

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de

Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها

محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

L'ellipse sadienne : un mot en moins, un tableau en plus

Emmanuelle SAUVAGE

University of Waterloo
Department of French Studies
200 University Avenue West
Waterloo, Ontario
N2L 3G1 Canada
esauvage@watarts.uwaterloo.ca

Résumé

Les tableaux-portraits figurant dans l'« Introduction » des *Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade sont traversés par un trait stylistique commun : l'ellipse. D'une série de portraits à l'autre, on note un mouvement de réduction, remarquable en fait à l'échelle du texte tout entier. Au niveau phrastique, l'ellipse est à l'origine de tournures parmi lesquelles on trouve le zeugme. Ce tour stylistique vise plusieurs objectifs. D'abord, il transforme les portraits de la seconde série en un tableau didactique et didascalique qui présente les acteurs de l'« espèce de drame » à venir. Ensuite, il a une fonction mimétique répondant aux besoins d'expressivité de Sade : les constructions elliptiques miment la constitution physique défaillante de plusieurs personnages. Plus largement, l'ellipse se charge d'un potentiel de visibilité que les rhétoriciens et grammairiens-philosophes du XVIII^e siècle ont bien souligné. Loin d'être saisie comme un simple retranchement, elle greffe sur le texte une sorte de trait d'union mental entre les divers objets de la pensée, ce que Condillac appelle la « liaison des idées ». Influencé par le débat sur l'ordre des mots et la doctrine de l'*ut pictura poesis*, Sade poursuit la même quête de transparence des mots aux idées et des idées aux choses, animé par la même volonté d'effacer les limites du langage.

Abstract

The portraits drawn in the *Introduction* of Sade's *The 120 days of Sodom* share a common stylistic trait: ellipsis. From one series of portraits to the next, there is a tendency towards reduction, a feature evident, in fact, throughout the entire text. At the phrastic level, ellipsis is

at the root of various stylistic forms, including the zeugma. The aim of this turn of phrase is multifold. First, it transforms the second series of portraits into a didactic and didascalical presentation of the characters in the “drama” of sorts about to be played out. Second, it has a mimetic function that fulfills Sade’s expressivity requirements: Elliptical sentence structures mimic the defective physical constitution of several characters. More generally, ellipsis takes on a visibility potential that the rhetoricians and grammarian-philosophers of the 18th century had well underscored. Rather than being perceived as a mere pruning of words, it grafts onto the text a sort of mental hyphen between the various objects of thought, creating that which Condillac referred to as a “liaison des idées” (association of ideas). Influenced by the debate on word order and the doctrine *ut pictura poesis*, Sade pursues the same quest for transparency between words and ideas and between ideas and material objects, driven in this by the same desire to blot out the limits of language.

Les tableaux-portraits figurant dans l’« Introduction » des *Cent Vingt Journées de Sodome*¹ (1785) sont traversés par un trait stylistique commun : l’ellipse. Pourtant, l’écriture de Sade est marquée du sceau de la surenchère : on a coutume de souligner sa tendance à l’amplification, son inclination à vouloir tout dire plutôt que ses inhibitions verbales. Si l’on considère la place accordée aux deux séries de portraits dans cette « Introduction », on note un mouvement de réduction d’une série à l’autre, mouvement remarquable en fait à l’échelle des *Cent Vingt Journées de Sodome* : la quatrième et dernière partie, consacrée aux « cent cinquante passions meurtrières », est restée à l’état de plan ; le texte se termine par une liste faisant le décompte des vivants et des morts. Au niveau phrastique, l’ellipse, qui se manifeste par la disparition des copules syntaxiques (verbes « être » et « avoir », articles, conjonctions, etc.), est à l’origine de tournures parmi lesquelles on trouve des constructions spécifiques, comme le zeugme. On peut en observer plusieurs exemples tant dans les portraits « étendus » de la première série que dans les portraits « raccourcis » regroupés dans la « table » récapitulative à la fin de l’« Introduction » (seconde série).

Cette « table » synthétise les informations contenues dans la première série de portraits. Sa fonction est à la fois didactique et

1. Notre édition de référence est celle de Michel Delon : Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1990. Les citations seront suivies de l’abréviation *CVJS* et du numéro de page.

didascalique, car elle a pour but de faciliter la présentation des acteurs du libertinage et de préparer le lecteur à lire le texte comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre : le narrateur qualifie lui-même le roman d'« espèce de drame² » (p. 70). La table fait tableau dans le sens où Roland Barthes entend ce terme : « Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans son néant tout son entour, innommé, et promet à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ³. » L'entour refoulé dans le néant du tableau, c'est ici l'agrégat de microrécits, descriptions d'actions et gloses du narrateur formé dans les marges des portraits « étendus » de la première série et supprimé par la suite. C'est aussi, au cœur des premières séquences descriptives, l'accumulation des détails physiques et moraux qui peuvent à la longue fourvoyer le lecteur et le mettre sur la touche, c'est-à-dire l'exclure du tableau, voire l'en détourner.

Il semble que le narrateur décide d'aller au plus urgent : s'il veut s'attirer la bienveillance du lecteur, il lui faut solliciter son attention en lui montrant les points les plus caractéristiques des descriptions. Un peu comme l'admoniteur pointant du doigt l'essentiel à voir dans un tableau⁴, le narrateur joue un rôle contradictoire envers l'objet de sa description : d'un côté, il s'efface plus ou moins derrière cet objet en en faisant ressortir les aspects les plus intéressants ; de l'autre, il met en scène son propre effacement. L'épure du tableau ne peut s'effectuer sans ce mouvement de retrait narratif — retrait du narrateur, retrait des microrécits et des relations d'actions —, lequel implique dans le même temps le dépouillement de la plupart des constructions phrastiques.

