Document généré le 9 août 2025 20:20

Tangence

L'écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade

Emmanuelle Sauvage

Numéro 60, mai 1999

L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime

URI : https://id.erudit.org/iderudit/008085ar
DOI : https://doi.org/10.7202/008085ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)
1710-0305 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sauvage, E. (1999). L'écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade. *Tangence*, (60), 119–133. https://doi.org/10.7202/008085ar

Tous droits réservés © Tangence, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'écriture du corps dans *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade

Emmanuelle Sauvage, Université de Montréal

Recherché, consommé puis finalement rejeté, le corps occupe le devant de la scène dans la plupart des romans de Sade. Les *Cent vingt journées de Sodome*[1], en particulier, offrent le modèle d'une manipulation systématique des corps des personnages dans le cadre fixé par les libertins du château de Silling. Dans la trame même du texte, le corps fait l'objet de longs développements descriptifs et narratifs dans lesquels on le voit représenté aux différentes étapes de son apparition sur la scène romanesque. D'abord exposé sous forme de portrait, il paraît ensuite sortir de son « cadre », s'animer puis s'abîmer dans la ronde macabre où il est entraîné, jusqu'à son immobilisation finale qui signifie la fin de son histoire et la fin du texte. De corps-image, il devient « corps-machine »[2]; de fixe et tabulaire, il acquiert vie et mouvement, avant de connaître la mort. Cette situation concerne les victimes, les maîtres du libertinage n'ayant pas à subir la même fin. Puis interviennent les corps des historiennes, chargés d'histoire(s) (comme ceux des libertins) et condamnés à se raconter (sous peine de devenir victimes). Notre propos vise à rendre compte de l'écriture du corps à travers les portraits présentés dans l'introduction aux *CVJS*. Un rappel des conceptions esthétiques qui prévalaient à l'époque de Sade aidera à mieux comprendre l'attitude des libertins envers leurs « sujets » perçus avant tout comme des objets de plaisir (plaisir esthétique et plaisir sensuel). L'analyse de l'organisation interne des portraits et de leur distribution dans le texte — sous forme de liste — servira de point de départ à une étude comparée entre les différents types de description. Les modes de classification et d'interprétation du

---

1 Notre édition de référence est celle établie par Michel Delon : Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1990). À chaque évocation du texte des *Cent vingt journées de Sodome*, nous utiliserons le sigle *CVJS* et nous indiquerons les pages entre parenthèses directement dans le texte.

2 L'expression est de Marcel Hénaff dans *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Croisées », 1978, p. 31.

corps en vogue au XVIII^e^ siècle seront évoqués à propos des libertins. Quant aux portraits des victimes, on verra qu'ils sont élaborés à partir d'un autre système d'observation.

La longue introduction au récit des *CVJS* ne dit pas grand-chose à propos du ratissage de la France et de la capture des victimes par le personnel de recrutement travaillant au service des quatre maîtres libertins. On sait seulement que les corps destinés à leurs plaisirs sont sélectionnés selon des critères très stricts et que les maîtres exercent eux-mêmes un droit de regard final sur les choix des « recruteurs ». À partir du moment où ils sont enlevés et enrôlés de force jusqu'à celui où ils disparaissent sans laisser de traces, les corps des victimes sont traités comme une marchandise. Ils entrent dans le circuit du « mercantilisme » sexuel et obéissent aux lois de ce marché particulier où l'offre et la demande sont en équilibre constant. On trouve en effet à peu près autant de « sujets » qu'on le désire, on se donne une marge d'erreur qui permet de mettre au rebut ceux qui ne répondent pas en tous points aux exigences des libertins. D'un côté, on enrôle massivement pour former un large échantillon d'« objets luxurieux des deux sexes » (p. 43) ; de l'autre, on élimine tout aussi massivement pour ne conserver que la fine fleur de la société dont on veut jouir. Là se situe un des paradoxes des *CVJS*. On traite la victime comme un objet en lui conférant une « valeur d'usage »[3], mais on ne recherche après tout que la figure la plus noble, la beauté la plus rare. Le corps est choisi, consommé et rejeté après avoir subi une série de transformations. Remodelé, calibré selon les lois et la cadence du libertinage, conditionné pour satisfaire tous les besoins de ses utilisateurs, il est en fin de compte ravalé au rang de déchet de la nature, en toute logique matérialiste. En franchissant le seuil du château de Silling, la victime entre dans un nouvel ordre spatio-temporel. Elle se voit contrainte de renoncer aux privilèges dus à son rang[4] pour obéir à de nouvelles lois. Aux impératifs du rang social et de la virginité, deux critères essentiels qui président au choix des libertins, s'ajoute celui, d'ordre esthétique, du beau et du sublime. Dans la perspective sadienne, qui est aussi celle de son époque, le sublime n'est pas « un simple superlatif

