Le volcan, la mine et la tombe: alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade

Richard Spavin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10760>

DOI : 10.4000/studifrancesi.10760

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 27-40

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Richard Spavin, « Le volcan, la mine et la tombe: alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade », *Studi Francesi* [En ligne], 184 (LXII | I) | 2018, mis en ligne le 01 avril 2019, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10760> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10760>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le volcan, la mine et la tombe: alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade

Abstract

The Marquis de Sade's writing is often associated with the explosive force of the volcano. The violence and destruction of the natural phenomenon inspires the *libertinage* of his most 'sadian' of works. But there are other subterranean motifs that warrant comparison, especially since they connect Sade's pornography with his avowed writing. The mine and the tomb, appearing in texts he signs, seem to reject and corroborate, respectively, the volcanic imagery and ethos. Brought together, these images create a dialectic in which Sade's authorial persona morphs from one idiosyncratic space to the next. Starting with his enigmatic will, which condemns the posterity of the author to nothingness – a disappearance from 'the memory of men' –, this study will treat his will as an intermediary text in a process of circular retractions. I argue that the absence of a tombstone is part of a larger metaphorical alchemy that the marquis uses to contemplate the totality of his 'Great Work'.

Un des textes les plus curieux dans l'univers sadien est sans doute le testament que l'auteur écrit derrière les murs de son asile à Charenton, lorsqu'il lui reste huit années à vivre. Selon l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, ce n'est qu'«arbitrairement» que les biographes en font remonter la rédaction au moment de sa mort en 1814, puisque «tout donne à penser qu'il aura changé de position entre-temps sur quelques points importants»¹. En effet, la principale étrangeté du testament est le destin qu'il réserve à sa mémoire: il la voue paradoxalement à l'oubli, désirant que «les traces de [sa] tombe disparaissent de dessus la surface de la terre», tout comme sa «mémoire qui s'effacera de l'esprit des hommes»². Les héritiers de Sade n'en ont pas moins fait leurs choux gras. On peut se rappeler à cet égard le fameux tableau de Man Ray qui place les dernières lignes du testament sur un des rares portraits de Sade – tout imaginaire qu'il soit –, mais aussi la représentation de son cortège funèbre par Jean Benoît qui rend hommage à l'événement, tel qu'il aurait dû se passer, en refusant que sa performance soit photographiée ou enregistrée³.

Les pages qui suivent voudraient clarifier ce que le mouvement surréaliste a bien compris: Sade n'espère en rien être oublié par l'histoire. Son écriture testamentaire n'est pas, non plus, incompatible avec ses activités littéraires avant et après la rédaction du document, voire une incongruité qu'il aurait dû corriger plus tard, ainsi que le croit Pauvert, dans un moment de plus grande lucidité. Et si ironie il y a, il faudrait expliciter les conditions textuelles qui permettent à Sade d'imaginer et non pas d'anéantir, comme il le dit, son immortalité. Or, une importante clé de lecture réside dans la rhétorique du testament lui-même. L'auteur formule une analogie qui pour-

(1) J.-J. PAUVERT, «Notice bibliographique», in SADE, *Œuvres complètes*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, 13 vols., Paris, Société nouvelle des Éditions Pauvert, 1988-1991, 0, 1991, p. 148.

(2) SADE, *Testament*, dans *Œuvres complètes* cit., p. 159.

(3) Voir J.-M. APOSTOLIDÈS, *Ceci est mon corps ou L'exécution du testament du marquis de Sade*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales» 41, 2007, pp. 83-102.

rait servir de méthode pour comprendre l'image de soi que Sade espère léguer à la postérité. Celle-ci est symbolisée par la vitalité naturelle et le manque de sépulcre; ce qui advient de la fosse du défunt déterminera la *mémoire* de l'homme: «la fosse une fois recouverte il sera semé dessus des glands, afin que par la suite le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il était auparavant». L'image de la tombe anonyme est narrativisée dans l'histoire d'une disparition et d'une «mortalité» à venir. Dans le sillage de Pauvert, nous voulons savoir si une telle imagerie corrobore ou non les ambitions littéraires que Sade énonce ailleurs dans son écriture. Enfin, le testament est-il hapax ou non?