2. Voir Emmanuelle Sauvage, « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle. Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century*, 20, 2001, p. 147-160.

3. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 87.

4. « L'index pointé sert aussi à indiquer dans l'image peinte ou sculptée elle-même une zone sur laquelle l'attention doit se porter. L'index du personnage "secondaire" donne alors à voir, il instaure le sens de l'image ; il est également ordre, mise en ordre et constitution du sens dans la double acception de direction de parcours et signification » (Daniel Arasse, « L'index de Michel-Ange », *Communications*, 34, 1981, p. 9).

Dans la « légère esquisse » (*CVJS*, p. 70) du portrait de la duègne Thérèse, par exemple, l'ellipse prend la forme d'un zeugme qui réunit dans la première phrase une succession de traits caractérisant l'excès de libertinage : « THÉRÈSE a soixante-deux ans, l'air d'un squelette, ni cheveux, ni dents, une bouche puante, le cul criblé de blessures, le trou large à l'excès [...] » (*CVJS*, p. 73). Cette vieille combattante du dieu Éros est littéralement trouée comme une écumoire : en témoigne la construction elliptique mimant sa constitution physique. Le portrait se dessine autour de ce qui fait défaut chez Thérèse, la syntaxe défaillante en reproduit les imperfections ; bref, le corps de la phrase apparaît aussi désarticulé et boiteux que celui de la libertine.

Il serait exagéré d'affirmer que ce type d'expressivité est commun à l'ensemble des portraits esquissés à la fin de l'« Introduction » des *Cent Vingt Journées de Sodome*. Dans les quelques lignes qui sont consacrées à la Duclos, par exemple, l'ellipse ne reflète en aucune façon les stigmates d'une complexion usée par la débauche : « LA DUCLOS, première historienne. Elle a quarante-huit ans, grand reste de beauté, beaucoup de fraîcheur, le plus beau cul qu'on puisse avoir. Brune, taille pleine, très en chair. » (p. 72) Bien au contraire, le portrait met en valeur les attributs charnels (et charnus) de la maquerelle. Du côté des femmes-épouses non plus, le tour elliptique ne traduit en rien l'absence de corpulence ou la difformité des personnages :

CONSTANCE est femme du duc et fille de Durcet. Elle a vingt-deux ans ; c'est une beauté romaine, plus de majesté que de finesse, de l'embonpoint, quoique bien faite, un corps superbe [...].

JULIE, femme du président et fille aînée du duc. Elle a vingt-quatre ans, grasse, potelée, de beaux yeux bruns, un joli nez, des traits marqués et agréables, mais une bouche affreuse [...] (*CVJS*, p. 71).

Indépendamment de l'imitation du style didascalique et du « rapport de convenance » qui parfois s'instaure « entre la chose exprimée [ici, l'organisation physique des personnages] et la manière de l'exprimer⁵ », que conclure de la présence de ces

5. Telle est la définition de l'« expressivité » donnée par Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 482. Jean Ricardou utilise pour sa part le terme d'« hyperreprésentance ». Dans sa théorie de la « scriptique », « l'hyperreprésentance [...] survient chaque fois que, dans une formule, l'un des stratèmes matériels [suites de lettres ou bien de syllabes ou bien de mots], au moins, reflète, en quelque espèce, l'un des

discontinuités syntaxiques, de la répétition de ces manques ou, pour le dire plus carrément, de ces trous dans le texte ?

L'ellipse, un procédé pictographique

« Figure de rhétorique » ou « de construction⁶ » pour les uns, « terme de grammaire⁷ » pour les autres, l'ellipse n'est guère considérée au XVIII^e siècle comme une forme du discours à part entière. Si les grammairiens-philosophes Dumarsais et Beauzée, d'une part, et le philosophe sensualiste Condillac, d'autre part, s'accordent à dire que l'ellipse est source de vivacité, de clarté et d'énergie, ils sont loin de lui attribuer le même statut stylistique. Dumarsais rappelle l'étymologie grecque du terme, « ελλειψις, *manquement, omission* », et précise qu'« on parle par *ellipse*, lorsque l'on retranche des mots qui seraient nécessaires pour rendre la construction pleine. Ce retranchement est en usage dans la construction usuelle de toutes les langues ; il abrège le discours, et le rend plus vif et plus soutenu : mais il doit être autorisé par l'usage⁸. » C'est là une définition négative de l'ellipse : on admet le procédé parce qu'il fait partie du langage ordinaire, mais on

stratèmes idéels [c'est-à-dire, en gros, l'un des aspects sémantiques de la portion textuelle envisagée]» (*Une maladie chronique. Problème de la représentation écrite du simultané*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989, p. 18). Bernard Dupriez emploie le mot « tactisme » pour désigner le « geste linguistique » qui consiste à « construire la phrase de façon que l'ordre des mots reproduise quelque chose du sens » (*Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, p. 445). Ces définitions rejoignent celle de l'expressivité, notion que Gérard Genette rattache au « mimétisme syntaxique » dans son analyse de la querelle sur l'ordre des mots au XVIII^e siècle (*Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 225. Voir l'ensemble du chapitre intitulé « Blanc bonnet versus bonnet blanc », p. 183-226).