3 Cette expression est empruntée à Jean Baudrillard dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 183.

4 « Vous êtes déjà mortes au monde », déclare le duc lors de sa harangue aux femmes (*CVJS*, p. 66).

du Beau »[5]. Chez Burke et chez Diderot, le sublime transcende les frontières communes imposées par les canons esthétiques. L'objet sublime[6] dépasse le champ traditionnel de l'imitation de la « belle nature ». Chez Sade, il prend sa source dans la laideur. Plusieurs figures féminines répondent au goût des libertins de Silling pour cette variété de sublime. D'abord, parmi les portraits de leurs filles-épouses, celui de Julie illustre la double face du beau et du sublime. Dans l'étalage de beautés régulières incarnées par Constance, Adélaïde et Aline, son portrait détonne. Elle réunit au départ, comme ses compagnes, beaucoup de grâces physiques et de charme :

> […] Julie était grande, bien faite, quoique très grasse et très potelée, les plus beaux yeux bruns possibles, le nez charmant, les traits saillants et gracieux, les plus beaux cheveux châtains, le corps blanc et dans le plus délicieux embonpoint […] mais [elle avait] la bouche la plus mal ornée, les dents les plus infectes, et une saleté d'habitude sur tout le reste de son corps, et principalement aux deux temples de la lubricité, que […] nul autre être que le président, sujet aux mêmes défauts et les aimant sans doute, nul autre assurément, malgré tous ses attraits, ne se fût arrangé de Julie. Mais pour Curval, il en était fou : ses plus divins plaisirs se cueillaient sur cette bouche puante […] (p. 37).

Du côté des historiennes et des servantes, là encore, le sublime surgit au milieu du beau et s'impose par son caractère « pittoresque » et irrégulier[7]. Le narrateur développe ce credo : « […] la

---

5 Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988, p. 74. Voir aussi l'analyse de Jean Molino, « Sade devant la beauté », dans *Le marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 141-170.

6 « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, […] est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir » (Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1759], dans la traduction de Baldine Saint Girons, 1re partie, chapitre VII, « Du sublime », Paris, Vrin, 1990, p. 80). Cette définition est aussi celle de Diderot dans le *Salon de 1767* et correspond à la première catégorie de sublime proposée par Emmanuel Kant : « Le sentiment du sublime tantôt s'accompagne de tristesse ou d'effroi, tantôt de tranquille admiration, et tantôt s'allie au sentiment d'une auguste beauté. J'appellerai sublime-terrible la première sorte de sublime, sublime-noble la deuxième, sublime-magnifique la troisième » (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], dans la traduction de Roger Kempf, Paris, Vrin, p. 19).

7 Voir en particulier les portraits de la Desgranges (p. 42) et des quatre servantes (p. 52-53).

beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple […]» (p. 51-52). La jouissance produite par la perception de la laideur participe de la théorie plus générale du sensualisme. Le libertinage des maîtres de Silling se traduit par une recherche incessante du «choc» émotionnel le plus fort, de la «sensation lubrique» la plus intense. Tous les moyens sont bons pour susciter ces sortes d'émois voluptueux : la laideur en est un, le crime en est un autre. Le sentiment du sublime naît alors de la «vibration» ressentie à l'occasion de la «commotion violente imprimée sur un adversaire quelconque» (p. 23), tandis que la laideur se suffit à elle-même et ne nécessite pas l'exécution d'un crime pour provoquer la jouissance du libertin. D'ailleurs, Julie, à la fois laide (ou plutôt enlaidie par manque d'hygiène) et consentante, sera épargnée à la fin de l'orgie des *CVJS*, au même titre que les historiennes. Les autres personnages devront leur perte à leur beauté.

La juxtaposition de leurs portraits au début du texte remplit plusieurs fonctions. Comme le signale Michel Delon, «le *catalogue* appartient comme la *liste* au vocabulaire du libertinage. C'est une énumération de victimes que le séducteur veut toujours plus nombreuses»[8]. Le classement des portraits des personnages dans des séries préfigure le sort qui sera réservé aux futures victimes : ce procédé vise à les dépersonnaliser, en les réduisant au rôle qu'elles devront jouer dans la mise en scène de l'orgie qui se prépare. Les jeunes victimes se ressemblent toutes et sont quasi interchangeables : leur rang social est à peu près identique, l'évocation de leur beauté est stéréotypée. Seuls leurs prénoms et leurs origines géographiques diffèrent, ainsi que, dans une moindre mesure, leur âge et les conditions de leur enlèvement. On a affaire à un double effet de liste. D'une part, les portraits sériés donnent lieu chacun à deux versions : de «portraits étendus» au début de la longue séquence descriptive de l'introduction, ils deviennent des «esquisses» dans la «table» récapitulative des «personnages du roman de l'école du libertinage» située à la fin de l'introduction (p. 70-75). D'autre part, les procédés descriptifs utilisés dans les portraits des futures victimes concourent à créer un effet de liste. Les mêmes structures se répètent presque invariablement, la variété provenant seulement de légers

