

Surprise et libertinage : les infortunes de la pudeur

Si la surprise est souvent définie comme une émotion, comme l'expression d'un trouble dont les symptômes se confondent, dans l'imaginaire érotique classique, avec ceux de la pudeur (on rougit), elle est tout autant la mise en forme d'un savoir traité sur le mode de la violence. Surprendre, c'est dévoiler ce qui ne devrait pas être montré, c'est acquérir ou témoigner d'une connaissance frappée du sceau de l'interdit ; à l'inverse, on est surpris lorsque s'esquisse ou se révèle chez l'autre une part d'inconnu, d'imprévisible, peut-être même de danger ; c'est le petit point du nez dont parle Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*¹ : le « point de corruption » par lequel l'image familière soudain vacille, se distord, devient méconnaissable. Le dessillement qui succède nécessairement à la surprise peut être d'ordre philosophique (il dénonce les fausses apparences et les secrets inavouables de la collectivité) comme il peut être érotique (c'est la découverte du corps de l'autre, du désir de l'autre). De fait, au XVIII^e siècle, il n'est pas rare que ce dévoilement concerne l'un et l'autre de ces deux pôles du savoir.

La littérature érotique du siècle des Lumières se présente, à bien des égards, comme une littérature du secret dévoilé. Tout se passe comme si, faisant fi des interdits politiques, religieux et moraux qui régissent le monde de l'édition, la fiction pornographique, vouée par nature à la clandestinité, se trouvait dotée d'une fonction de révélation : c'est à elle qu'il revient de dire ce que l'on ne peut pas dire, de dénoncer ce que la société prétend passer sous silence. Roman-mémoires, chroniques scandaleuses et autres histoires secrètes constituent autant de modèles génériques (et de matrices narratives) destinées à ancrer l'imaginaire libertin dans un régime de la confiance, c'est-à-dire de la parole secrète. Néanmoins, et c'est là son paradoxe : ce que dévoile le texte clandestin est *déjà* de l'ordre du connu, voire du stéréotype, et à ce titre, il a fort peu de chances de surprendre qui que ce soit...

En effet, si les mauvais livres sont destinés à une diffusion secrète, ou du moins discrète, il leur faut en même temps se signaler d'emblée au lecteur complice en lui signifiant la nature subversive de l'objet qu'il tient entre les mains. L'œuvre pornographique ne cherche aucunement à surprendre ou à dépayser son lecteur ; elle doit au contraire satisfaire

¹ Roland Barthes, « Un petit point du nez », in *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, pp. 31-36.

rigoureusement à toutes les attentes qu'elle a pu susciter. Du titre au lieu d'édition (« à Cythère », « à Foutropolis », « chez Pierre Arétin », ...), la page de couverture suffit généralement à mettre en place ce pacte de lecture par lequel le romancier non seulement revendique le caractère pornographique de son écrit, mais encore s'engage à incorporer dans la trame de son histoire un ensemble de situations traditionnelles et de figures attendues du public. Le lecteur – ni surpris, ni innocent – a droit de se montrer exigeant en raison des risques qu'il encourt : il lui faut en avoir pour son argent.

Si la surprise n'est pas *a priori* un élément structurant de l'expérience de lecture fournie par le texte érotique (contrairement, par exemple, au roman policier), elle en constitue néanmoins l'un des *topoi* les plus récurrents : à défaut du lecteur, qui sait à quoi s'attendre, ce sont les personnages qui ne cessent, page après page, de témoigner de leur étonnement. Aussi les scènes de surprise sont-elles omniprésentes dans la littérature érotique de l'âge classique : du roman galant au roman explicitement pornographique, de Crébillon à Restif de la Bretonne, de *La Princesse de Clèves* à *l'Histoire de Dom Bougre* ; ce motif dépasse de fait les distinctions traditionnellement établies entre érotisme, pornographie et roman sentimental, ramenant toutes ces productions, aussi diverses soient-elles, dans un même *continuum* érotique². Cette plasticité du surprendre, apte à s'inscrire aussi bien dans le champ de la littérature autorisée que dans celui des œuvres réprouvées, permet notamment de prendre la mesure de l'ampleur du travail de réécriture et de subversion de la tradition courtoise qui est à l'œuvre dans la fiction pornographique. Le travail du pornographe s'apparente en effet à un travail de sape : la redéfinition complète des rapports amoureux qu'il semble appeler de ses vœux passe essentiellement par une entreprise de parodisation systématique des codes et des représentations du discours néo-platonicien. A la figure de la Madone se substitue celle de la courtisane ; la Laure de Pétrarque devient, sous le pinceau cynique de l'Arétin, la « pétrarquisante maman-je-ne-veux-pas³ ». Sade (dont on sait, notamment grâce aux travaux de Béatrice Didier, la fascination qu'il pouvait avoir pour le Moyen Âge⁴) ne manque pas d'enregistrer cet infléchissement du discours amoureux lorsqu'il évoque les productions de Crébillon et de Duclos dans son *Idée sur les romans* :