6. On lira respectivement Prévost, *Manuel Lexique*, Paris, Didot, 1755, t. 1, p. 332, et Dumarsais, *Les Véritables principes de la grammaire et autres textes (1729-1756)*, Paris, Fayard, 1987, p. 566.
7. Voir le *Dictionnaire de l'Académie*, Lyon, Benoît et Joseph Duplain libraires, 1772, t. 1, p. 422-423, et le *Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, t. 3, p. 632. Le *Trévoux* précise que « ce mot [ellipse] signifie un vide de l'expression, ou une omission [...]. Cela arrive lorsqu'une passion violente ne permet pas de dire tout ce que l'on sent » (*ibid.*).
8. Dumarsais, *op. cit.* Quelques décennies plus tard, la définition de l'ellipse sera quasiment formulée dans les mêmes termes par le grammairien Urbain Domergue (voir Jean-Pierre Seguin, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Louvain-Paris, Peeters, 1993, p. 445).

l'interprète comme un vide, une absence, sans lui prêter de vertu rhétorique particulière.

Beauzée, qui est pourtant un farouche partisan des idées de Dumarsais sur l'ordre des mots, reconnaît aux écrivains le droit de prendre des libertés avec la construction des phrases. À défaut d'être conformes aux « principes métaphysiques du langage », et au prix de quelques contradictions avec la théorie de l'ordre naturel, les entorses aux grands principes sont tolérées :

L'intérêt de la clarté, qui est la qualité la plus essentielle de l'élocution ; la nécessité de donner à l'expression plus de force & d'énergie ; quelquefois le simple désir de plaire à l'oreille : tout cela donne de fréquentes occasions d'altérer en quelque chose l'intégrité des principes fondamentaux. Il n'est pas possible d'allier tant de vues, quelquefois opposées, sans recourir à quelques licences par rapport à la totalité des parties qui doivent entrer dans l'ensemble de la proposition.

Par rapport à cette totalité des parties, il y a plénitude, ou défaut, ou redondance. S'il y a plénitude, c'est l'état naturel de la langue [...]. S'il y a défaut ou redondance, c'est un écart de l'ordre naturel. L'état où quelque chose manque constitue l'ellipse⁹.

La figure de l'ellipse est envisagée dans ce chapitre de la *Grammaire générale* intitulé « De la plénitude de la phrase » comme une « licence » autorisée parce qu'inévitable, une altération de l'ordre naturel nécessaire parce que capable de produire un surcroît de clarté.

D'après Condillac, cependant, s'il existe des ellipses devenues complètement banales dans le langage courant, « celles qui sont plus rares » sont le fait des « bons écrivains¹⁰ ». Toujours d'après lui, « moins on emploie de mots, plus les idées sont liées¹¹ ». Il déclare que « ce tour plaît par sa précision à celui qui lit, parce qu'il lui présente plusieurs idées comme elles sont naturellement dans l'esprit, c'est-à-dire toutes ensemble¹² ». La définition de

9. Beauzée, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1974, vol. 2, p. 395.

10. Condillac, *Traité de l'art d'écrire*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1970, t. 5, p. 261. Le philosophe conçoit les ellipses les plus audacieuses comme des licences tout à fait acceptables, pourvu qu'elles garantissent la clarté et l'énergie du texte.

11. *Ibid.*, p. 262.

12. *Grammaire*, dans *ibid.*, t. 6, p. 452.

l'ellipse se charge ici d'un potentiel de visibilité. Loin d'être saisie comme un simple retranchement admis par l'usage et imputable à un quelconque principe d'économie de la langue, l'ellipse greffe sur le texte une sorte de trait d'union mental entre les divers objets de la pensée, ce que Condillac appelle la « liaison des idées¹³ ».

La variété dans la construction des phrases contribue à créer cette « liaison des idées ». L'ellipse est considérée par Condillac comme une figure capable de faire naître des images dans l'esprit du lecteur, au même titre que l'inversion qui, en s'écartant de l'ordre des mots sujet-verbe-objet, parvient à créer une sensation de tableau. L'ellipse est à l'origine d'une forme de simulacre ou de simulation qui n'engage pas seulement un rapport abstrait entre mots et idées, mais associe le domaine affectif des perceptions à celui de la rhétorique : aussi peut-on affirmer que la parataxe, qui va de pair avec l'ellipse, vise à resserrer les mailles du discours, de façon à mieux saisir l'ordre du visible ou, du moins, à engendrer un complexe d'idées et de sensations proche des objets décrits.

Chez les théoriciens du sensualisme, la valorisation des sens, le souci de l'effet, le rôle dévolu à l'imagination, conduisent à dénigrer toute possibilité d'exercice de la raison sans l'entremise du corps. Puisque, dans cette optique, les idées proviennent des impressions produites sur les sens, tous les moyens (rhétoriques) sont bons pour favoriser le travail de l'imagination. La poésie latine, du fait de ses inversions et ellipses permanentes, est abondamment citée. Elle illustre, selon les sensualistes, la supériorité des constructions figurées sur l'ordre prétendument « naturel » du français. Il s'agit avant tout, pour les pourfendeurs des conceptions rationalistes de la langue française, d'exposer les avantages pratiques de la rhétorique. Judicieusement utilisée, celle-ci peut procurer à la langue orale ou écrite toutes les qualités paradoxalement reconnues par Beauzée : force, énergie et visibilité.