8 *CVJS*, notes et variantes, p. 1155.

changements opérés dans l'ordre de présentation des caractéristiques des personnages[9]. Dans un autre ordre d'idées, la notion de *catalogue* ou de *liste* fait écho à celle de *collection* : collection d'objets d'art, galerie de tableaux et de sculptures conçues pour le plaisir des amateurs et des esthètes. Le libertin sadien tient de l'amateur d'art. Il rassemble, il dispose, il est capable d'éprouver le beau : non seulement il le ressent physiquement, sensuellement — nous avons déjà vu ce comportement à propos du sublime —, mais il le met aussi à l'épreuve, il le jauge d'un coup d'œil de spécialiste[10]. « Phénomène relativement récent, la collection de tableaux n'est d'abord que la retombée d'une position dominante, économiquement et politiquement occupée par de puissants personnages », affirme René Démoris, qui fait un parallèle entre « l'épanouissement [du libertinage] et le développement, à la même époque, d'un intérêt pour les beaux-arts, dont la fonction sociale et idéologique connaît alors une profonde transformation »[11]. Ainsi, la dimension mercantile réapparaît-elle liée, chez Sade, au statut d'objet des victimes et à celui de leurs possesseurs — de richissimes libertins prêts à toutes les exactions pour thésauriser les objets[12] précieux pouvant le mieux flatter leurs sens. Dans cette perspective, l'accumulation des corps destinés à la consommation libertine devient un privilège de grand seigneur qui se doit d'honorer son rang en possédant à profusion toutes sortes de richesses. L'effet de liste et la surenchère descriptive révèlent *littéralement* une tendance générale à l'excès, à la débauche, qu'elle soit libertine ou verbale.

La possession par les libertins d'« objets » apparentés au domaine de l'art témoigne d'un véritable culte de la beauté. Le narrateur traduit leur point de vue à travers les portraits des filles-épouses, par exemple. Ces portraits se rapportent aux beaux-arts et à la rhétorique épidictique. Les personnages féminins y sont

9 Cela est remarquable surtout avec les filles. On assiste à la répétition de la structure suivante : « La » /numéro ordinal/ « se nommait » /prénom/ : « elle avait » /âge/, « elle était fille de » /rang social/. « Elle avait été enlevée » /circonstances de l'enlèvement/.

10 Voir le déroulement de la sélection des jeunes filles (p. 44-45) et des jeunes garçons (p. 47-48).

11 Extrait d'« Esthétique et libertinage : amour de l'art et art d'aimer », dans François Moureau et Alain-Marc Rieu (dir.), *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Genève, Slatkine, 1984, p. 149-150.

12 D'ailleurs, les victimes sont qualifiées indifféremment d'« objets », de « sujets » ou d'« accessoires » du libertinage.

représentés de manière tout à fait conventionnelle comme des « femmes-fleurs »[13], conformément au canon de la *descriptio puellæ* (métaphore du lys et de la rose, description de haut en bas), à la différence que, chez Sade, le topos subit des modifications. Les grâces féminines sont « flétries » par les « attaques » des libertins ; le narrateur s'étend beaucoup sur la description des parties du corps habituellement tues. De plus, les corps féminins sont comparés à des statues et à des modèles d'œuvres d'art : « [Constance] avait la gorge pleine, fort ronde, de la blancheur et de la fermeté de l'albâtre » (p. 33). Le cas de Julie est encore plus frappant. Son portrait, nous l'avons souligné, constitue un exemple particulièrement riche du fait de son ambivalence à l'égard du beau et du sublime. Le narrateur-descripteur signale que Julie est dotée, entre autres attributs physiques relevant du beau, d'« un cul qui eût pu servir de modèle à celui même que sculpta Praxitèle »[14] (p. 37). La référence à la statuaire grecque, en plus de confirmer le statut objectif du corps féminin voué au libertinage, renvoie à la question de l'imitation. Le postérieur de Julie est comparé à celui de Phryné, la maîtresse de Praxitèle qui lui servit de modèle unique et parfait pour créer sa célèbre statue d'Aphrodite. On se demandait alors si l'artiste pouvait trouver le modèle nécessaire à sa création dans la nature, ou bien si celle-ci devait être embellie par l'art pour atteindre le beau. La fortune d'une autre anecdote largement diffusée sous l'Antiquité permet de mesurer l'ampleur de la question du modèle et de l'imitation. Pline et Cicéron rapportent que le peintre Zeuxis,

> invité à orner les temples de Crotone, […] se voit commander un portrait d'Hélène […]. Pour atteindre une perfection que l'on chercherait en vain dans la nature, Zeuxis a recours à une technique singulière : […] il fait réunir les cinq jeunes filles les plus belles de la région et, empruntant à chacune ce qu'elle a de plus remarquable, il assemble ces charmes hétérogènes en un ensemble parfait.[15]

On songe ici au mode de recrutement des jeunes victimes : la réunion de leurs charmes singuliers sert, en quelque sorte, à com-

---

13 Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 50.

