par l'attraction des plans. Par son œuvre, il a voulu résoudre la contradiction essentielle du cinéma entre la ponctualité spectaculaire des images, qui rapproche l'art cinématographique de toutes les machines à vues, et la nécessité d'un vecteur narratif qui enchaîne les ponctualités. Eisenstein souhaitait assembler dans un film une chaîne d'« excitants »³¹ : des images poussées à leur maximum de tension pathétique juxtaposées les unes à côté des autres ; l'écart entre elles ménageant le heurt d'une différence d'où découle l'impression de mouvement.

Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, l'abbé du Bos théorisait en des termes assez proches cette emprise sensible des scènes répétées, mais dans le domaine du théâtre : « Quarante Scènes qui sont dans une Tragedie », écrit-il, « doivent [donc] nous toucher plus qu'une Scène peinte dans un tableau ne saurait faire »³². Au théâtre, pour l'abbé du Bos, chaque scène est autonome mais elle est surtout un aspect actualisé dans une série. Selon lui, la multiplicité des tableaux engendre une intensification de l'énergie d'action et une augmentation des degrés de l'émotion. La cohérence de la pièce dépend en définitive de cette insistance de l'énergie alliée à la persistance rétinienne qu'obtiennent les scènes selon la logique d'une mémoire des impressions.

³¹ Voir S. M. Eisenstein, « La méthode de mise en scène d'un film ouvrier » [1925], dans *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974, p. 25. Sur les théories du montage d'Eisenstein, voir tout spécialement *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, dirigé par D. Chateau, Fr. Jost et M. Lefebvre, Paris, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, « Esthétique » 2001.

³² Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1740 (quatrième édition), volume I, p. 396.

L'illustration sadienne construit le même spectacle, dialectisant le ponctuel et le vectoriel ; elle aboutit à l'esquisse d'un film des corps, un film physique et psychique puisqu'il engage le régime d'une obsession.

En 1977, la revue *Obliques* choisit de publier l'ensemble des gravures, sans le texte, sous le titre *Sade illustré*. On peut s'amuser à faire fonctionner ce livre comme un flip-book. Ce geste est possible parce que les illustrations sont assemblées les unes à la suite des autres. Mais, plus fondamentalement, parce que chaque image des livres de Sade regarde en arrière l'image précédente dont elle est la répétition différenciée et en avant l'image suivante qui va la reprendre sans lui être semblable. Les images s'appellent tout en n'étant jamais tout à fait superposables. Parfois la scène vue accentue sa forme et sa pose en se détachant mieux, en marquant un peu plus sa singularité, et alors elle fait davantage bégayer le mouvement (la série visuelle s'apparente plutôt à la lanterne magique) ; parfois, ou le plus souvent, son extraordinaire se banalise suffisamment pour faire de l'image un instantané, un instant quelconque (et non privilégié)³³ qui augmente la fluidité de la séquence. Quoi qu'il en soit, les images battent un rythme, cadencé par le texte qui s'intercale (le cinéma réclamera l'intervalle pour le mouvement) et par le passage d'une gravure à l'autre, selon des espacements variables dans l'œuvre (et non équidistants comme sur la pellicule). Cette intermittence de l'illustration, cette « iconorythmie »³⁴, est structurée par le nombre important de la série ; elle met en évidence un rythme des images qui s'ajoute aux caractéristiques cinématographiques de l'iconographie sadienne.

Et cependant, trop de vitesse nuirait aussi au déploiement de l'image. Car plus nous rapprochons les images entre elles et plus leur altérité s'accuse : des détails, des bizarreries, de petits événements (objets, gestes, corps : la cascade d'une perruque, l'ourlet écumeux d'un coussin, des stries de sang scarifiant une fesse, des écarts excessifs de proportions entre les figures...). Ces fétiches, d'abord fondus dans la

³³ Sur la différence entre instant quelconque ou instant privilégié au cœur de la bifurcation de la ligne technologique qui, selon Gilles Deleuze, distingue l'art des images qui bougent et l'art du cinéma, voir le cours « Cinéma/Image-mouvement » tenu à Nanterre en novembre 1981, consultable sur le site de l'Université de Paris 8.

³⁴ Non pas exactement rythme dans l'image ou entre l'image et le texte, comme l'étudie Liliane Louvel, mais tempo des séries d'images (voir L. Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, pp. 242-247).

masse de l'image et alors même que nous les pensions disparus ou refoulés, font retour ; ils surgissent sur le fond des identités. Tout en allant vite d'une image à l'autre, le regard doit aussi prendre le temps de développer intégralement chaque gravure, dans un supplément de l'instant, presque une durée qui l'aide à jouir de ces effets locaux d'obscénité : du temps pour que s'installent dans l'œil des singularités visuelles qui isolent l'image tout en fonctionnant aussi comme les points d'appui de la dynamique visuelle. Le texte intervient précisément pour ralentir le défilé : il étire les images les unes en direction des autres (anaphoriquement et cataphoriquement), mais il les étire aussi afin qu'en chacune se dépose une signifiante, cueillie le long du parcours des images, et afin que l'écart des particularités contribue à la possibilité même du jeu et donc du mouvement.

A voir le corpus iconographique des récits sadiens, nous appréhendons ce qu'est vraiment le rythme. Car, comme le rappelle Emile Benveniste³⁵, le rythme n'a pas été d'abord le mouvement régulier comme le battement des flots le suggérerait. Le terme a appartenu auparavant à la philosophie ionienne, et il a signifié la « forme distinctive »³⁶, « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile »³⁷. Il s'agit donc d'une forme modifiable, comme le tracé d'une lettre ou le pli d'une draperie³⁸. L'illustration sadienne est fondée sur ce mouvement répété mais irrégulier, non exactement prévisible bien que pris dans un « fluement », selon l'expression de Barthes³⁹, distinct en chacun de ses battements alors même qu'il est soutenu par la répétition⁴⁰. La gravure agence ce rythme : son apparaître, sa secousse occasionnelle mais suffisamment régulière plie et déplie les formes-forces des corps. Elle désigne l'énergie qui circule en eux et entre eux ; elle jaillit de leurs rapports et fait exister une structuration dans le flux.

³⁵ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, Tome 1, pp. 327-335.

³⁶ *Ibid.*, p. 332.

³⁷ *Ibid.*, p. 333.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil Imec, « Traces écrites », 2002, p. 38.

⁴⁰ « Les hommes ont bien tort de craindre la répétition, à condition d'y chercher non pas de convaincre par l'entêtement, mais la preuve que, même redite, une pensée ne se répète pas ou encore que la répétition fait seulement entrer ce qui est dans sa différence essentielle » (M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 501).

On pourrait conclure sur ce devenir-cinéma de l'illustration sadienne par ce qu'elle implique pour le regard, c'est-à-dire la perspective d'une autre manière de voir. Grâce à la répétition métamorphique qui anime le système des images, la substance cède le pas au mouvement et le mouvement lui-même reforme substance. Ce phénomène produit alors des images qui éclairent des scènes primitives de l'œil. Les gravures sadiennes changent le voyeurisme, et les conditions de la pulsion de plaisir, en une expérience de métamorphoses de l'œil lui-même, qui se projette à l'image. Ce que nous voyons dans ces gravures, par l'expression des corps recomposés, ce sont des figures inédites de notre pupille, un jeu de poupées dans les remous de notre regard.