

# Douleur de Sade: de la laideur à la beauté

**Marc Kober**

Université Paris 13

L'oeuvre du marquis de Sade et celle de Gilbert Lely, unies par un travail d'amour, dans une étrange résurrection du temps perdu, entretiennent des liens secrets qui relèvent d'une expérience commune de certaines modalités de la douleur, et d'une conception de la beauté qui inclut (avec quelques réserves pour Lely) tout ce qui peut être rangé sous le chapitre de la laideur. La beauté prendrait son origine dans une douleur qui reste à déterminer.

## 1. Les Souffrances du marquis de Sade

### 1.1. Une douleur organique et mentale

Si Gilbert Lely reconnaît en Sade un «sado-fétichiste anti-chrétien mêlé en dernier lieu de sadisme excrémental», et une algolagnie active, soit un désir d'effraction brutale et inadéquate, génératrice de douleur infligée<sup>1</sup>, ce «personnage algolagnique», comme il le nomme, lui semble moins un homme violent qu'un homme qui trouve son plaisir «au prix de moyens extraordinaires et douloureux». L'algolagnie, «notion non contradictoire de la douleur reçue aussi bien qu'infligée»<sup>2</sup>, serait le propre du marquis, de ses personnages, et de l'amour dans son ensemble.

La douleur initiale, qui produit une oeuvre évaluée en termes de laideur (ou de beauté) est bien celle d'une recherche de la volupté irrégulière, mais qui ne menace jamais «la santé, ni a fortiori l'existence de ses victimes»<sup>3</sup>. Ce sujet hyperesthésique, pour qui la condition de l'orgasme est la douleur, rechercherait, dans le cruel traitement qu'il inflige par exemple à

---

<sup>1</sup> Gilbert LELY, *Vie du marquis de Sade*, Mercure de France, Paris, 1986, pp. 78-79.

<sup>2</sup> Idem, pp. 105 sq.

<sup>3</sup> Idem, p. 110.

Rose Keller, «un bénéfique essentiellement sadique pour son éréthisme.»<sup>4</sup> Ce mot qui revient souvent à son propos prend le sens d'«irritation», ou d'état d'excitabilité accrue d'un organe», et dans un sens dérivé, d'«exaltation violente d'une passion», ou de «tension d'esprit exclusive». Les termes de «fièvre» ou de «tension» indiquent bien le plaisir douloureux. Un tel éréthisme est présenté comme une réalité objective, ni souhaitable, ni condamnable. Son biographe en admire seulement la perfection isolée et observable chez le marquis. La minutieuse reconstitution de la vie de Sade par Lely illumine une telle constitution chez le sujet, exemplaire pour la connaissance du genre humain. Le biographe insiste sur l'exacerbation de la souffrance par l'incarcération. Dès le séjour de seize mois à Vincennes (1777-1778), cette souffrance s'exprime dans les lettres du prisonnier à sa femme: «Il semble que toute la nature soit morte pour moi!» et il évoque encore l'«horreur de cette situation»<sup>5</sup>. La privation de liberté est ce qu'il éprouve le plus douloureusement à Vincennes, une douleur héroïque, d'une certaine beauté morale, parce qu'elle met à l'épreuve la force de caractère du marquis, et une résistance mentale qui s'appuie notamment sur un système de signes chiffrés, une «psychose des chiffres», qui serait une lutte inconsciente contre le désespoir: il croit en effet recevoir des indications concernant la fin de sa détention. Cette virtuosité chiffrale aurait, selon le marquis, «imprimé dans mon esprit ce caractère sophistique que l'on me reproche dans mes ouvrages.»<sup>6</sup> Le futur auteur des *Cent-vingt journées de Sodome* voit son esprit mis à l'épreuve de la folie, et l'énumération lancinante des victimes, la constitution de figures, tableaux, combinaisons de postures, avec le caractère morne et inquiétant de cette volonté de totalisation, aboutissant à une sinistre soustraction entre victimes et survivants de Silling, n'est pas sans relation avec cet aspect douloureux de la vie du prisonnier: combien de jours, combien de nuits à espérer encore une libération?

Corollaire à cette souffrance liée à l'incarcération, une étrange crise de jalousie se développe par rapport à Madame de Sade, d'une violence inexplicable en dehors d'une élaboration à des fins de représentations érotiques délectables, d'après son biographe. Une lettre célèbre adressée à sa femme expose la torture centrale que fut pour lui «une abstinence atroce sur le péché de la chair». La seule conséquence de ce vain châtement aurait été selon lui de décupler son imagination: «(...) vous avez échauffé ma tête, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra bien que je réalise»<sup>7</sup>. Ainsi, l'oeuvre de Sade, avec toutes les caractéristiques subversives qui sont les siennes, prend son origine dans une souffrance organique. Dans un premier temps, la dou-

---

<sup>4</sup> Idem, p. 120.

<sup>5</sup> Idem, p. 253. Lettre du 6-03-1777; lettre du 01-09-1777.

<sup>6</sup> Idem, p. 289.