14 À d'autres endroits du texte on peut relever des références comparables à l'art et à la notion de modèle : voir, par exemple, p. 107, 112 et 139.

15 François Lecercle, *La chimère de Zeuxis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1987, p. 57.

poser une image idéale totalisant les plus belles parties de leurs corps. On pense aussi à la complémentarité des quatre filles-épouses : les légers défauts des unes sont compensés par la qualité plastique des autres. Les références à la peinture et à la sculpture disséminées dans le texte sadien ne sont pas anodines. Il ne s'agit pas d'y voir simplement une coquetterie d'écrivain amateur d'art ou une convention d'écriture courante au XVIII^e siècle — une allusion à une œuvre d'art permettant de faire l'économie d'un portrait. La comparaison du corps de Julie avec la plus connue des statues grecques, ainsi que le principe de sélection des victimes font écho à des normes esthétiques héritées de l'Antiquité. D'un côté, le narrateur-descripteur mentionne le fait que le modèle de la perfection physique peut se trouver dans la nature — c'est le cas de Julie ; de l'autre, il attribue la beauté des jeunes filles sélectionnées à un principe de création idéal, ce qui revient à transcender la nature et à dépasser ses imperfections : « et qu'eût-on pu retrancher sur un nombre de créatures si singulièrement célestes qu'on eût dit qu'elles étaient l'ouvrage même de la divinité ? […] Je ne m'aviserai pas de peindre ces beautés : elles étaient toutes si également supérieures que mes pinceaux deviendraient nécessairement monotones » (p. 45-46). À propos des portraits des jeunes garçons, le narrateur déclare également forfait, pour les mêmes raisons que les jeunes filles : « Voici les noms qu'on donna à ceux qui restèrent, leur âge, leur naissance et le précis de leur aventure, car pour les portraits, j'y renonce : les traits de l'Amour même n'étaient sûrement pas plus délicats et les modèles où l'Albane allait choisir les traits de ses anges divins étaient sûrement bien inférieurs » (p. 48). À nouveau, les beaux-arts sont invoqués. Ce qui ressort de ces tournures prétéritives, c'est surtout une dépréciation du portrait écrit. Le narrateur laisse entendre que là où lui échoue, d'autres « pinceaux » — ceux du peintre, peut-être — seraient plus aptes à représenter l'exceptionnelle beauté des sujets retenus. Toutefois, dans le cas des garçons, écriture et peinture semblent partager la même impuissance face à la description. Anti-portraits conçus pour idéaliser la beauté des jeunes victimes, d'une part, portrait mimétique de la beauté *naturelle* de Julie (en dépit de son enlaidissement par manque d'hygiène), voire de la laideur des autres personnages féminins, d'autre part : tel est le dilemme descriptif chez Sade. En revanche, le narrateur se montre prolixe quand il s'agit de présenter les libertins, leurs filles-épouses, les historiennes et les servantes. Quant aux « fouteurs », ils sont décrits en fonction de leur rôle dans

le cadre du libertinage. Comme le nom de leur catégorie l'indique, leurs portraits sont axés autour de la partie de leur corps qui les définit le mieux : leur sexe. En fin de compte, le narrateur brosse des portraits laudatifs de tous les personnages, indépendamment du fait que ceux-ci ne sont pas traités de la même façon par la suite, dans le récit proprement dit. L'hyperbole constitue leur figure commune : nombreuses sont les répétitions d'adverbes, d'épithètes et de tournures superlatifs. « L'hyperbole est une figure […] qui mène à la vérité par quelque chose de faux, d'outré, & affirme des choses incroyables pour en persuader de croyables », selon la définition de Sénèque, reprise par Louis de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*[16]. Chez Sade, cette figure vise à corriger les insuffisances de l'écriture descriptive prisonnière de sa linéarité, de sa temporalité. À défaut de pouvoir fournir une représentation visuelle, elle cherche à instaurer les conditions d'une représentation mentale : ainsi, donne-t-elle à imaginer plutôt qu'à lire ; ainsi, aide-t-elle le lecteur à se faire une idée (au sens d'image mentale) de ce qui est décrit. Cependant, l'usage systématique de ce procédé affaiblit considérablement ses effets et les portraits les moins développés (ceux des jeunes victimes) sont les plus suggestifs, grâce à la prétérition. Pour ce qui est des autres portraits — les plus longs —, ils individualisent davantage les personnages, mais ils ne sont pas pour autant plus éloquents.