L'expressivité sadienne

La question lancinante à l'époque et implicitement posée dans les portraits sadiens est la suivante : comment résorber le hiatus qui sépare l'ordre des choses de l'ordre des idées, et l'ordre des idées de l'ordre des mots ? Comment rendre dans le langage articulé l'instantanéité de la perception visuelle et le caractère indivisible

13. Voir *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans *ibid.*, t. 1, p. 301-310 ; t. 5, p. 265, et t. 6, p. 597.

des représentations d'objets imprimées dans l'imagination ? L'un des pouvoirs du langage figuré consistant précisément à comprimer le discours de manière à donner l'illusion de sa simultanéité, il n'est guère étonnant de lire sous la plume de Condillac une théorie du style qui s'appuie sur une mise en parallèle constante avec le domaine pictural¹⁴.

Chez Sade, lui aussi influencé par le débat sur l'ordre des mots et la doctrine de l'*ut pictura poesis*¹⁵, apparaît une semblable quête de transparence des mots aux idées et des idées aux choses, une même volonté d'effacer les limites du langage. Avec l'ellipse sadienne, « vicieuse¹⁶ » parce que contraire à l'usage mais stylistiquement expressive, tout se passe comme si les objets et les personnages portraituretés tentaient de percer la gangue des mots, cherchaient à trouer l'écran de la représentation écrite. Sade n'est évidemment pas le seul écrivain de son siècle à recourir à ce procédé. Marivaux l'utilise déjà ponctuellement dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, comme Diderot dans *Jacques le Fataliste et son maître*¹⁷, ce qui n'est guère surprenant de la part de ces deux auteurs très concernés, eux aussi, par les effets de tableau

14. Voir *ibid.*, t. 1, p. 307-308, et t. 5, p. 382-390. Diderot est pareillement hanté par la question de l'expressivité du langage écrit et des Beaux-Arts. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, il conseille à l'abbé Batteux d'« expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image » (*Œuvres. Esthétique-théâtre*, Paris, Laffont, 1996, t. 4, p. 43), après avoir exposé sa conception de la poésie hiéroglyphique, fondée sur un rapprochement entre écriture et peinture.

15. « Le langage de la peinture s'emploie journellement en poésie ; les muses sont sœurs, rien ne s'avoisine comme leur département. Homère et Michel-Ange ont tous deux été nommés les peintres de la nature. Elle est rendue par l'un dans de beaux vers, l'autre nous l'offre par le mélange adroit de ses couleurs, mais elle est la règle de tous deux, tous deux peuvent donc avoir la même langue » (« Lettre à l'abbé Amblet », avril [?] 1784, dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, t. 12, p. 438).

16. « La construction est vicieuse quand les mots d'une langue ne sont pas arrangés selon l'usage d'une nation [...]. On dit *construction pleine*, quand on exprime tous les mots dont les rapports successifs forment le sens que l'on veut énoncer. Au contraire, la *construction est elliptique* lorsque quelqu'un de ces mots est sous-entendu », dans Dumarsais, *op. cit.*, p. 410.

17. « LE MAÎTRE. – Et qui aimes-tu ? JACQUES. – Une grande brune de dix-huit ans, faite au tour, grands yeux noirs, petite bouche vermeille, beaux bras, jolies mains... C'est que ces mains-là... » (Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 1997, p. 111).

dans leurs textes, pièces de théâtre et romans confondus. Dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, la configuration interne des portraits est significative de l'effort déployé par le narrateur sadien pour tenter d'abolir les distances qui séparent le monde sensible de l'ordre des représentations visuelles ou mentales et de la linéarité du langage et de la lecture.

La suppression des articulations verbales s'effectue tout au long des séquences descriptives de l'« Introduction » pour aboutir à une schématisation généralisée, tant sur le plan du contenu informationnel que sur celui de la syntaxe, tous deux beaucoup moins denses dans la seconde version des portraits. Les descriptions de la Martaine, de la Desgranges et de Louison font exception ; elles contiennent des ellipses tellement courantes qu'elles passent inaperçues, par exemple, dans le portrait moral de la Desgranges : « Elle a le jargon agréable, de l'esprit, et est actuellement une des maquerelles en titre de la société. » (*CVJS*, p. 72) Dans la majorité des cas, par une espèce de pointillisme de l'écriture, les traits du visage, l'aspect général du corps, les points saillants comme les perspectives creusées, tout cela est décrit par touches successives. Le style elliptique et paratactique instaurant une « liaison » directe entre les divers éléments représentés, chacune des descriptions donne l'illusion de pouvoir être appréhendée dans sa globalité :

LE PRÉSIDENT DE CURVAL, soixante ans. C'est un grand homme sec, mince, des yeux creux et éteints, la bouche malsaine, l'image ambulante de la crapule et du libertinage, d'une saleté affreuse sur lui-même et y attachant de la volupté [...] (p. 70).

ADÉLAÏDE, femme de Durcet et fille du président. C'est une jolie poupée, elle a vingt ans, elle est blonde, les yeux très tendres et d'un joli bleu animé [...]. Le col long et bien attaché, la bouche un peu grande, c'est son seul défaut. Une petite gorge et un petit cul, mais tout cela, quoique délicat, est blanc et moulé [...] (p. 71).