<sup>7</sup> Idem, p. 345. Lettre écrite vers le 25-06-1783.

leur provient de l'absence d'objet (quitte à faire de lui-même un objet de plaisir auto-érotique, ou sa propre épouse par la représentation visuelle de son adultère). Mais elle est aussi intrinsèque à sa conformation devant le plaisir, chez lui exclusivement lié à la douleur infligée ou subie. C'est, selon ses propres termes, «la flèche qui ne veut pas partir»<sup>8</sup>, soit un jet de sperme suspendu, et un immense effort d'imagination, «(...) générateur de vapeurs lourdes», et d'une «crise terrible». Cette flèche qui ne part qu'au prix de souffrances intenses, Annie Le Brun l'interprète en termes médicaux, en conformité avec la précision du tableau clinique donné par Sade lui-même, sous forme imagée. Il n'est pas indifférent qu'un tel tableau clinique de la douleur ait suscité le magnifique travail de Jacques Hérold. Il s'agirait d'une infection du carrefour prostatovésiculaire produisant une modification des sécrétions, rendant leur émission douloureuse<sup>9</sup>. Annie Le Brun s'interroge en outre sur le décalage entre la tête et le corps, uni au «resserrement physique et mental impliqué par la prison», qui lui semble à la source d'une «situation littérairement explosive»<sup>10</sup>. Le marquis est hanté par des «représentations d'engorgement» qu'il sait décrire avec beaucoup de force à son épouse. Ceci indique bien en quoi ses convictions, et l'illustration magistrale qu'il leur donne à travers ses romans, ne relève en rien d'un simple effet du texte, ou d'un discours, mais sortent toutes armées d'une expérience de la douleur, en particulier d'avoir été privé de liberté pour la seule différence de modalité de son plaisir: «Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions. Elle tient à mon existence, à mon organisation.»<sup>11</sup>

En fait, le marquis, qui achève le manuscrit des *Cent-Vingt journées de Sodome* le 28-11-1785, a décidé, au cours de sa quarantième année, soit vers 1780, que le travail d'écrivain serait son «salut» et le «but de sa vie»<sup>12</sup>.

## 1.2. L'Oeuvre de Sade comme dédoublement d'une vie perdue

Sa vie est désormais perdue et sauvée par l'écriture. Il faut noter l'excès de cette écriture, comme de la correspondance, si peu raturée, et parfaite au point que Marie-Dorothee de Rousset déclare: «Il écrit comme un ange.» La beauté de la correspondance de «Monsieur le 6» se développe en parallèle avec l'errance de son imagination. Il conçoit le projet des *Cent-Vingt journées de Sodome* en août 1782, et l'imagination érotique s'empare de lui, sans doute liée à ce travail nécessaire de représentation comme condition de son plaisir organique. Il achèvera le manuscrit le 29-11-1785 à la

<sup>8</sup> Idem, p. 348. Lettre du 02 ou 03-10-1783. Le texte de cette lettre fut publié en 1950, avec des eaux-fortes de Jacques HEROLD.

<sup>9</sup> Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, 1986, Pauvert, pp. 46-47.

<sup>10</sup> Idem, p. 47.

<sup>11</sup> Idem, p. 77. Lettre de novembre 1783 à Madame de Sade.

<sup>12</sup> *Vie du marquis de Sade, op. cit.*, p. 380.

Bastille. L'activité d'écriture est devenue si prépondérante qu'après cent-quarante mois en prison, peut établir un catalogue raisonné de ses oeuvres qui ne comprend pas moins de quinze volumes in-octavo<sup>13</sup>. Une relation est clairement établie entre la puissance d'arrachement du texte sadien et l'enfermement: «Voici la symphonie arrachée aux enfers (...) dans les ténèbres des murailles éclate un langage futur.»<sup>14</sup> Nul jugement de valeur esthétique n'est porté sur ce qui apparaît cependant comme un tout organisé, parfaitement conçu, et qui ne demande qu'à être (re)connu. Pourtant, le «frêle rouleau» est perdu, et cette perte cause à son auteur des «larmes de sang» en mai 1790<sup>15</sup>. Ce chef d'oeuvre perdu, douleur sans pareille, Maurice Heine y voit une clé pour comprendre la suite de l'oeuvre sadienne. Le travail littéraire est investi d'une puissance de vie substitutive: «Il tentera donc, avec une persistance et une insistance douloureuses, d'atteindre encore à cette maîtrise qu'il connut au suprême degré de sa solitude et de sa misanthropie.»<sup>16</sup>

Pour citer cette fois Gilbert Lely, la «poésie de Sade» est associée au «diamant de son délire et de sa solitude», et représente un élément déterminant de la «sensibilité moderne»<sup>17</sup>. En somme, l'oeuvre qui laisse errer son imagination, adoucit les malheurs liés à l'enfermement, mais elle incarne aussi «la subversion des valeurs morales et des normes sensibles».<sup>18</sup>

Autrement dit, née de la douleur existentielle du marquis, moyen de jouissance imaginaire, cette oeuvre est aussi l'instrument d'un déplacement radical des catégories esthétiques du beau et du laid.

### 1.3. Beauté ou laideur?

La perception de la beauté est liée à une sensibilité excessive, qui conduit à un sentiment d'insatisfaction éprouvé devant l'impossibilité de (tout) posséder<sup>19</sup>. Une dépense excessive serait de l'ordre même de la création (ou de la nature) dans une débauche de beauté qui rendrait l'être sensible profondément insatisfait, dans l'impossibilité qu'il est de posséder tout ce qui suscite son admiration. C'est donc le paradoxe de la beauté du monde éprouvée de façon douloureuse, en termes de frustration et de rage pouvant aboutir à l'agression sur les objets de beauté, dans une attitude de profanation, ou bien à une tentative de représentation, la beauté ne valant que pour autant qu'elle est représentation du désir, substitut d'une possession physique. Tel

---

<sup>13</sup> Idem, p. 381.