² Il existe un véritable flou terminologique quant à la manière de désigner et de classer les œuvres mettant en scène la sexualité au XVIII^e siècle, l'opposition que nous faisons aujourd'hui entre pornographie et érotisme n'ayant pas de sens pour un homme d'Ancien Régime (Sade, par exemple, distingue dans sa propre production œuvres érotiques et œuvres érotiques « sans mots »). Dans cet article, nous parlerons indifféremment de roman érotique ou de roman pornographique, l'alternance ne nous servant qu'à éviter certaines répétitions.

³ Pierre Arétin, *Ragionamenti*, Paris, Allia, 2013, p. 39 (traduit de l'italien par Alcide Bonneau).

⁴ Béatrice Didier, « L'image du Moyen Âge chez Sade », in *La Licorne*, « L'Image du Moyen Âge dans la littérature française de la Renaissance au XX^e siècle », n° 6, t. II, 2005.

[...] les écrivains qui parurent ensuite sentirent que les fadeurs n'amuseraient plus un siècle perverti par le Régent, un siècle revenu des folies chevaleresques, des extravagances religieuses, et de l'adoration des femmes ; et trouvant plus simple d'amuser ces femmes ou de les corrompre, que de les servir ou de les encenser, ils créèrent des événements, des tableaux, des conversations plus à l'esprit du jour [...].⁵

Si la représentation de la surprise servait essentiellement, dans la poésie de Dante ou de Pétrarque, à rendre compte de l'émerveillement causé par l'irruption du sentiment amoureux dans le quotidien du poète, elle apparaît désormais, sous la plume des pornographes, comme un instrument de remise en cause de l'idéalisme amoureux. Rappelons que cet amour « courtois » repose, très schématiquement, sur deux principes-clés : d'une part, une érotique du délai, de la mise à l'épreuve de l'amant ; d'autre part, un rapport contractuel entre les deux partenaires, l'amant devant « mériter » l'adhésion de celle qu'il convoite (ou à défaut, celui de la société). Dès le XV^e siècle, la littérature érotique s'attaque de front à ces deux impondérables du discours amoureux. Aux vertus de l'attente, qui permet à la passion de s'épurer, elle oppose la recherche de l'instant, de l'occasion à saisir, du moment à « surprendre » ; ce faisant, elle invite à passer d'une relation contractuelle, supposant l'accord des deux partenaires, à une relation forcée, marquée par une violence plus ou moins explicitée en fonction des auteurs et qui prendra souvent, elle aussi, le nom de « surprise ». Non plus art d'aimer, mais véritable stratégie de séduction, la surprise joue dès lors un rôle pivot dans le processus de déconstruction du discours amoureux : point de passage ou point de bascule entre un imaginaire courtois et un imaginaire libertin, entre la reconnaissance de la sacralité de l'être aimé et le constat désabusé de sa vulnérabilité.

Au XVIII^e siècle, le récit libertin hérite naturellement des codes de la scène de surprise, codes déjà bien implantés dans le discours érotologique du Grand Siècle⁶ et qu'il s'agira principalement de raffiner et de systématiser. Pour séduire la femme désirée, l'homme doit la « surprendre », au double sens d'étonner et de prendre en défaut. Il ne s'agit plus d'obtenir le consentement de l'être aimé, mais bien de le prendre, de s'en saisir : le libertinage s'inscrit de fait dans une logique de conquête qui rappelle l'acception militaire que possède le mot « surprise » depuis le XII^e siècle. Cette signification militaire est toujours vivace au siècle des

⁵ Donatien Alphonse François de Sade, « Idée sur les romans », in *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, pp. 36-37.