Exhibition phallique, d'un côté, avec les libertins et les fouteurs (même s'ils sont exclus de la sphère du pouvoir libertin) et étalage de beautés et de laideurs féminines, de l'autre : les personnages de la société de Silling sont répertoriés dans des rubriques descriptives occupant la majeure partie de l'introduction aux *CVJS*. Celle-ci fait office de texte programmatique : elle annonce l'action à venir, mais surtout elle présente la distribution des « acteurs » qui vont y participer. De ce point de vue, elle ressemble à une longue didascalie de théâtre. La juxtaposition des portraits est ramenée à la fin de l'introduction à une « table » récapitulative par souci de clarté de la part du narrateur vis-à-vis du lecteur. La présentation typographique des portraits, ainsi que l'imitation des conventions stylistiques propres à l'écriture dramatique (concision des phrases, usage du présent, ton impersonnel, absence des scories narrativo-descriptives envahissant les

16 Laurent Perrin, « La vérité dans l'exagération. Comment les rhétoriciens voyaient les dessous de l'hyperbole », *Études de Lettres*, nº 4, 1991, p. 25.

portraits « étendus » de la première série) font de la seconde série de portraits un véritable « mimotexte »[17] théâtral. Tout se passe comme si le narrateur prenait conscience du fait que l'inflation descriptive peut nuire à la fois à l'économie du texte et à la lecture. Cette conscience critique rejoint en cela le point de vue des Lumières en matière d'écriture romanesque. Par exemple, dans l'article « Descriptif » de l'*Encyclopédie*, Marmontel explique que la description est d'autant moins tolérée en régime poétique que les Anciens eux-mêmes ne la connaissaient pas[18]. La plupart des écrivains du XVIII^e siècle, suspicieux à son égard, s'efforcent de ne pas tomber dans les pièges qu'elle leur réserve. Selon Philippe Hamon, elle constitue le « lieu d'un triple danger ». Le texte sadien semble contourner les deux derniers « dangers »[19]. Ainsi, le narrateur s'efforce-t-il de ralentir progressivement la surenchère descriptive. Sa verve se tarit au fur et à mesure que l'on avance dans l'« introduction » : à l'ampleur des premiers portraits (en particulier ceux des libertins) succèdent des développements beaucoup plus succincts en ce qui concerne les autres personnages. Cette tendance est confirmée avec la présentation synoptique de l'ensemble des personnages à la fin de l'introduction. La disproportion de longueur et de contenu entre les différents portraits révèle aussi le degré d'importance accordé aux personnages. Les portraits qui ouvrent la longue séquence descriptive, au début du texte, sont construits autour de l'énumération des preuves tangibles de la scélératesse des libertins. À l'esprit de débauche qui les caractérise répond une écriture tout aussi excessive. Le narrateur cherche ainsi à donner la mesure des forfaits dont ils sont capables sous forme de micro-récits « parasites » insérés au milieu des portraits pour illustrer leurs traits

---

17 Gérard Genette désigne par « *mimotexte* tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes » identifiables dans un texte mis en relation avec un « modèle » repéré en amont. Voir *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982, p. 106.

18 Marmontel est cité par Jean-Michel Adam comme l'exemple typique de l'écrivain discréditant la description au XVIII^e siècle (*La description*, *op. cit.*, p. 5 et 17).

19 « [L]a description, par son inflation même, risque de compromettre […] l'unité globale de l'œuvre […]. Une " liberté " excessive, symétrique de la " licence " amplificatoire de l'auteur, risque d'être octroyée à ce lecteur qui a alors la possibilité de s'absenter du texte, de le " sauter ", de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité même de lecture. La communication, alors, devient " hasardeuse " » (*Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires » 1993, p. 17).