FANCHON, âgée de soixante-neuf ans, a été pendue six fois en effigie et a commis tous les crimes imaginables. Elle est louche, camuse, courte, grosse, point de front, plus que deux dents [...] (*CVJS*, p. 73).

L'impression d'immédiateté s'impose avec d'autant plus de force que la linéarité discursive se trouve assez brutalement interrompue. Du reste, cela ne signifie pas que l'objet représenté à l'écrit devienne, grâce au tour elliptique, plus facile à imaginer, plus clairement définissable, à l'instar de ce qu'il pourrait être dans

l'ordre des perceptions sensorielles. Il est toujours possible d'envelopper de mystère les réalités les plus triviales et de décrire par le menu des objets inconcevables¹⁸, de même qu'il appartient à la fiction de donner corps à l'invisible ou à l'inconnu. En matière de description, l'important est ailleurs, dans l'imagination du lecteur : du vide laissé par le mot absent jaillit une fleur de rhétorique, à savoir un tableau qui soustrait le modèle à la pesanteur des enchaînements écrits en le peignant avec autant de couleurs et de formes qu'il y a de lecteurs pour se le représenter. Marmontel donne du portrait la définition suivante : « en poésie [...], l'art de peindre est l'art d'esquisser avec l'esprit, et de laisser à l'imagination le plaisir d'achever l'image¹⁹ ».

Tel personnage, tel texte

Portraits d'enfants

L'aspect *non fini* des tableaux sadiens est éloquent à bien des égards. Dans le cas des enfants du sérail, il renvoie à l'impossibilité supposée de décrire leur beauté, d'où, pour la première série descriptive, le recours à la préterition, à la tautologie et les multiples références aux Beaux-Arts²⁰. Dans la « table » récapitulative, les portraits sont modelés sur un schéma phrastique limité, avec quelques variations, à la mention du nom, suivie de l'origine sociale, de l'âge et souvent chez les filles d'une remarque très générale sur la physionomie :

AUGUSTINE, fille d'un baron de Languedoc, quinze ans, minois fin et éveillé.

-
18. Pensons à la fameuse description de la casquette de Charles Bovary en ouverture de *Madame Bovary* de Flaubert.
19. Marmontel, *Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Verdrière, 1818-1819, t. 15, p. 115.
20. « Je ne m'aviserais pas de peindre ces beautés : elles étaient toutes si également supérieures que mes pinceaux deviendraient nécessairement monotones. Je me contenterai de les nommer et d'affirmer avec vérité qu'il est parfaitement impossible de se représenter un tel assemblage de grâces, d'attraits et de perfections » (p. 46) ; « [...] 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). Pour une analyse détaillée, voir Emmanuelle Sauvage, « L'écriture du corps dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade », *Tangence*, 60, mai 1999, p. 119-133.

FANNY, fille d'un conseiller de Bretagne, quatorze ans, l'air doux et tendre.

ZELMIRE, fille du comte de Tourville, seigneur de Beauce, quinze ans, l'air noble et l'âme très sensible.

SOPHIE, fille d'un gentilhomme de Berry, des traits charmants, quatorze ans.

COLOMBE, fille d'un conseiller au Parlement de Paris, treize ans, grande fraîcheur.

HÉBÉ, fille d'un officier d'Orléans, l'air très libertin et les yeux charmants ; elle a douze ans [...] (*CVJS*, p. 73).

La brièveté et la monotonie d'un tel procédé annonce le point de vue des libertins sur leurs victimes et, par ricochet, le sort qu'ils leur réservent. L'effet de sériation engendré par la disposition des alinéas dans une matrice descriptive le plus souvent non verbale accuse une forme d'absence au monde — au monde libertin, s'entend. Cette structure fixe, répétitive et impersonnelle fait pendant au principe égalisateur du meurtre en série, à l'uniformisation des corps sélectionnés. Les informations sur les enfants dont disposent les libertins sont minutieusement classées, archivées. Les listes descriptives qui en portent la trace se réduisent en fin de compte à des fiches signalétiques, à des étiquettes apposées sur des corps. La combinaison de l'ellipse et de l'énumération est à l'écriture ce que l'infanticide est au libertinage scélérat : un rituel au mécanisme parfaitement réglé qui fait entrer les mots dans un moule rhétorique — une sorte de fosse commune du langage —, tout comme les corps des enfants sont soumis au travail de divers instruments de calibrage²¹.

La schématisation descriptive éclaire une nouvelle facette de l'expressivité sadienne : le narrateur brosse les portraits des victimes sur le mode sériel de la formule, et ce en raison inverse de l'extrême singularité des tableaux relatifs aux libertins. Pourtant, il rend paradoxalement très significative la monotonie linéaire du cadre formel, puisqu'il établit ainsi un « rapport de convenance » entre le régime descriptif, la beauté stéréotypée des personnages et le traitement qui leur sera systématiquement infligé. Les portraits des enfants sont plus proches des listes de manies libertines que de ceux des autres acteurs. Leur style lapidaire, au sens propre comme au figuré, évoque, par une funeste ressemblance, le genre de l'épithaphe. On pourrait facilement modifier leur structure en y

21. Voir *ibid.*, p. 120.

ajoutant la formule consacrée : « [Ci-gît] Zélamir [...] âgé de treize ans ; c'était le fils unique d'un gentilhomme de Poitou qui l'élevait avec le plus grand soin dans sa terre²² » (p. 48). Par un effet de mimétisme, le destin inachevé des enfants trouve à s'exprimer dans les ellipses de chacune des phrases descriptives.