⁶ Citons, parmi les plus fameux : *L'École des filles ou la philosophie des dames*, *Vénus dans le cloître* (tous deux anonymes), ou encore *L'Académie des dames* de Nicolas Chorier.

Lumières, comme en atteste l'article « Surprises » signé Le Blond, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

Surprises, (Art milit.) ce sont à la guerre des événements ou plutôt des attaques imprévues auxquelles on ne s'attend point. [...] On surprend une armée lorsqu'on tombe sur elle dans son camp ou dans la marche, avant qu'elle ait pris aucune précaution pour se défendre; on surprend les quartiers & les villes, quand on s'y introduit secrètement, ou qu'on cherche à les forcer par une attaque brusque & imprévue. Ce qui peut faire réussir les surprises, c'est le secret, & l'art de se conduire de manière qu'on ne donne aucun soupçon à l'ennemi.

On le sait, le lexique militaire a toujours été largement convoqué dans la littérature libertine pour décrire l'acte amoureux ; les exemples découragent le recensement, on pourra ainsi se référer à l'incipit de « La double épreuve » de Sade, qui s'ouvre parodiquement sur un authentique « art de la guerre » libertin :

Les femmes, ainsi que les villes de guerre, ont toutes un côté hors de défense ; il ne s'agit que de le chercher. Est-il découvert, la place est bientôt rendue ; cet art, ainsi que tous les autres, a des principes, desquels on peut déduire quelques règles particulières, en raison des différents physiques qui caractérisent les femmes qu'on attaque.⁷

Dès lors, il n'est guère étonnant que l'acception militaire du mot « surprise » revienne fréquemment elle aussi sous la plume des romanciers libertins pour accentuer le caractère héroï-comique de la scène de débauche ; c'est le cas dans *La Tourière des Carmélites* de Meusnier de Querlon, qui joue du double sens érotique et militaire du mot pour décrire en termes choisis l'arrivée de nouveaux clients au sein d'une maison close :

Un parti de hussards qui surprend un couvent de religieuse ne leur cause guère plus d'alarmes que cette jeunesse mutine en donne aux femmes de notre profession. [...] Le bourgeois les laissa maîtres du champ de bataille et fit prudemment sa retraite. Voilà nos étourdis en possession de la place.⁸

La surprise, en passant du lexique militaire au lexique amoureux, dessine les contours d'une stratégie de séduction qui s'articule sur l'audace et la vitesse. L'art de la guerre est devenu art de jouir : la femme, pour être séduite, doit être attaquée par son « côté hors de défense », c'est-à-dire par ruse, par stratagème. La scène amoureuse consacre la victoire du libertin, elle est la célébration de sa virtuosité dans le maniement des mots, de son expérience du cœur humain, de ses talents de séduction. Le libertin « de qualité » (pour employer le mot de Mirabeau) sait se saisir de l'occasion lorsqu'elle se présente à lui. L'enjeu du récit consiste dès

⁷ Donatien Alphonse François de Sade, « La Double épreuve », in *Les Crimes de l'amour*, op. cit., p. 81.

⁸ Meusnier de Querlon, *La Tourière des Carmélites*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 600.

lors à créer les conditions de cet instant favorable, à guetter le moment de faiblesse qui garantira l'ouverture et permettra au libertin de dérober « par surprise », le cœur et le consentement de l'être désiré. Aussi peut-on lire dans *Les Confessions du comte de **** de Duclos : « Madame de Sèlve parut interdite, et soupira au lieu de me répondre. Je ne voulus pas lui donner le temps de se remettre ; je crus devoir profiter de l'instant⁹ ». Les titres mêmes des romans libertins, de *La Nuit et Le Moment* de Crébillon au *Point de lendemain* de Vivant Denon, n'auront de cesse de célébrer la rareté de ce moment précieux, faisant de la surprise le ressort narratif par lequel se noue et se dénoue nécessairement l'intrigue amoureuse.