<sup>14</sup> Idem, p. 413.

<sup>15</sup> Idem, p. 419.

<sup>16</sup> Idem, p. 422.

<sup>17</sup> Idem, p. 424.

<sup>18</sup> Idem, p. 425.

<sup>19</sup> C'est le cas du personnage de Watteau dépeint par Pierre MICHON dans *Maîtres et serviteurs*, Verdier, 1990.

serait l'un des caractères de l'oeuvre pornographique, verso du recto avouable de l'activité créatrice. Le coeur de l'oeuvre de Sade présenterait toutes les caractéristiques d'un envers de la création, sauf qu'il se maintiendrait comme oeuvre. Ce n'est pas le souci d'anéantir les preuves d'une pulsion sexuelle qui caractérise Sade, mais au contraire celui de préserver l'oeuvre de toute destruction. Il se maintiendrait comme l'endroit de l'oeuvre, et il a bien été perçu comme tel. De fait, l'oeuvre de Sade (et d'une certaine manière sa vie) est un hymne à la beauté des corps, et de la nudité. Que l'on pense aux recherches de Juliette et de ses compagnes à Pozzuoli pour trouver les plus beaux garçons, ou à la sélection draconienne des plus beaux spécimens des deux sexes par les quatre libertins des *Cent-vingt Journées*, ou au portrait du duc de Blangis<sup>20</sup>.

C'est bien ainsi que Gilbert Lely lit Sade, par exemple le personnage de Juliette comme figure tantalissante, telle que la rêvèrent les surréalistes: «Dans la nudité de Juliette, ainsi qu'en un vase de myrrhe, sont encloses toutes les femmes que l'histoire de la fiction livrent à nos étreintes magiques (...) elle rend dérisoire la grâce des créatures à venir.»<sup>21</sup>

Il est à noter toutefois qu'il s'agit bien d'une créature de désir, dans laquelle projeter ses désirs, ce qui est un mode de lecture érotomaniaque, à la Pieyre de Mandiargues. Conquérante, et non «victime», née sans doute d'un désir démesuré, et sans réel exutoire, autre que fictionnel, et magique, née en partie de la souffrance sublimée de son auteur, sa beauté n'est pas mise à mal.

Or, tout autant qu'hommage à la beauté, et relayé par l'oeuvre poétique de Lely, la continuité de la vie et de l'oeuvre de Sade est traversée par l'agression (douloureuse et injuste) de la «victime» par l'esthète, qui ne recherche la beauté des formes que pour leur infliger la déformation et la défiguration pour en faire jaillir la douleur, suivant les contraintes déjà mentionnées de l'algolagnie. Il faut supposer (et l'on ne peut faire que cela, à défaut d'éprouver dans sa chair une telle algolagnie) que la beauté est encore plus belle que d'être un état transitoire de la forme, et dont on aurait l'entière maîtrise. Jouissance féodale ou modalité future de l'amour? La douleur serait de ne pouvoir honorer la forme désirée en dehors de l'anéantissement de celle-ci. Il est à noter que les êtres sélectionnés par les libertins de Silling sont parmi les plus beaux représentants de l'espèce humaine. Leurs qualités physiques s'unissent à une haute distinction sociale: ils appartiennent en général aux meilleures familles. Et leurs vertus morales sont au diapason de leur attrait physique. Idéal grec de perfection que Sade sut déjà apprécier lors de son voyage en Italie dans les galeries florentines notamment —beauté belle seulement d'être profanée et mise à mal.

---

<sup>20</sup> *Les Cent-vingt Journées de Sodome*, collection 10-18, 1975, p. 25.

<sup>21</sup> *Vie du marquis de Sade*, p. 573.

A l'inverse, la laideur, la souillure, l'usure du corps, la difformité, la monstruosité, la maladie, peuvent être source de jouissance pour soi et pour les autres. Parmi les hôtes de Silling figurent quelques parangons de la laideur, d'ailleurs autant parmi les libertins, comme le président de Curval, que parmi les «victimes». Le portrait du président, ce «pourceau de Sodome», ressortit à ce que Gilbert Lely récuse partiellement. C'est l'un des rares reproches que le biographe adresse à son héros que «...la place monstrueusement exagérée que l'auteur y réserve à l'aberration coprolagnique portée à ses derniers excès.» Il songe notamment à la coprophagie qu'il considère comme déplacée dans l'ouvrage, et qu'il aurait souhaité voir remplacée avec avantage par d'autres «nuances, essentiellement érotologiques.»<sup>22</sup>

Ses arguments vont de l'esthétique («monotonie»), à la sensibilité subjective («dégoût»), jusqu'à la vérité intrinsèque de tel ou tel épisode mis à mal par l'élément coprophagique. On entre ici dans la question de la corrélation qui peut s'établir entre douleur subie et douleur infligée par projection fictionnelle à travers tel ou tel personnage, comme la Desgranges, dont le corps est «l'image de la laideur», et par ricochet, douleur subie par tout lecteur, si déjà un lecteur aussi averti que Lely trouve matière à quelque dégoût. Cette nuance d'appétence ou d'aversion pour le laid relève-t-elle de la psychopathologie? d'une idiosyncrasie personnelle? Il ne semble pas toujours nécessaire de partir du beau pour éprouver une jouissance. La laideur peut être source de délectation, à condition de se souvenir que cette laideur est le résultat d'une violence, de douleurs emmagasinées comme signes (c'est le cas de la Desgranges). Et les signes de la douleur deviennent source de plaisir.