de caractère et pour actualiser leurs caractéristiques physiologiques. Les exemples fournis par les développements consacrés au duc de Blangis (p. 20-25), à son frère l'évêque de *** (p. 25-27) et à Curval (p. 27-31) sont significatifs. Le portrait de Durcet (p. 31-32), en revanche, est anormalement concis. Sade justifie cette brièveté dans une note transcrite en marge dans l'édition de la Pléiade : le quatrième libertin n'est pas décrit au complet parce qu'il manque une partie du texte[20]. Le duc de Blangis a droit au portrait le plus fouillé parce qu'il concentre en lui toutes les grandes qualités requises par le libertinage. Exceptionnelles, sa puissance et sa résistance physiques lui assurent la première place dans le quatuor. D'ailleurs, c'est lui qui a le pouvoir de décision au sein de l'association criminelle et qui conduit les opérations au château de Silling, qui appartient pourtant à Durcet. En fait, la variété des constitutions physiques des libertins répond à la diversité des typologies qui existaient au XVIII^e^ siècle. La taxinomie humaine faisait entrer kes corps et les caractères dans des grilles de classification. La théorie des tempéraments hippocratiques en est une. D'après Michel Delon, « l'intrigue des *Cent vingt journées de Sodome* tire une part de sa force des quadripartitions qui se répètent et se font écho dans le texte. Les quatre tempéraments correspondent, dans la tradition médicale, aux quatre humeurs corporelles, aux quatre éléments, aux quatre saisons, aux quatre points cardinaux… »[21]. Les quatre tempéraments (sanguin, colérique, flegmatique et mélancolique) étaient rapprochés des quatre composantes de chacun des systèmes de référence. La physiognomonie constituait une forme de typologie qui servait à déterminer des types humains en établissant des correspondances entre la physionomie des individus et leur caractère, selon l'âge et le sexe. En plus d'être interprété par le jeu des analogies « entre le microcosme humain et le macrocosme naturel ou cosmique »[22], le corps libertin fait l'objet d'associations avec la physionomie et le caractère attribués aux animaux. Ainsi le duc de Blangis est-il

---

20 « Placez là le portrait de Durcet, comme il est au cahier 18, relié en rose, puis, après avoir terminé ce portrait par ces mots du cahier… *les débiles années de l'enfance*, reprenez ainsi… ». Suit un paragraphe, c'est-à-dire la dernière partie dudit portrait (p. 31).

21 Voir la notice des *CVJS*, p. 1127-1128.

22 Jean-Jacques Courtine, « Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique », *Langue française*, n^o^ 74, mai 1987, p. 116.

doté d'une « force de cheval », pourvu du « membre d'un véritable mulet », et comparé à « un tigre en fureur » au moment du rut :

> Malheur à qui servait alors ses passions : des cris épouvantables, des blasphèmes atroces s'élançaient de sa poitrine gonflée, des flammes semblaient alors sortir de ses yeux, il écumait, il hennissait, on l'eût pris pour le dieu même de la lubricité. Quelle que fût sa manière de jouir alors, ses mains nécessairement s'égaraient toujours, et l'on l'a vu plus d'une fois étrangler tout net une femme à l'instant de sa perfide décharge (p. 24).

Le réseau métaphorique s'étend au domaine mythologique. Ailleurs dans le portrait, le duc est représenté comme un « colosse effrayant [qui] donnait en effet l'idée d'Hercule ou d'un centaure » (p. 24). On retrouve le même type d'évocation à propos d'un libertin dont les exploits sont racontés par une historienne : « le monstre, vaincu par des secousses aussi pressées, vomit enfin toute sa rage et me couvrit de son venin » (p. 91). Mi-homme, mi-créature fabuleuse, le libertin apparaît ici comme une sorte de « fiancé-animal »[23] au corps « bestialisé », propre à effrayer la victime prise au piège de sa démoniaque lubricité[24]. Conformément à l'idéal d'excellence de la noblesse, le corps du duc de Blangis est sain et viril : ces qualités physiques sont magnifiées par l'intermédiaire de la métaphore animale et mythologique, même si elles sont dévastatrices pour l'entourage du personnage. En revanche, les corps des autres libertins du quatuor sont marqués par l'usure et portent les stigmates indélébiles du libertinage. Les signes de la débauche imprimés dans leur chair sont exposés, décrits par le menu. Ce procédé leur assure un ancrage

---

23 L'expression est de Claude Reichler. Il propose une analyse très pertinente de ce « mythe » considéré à travers les contes de fées et les romans libertins qui mettent en scène la confrontation entre un corps masculin « obscène » et un corps féminin « innocent » (*L'Âge libertin*, Paris, Minuit, 1987, p. 89-90).

24 On trouve une description comparable chez Boyer d'Argens, dans *Thérèse philosophe*, que Sade connaît bien. Il s'agit de celle du père Dirrag initiant Éradice aux « mystères » de la sexualité, sous le couvert de la religion : « Figurez-vous un satyre, les lèvres chargées d'écume, la bouche béante, grinçant parfois des dents, soufflant comme un taureau qui mugit. Ses narines étaient enflées et agitées […]. Ses doigts écartés étaient en convulsion et se formaient en patte de chapon rôti. Sa tête était baissée et ses yeux étincelaient […] » (*Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de mademoiselle Éradice* (1748), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 590 [éd. crit. Raymond Trousson]).

dans le « vrai » ; il leur donne consistance et réalité dans l'esprit du lecteur ; il fait apparaître une diversité qui ressemble assez à celle de la nature, à la différence des portraits des victimes. Les marques du libertinage sont montrées comme autant de pertes irrémédiables, alors que le corps du duc ne semble pas altéré par les pratiques libertines. Cependant, chez l'évêque, les faiblesses de constitution sont compensées par des qualités liées à l'intellect. En comparaison de son frère :

> [l'évêque avait] l'esprit plus souple et plus adroit […] et plus d'art à précipiter ses victimes, mais une taille fine et légère, un corps petit et fluet, une santé chancelante, des nerfs très délicats […], des facultés médiocres, un membre très ordinaire, petit même, mais se ménageant avec un tel art et perdant toujours si peu, que son imagination sans cesse enflammée le rendait aussi fréquemment que son frère susceptible de goûter le plaisir (p. 25-26).