Notons ici que le rapport de force tel qu'il prévaut dans la littérature courtoise s'est brusquement inversé : il ne s'agit plus d'exposer le poète aux foudres du regard féminin, c'est la dame qui se trouve maintenant foudroyée, étonnée, livrée à la merci du désir masculin, ce qui ferait peut-être de la surprise l'image inversée, ou refoulée, de l'*innamoramento*. La séduction revêt désormais la forme d'un bras de fer, d'un affrontement sans pitié entre le séducteur et sa proie ; l'instant, c'est le moment où la victime ne peut plus se défendre, emportée par l'émotion qui la subjugue, et tous les moyens sont bons pour susciter cet état de faiblesse. On peut séduire par l'élégance de son verbe, à l'instar du sylphe de Crébillon, mais on peut également séduire par toute autre démonstration de supériorité, par exemple, en faisant la visite d'un appartement richement meublé – scénario bizarre mais manifestement assez courant au XVIII^e siècle : que l'on pense, une fois encore, à « La double épreuve » de Sade, à *La Petite maison* de J-F de Bastide ou encore à « Zairette », petit conte oriental inséré dans les *Tableaux des mœurs de ce temps*, attribué à Crébillon et La Popelinière. Tous ces récits s'articulent autour d'un même scénario : l'amant s'efforce de séduire la femme désirée en lui faisant faire le tour d'une superbe propriété. Le processus de séduction se résume exclusivement à cette mise en scène, circonstance qui n'est pas sans rappeler l'intérêt que le XVIII^e siècle accorde à la scénographie, au travail du machiniste. La représentation théâtrale doit « surprendre », « frapper » le spectateur, provoquer l'émotion ; or le libertin – Sade, auteur d'œuvres dramatiques, ne nous permet jamais de l'oublier – est avant tout un metteur en scène, il est celui qui tire les ficelles.

Si la notion de surprise est largement valorisée dans le récit libertin, et particulièrement dans ce que Wald Lasowski¹⁰ appelle « le genre galant » (Crébillon, Laclos, Vivant Denon, ...), c'est certainement aussi parce qu'elle s'inscrit, plus largement, dans une éthique du secret, un art de cour fondé sur le déguisement et la dissimulation. Les théoriciens du XVII^e siècle

⁹ Charles Pinot Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *ibid.*, p. 248.

¹⁰ Voir l'introduction des *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, *ibid.*

(Bouhours dans ses *Entretiens d'Ariste et Eugène*, ou encore Gracian dans *L'Homme de cour*) font justement du secret le fondement même de la sociabilité aristocratique : il faut savoir se rendre impénétrable tout en devinant les secrets des autres. Le mystère qui entoure les intentions du Prince garantit ainsi, selon Bouhours, l'efficacité de ses actions ; c'est en surprenant toujours ses ennemis, en se rendant imprévisible qu'il doit gouverner :

Comme le Prince est la plus vive image de Dieu sur la terre, reprit Ariste, il doit être semblable à Dieu, qui gouverne le monde par des voyes inconnues aux hommes, et qui nous fait tous les jours sentir les effets de la bonté et de la justice, sans nous découvrir les desseins de sa sagesse.¹¹

Et l'auteur de multiplier les exemples de grands personnages ayant réussi dans leurs entreprises, militaires ou politiques, en exploitant l'effet de surprise.

Le Blond lui-même, en faisant l'éloge de la surprise dans l'*Encyclopédie*, ne fait qu'emboîter le pas aux moralistes du XVII^e siècle : « Si l'on considère toutes les règles & les préceptes que prescrit la science militaire pour se garantir des surprises, il paroîtra que rien ne doit être plus difficile que la réussite de ces sortes d'entreprises » ; entreprises qui sont certes « la ressource des faibles », mais qui impliquent également de faire preuve « d'art et d'intelligence ». Et puisque les femmes sont pareilles à des « villes de guerres », écrit Sade, la rouerie du libertin, son penchant pour la tromperie et la manipulation, trouvent en quelque sorte dans l'exemple du chef militaire leur excuse et leur caution...

C'est bien là toute l'ambiguïté de la surprise, que d'être à la fois une « preuve d'art et d'intelligence » et la « ressource des faibles », une ambiguïté dont la figure littéraire du libertin ne manque pas d'hériter : que l'on pense au Versac des *Egarements* de Crébillon, tantôt maître en libertinage, tantôt simple petit-maître, ou plus clairement encore aux libertins sadiens, dont la tyrannie n'a d'égal que la lâcheté ! Surprendre la vertu de la femme désirée n'a en effet rien de chevaleresque, ce n'est pas « combattre » cette vertu, ce n'est pas en « triompher », c'est la dérober à son insu. « Etonnée plutôt que vaincue¹² », telle est l'expression métaphorique dont se sert, dans *Monsieur Nicolas*, un Restif de la Bretonne rendu furieux par la lecture de mauvais livres, pour évoquer l'abus commis sur une jeune femme.