Cette étude sondera ainsi d'autres espaces souterrains, comme le volcan et la mine, qui pourraient fonctionner eux aussi comme des métaphores de l'autoreprésentation sadienne. Ils nous permettront de porter un regard plus holistique sur l'écriture du marquis: le volcan, la mine et la tombe appartiennent à des textes qu'il signe et qu'il ne signe pas de son nom, jalonnant ainsi les deux côtés de sa fameuse division entre écrits clandestins et écrits revendiqués, entre pornographe et «homme de lettres»⁴. Notre hypothèse est que ces trois images s'investissent dans une posture d'ensemble et nous obligent à concevoir l'ironie complexe du testament, qui est moins «un acte de droit privé»⁵, à caractère définitif, qu'un récit intermédiaire porté sur l'œuvre complète. Si Sade testateur désire être enterré de façon anonyme, l'absence de sépulcre légitimera pour nous une lecture à savorer alchimique: s'y cache-t-il le signe évanescent d'une «pierre philosophale», clé pouvant ouvrir l'unité de l'écriture sadienne, reliant les différents éléments de son «Grand Œuvre»?

Sade, de la chimie à l'alchimie

En effet, Sade, comme ses contemporains, est davantage connu pour ses emprunts récurrents aux innovations scientifiques qu'à la tradition largement démodée de l'alchimie. Un récent article sur les tropismes scientifiques du texte littéraire au tournant des Lumières accorde une place privilégiée au marquis⁶. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, les nouveaux concepts de «fermentation», de «thermodynamisme», d'«affinité» et d'«énergie», propres au domaine de la chimie, irriguent les imaginaires de Rousseau à Balzac⁷. Face à ce rôle de plus en plus manifeste de la science dans les belles-lettres, on a surtout essayé de comprendre pareille influence, notamment dans le cas de Sade, en rapport avec les tendances narratives de son écriture, comme la cruauté et la violence. La science reste souvent négative, voire une arme supplémentaire à l'immoralisme libertin. Les «victimes» de la science littéraire sont nombreuses, comme en témoignent les romans pornographiques du marquis,

(4) Sur la cohérence entre écriture pornographique et écriture avouée, voir J.-M. GOULEMOT, *Sadean Novels and Pornographic Novels: Narration, its Objectives and its Effects*, trad. J.M. Weiss, «Paragraph» 23, 1, 2000, pp. 63-74; Ph. SEMINET, *Sade, homme de lettres du dix-huitième siècle: la preuve des "Crimes de l'amour"*, «Nouvelles études francophones» 20, 2005, pp. 137-147.

(5) Ph. ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 188.

(6) M. DELON, *Du côté de la science*, «RHLF» 1, 2016, pp. 57-68.

(7) Des études plus approfondies portent également sur la connaissance scientifique, médicale et physiologique chez Sade, voir les articles de J. DEPRUN, *Sade et la philosophie biologique de son temps*, dans *Le marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 189-203, et *La Mettrie et l'immoralisme sadien*, «La Bretagne littéraire au XVIII^e siècle. Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest» 83, 4, 1976, pp. 745-750; voir aussi J.-M. KEHRÈS, *Libertine Anatomies: Figures of Monstrosity in Sade's Justine, ou les Malheurs de la vertu*, «Eighteenth-Century Life» 21, 2, 1997, pp. 100-113. Pour un bilan utile des emprunts au savoir médical, voir l'introduction d'A. SAINT-MARTIN, *De la médecine chez Sade. Disséquer la vie, narrer la mort*, Paris, Champion, 2010, pp. 7-25.

mais aussi ceux de Révéroni Saint-Cyr, de Goethe et de Mary Shelley. Aussi le «sadisme» auquel on associe trop souvent les excès matérialistes du marquis serait-il moins redevable à l'homme qu'à la culture scientifique et esthétique de son époque⁸.

Sans vouloir prendre le parti de Michel Onfray, dont les observations sur Sade, souvent bancales, font parfois mouche – surtout celles qui soulèvent la tendance critique à «édulcorer» la biographie de l'auteur⁹ –, Sade entretient un rapport étroit et assidu à l'égard de la science qui a parfois l'effet de retirer à son ironie et à sa profondeur poétique. Son nom n'est-il pas associé à l'épisode de l'affaire Rose Keller, où le marquis lacère le corps de sa victime afin de tester les vertus curatives de son onguent? Les légendes pharmacopiques d'un Sade expérimentateur se poursuivent jusqu'en 1772, à Marseille, avec l'administration de pilules de cantharide, censés exciter ses convives au lieu de les empoisonner. Les influences de la science sur l'homme menacent de jeter un flou sur le rapport entre la chimie et sa représentation. Comment analyser de manière précise le fonctionnement poétique et les décalages de ses expériences scientifiques, tant réelles qu'imaginaires?