Dans les autres portaits des libertins, y compris ceux des femmes libertines, l'altération de la peau et des chairs, l'amputation d'un membre ou l'ablation d'un organe témoignent d'une expérience, et donc d'un savoir et d'un passé. Ils constituent la mémoire vivante du libertinage et, à ce titre, sont fort prisés. Par exemple, la Desgranges, « cette généreuse athlète de Cythère, blessée dans plusieurs combats, avait un téton de moins et trois doigts de coupés ; elle boitait et il lui manquait six dents et un œil » (p. 42). Les tatouages de la débauche, les défauts et les manques visibles sur le corps sont interprétés ici comme des signes de bravoure. Ils font de la libertine un vétéran féminin du libertinage, qui est envisagé de manière conventionnelle comme une guerre. Si les apparences physiques sont la « signature »[25] du caractère individuel, les stigmates qui viennent s'y superposer et les déformer jusqu'à les rendre parfois méconnaissables sont la signature de destinées entièrement vouées à ces combats d'un genre particulier. Le fait d'afficher les parties du corps habituellement jugées ignobles par la rhétorique classique est d'autant plus « scandaleux » que ces parties sont rongées par la maladie, endommagées par l'abus des pratiques libidineuses. La mention de tous ces détails scabreux ne témoigne pas seulement d'une complaisance pour le laid et l'ignominieux. Elle s'inscrit, là encore, dans une problématique de la représentation du corps au XVIII^e^ siècle, du

25 Jean-Jacques Courtine, « Corps, regard, discours », *loc. cit.*, p. 116.

côté des défenseurs d'une esthétique reposant sur la « crédibilité » et les « effets de réel », à l'encontre du concept néo-classique du beau idéal [26].

À l'opposé des libertins, hommes et femmes au corps plus ou moins flétri par une vie excessive, les jeunes filles et les jeunes garçons ont l'air d'apparitions surgies au milieu d'un cirque grotesque. Leurs atouts (jeunesse, beauté, virginité) sont à la fois recherchés par les libertins et tournés en dérision parce qu'ils révèlent des manques : manque d'expérience, vulnérabilité et surtout, manque d'énergie au sens de puissance sexuelle, sensorielle et imaginative [27]. Les victimes sont représentées sans vitalité ni consistance, sans passé ni futur, tels des êtres évanescents, immatériels. Dans ces conditions, elles ne peuvent admettre aucune comparaison avec le monde tangible, d'où leurs portraits en creux, abstraits, élaborés à partir de prétéritions et de références artistiques, comme nous l'avons observé précédemment. Les maîtres de Silling s'attaqueront aux enfants avec une rage iconoclaste qui rejoint finalement celle de tous les crimes de lèse-divinité commis par les libertins sadiens. Les portraits des enfants servent à exhiber des corps asexués, lisses et inachevés. Sans vécu ni mémoire, les enfants n'ont aucune histoire à raconter pour garantir leur survie : ils sont vides de sens et restent désespérément silencieux. Aussi sont-ils condamnés à une mort pro-

---

26 Qu'on pense au débat opposant les partisans de Winckelmann à ceux de Burke : Diderot se range du côté de ce dernier et recommande à l'artiste de créer des figures humaines vraisemblables, c'est-à-dire présentant une vérité singulière, irréductible à un idéal préexistant. Dans ses réflexions sur les contes à la fin des *Deux amis de Bourbonne*, voici ce que le narrateur diderotien réclame du peintre, au lieu de la représentation d'« une tête idéale » dont le « modèle » n'existe pas « dans la nature » : « qu'[il] me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure ; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil […], et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de l'une de mes voisines […] » (Denis Diderot, *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, coll. Classiques », 1962, p. 791-792).

27 « La beauté souffrante est la plus touchante des beautés. La rougeur a presque autant de pouvoir ; et la modestie en général, qui est un aveu tacite d'imperfection, est considérée comme une aimable qualité par elle-même, en même temps qu'elle rehausse certainement toutes les autres » (Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées*, *op. cit.*, III[e] partie, chapitre IX, « La perfection n'est pas la cause de la beauté », p. 151). Chez Sade, la cruauté du traitement infligé aux victimes est proportionnelle au degré d'innocence et de modestie dont ces dernières font preuve.

chaine. Leur disparition a lieu au terme d'une série d'opérations dont le processus a été analysé par Marcel Hénaff qui y voit l'indice des méthodes du capitalisme naissant [28]. Leurs corps-images se muent en corps-machines. C'est à ce prix que les victimes obtiennent un simulacre d'existence, un semblant d'épaisseur, une matérialité physique.