La littérature du XVIII^e siècle entretient volontiers un flottement, une sorte de flou entre l'agression sexuelle et l'acte de séduction, qui s'inscrit tout à fait dans ce que nous pourrions appeler une « culture du viol d'Ancien Régime ». Ce mot de « viol », il est vrai, est rarement employé dans les textes, qui optent de préférence pour des euphémismes ou des périphrases

¹¹ Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671, p. 165.

¹² Cité dans l'ouvrage de Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Marseille, Alinea, « De la pensée », 1991, pp. 50-51.

(pensons notamment à la « surprise nocturne¹³ » que Chérubin fait à la comtesse dans la *Mère coupable* de Beaumarchais). Lorsque Diderot a recours, dans *Jacques le fataliste*, au mot de « viol », ce n'est que pour aussitôt le récuser : « Je ne sais si je la violai, mais je sais bien que je ne lui fis pas de mal, et qu'elle ne m'en fit point.¹⁴ » A son tour, la fiction érotique ne cesse de mettre en scène le viol, figure imposée du genre, tout en le désamorçant, c'est-à-dire en niant paradoxalement toute violence dans le procédé. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple parmi cent, au viol de Madame Dupré, dans la *Félicia* de Nerciat, viol du reste confessé par son auteur (« Oui, je m'y suis pris brutalement, dit le chevalier. Elle n'était point sur ses gardes¹⁵ »), succède un chapitre intitulé avec sobriété « Racommodements », et voici que l'agression cesse brusquement d'en être une :

Les réflexions sentimentales, où se jetait la belle affligée, nous firent beaucoup rire : le chevalier était redevenu sémillant, caressant ; nous parvînmes à rassurer la dame et obtînmes qu'elle embrassât, sans rancune, son aimable ennemi¹⁶.

Il y a toujours, dans les textes érotiques de l'âge classique, un fonds de violence larvée, non assumée ; agression rime avec séduction, le viol est absout dès lors qu'il conduit à une volupté partagée, ce qui revient à dire que dans la logique du récit érotique, celui qui jouit ne peut être criminel. Comme l'écrit Goulemot :

Le roman érotique ne met jamais en scène de résistance à l'acte d'aimer. Ce ne sont que corps offerts, désirs spontanés et voluptés immédiates. S'il évoque une résistance, c'est pour mieux peindre une ébauche de viol, espèce de piment, par ailleurs, sans grande conséquence, puisque la victime devient vite consentante et finit par partager la jubilation et les plaisirs de son agresseur¹⁷.

Si, dans le roman pornographique, le viol est partie intégrante du jeu amoureux, on peut se demander dans quelle mesure, à l'inverse, tout processus de séduction, dans la littérature galante, n'est pas image ou prémices d'une scène de viol. Jean-Christophe Abramovici a ainsi récemment proposé de relire *La Nuit et Le Moment* de Crébillon comme le récit d'une agression sexuelle¹⁸, la violence ne se situant plus ici au niveau des actes mais des paroles. Toute la question est en effet de savoir si Cidalise accepte de laisser entrer Clitandre dans son lit parce qu'elle le veut bien ou parce qu'elle y est forcée...

¹³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *La Mère coupable*, Paris, Flammarion, GF, 1965, p. 266.

¹⁴ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Garnier frères, 1796, p. 287.

¹⁵ Andréa de Nerciat, *Félicia ou mes fredaines*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 2, *op. cit.*, p. 716.

¹⁶ *Ibid.*, p. 720.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 62-63.

¹⁸ Jean-Christophe Abramovici, « Anatomie d'un récit de viol : *La Nuit et le moment* de Crébillon », intervention dans le cadre du colloque *Violences du rococo*, Paris, 30-31 janvier 2009, article à paraître.