Portraits de libertins

L'ellipse n'est pas moins présente dans les portraits plus fouillés des libertins, mais elle y est chargée d'une tout autre signification. On va tenter d'en dégager les implications à travers l'analyse comparée des portraits de l'évêque de *** et de son frère, le duc de Blangis. Celui-ci bénéficie du portrait le plus long de la première série (*CVJS*, p. 20-25), avec une répartition alternée de plusieurs composantes textuelles (portrait moral, autoportrait, récit, descriptions d'actions, portrait physique, descriptions d'actions), le tout entremêlé de commentaires du narrateur-descripteur. En revanche, le paragraphe consacré à l'évêque adopte un plan différent : l'exposé succinct de ses caractéristiques morales et physiques est directement suivi d'un récit d'environ une page et demie. Cet *exemplum* a pour but d'illustrer la scélératesse du faux dévot, décrit après une introduction métatextuelle qui fait transition avec le portrait de Blangis :

1. En conservant absolument les mêmes traits moraux et les adaptant à une existence physique infiniment inférieure à celle qui vient d'être tracée, on avait le portrait de L'ÉVÊQUE DE ***, frère du duc de Blangis.
2. Même noirceur dans l'âme, même penchant au crime, même mépris pour la religion, même athéisme, même fourberie,
3. l'esprit plus souple et plus adroit cependant et plus d'art à précipiter ses victimes,

22. On trouve d'ailleurs à peu près l'équivalent dans la quatrième partie des *Cent Vingt Journées de Sodome*. Après avoir rapporté les détails horribles de la mort d'Augustine, le narrateur se met à imiter le genre de l'oraison funèbre : « Ainsi périt à quinze ans et huit mois une des plus célestes créatures qu'ait formée la nature, etc. Son éloge » (p. 372). Mais par ce tour elliptique, le lecteur ne sait rien de l'éloge prononcé. Michel Delon fait remarquer que, « dans l'univers rhétorique qui est celui de Silling, cet éloge est précisément un éloge funèbre, tel qu'il est pratiqué par la société du temps. La phrase précédente, avec son superlatif, pourrait en être extraite » (« Notes et variantes », *CVJS*, p. 1193).

4. mais une taille fine et légère, un corps petit et fluet, une santé chancelante, des nerfs très délicats, une recherche plus grande dans les plaisirs, des facultés médiocres,

5. 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 souvent que son frère susceptible de goûter le plaisir ; d'ailleurs des sensations d'une telle finesse, un agacement si prodigieux dans le genre nerveux, qu'il s'évanouissait souvent à l'instant de sa décharge et qu'il perdait presque toujours connaissance en le faisant.

6. Il était âgé de quarante-cinq ans, la physionomie très fine, d'assez jolis yeux, mais une vilaine bouche et de vilaines dents, le corps blanc, sans poil, le cul petit, mais bien pris et le vit de cinq pouces de tour sur dix de long²³ (*CVJS*, p. 25-26).

Ce portrait se déploie sur le mode de la liste, de manière encore plus notable que dans la séquence consacrée au duc : on remarque une tendance générale à l'ellipse du verbe « avoir » et de son sujet. Cela s'explique en partie par le fait que le narrateur ne souhaite pas répéter des informations déjà abondamment exposées dans le portrait du duc. À l'opposé de ce style abrégé, le sous-ensemble 5 consacré au sexe du personnage montre que la construction de la phrase redevient syntaxiquement plus dense et plus complexe, avec l'enchâssement de propositions consécutives et l'indication d'un nombre important de propriétés. Dans les autres sous-ensembles, l'intégration phrastique des éléments de la description a lieu grâce à la reprise de plusieurs termes comparants (« même », « plus ») et de connecteurs logiques (« mais », remplacé une fois par « cependant »).

La conjonction « mais » introduit en 4 des attributs physiques jugés handicapants pour l'évêque (« une taille fine et légère, un corps petit et fluet, une santé chancelante, des nerfs très délicats, [...] des facultés médiocres »). Par conséquent, la mention « une recherche plus grande dans les plaisirs » paraît déplacée au milieu de la liste des exemples de la débilité physique du prélat, quand on voit l'illustration plutôt avantageuse qui en est donnée dans le sous-ensemble 5. D'ailleurs, on peut aussi s'interroger sur la connotation négative (l'est-elle absolument, même dans ce contexte ?) des épithètes du premier groupe nominal de la liste (« une taille fine et légère »). Dans l'alinéa 6, la polysémie du connecteur « mais »,

23. L'édition de Michel Delon ne contient pas d'alinéas ni de numéros. Ce choix est dicté ici par un souci de clarté de l'analyse.

tantôt négatif (« mais une vilaine bouche et de vilaines dents »), tantôt positif (« mais bien pris »), n'est pas étrangère non plus à l'ambiguïté axiologique qui règne dans cette séquence textuelle.

Le portrait est aussi contradictoire que l'individu qu'il représente : tel personnage, tel texte. En plus des ellipses verbales et du défaut de cohérence logique dans l'énoncé de ses caractéristiques, la disposition des parties et de leurs propriétés reflète, pour ainsi dire, la fragilité constitutive du prélat, sa santé « chancelante » : le portrait moral, redondant en 2, est suivi d'indications physiques également redondantes à propos de la taille et du sexe. Le portrait signale par sa construction verbale défaillante une « existence physique infiniment inférieure à celle qui vient d'être tracée », alors que le portrait du duc est réglé, quant à lui, sur l'« existence physique » exceptionnelle du libertin.