On retrouve, à la fin du texte, des traces de la dimension esthétique privilégiée dans l'introduction. Pourtant, au fur et à mesure que les orgies s'enchaînent et que l'on s'achemine vers leur issue, l'œil de l'esthète libertin se mue en œil de vivisecteur attentif à observer l'intérieur du corps, et non plus sa surface [29]. L'œuvre d'art s'est dégradée en cadavre [30]. Seules Augustine et Zelmire ont droit à un début d'éloge funèbre qui peut passer pour un ré-enchantement parodique : « [c]e fut là qu'[Augustine] rendit l'âme. Ainsi périt à quinze ans et huit mois une des plus belles créatures qu'ait formée la nature, etc. Son éloge » (p. 372). De Zelmire, il est dit que « [c]ette belle fille meurt à quinze ans et deux mois : c'est elle qui avait le plus beau cul du sérail des filles » (p. 374). Quand vient le moment du bilan des orgies, le corps a désormais perdu tout pouvoir de séduction : il est complètement désenchanté, désacralisé.

Dès l'introduction aux *CVJS*, il est aisé de s'apercevoir que c'est la nature du corps des personnages qui détermine leur

---

28 Sade, o*p. cit.*, p. 166-208.

29 Marcel Hénaff parle de « destitution du corps lyrique » : « exilé de cette aura lyrique, exclu de ce régime d'expression, le corps sadien ni ne se cache ni ne s'exhibe […] ; il s'expose comme on dit que sont exposés les corps des planches anatomiques ; froids et précis » (*ibid.*, p. 23). Dans les *CVJS*, cette dernière réflexion ne concerne toutefois que les victimes à la fin du récit. À défaut de pouvoir parler de corps lyrique dans les *CVJS*, c'est-à-dire de corps exprimant des sentiments intimes, on peut dire que les portraits confèrent à la plupart des personnages, qu'ils soient victimes ou bourreaux, une sorte de « charme ». L'introduction fait une large place à l'éloquence du corps libertin — on l'a vu — mais les corps des victimes ne sont pas dénués d'expressivité esthétique, malgré leur insignifiance du point de vue du libertinage et leur « platitude » rhétorique.

30 Cela dit, le cadavre fait l'objet d'une recherche à la fois scientifique et artistique au XVIII^e^ siècle : la critique sadienne a souvent rapproché les corps victimaux de Sade des « écorchés » d'Honoré Fragonard, ou encore des effigies en cire teintée correspondant au goût de l'époque pour les théâtres d'anatomie et la céroplastie. Consulter, par exemple, Annie Le Brun (dir.), *Les petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center, 1989, p. 69, 77-81 et 105-114.

fonction et scelle leur destin dans le texte de Sade. La différence entre libertins et victimes réside dans le fait que les uns possèdent un corps surchargé de signes, couvert de marques attestant leur qualité selon la logique sadienne, tandis que les autres souffrent d'un manque de signes inacceptable aux yeux des libertins. C'est pourquoi ceux-ci éprouveront un malin plaisir à façonner les jeunes corps à leur image pour transformer le beau en sublime. Créateurs démiurges détruisant ensuite leurs créatures, ils tiennent à la fois de Pygmalion et de Chronos[31]. Ils s'acharneront à écrire de force une histoire du libertinage inconcevable pour leurs victimes. Cette histoire gravée sur leur peau et dans leur chair redoublera celles des historiennes. Elle s'énoncera et se donnera à lire au fur et à mesure que les récits se feront. Aux histoires passées, imprimées sur les corps et dans la mémoire des historiennes et des libertins, viendront s'ajouter d'autres histoires (celles, passées, des libertins évoqués dans les récits et celles des victimes, toujours à venir). L'écriture du corps dans les *CVJS* s'effectue par un jeu de superpositions annoncé dès l'introduction : un corps donne lieu à une histoire qui en entraîne d'autres par réduplication. Le corps, la mémoire des historiennes, la page descriptive : tels sont les divers supports de l'écriture du libertinage.

31 La peinture offre aussi de nombreux exemples de scènes de cannibalisme depuis la fin du Moyen Âge : par exemple, *Saturne dévorant un de ses fils*, de Rubens (1636) et, plus près de Sade, des tableaux de Goya des années 1797-1798 puis du début des années 1820 (*La cuisine des sorciers*, Scène *d'exorcisme*, *Saturne*). Voir Nadeije Laneyrie-Dagen, « La fascination de la laideur », dans *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 141-178.