La violence sourde qui accompagne la représentation des ébats amoureux au XVIII^e siècle dépasse de fait la distinction assez problématique que propose Goulemot entre « récit libertin » et « récit érotique », et laisse entrevoir qu’au fondement de toute érotographie – que celle-ci soit « avec » ou « sans mots » – se cache peut-être ce que le psychanalyste Robert Stoller appelle, l’expression ne manque pas d’élégance, « un chuchotement d’hostilité » : « L’excitation sexuelle se nourrit, ou peut-être ne peut se passer, de fantasmes dans lesquels s’exprime, consciemment ou inconsciemment, le désir de nuire à l’objet¹⁹ ». Et c’est là, selon toute apparence, que Sade prend véritablement ses distances vis-à-vis du traitement traditionnel de la surprise dans la littérature érotique. Chez Sade, le chuchotement devient assourdissant ; très loin de masquer la violence de l’acte amoureux, il ne cesse de la mettre complaisamment en scène, de revendiquer la part de cruauté du libertinage.

L’exemple le plus éloquent de ce détournement est peut-être celui des *Infortunes de la vertu*. Justine, héroïne vertueuse tombée dans le dénuement à la mort de ses parents et forcée de courir le monde pour trouver de quoi subsister, ne cesse d’être trahie par les différents personnages auxquels elle demande de l’aide. L’intrigue est jalonnée par ces scènes de rencontre qui se déroulent toujours de la même manière : Justine fait la connaissance d’un personnage qu’elle croit vertueux et lui raconte les turpitudes de sa vie lorsque celui-ci, dans un revirement de situation complètement attendu, se révèle être un affreux libertin qui la trompe et abuse d’elle. Le récit s’organise ainsi autour de ces scènes de surprise qui surdéterminent la rupture entre un avant placé sous le signe de l’innocence et un après qui vient sanctionner toute prétention honnête de l’héroïne, mais également entre un lecteur « surinformé²⁰ », apte à anticiper les coups de théâtre qui ponctuent le parcours de Justine, et un personnage dont l’ignorance est essentielle à la progression du récit. On citera, à titre d’exemple, la révélation de la véritable nature des quatre scélérats qui dirigent le couvent Sainte-Marie-des-Bois :

¹⁹ Robert Stoller, « L’Excitation sexuelle et les secrets », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Du Secret », n° 14, automne 1976, p. 161.

²⁰ L’expression, que nous transposons au récit, est de Georges Banu, in *La Scène surveillée*, Paris, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2006, pp. 27-31.

Double catin, dit-il avec colère et changeant aussitôt le patelin de son ton contre l'air le plus insolent, t'imagines-tu qu'il soit temps de reculer ? Ah ventrebleu, tu vas bientôt voir s'il ne serait peut-être pas plus heureux pour toi d'être tombée dans une retraite de voleurs qu'au milieu de quatre récollets. Tous les sujets d'effroi se multiplient si rapidement à mes yeux que je n'ai pas le temps d'être alarmée de ces paroles : elles me frappent à peine que de nouveaux sujets d'alarme viennent assaillir mes sens²¹ ».

Le brusque changement de niveau de langue induit par ce mot de « catin », qui revient à plusieurs reprises dans le récit, a bien évidemment pour fonction de mettre l'accent sur la violence de ce revirement et justifie l'hébétude dans laquelle tombe Justine, « frappée » par ces nouveaux dangers qui se présentent à elle. Le plan primitif des *Infortunes de la vertu*, publié dans les *Lettres et Mélanges littéraires* de Lely, accentue encore le caractère dramatique de ces scènes de surprise en recourant de manière systématique à des constructions parataxiques. Derrière la linéarité apparente du récit se devine l'expression d'une causalité paradoxale, l'absence de connecteur logique évoque la surprise de l'héroïne en confrontant la prémisse à sa conclusion inattendue : « elle entre dans une église pour entendre la messe, ne l'ayant point entendue depuis longtemps, la voûte tombe à ses pieds, et elle est grièvement blessée d'une pierre » ; ou encore : « elle marche toujours, une pauvre femme lui demande la charité, elle sort sa bourse pour lui donner quelque chose, cette femme saute sur la bourse, la lui vole et se sauve²² ».