La description corporelle de Blangis est en effet aussi fournie et articulée que le sujet dépeint est lui-même colossal et très bien charpenté :

1. *le duc avait cinq pieds onze pouces, des membres d'une force et d'une énergie, des articulations d'une vigueur, des nerfs d'une élasticité...*
2. *Joignez à cela une figure mâle et fière, de très grands yeux noirs, de beaux sourcils bruns, le nez aquilin, de belles dents, l'air de la santé et de la fraîcheur, des épaules larges, une carrure épaisse quoique parfaitement coupée, les hanches belles, les fesses superbes, la plus belle jambe du monde, un tempérament de fer, une force de cheval,*
3. *et le membre d'un véritable mulet, étonnamment velu, doué de la faculté de perdre son sperme aussi souvent qu'il le voulait dans un jour, même à l'âge de cinquante ans qu'il avait alors, une érection presque continue dans ce membre dont la taille était de huit pouces juste de pourtour sur douze de long,*
4. *et vous aurez le portrait du duc de Blangis comme si vous l'eussiez dessiné vous-même. (CVJS, p. 24. Nous soulignons.)*

Par une nouvelle espèce de concordance entre la conformation des personnages et leurs portraits, la plénitude corporelle du duc trouve son équivalent dans la complétude syntaxique de la séquence, produite notamment par l'usage des articulations verbales qui permettent une distribution très ordonnée de ses qualités (« le duc avait », « Joignez à cela », « et vous aurez »). Là encore, la subordination apparaît surtout dans la partie consacrée au sexe (3), sommet de la phrase et point d'orgue du portrait.

À l'inverse, la faiblesse physique de l'évêque se voit projetée dans la description grâce aux tournures elliptiques. Le manque tout relatif d'ordre et de cohérence constaté dans son portrait ne renvoie pas à un quelconque manque d'ordre et de cohérence de la part du descripteur, à quelque coupable maladresse qui n'aurait pas été corrigée par un Sade pourtant très scrupuleux dans ses révisions ; il n'est pas imputable non plus au fait que la description est traditionnellement synonyme de désordre²⁴. Il mime plutôt la perfectibilité organique du personnage quand on le compare au duc, il réfléchit son manque de force et d'énergie. D'ailleurs, on pourrait croire que, puisqu'il n'a pas le physique de l'emploi, pour ainsi dire, l'évêque est limité dans ses actions libertines et que le compte rendu de ses débauches sera d'autant moins à son avantage que ses capacités physiques sont réduites.

Pourtant, c'est exactement le contraire qui se produit. La faiblesse de l'organisation physique de l'évêque est compensée par un « esprit plus souple et plus adroit » que celui du duc. Le faux dévot met « *plus d'art* à précipiter ses victimes » ; qui plus est, il est pourvu d'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 » (nous soulignons). En revanche, le duc, alors qu'il n'est encore qu'un apprenti-scélérat, est montré comme un poltron incapable d'agir seul pour accomplir son premier crime, le matricide ; il fait appel à sa sœur, qui se dérobe, et se voit alors obligé de procéder lui-même à un double assassinat pour garantir le secret de son projet. Ses premières velléités surmontées, il se livre à sa passion effrénée pour le vol, le viol et le meurtre. Son caractère est ainsi fait qu'il se soumet instinctivement aux impératifs de « l'âme la plus scélérate et la plus dure, accompagnée des désordres dans les goûts et dans les caprices d'où naissait le libertinage effrayant auquel [il] était si singulièrement enclin » (*CVJS*, p. 21).

24. Les grammairiens et rhétoriciens d'Ancien Régime reprochent à la description d'être le réceptacle de propositions désordonnées, arbitraires, monotones et inutiles au récit. Voir Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p. 75-79, et, du même auteur, *La Description*, Paris, PUF, 1993, p. 5-25.

En toute logique sensualiste, le duc est gouverné par sa nature impérieuse plutôt qu'il ne la gouverne, d'où le désordre de ses passions et sa tendance à se laisser mener par elles. Son frère, lui, les domine, s'y abandonne avec parcimonie, ce qui ne signifie pas qu'il est moins « susceptible de goûter le plaisir ». Il agit avec plus de méthode que son aîné, il sait faire preuve de patience. Le récit exemplaire de sa trahison à l'égard de son ami qui lui a confié ses deux enfants illégitimes avant de mourir est particulièrement révélateur de son sang-froid et de la fourberie de son libertinage « de tête » : « Il attendit [les enfants] jusqu'à treize ans » avant de « les faire tous deux [...] servir à ses perfides voluptés » (*CVJS*, p. 27). Son « art » et sa « recherche plus grande dans les plaisirs » sont rendus dans un récit à la mesure de ses « qualités » : la concentration du texte sur un exemple unique, la progression logique et temporelle, le caractère achevé de la séquence et la concision générale du portrait s'opposent à la prolifération excentrique des descriptions d'actions dans les bordures du microrécit et du portrait de Blangis, à leur absence de progression logique et à leur caractère foncièrement illimité, inachevé.