## 2. Les Souffrances du lecteur

### 2.1. L'Efficacité de l'oeuvre de Sade

Elle se mesure aux indices de plaisir (ou de déplaisir) qu'elle occasionne, suivant un jugement variable d'une époque à l'autre, d'une lecture à l'autre. Les réactions s'échelonnent depuis l'ennui jusqu'à un plaisir ou une douleur extrême, en passant par le choc émotif (en général reconnu) qui participe d'une interaction plaisir/déplaisir: «Mais comment dire la sorte d'ébranlement physique dont s'accompagne une réelle lecture de ce texte?»<sup>23</sup>

C'est l'autopsie de la réalité du désir, le voir de ses propres yeux, qui suscitent la sensation d'horreur, le déplaisir. La question étant de savoir si c'est la scène contemplée qui est en soi horrible, ou bien le regard du lecteur qui la

---

<sup>22</sup> Idem, p. 423.

<sup>23</sup> Annie LE BRUN, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, op. cit, p. 38.

rend horrible? Si l'on admet une équivalence entre représentation picturale et figuration verbale (ut pictura poesis), il existe un problème esthétique de la représentation de l'horreur, et des textes de Sade en ce qu'ils relèvent de celle-ci, par le fait que rien n'est «gazé», comme dit l'auteur. Pourtant, la visualisation hypothétique des passions décrites dans les *Cent-vingt journées de Sodome* par l'auteur (avant rédaction) ne préjuge pas de notre capacité à visualiser, en tant que spectateur invité à assister presque par effraction à l'imposition d'une douleur sur des corps humains attaqués, torturés, mis à mort, comme lors d'une projection du film de Pier Paolo Pasolini inspiré par ce livre. Il n'est pas certain que l'horreur suscite une réaction. Ce peut être l'ennui qui domine. C'est un schéma dominant de la critique sadienne que de dire ses romans monotones. La répétition de la représentation d'actes douloureux pour la «victime», la multiplication à l'infini (et parfois la démultiplication par divers «branchements») de l'agression brutale et souvent mortelle de personnages, effigies du genre humain, cela même qui devrait susciter un jugement moral, provoque au contraire une inexplicable suspension du jugement.

Est-ce par un défaut de sensibilité à cette horreur-là? Mais si presque tout ce qui peut être imaginé —et au-delà— est représenté? Ou bien parce que la douleur serait l'irreprésentable de la représentation?

Pourtant, la douleur a connu des représentations picturales mémorables dans l'histoire de l'art, en particulier l'art médiéval peut être considéré à certains égards comme un véritable «musée des horreurs»<sup>24</sup>, et Annie Le Brun rappelle aussi de son côté la «violence, évidente ou cachée, d'une imagerie chrétienne»<sup>25</sup>, en particulier dans la représentation de la torture. Pourtant, les illustrateurs de Sade sont loin d'avoir su atteindre, même de loin, à la violence de certains passages des *Cent-Vingt journées*.

L'ennui peut être une douleur infligée par l'auteur au lecteur (il n'est pas sûr que dans le cas de Sade, il ne soit pas châtement volontaire), et la longueur de certaines scènes de Sade peuvent équivaloir en longueur fastidieuse à bien des heures, aux années de la détention du marquis. A l'autre extrémité du spectre des réactions, cela pourrait être un plaisir extrême, mais difficile à avouer. L'ennui peut être dans un autre sens le résultat d'une incompréhension devant la folie imaginative de Sade: «Je conçois tout sur l'article du libertinage (...) qui sait même si je n'ai pas été beaucoup au-dessus de ce que peut saisir l'imagination.»<sup>26</sup> Il peut être considéré encore comme une réaction de défense, la négation d'un attrait violent, d'une répulsion à l'égard de soi? Par contradiction entre la nature et le principe moral censé la dominer (ou la museler).

---

<sup>24</sup> Nadejda LANEYRIE-DAGEN, «Éloge de l'horreur», Art Press, *Représenter l'horreur*, Hors-série, mai 2001, p. 11.

<sup>25</sup> *op. cit.*, p. 41.

<sup>26</sup> Jean Benoît, Catalogue, Galerie 1900-2000, 1996, eds. Filipacchi, Paris, p. 32. Citation de SADE.

L'ennui peut s'inverser en jouissance, dans une autre forme d'efficacité. Un plaisir équivoque se développerait devant la beauté bafouée, nullement celui de la terreur ou de l'affliction devant la douleur, mais un sentiment mêlé de dégoût, et un trouble érotique issu de la beauté encore là, au moment suspendu de son inversion en laideur, avant qu'elle ne bascule dans l'informe. Même le point de vue kantien, qui admet que la laideur puisse se métamorphoser en beauté par l'art du peintre, récuse la laideur, à partir du moment où elle suscite le dégoût, ôtant selon le philosophe toute satisfaction esthétique. Cette conviction énoncée dans *la Critique de la faculté de juger*, en 1790, sert le point de vue de la négation antithétique de la qualité: les ouvrages de Sade seraient laids, ne seraient pas même une oeuvre. Avant d'aborder cette question, il faut concevoir que, dans ce dispositif des *Cent-vingt journées*, les récits sont écoutés (ce sont ceux des historiennes), et une stimulation (plutôt auditive d'ailleurs) est nécessaire pour que l'histoire se traduise en acte —excès à double détente.