La violence de ces scènes qui jalonnent le parcours de la jeune fille va croissant : Justine est menacée par les compagnons de la Dubois, battue par Bressac, marquée au fer rouge par le médecin Rodin, et finalement violée au couvent Sainte-Marie-des-Bois. Le viol ici n'est plus simplement un cas particulier ou une « couleur » de la scène érotique, il constitue l'un des éléments essentiels de l'intrigue, une sorte d'acmé dans la série des aventures désastreuses de l'héroïne, comme le souligne le procédé de la gradation qui appelle et retarde tout à la fois son apparition. Par ailleurs, chez Sade, le récit ne laisse jamais de doute quant au caractère immoral de cet acte :

²¹ Donatien Alphonse François de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, in *Œuvres de Sade*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 58.

²² Donatien Alphonse François de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires*, t. I, Paris, Borderie, 1980, p. 245.

Que votre imagination se représente tout ce que la débauche peut en tel cas dicter à des libertins, qu'elle les voie successivement passer de mes compagnes à moi, comparer, rapprocher, confronter, discourir, et elle n'aura vraisemblablement encore qu'une légère idée de tout ce qui s'exécuta dans ces premières orgies, bien légères pourtant en comparaison de toutes les horreurs dont je devais bientôt être encore victime.²³

Au contraire des romanciers de son époque, Sade prétend donc révéler la part de violence inhérente aux rapports amoureux – le point de vue axiologique de Justine qui accompagne toutes les circonstances de la scène érotique ne permet jamais au lecteur d'oublier ce qu'elle a de scandaleux. Néanmoins, cette violence, nous l'avons vu, Sade ne l'invente pas : il ne se distingue pas des romanciers libertins en faisant de la scène amoureuse un théâtre de la cruauté, il révèle une violence qui est déjà là, une violence qu'il refuse de minimiser ou d'euphémiser. Alors que le romancier libertin tend à dédramatiser la turpitude amoureuse en faisant du crime un simple scénario érotique, Sade au contraire la dramatise, au sens où il la met en scène et « sur » scène, ramenant systématiquement le scénario érotique à l'acte criminel. Enfin, parce qu'il ne rate jamais une occasion d'appeler un crime par son nom, on serait tenté de dire que le roman sadien, au fond, est peut-être plus moral (ou plus moralisateur) que ne le sont les romans de Crébillon : il nous rappelle que derrière les « scélérats couleurs de rose » du roman libertin se cachent de véritables scélérats.

Pour éprouver cette contiguïté entre roman libertin et roman sadien, on serait tenté de convoquer l'exemple de *L'Anti-Justine* de Restif de la Bretonne, « mauvais livre fait dans de bonnes vues²⁴ », qui permet d'appréhender non plus l'utilisation que Sade fait du discours pornographique mais la façon dont ce discours se réapproprie l'œuvre de Sade. *L'Anti-Justine* prétend donner une version de *Justine* qui serait débarrassée de la cruauté sadienne et substituer ainsi aux « crimes de l'amour » les « délices de l'amour » (c'est le sous-titre du roman). Le projet de Restif, tel qu'il l'expose dans sa préface, suppose donc *a priori* une ligne de fracture nette entre Sade et la pornographie de son temps :

²³ *Op. cit.*, p. 61.

²⁴ Voir la préface de *L'Anti-Justine*, Paris, « Le cercle poche », 2011, pp. 9-12.

Personne n'a été plus indigné que moi des sales ouvrages de l'infame Dfids²⁵ ; c'est-à-dire de *Justine*, *Aline*, *le Boudoir*, *la Théorie du Libertinage*, que je lis dans ma prison. Ce scélérat ne présente les délices de l'amour, pour les Hommes, qu'accompagnées de tourments, de la mort même, pour les Femmes. Mon but est de faire un Livre plus savoureux que les siens, et que les épouses pourront faire lire à leurs maris, pour en être mieux servies ; un livre où les sens parleront au cœur ; où le Libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des Graces, et lui rende plutôt la vie, que de lui causer la mort : où l'amour ramené à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses.²⁶

Cependant, et en dépit de l'étrange profession de foi à laquelle se livre Restif dans ces pages, force est de constater qu'il y a, paradoxalement, plus de morts violentes et plus de crimes sexuels dans un seul chapitre de *L'Anti-Justine* que dans l'ensemble du roman de Sade... Le sadisme a précédé Sade et il va sans dire qu'il lui a survécu.