Si notre connaissance de ses emprunts littéraires à la science médicale a été approfondie par les recherches d'Armelle Saint-Martin, la présence du discours alchimique dans son œuvre est moins connue. Par «alchimie», nous entendons plutôt l'«image» de l'alchimie, telle qu'elle se perpétue au tournant des Lumières. Bien éloigné de l'apogée alchimique des XVI^e et XVII^e siècles, Sade serait davantage influencé par une culture scientifique qui se nourrit des progrès «rationnels» de la chimie et qui considère l'alchimie comme une «rêverie de la matière»¹⁰. Cet imaginaire de l'alchimie porte moins sur les innovations scientifiques, divulguées par les encyclopédistes, que sur les mythes de la matière (la pierre des philosophes, la théologie et la métaphysique des métaux, y compris la fabrication d'un remède universel) et l'hermétisme de ses modes de transmission (allégories, secrets, pseudonymie). Par «alchimie», nous entendons donc «ce privilège accordé aux images plutôt qu'aux concepts»¹¹, voire sa complémentarité avec la création littéraire. Cela étant, les analyses de Caroline Warman se sont avérées utiles pour nous aider à comprendre la survivance des paradigmes «alchimiques» dans le matérialisme du XVIII^e siècle. Bien qu'on ne croie plus, à l'époque, à la «transmutation» de métaux de base en or, l'idée d'un «recyclage» de la matière et de la «transformation» cyclique de ses formes est conservée par la pensée matérialiste. Chez d'Holbach et Buffon, «la nature n'est qu'une chaîne immense de cause et d'effets qui découlent sans cesse les uns des autres; [...] ils forment ainsi un vaste cercle de générations et de destructions, de combinaisons et de décompositions, qui n'a pu avoir de commencement et qui n'aura jamais de fin»¹². Or Sade, ainsi que le note C. Warman, fait sien l'héritage alchimique en cultivant le terme de plus en plus désuet de «transmutation» pour de telles transformations, théorisées à diverses

(8) L'idée que Sade, son «sadisme», provient non de ses pulsions personnelles, mais des influences épistémologiques est devenue un principe de la critique sadienne depuis les recherches de Jean-Marie Goulemot. Voir plus récemment Ph. MENGUE, *L'Ordre sadien: loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Éditions Kimé 1996; C. WARMAN, *Sade: from materialism to pornography*, Oxford, SVEC, 2002; et A. SAINT-MARTIN, *op. cit.*

(9) M. ONFRAY, *Sade ou les «plaisirs de la cruauté»*, dans *Contre-histoire de la philosophie. Les ultras des Lumières*, Paris, Grasset, 2007, pp. 271-172.

(10) Il faut ainsi distinguer l'illusion positiviste de l'irrationalisme alchimique de la science alchimique, pourtant avérée, de certains adeptes du XVII^e siècle. Voir B. JOLY, *Quand l'alchimie était une science: introduction*, «Revue d'histoire des sciences» 49, 2-3, 1996, pp. 147-157; L. PRINCIPE et W. NEWMAN, *Some problems with the historiography of alchemy*, dans *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, W. Newman et A. Grafton (éds), Cambridge (MA), The MIT Press, 2001, pp. 381-431.

(11) B. JOLY, *op. cit.*, p. 147.

(12) D'HOLBACH, *Système de la nature*, cité par C. WARMAN, *op. cit.*, p. 62.

reprises dans les dissertations de ses romans. Ici, les personnages de Sade invoquent la «transmutation» comme une justification du meurtre, une manière de seconder l'œuvre naturelle. En effet, si l'*Encyclopédie* définit l'alchimie comme «la chimie la plus subtile» qu'on utilise pour exécuter «plus promptement les mêmes choses que la nature est long-temps à produire»¹³, la nature est elle-même considérée comme meurtrière, procédant à ses propres transmutations que l'homme peut imiter et même dépasser. La nature est une espèce de «creuset»¹⁴. On peut voir ainsi les hypallages spécifiques à l'imaginaire sadien, où les termes chimiques et naturels s'échangent. Or le «quirkiness»¹⁵ ou la «particularité» de Sade se limiterait à une vision particulièrement négative, cruelle et violente, de l'héritage alchimique. Sont exclues de l'analyse les «formes» hermétiques de celui-ci, qui sont, d'après les matérialistes du XVIII^e siècle, de plus en plus sujettes à la condamnation, au profit de la logique et la clarté¹⁶. En revanche, nous voulons montrer que l'imaginaire alchimique est chez Sade encore plus profond que laissent croire les observations de C. Warman, que l'«hermétisme» forme une partie intégrante des influences alchimiques sur le marquis, qui pratique lui aussi le «stratagème» cher à la Haute Science, celui de «cacher un message par dispersion»¹⁷. Cette attention portée sur un mode d'expression largement démodé au XVIII^e siècle¹⁸ révélera un Sade dont les intérêts scientifiques sont non seulement éclectiques et hétérogènes mais ésotériques et spirituels.