La lecture de ce livre rendrait malade, mais d'un énervement sensuel, dans un ordre de commotion de nature indécidable. Selon Annie Le Brun, le vertige occasionné par la lecture de Sade serait une «perte d'identité érotique».<sup>27</sup> Entre six-cent passions, à l'exclusion de toute passion naturelle, il y a effectivement de quoi la perdre. En fait, la principale souffrance serait de devoir reconnaître en soi quelque monstruosité, une appétence inattendue, bref l'ouverture d'un abîme intérieur, soit, dans une formulation très bretonienne, «les volcans de la nuit sexuelle»<sup>28</sup>. Est-ce efficacité? Sans doute. Une hyperactivité du texte, avec sensation ambivalente pour le lecteur, naîtrait de son caractère systématique et totalisant. Le nombre serait accablant, non plus par la répétition, mais parce qu'il formerait une grille implacable où le «lecteur inconnu» se devrait de trouver immanquablement sa place, et encore par ce qui pourrait sembler ailleurs un défaut rédhidibitoire, à savoir une inconsistance des personnages, un excès d'abstraction dans le récit, voire une impersonnalité. Logiquement, la soustraction finale des massacrés aux survivants du château de Silling laisse de glace, tout comme le supplice des «sujets» et celui de «la fille» en quinze points<sup>29</sup>. Le passage de l'être singulier à la généralité du genre (fille) ou d'une fonction grammaticale ou narrative (le sujet), puis à une énumération (fille I, fille A, fille B), produit un «vide», et le récit de minutieuses tortures, le compte-rendu de la douleur des «victimes» (encore que nulle part, la douleur ressentie soit décrite; on est amené à la déduire des sévices endurés, ou de l'intensité de la jouissance des libertins), devient identique à sa théorie.

---

<sup>27</sup> *op. cit.*, p. 39.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>29</sup> *Les Cent-vingt journées de Sodome, op. cit.*, p. 441-42.



La douleur de l'autre dans l'univers sadien ne semble pas exister, soit qu'un «baume guérisseur» vienne à point nommé, soit que l'endurance en tiende lieu, et la douleur de l'autre s'annule lors même qu'elle vient manifester sa vérité par opposition à la sienne propre. Il y a bien une «horreur» à lire les *Cent-vingt journées*, qui proviendrait d'un tourniquet infernal de l'objectivation et de la déréalisation, «déréalisation absolue»<sup>30</sup> d'où naîtrait un sentiment d'intolérable. En somme, la douleur serait bien moins une notion à articuler en ce qui concerne Sade avec le canon esthétique qu'avec le vertige de l'interprétation (ce qui est vrai, en acte ou pas), et en dernière analyse, à la vacance de notre «liberté» (à concevoir les combinaisons sadiennes comme effectives, voire à les «effectuer»).

## 2.2. Négation de la qualité esthétique

A l'inverse de cette attitude de non-reconnaissance du choc émotionnel de la lecture de Sade, et d'une tentative pour en percevoir la nature, il en est une autre qui interprète l'ennui au sens fort, comme une conséquence de la nullité esthétique de l'oeuvre. C'est le cas de Mario Praz notamment. La douleur proviendrait de la laideur d'une oeuvre disqualifiée comme bassement pornographique, qui ne satisfairait pas au sens esthétique, ni à la recherche de la beauté comme élaboration supérieure, comme le fit Baudelaire sadien. Le paradoxe est pourtant que la représentation de la douleur et d'une certaine laideur chez Sade inaugurerait entre autres une partie du romantisme, et donnerait sa pleine mesure dans les «vraies» représentations artistiques (Delacroix, Baudelaire, Rémy de Gourmont). Contradiction ou réticence? Le critique italien rappelle que, aux environs de 1830, les écrits de Sade étaient considérés, au sens propre, comme «virulents»<sup>31</sup> —une lecture qui rend fou? Mais le point de vue de Praz n'est-il pas précisément de suivre pas à pas les progrès d'une contagion d'un modèle méduséen de beauté, à partir d'un poème de Shelley qui associe le premier douleur et plaisir? Il suit donc le trajet d'une idée nouvelle de la beauté qui traverse aussi l'oeuvre de Sade. Cependant, il ne paraît pas convaincu de cette virulence; son efficacité serait inexistante et surfaite sa valeur subversive et renversante, à moins d'impressionner des lecteurs influençables, dont Baudelaire. C'est moins le dosage de la beauté et de la laideur, conditionnant le sentiment esthétique (ou l'annulant) qui est ici indiqué qu'une insuffisance de rayon, une limitation (la seule description du plaisir et du vice), et par conséquent la circularité d'un mortel ennui (le cercle vicieux). Mais derrière cette réprobation d'ordre intellectuel à corrélat esthétique —un Sade limité dans son aire sensible, donc

---

<sup>30</sup> Annie LE BRUN, *op. cit.*, p. 127.

<sup>31</sup> Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, Tel Gallimard, 1977, p. 130.

soumis à la fatalité du monotone et du répétitif— se profile une évaluation morale digne de celle de Janin face à un «monde larvaire de boucheries monotones»<sup>32</sup>. En somme, s'il reconnaît l'influence de Sade, un peu à la manière ambiguë d'un Jean Paulhan<sup>33</sup>, il désamorce son effet par la catharsis de l'humour. Toutefois, ses informations sont souvent erronées, et jamais remises à jour, alors que les recherches de Gilbert Lely sont publiées dès 1952. Le privilège esthétique qu'il accorde à Baudelaire en particulier, pour justifié qu'il puisse paraître, n'en repose pas moins sur une évaluation désuète au moins autant que celle, timorée, d'un Anatole France. Il faut sans doute reconnaître avec Sade un déplacement définitif des catégories esthétiques.