Il n'est donc pas si évident que la violence du désir sadien soit une particularité qui distingue fondamentalement Sade de la pornographie de son temps, comme le suggère notamment Jean-Marie Goulemot : « Le roman pornographique constitue une communauté de jouissance. La pucelle prise par surprise, la peur passée, finit par entrer dans l'espace du plaisir [...] Rien de tel chez Sade. [...] Son univers est pétri de violence bien plus que de jouissance ». Une violence qui « bloque tout simplement la machine à produire l'effet de désir auquel tend par nature le roman érotique²⁷ ». Goulemot emboîte ici le pas à une ample tradition critique qui s'efforce de tirer Sade hors du champ de la pornographie : de la lecture barthésienne²⁸, qui oppose à la *mimésis* de la représentation pornographique la *sémiosis* du récit sadien, à une lecture strictement philosophique qui prétendrait « faire rentrer le boudoir dans la philosophie », en passant par les nombreux articles et publications qui mettent en cause ou rejettent franchement le sadisme du texte sadien (pensons, entre autres exemples, à l'article de Michel Gourévitch sur le théâtre des fous, éloquentement sous-titré « avec Sade sans sadisme »²⁹).

Cependant, plutôt que de voir dans la cruauté sadique (ou sadienne) une forme de brouillage qui nuirait à l'effet érotique du texte – ce qui peut être discuté, mais n'a jamais encore, à notre connaissance, été sérieusement démontré – ne pourrait-on pas, tout au contraire, considérer la scène sadienne comme une épure du scénario érotique, comme l'explicitation d'une violence du désir qui, dans la littérature pornographique de son époque, ne s'exprimerait que sous la forme de l'ellipse ou du sous-entendu ? C'est en tout cas ce que suggère ce rapide

²⁵ Il s'agit, bien évidemment, de Donatien François de Sade.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 93-94.

²⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2016.

²⁹ Michel Gourévitch, « Le Théâtre des fous : avec Sade, sans sadisme », in *Evolution psychiatrique*, n° 4, 1989.

tour d'horizon des « surprises » qui hantent l'imaginaire érotique de l'âge classique. En mettant l'accent sur les réécritures libertines de ce qui est, déjà au siècle précédent, un véritable *topos* du discours érotologique, nous nous sommes efforcés de souligner cette proximité troublante qui existe, au XVIII^e siècle, entre littérature galante et littérature pornographique ; la surprise jouant, successivement ou simultanément, le rôle de code de conduite amoureux, de stratégie de séduction ou bien d'outil de contrainte de l'être désiré. Il nous semble que cette polysémie, pour ne pas dire cette ambiguïté inhérente à la scène de surprise, permet de comprendre un peu mieux comment les représentations amoureuses les plus idéalisées ont pu enfanter, à la veille de la Révolution, d'authentiques « monstres littéraires » tels que l'œuvre du divin marquis.

Une dernière remarque en guise de conclusion. En 1976, Robert Stoller, que nous avons déjà cité un peu plus haut, s'étonnait de ce que, dans le discours psychanalytique, discours qui accorde pourtant une place centrale à la sexualité, aucune étude ne se soit vraiment intéressée au problème de l'excitation sexuelle. Et il commentait ce manque, ou ce point aveugle, en suggérant que poser cette question dans un contexte académique ne manquerait pas de nous renvoyer à notre propre expérience érotique, c'est-à-dire à la part la plus intime, ou la plus secrète, de nous-mêmes. Voilà qui est gênant. Peut-être éprouvons-nous en effet, en tant que critiques de Sade, le même type d'embarras à l'idée d'évoquer les potentiels effets érotiques d'un texte aujourd'hui publié sur papier de bible. Dès lors, et sans nier tout ce qui, chez Sade, échappe effectivement au sadisme ou détonne avec la littérature érotique de son temps, il ne semble pas tout à fait inutile de redire que la force de scandale du texte sadien, que « l'actualité » de cette force de scandale, réside *aussi* dans le fait qu'elle se revendique ouvertement comme une œuvre pornographique. Peut-être même « la plus vaste entreprise pornographique jamais réalisée³⁰ ».

³⁰ Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant*, [Paris], Le Tripode, 2013. Pauvert évoque ici l'ambition du projet éditorial que constitue *La Nouvelle Justine* et sa suite, *l'Histoire de Juliette*.