Loin d'être fortuites, toutes ces différences observées d'un portrait à l'autre et à l'intérieur de chacun des portraits sont annoncées par la comparaison liminaire entre les deux frères. Résumons dans un tableau le jeu des oppositions les plus significatives, ainsi que les manifestations de cet isomorphisme entre objet de la description et texte descriptif :

ORDRE	DÉSORDRE
organisation physique et puissance exceptionnelles du duc de Blangis → cohérence de son portrait	poltronnerie et dispersion des plaisirs du duc de Blangis → abondance des descriptions d'actions, brièveté du récit
NON-DÉSORDRE	NON-ORDRE
« art » du crime, concentration des plaisirs de l'évêque de *** → rareté des descriptions d'actions, ampleur et cohérence du récit	débilité physique de l'évêque de *** → manque de cohérence de son portrait

La construction en chiasme schématisée par ce carré sémiotique souligne à la fois une dissymétrie et une complémentarité entre les deux portraits. Les points faibles de l'un (portrait ou personnage) sont contrebalancés par les points forts de l'autre, et réciproquement, tout comme les contradictions entre le moral et le physique des personnages s'équilibrent dans chacune des descriptions. Le désordre constaté dans les marges du portrait physique du duc, d'une part, et au sein même du portrait de l'évêque, d'autre part, n'est qu'apparent, puisqu'il parvient à rendre intelligibles les défauts de caractère de l'un et les insuffisances physiologiques de l'autre.

Sade met à nu les rouages de son mécanisme descriptif en dévoilant ses fondements, sa logique interne, le jeu de miroir instauré entre le référent fictionnel — l'anatomie des personnages, leur caractère et leurs agissements — et le mode de fonctionnement des portraits. L'identification stéréotypée du texte avec un organisme vivant, désignée chez Lucien Dällenbach par la métaphore du « texte-corps²⁵ », semble prise au pied de la lettre. De surcroît, en s'autoreprésentant, la description justifie sa présence dans le texte, invalide les attaques de ses nombreux détracteurs, bref institue sa primauté sur la scène romanesque.

Les procédés mimétiques de l'écriture sadienne, son expressivité soutenue par un usage intensif de l'ellipse se manifestent tant au niveau du mot, du segment syntaxique et de la phrase que du portrait tout entier. On l'aura compris, les descriptions de Sade, défiant les contraintes de la linéarité textuelle, ne cessent de vouloir donner vie et forme à la matérialité des corps représentés. Le réseau des correspondances entre les signes du corps et les caractéristiques mentales et comportementales de chacun des libertins se répercute dans l'écriture du marquis : le principe physiognomonique selon lequel tel trait physique dénote telle « qualité » psychologique trouve sa traduction écrite dans le champ du descriptif, puisque la diversité des portraits et de leur configuration interne tend à suggérer les différentes variétés de complexions libertines.

C'est ainsi que s'opère la conversion du simultané — le corps libertin ou victimal — en une séquence tabulaire qui décompose le tout en parties successives et restitue l'idée de perfection, ou son contraire, en adaptant la configuration de chaque portrait à l'idée

25. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 126.

visée. De cette fusion entre l'écriture expressive de Sade et la singularité ou l'absence de singularité des personnages naissent les tableaux descriptifs. L'ellipse y occupe plusieurs fonctions : non seulement elle renvoie à l'organisation physique et morale des libertins, mais elle préfigure la mort des victimes, traitées sur le mode de la série, classées comme des objets, consommées puis supprimées. Elle suscite également une image dans le texte, en obligeant le lecteur à compléter mentalement les linéaments descriptifs, selon le principe condillacien de la « liaison des idées » et la théorie de l'esquisse de Marmontel. Enfin, en imitant le style didascalique, elle trace un horizon d'attente dans l'imagination du lecteur, elle le prépare à lire la suite du texte comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre « romanisée » ou encore d'un roman théâtral.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

La Description, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

ARASSE, Daniel, « L'index de Michel-Ange », *Communications*, 34, 1981, p. 6-24.

BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 86-93.

BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), nouvelle impression en facsimilé de l'édition de 1767, 1974, vol. 2.

CONDILLAC, Étienne Bonnot, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, réimpression de l'édition de Paris, 1821-1822, 1970, t. 1.

Traité de l'art d'écrire, dans *ibid.*, t. 5.

Grammaire, dans *ibid.*, t. 6.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DELON, Michel, « Notes et variantes », *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, dans Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1990.

Dictionnaire de l'Académie, Lyon, Benoît et Joseph Duplain libraires, 1772, t. 1.

Dictionnaire de Trévoux, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, t. 3.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, dans *Œuvres. Esthétique-théâtre*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1996, t. 4.

Jacques le Fataliste et son maître, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.

DUMARSAIS, César Chesneau, *Les Véritables principes de la grammaire et autres textes (1729-1756)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1987.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.

MARMONTEL, *Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Verdière, 1818-1819, t. 15.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.

PRÉVOST D'EXILES, Antoine François, *Manuel Lexique, ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, trad. de l'ouvrage anglais de T. Dyche, Paris, Didot, 1755, t. 1.

RICARDOU, Jean, *Une maladie chronique. Problème de la représentation écrite du simultané*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989.

SADE, Donatien Alphonse François, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1990.

« Lettre à l'abbé

Amblet » (avril [?] 1784), dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, t. 12.

SAUVAGE, Emmanuelle, « L'écriture du corps dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade », *Tangence*, 60, mai 1999, p. 119-133.

« La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson », *Lumen. Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle. Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century*, 20, 2001, p. 147-160.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain-Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 26, 1993.