Une notion sadienne, celle de «délicatesse», inattendue, mais non moins réelle, permet d'évacuer définitivement les préjugés relatifs au beau. Ce principe de délicatesse n'est pas le principe de beauté. Il est exaltation de la singularité du désir au détriment d'un désir soumis au jeu social. Le marquis déclare respecter les «goûts» et les «fantaisies», «(...) parce qu'on n'en est pas le maître, et parce que la plus singulière et la plus bizarre de toutes, bien analysée, remonte toujours à un principe de délicatesse.»<sup>34</sup> Le personnage de Saint-Fond évoquera à son tour les procédés singuliers de la métaphysique de la jouissance amoureuse comme des «effets de sa délicatesse»<sup>35</sup>. Sade présente bien à travers son oeuvre une infinité d'objets du désir, laquelle vient briser l'unité du sentiment esthétique. Mais cette conviction ne repose-t-elle pas sur une conception préalable de la beauté comme convulsion, «aigrette de vent aux tempes»? Autrement dit, à travers le discours de *L'Amour fou*, et de la sensibilité de Breton, la conception élargie de délicatesse sadienne trouverait son philtre idéal, lui-même utilisé par Annie Le Brun qui isole, chez Sade, une opposition à la beauté perçue comme pis-aller, lorsque le principe de délicatesse devient inopérant.<sup>36</sup>

### 2.3. La non prise en compte de la dimension érotique: du texte du corps au corps du texte

Une manière de contourner l'efficacité douloureuse de l'oeuvre de Sade, est d'orienter la lecture vers une prise en compte exclusive des faits de langage, et des réalités textuelles. L'oeuvre de Sade devient, sous un tel regard, une oeuvre de mots, qui ouvrirait au plaisir du texte. L'oeuvre de Sade serait purement textuelle, et les seules vraies agressions seraient de l'ordre du discours, ce qui élimine d'emblée tout jugement moral, pour se cantonner dans une appréciation non plus esthétique, mais relative à la science des

<sup>32</sup> Idem, p. 127.

<sup>33</sup> Jean PAULHAN, *Le Marquis de Sade et sa complice*, Eds Complexe, 1987.

<sup>34</sup> Gilbert LELY, *op.cit.*, p. 349. Lettre du 23-24 novembre 1783.

<sup>35</sup> SADE, *Histoire de Juliette, Oeuvres*, Gallimard, Pléiade tome III, 1998, p. 413.

<sup>36</sup> Annie LE BRUN, *op. cit.*, p. 146-147.

textes. Ce faisant, la douleur vécue par Sade, à travers son algolagnie, exacerbée par son enfermement, et sa représentation artistique, sont effacées presque en entier. Un détournement de l'interprétation de Sade se produit à l'avantage d'une grammaire, d'un discours, qui aurait ses beautés. Un plaisir textuel? Uniquement? La douleur serait, elle aussi, essentiellement «textuelle»?

Est-ce la surabondance de vie (de présence des corps) et des idées qui aboutit à un tel résultat? à la prise de sang»? Le fait est que l'efficacité devient alors celle du texte, indépendamment des référents auxquels renvoient les représentations. Est-ce le fait d'une «lecture châtrée»?<sup>37</sup>

Ce n'est pas le point de vue de Michel Tort<sup>38</sup>, pour qui le «tableau», comme mode de représentation structurant la description sadienne, aurait un impact décisif sur le lecteur. Un clivage apparaîtrait en lui, entre le sujet neutre et celui qui s'implique inévitablement dans l'un ou l'autre des signifiants (de son désir) assemblés, précisément dans le but d'une agression de tout sujet. Virtuellement, l'oeuvre de Sade serait une arme à longue portée, au pouvoir meurtrier illimité. La disposition en tableaux imaginaires atteindrait à l'efficacité du tableau peint. Cette idée est à retenir quant à la particularité du mode de représentation de la douleur de Sade, jamais neutre, mais englobant, et suscitant une transformation qui peut être de l'ordre de la sublimation esthétique dans le cas des oeuvres poétiques de son ardent exégète, Gilbert Lely.

En somme, l'écriture deviendrait, avec Sade, «le lieu d'un crime indéfini»<sup>39</sup>: le lecteur en subirait pleinement l'excès, plus encore que l'effet, dans une expérience de lecture comme mise à l'épreuve. L'hypothèse de Roland Barthes (mais elle rejoint en cela l'idée d'un contresens de Georges Bataille lecteur de Sade, idée défendue notamment par Annie Le Brun) que la douleur liée à la confrontation avec la mort, ne se trouve guère chez lui, mais plutôt une volupté propre à l'existence libertine dont le modèle serait le château de Silling.

La beauté en tant qu'elle relève d'un discours («elle se lit»), serait de l'ordre de l'affirmation, d'un faible volume donc, à l'inverse de la laideur qui elle, se décrirait. De fait, la longueur des passages décrivant certains opérateurs (du désir), comme la hideur ou la saleté, est éloquente. La hideur serait un opérateur d'imagination libertine. Cette laideur est souvent l'inventaire des douleurs passées. Certes, la déchirement en temps réel des corps pourrait être considéré comme l'extrême de la représentation de la douleur, mais notre sémioticien<sup>40</sup> considère que la différence essentielle entre le libertin et ses

---

<sup>37</sup> Jean PAULHAN, *op. cit.*, p. 38. Pour les deux références.

<sup>38</sup> Michel TORT, «L'Effet Sade», *Textes critiques, Voyage d'Italie*, Tchou, 1967, p. 596.

<sup>39</sup> Hubert DAMISCH, «L'Écriture sans mesures», *idem*, pp. 542 et sq.

<sup>40</sup> Roland BARTHES, «L'Arbre du crime», *idem*, pp. 524 sq.

«objets» serait la possession entière du langage. Les grandes douleurs sont muettes. L'objet de l'action sadique se tait, reste en dehors du langage, séparé «par une mutilation plus absolue que tous les supplices érotique, de tout accès au discours.»

C'est un corps-machine, un corps sans âme, un «corps à la lettre»<sup>41</sup>. Il est vrai que la mutation du texte en corps, et du corps en texte est facilitée par la conception sadienne de la douleur, telle qu'elle est énoncée par Saint-Fond: «Je dirai seulement que la douleur est une suite du peu de rapport des objets étrangers avec les molécules organiques qui nous composent.»<sup>42</sup> Ce libertin met en place la théorie de la douleur, avant de passer à sa mise en pratique.

La voix de l'autre se doit d'être étouffée en soi, et si la «victime» (l'autre du libertin en général) parle, c'est par le mode d'expression qu'est le symptôme, qui est le «langage du corps victimal»<sup>43</sup>. Il est vrai, le corps sadien est dépourvu de toute dimension expressive. Il devient mannequin anatomique. Son modèle est l'écorché des laboratoires médicaux de dissection. C'est l'idéal d'une jouissance par effraction, furtive, à partir d'un savoir médical, caricaturé par le chirurgien-libertin Rodin. Mais le branchement de la jouissance en souffrance entraîne fatalement une chute dans la laideur de l'informe, une réduction de la forme belle (*formosa*) à une masse organique, laide par son défaut d'organisation. La douleur, poussée à ses extrêmes, conduit fatalement à la hideur, mais au-delà de la douleur avérée, il reste une dimension non figurable de la douleur (et de la jouissance qui lui est associée dans le système sadien), ou bien qui se figure par un point de fuite, hors-scène (en accord avec les règles de la bienséance du théâtre classique), et c'est le cabinet secret, lieu des horreurs innommables. Ce lieu narratif est situé dans un blanc de la diégèse, celui de la douleur silencieuse. Les victimes sont maintenues dans le silence; on ne peut entrer que seul dans le cabinet secret, situé hors-discours. Le seul indice qui peut en provenir est le cri, parce que la langue est détruite: «Leur cri n'est point parole mais seulement éruption sonore, giclée de voix dans la giclée de sang»<sup>44</sup>.

Ce cabinet secret fonctionnerait comme un interdit, le seul? Il est le symptôme d'un échec de la représentation, une suspension du jugement esthétique. Au-delà de la laideur obscénique existe une résistance du corps, ce qui peut être le rachat en forme de beauté éthique et métaphysique contre la laideur de sa forme détruite.

---

<sup>41</sup> Marcel HENAFF, *Sade l'invention du corps libertin*, 1978, PUF, «croisées», p. 25.

<sup>42</sup> SADE, *Histoire de Juliette*, *op. cit.*, p. 412.

<sup>43</sup> Marcel HENAFF, *op. cit.*, pp. 29 sq.

<sup>44</sup> Marcel HENAFF, *op. cit.*, p. 93.

### 3. La représentation de la douleur sublime

Contrairement à cette ellipse de la douleur, et à cette non-représentation du corps victimal, il existe une lecture par empathie de la vie outragée, de la vie sublime agressée, à travers une sensibilité médicale, née de la connaissance et du développement de la médecine du XIX<sup>ème</sup> siècle par le rédacteur de la revue d'humanisme médical *Hippocrate* que fut aussi Gilbert Lely<sup>45</sup>.

Cet auteur éprouve un attrait singulier pour la représentation médicale qui inspire le poète et permet d'accéder à une dimension esthétique déjà mentionnée à propos de Baudelaire:

Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques<sup>46</sup>.

Les *Curiosités d'histoire de la médecine*<sup>47</sup>, mettent en relation médecine et littérature, et indiquent bien quel parti esthétique peut être tiré d'une réalité médicale comme l'accouchement par césarienne, dont un prolongement poétique, parmi de magnifiques essais sur l'histoire de la médecine («Un drame anti-césaro symphisien») serait leur inclusion dans l'oeuvre poétique: «Opération d'une jeune fille hermaphrodite en 1835», «maternité», «A Jacqueline»<sup>48</sup>. Ce dernier introduit en poésie une comparaison inédite: «Belle comme la clinique de Charcot». Ce nom revient d'ailleurs dans le titre d'un recueil, *Clio, Sotadès, Charcot*, qui évoque entre autres «L'almanach illusoire de M. de Sade»<sup>49</sup>. Ce texte évoque avec précision les étuis et flacons, dénommés «prestiges» que le marquis utilisait, ainsi que de multiples détails concernant les pratiques du prisonnier en vue de parvenir à la jouissance. Son hésitation entre un onanisme normal et un autre d'inspiration homosexuelle est embellie par la référence aux *Sonnets* de William Shakespeare, et il conclut en affirmant: «Leur oscillation entre la verge d'or et la fente coralline (...) est revêtue du sceau de la justification lyrique»<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Louis GABIN, *Gilbert Lely biographe*, «l'histoire de la médecine», Séguier, Paris, 1991, p. 118-126.

<sup>46</sup> Charles BAUDELAIRE, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, cité par Mario Praz, *op. cit.*, p. 63.

<sup>47</sup> Ces pages inédites ou introuvables de Gilbert LELY devraient former un ouvrage à paraître.

<sup>48</sup> Gilbert LELY, *Poésies complètes*, Mercure de France, Paris, tome trois.

<sup>49</sup> Ouvrage paru aux Éditions Thierry Bouchard, 1981.

<sup>50</sup> Gilbert LELY, *op. cit.*, citation complète p. 16.

Le texte intitulé «L'Enfer d'Hippocrate»<sup>51</sup> résume la fascination de Gilbert Lely pour cet univers médical et constitue en lui-même une transposition littéraire de plusieurs éléments, dont les toiles de Gervex, les mannequins anatomiques du Musée Spitzner, nourri d'ailleurs des anciennes collections de Dupuytren, ainsi que l'album photographique de la Salpêtrière. Il retentit d'accents poétiques d'une intensité exceptionnelle, qui relèvent de la douleur autant que de la beauté, ou plus précisément d'un arrachement, et d'une blessure au sein même de l'expérience esthétique la plus haute.

L'iconographie autant que la littérature médicale contribuent à la constitution d'un «climat redoutable et beau». Clairement, c'est l'incision, la pointe centrée sur le regard, la blessure visuelle qui sont signifiées par l'incipit hyperbolique: «L'une des plus perçantes émotions de notre enfance...». Seule la langue poétique, l'oxymore «sombre émerveillement», le paradoxe pour l'esprit pouvant seul rendre compte d'un goût, d'une délicatesse au sens sadien du terme. Et deux éléments spécifiques lui viennent à l'esprit, deux moments de l'histoire unis à deux lieux, l'un fixe, la Salpêtrière transformée en théâtre, l'autre mobile, les musées anatomiques ambulants. Gilbert Lely donne ici de précieuses indications quant à la nature de son inspiration, qui vise (comme dans le cas de Sade) à sauver par la grâce poétique, «la lumière spécifique d'un jour, d'une heure, et pas d'un autre», et qui se donne pour aire la femme dans sa beauté et dans sa nudité, le luxe inouï de la différence sexuelle, celui de la commotion même de sa perte: «(...) cette femme nue, si belle, morte peut-être (...)»<sup>52</sup>. On se situe ici aux antipodes du désintérêt sadien pour la victime, symboliquement supprimée, et avec elle tout ce qui relève en fait du sentiment de l'horreur. Ici, Gilbert Lely est proche d'André Pieyre de Mandiargues qui, il est vrai, fidèle au modèle sadien du *Voyage en Italie*<sup>53</sup>, et aux descriptions de la Vénus du Titien, des oeuvres du céroplasticien Zummo, et de sa propre expérience de voyageur, en tire un avantage plus narratif que poétique (il s'agit d'une scène incluse à l'intérieur d'une nouvelle, qui en détermine d'ailleurs l'intrigue)<sup>54</sup>. Les spectateurs de la «Cesarina di Cera», soeur jumelle de la «Sventrata»<sup>55</sup> ou de la Venus Scomponibile en tirent un avantage érotique, ou plus insidieusement, en subissent une contagion (par le regard), qui peut-être mortelle, douleur en écho de la

---

<sup>51</sup> Gilbert LELY, *Poésies complètes*, Mercure de France, Paris, tome I, pp. 142-3.

<sup>52</sup> Pour l'entier du texte, voir «L'Enfer d'Hippocrate», loc. cit.

<sup>53</sup> Marquis de SADE, *Voyage d'Italie*, op. cit., pp. 152-157.

<sup>54</sup> André PIEYRE DE MANDIARGUES, *Soleil des Loups*, L'Imaginaire/Gallimard, 1979, pp. 46-50.

<sup>55</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus*, «Le Temps des images» /Gallimard, 1999.

douleur représentée, et choc émotif devant la beauté menacée analogue à celui de Gilbert Lely devant les toiles de Gervex<sup>56</sup>.

Faut-il rappeler l'exaltation (tardive) des surréalistes pour l'hystérie, et les photographies des «attitudes passionnelles en 1878»? Avec eux s'opère, en parallèle à l'évolution de la sensibilité d'un poète «figuratif»<sup>57</sup>, un renversement radical de signe, la transmutation de la douleur en beauté nouvelle: «L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen d'expression»<sup>58</sup>, un moyen d'accéder à une parcelle de l'esprit moderne, et de nouvelles formes du Beau.

---

<sup>56</sup> Marc KOBER, «Du Bon Usage du voir médical à l'ouverture de Vénus», Colloque *Du Bon Usage des maladies*, Université d'Angers, 18-19 mai 2001, actes à paraître aux Presses de l'Université d'Angers.

<sup>57</sup> Yves BONNEFOY, La vérité de parole, «Un Poète figuratif», Folio/Essais, Gallimard, 1992, pp.281-296.

<sup>58</sup> «Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», *La Révolution surréaliste*, n°11 (15-03-1928).