Ainsi, une sélection de motifs sadiens s'inscriront pour nous dans la longue tradition d'«alchimie littéraire» qui trouve dans l'univers d'Hermès quantité de formes d'expression et d'applications esthétiques¹⁹. Nourrie des explications de Carl Gustav Jung et renforcée par l'usage qu'en fait Gaston Bachelard, l'alchimie littéraire renouvelle les modalités symboliques de la «quête», qui situent le vrai objectif de l'Œuvre philosophal non dans la transmutation de métaux en or, mais dans celle des aspirations de l'humanité, sa «sublimation»²⁰. Les principes alchimiques se muent en modèles littéraires, se cachent et s'encodent par des processus de fragmentation et par des indices de totalité. Chez Sade, le lecteur sera amené à renouveler le principe au centre de la théorie alchimique, celui d'une substance universelle, à l'échelle de l'œuvre littéraire, reconstituant l'Auteur, son principe d'«individuation», à travers la diversité de ses écrits. Pour ce faire, nous partirons d'une évidence souvent négligée par la critique sadienne qui privilégie l'étude des textes pornographiques, sans les faire dialoguer avec les textes signés. Or, le marquis n'était pas étranger à l'usage du secret pour dissimuler sa voix d'auteur et pour insinuer une cohérence d'ensemble.

(13) Voir l'article *Alchimie*, dans *Encyclopédie*, cité par C. WARMAN, p. 105.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*, p. 2.

(16) M. CROSLAND, *The chemical revolution of the eighteenth century and the eclipse of alchemy in the Age of Enlightenment*, dans *Alchemy revisited: proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen 17-19 April 1989*, ed. Z.R.W.M. Von Martels, Leiden, 1990, p. 76.

(17) *Ibidem*.

(18) Voir H. FORS, *The Limits of Matter. Chemistry, Mining, and Enlightenment*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

(19) Voir l'ouvrage de Fr. GREINER, *Les métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France baroque*, Paris, Champion, 2010; ainsi que les études de M.-Ch. PIOFFET, *L'alchimie du paysage dans l'œuvre romanesque de Marin Le Roy de Gomberville*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXV, 69, 2008, pp. 543-564; d'E. CANSÉLIET, *Cyrano de Bergerac, philosophe hermétique*, «Les Cahiers d'Hermès»1, Paris, 1947, pp. 65-82; de P. ARNOLD, *Clef pour Shakespeare: ésotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Paris, Vrin, 1977, pour n'en citer que quelques-unes.

(20) C.G. JUNG, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet-Castel, 1960.

Sade et la posture bifrons

Depuis le début de sa carrière d'auteur, on sait que Sade n'a jamais signé ses œuvres pornographiques. Si les *Justine* et *Juliette* sont publiées clandestinement et sont reniées à maintes reprises par le marquis, *La Philosophie dans le boudoir* est présentée avec le sous-titre rusé «*ouvrage posthume de l'auteur de Justine*». Encore que le subterfuge d'un auteur anonyme et mort ne convainque guère les autorités, Sade signataire aura dénié avec constance la paternité de ces textes «immoraux»²¹. Ses écrits publics témoignent, comme son «catalogue d'homme de lettres», d'un projet romanesque distinct, qui se rattache à des ouvrages comme *Aline et Valcour* et *Les Crimes de l'amour*, dont la page de couverture arbore le patronyme, «Par D.A.F. SADE, auteur d'*Aline et Valcour*». Dans ces textes signés, la postérité est un motif évident. Le recueil de nouvelles est précédé par un essai, son *Idée sur les romans*, qui porte sur la généalogie de l'écriture romanesque, histoire que le marquis voulait bien sûr marquer, innovant en matière de représentation et d'intérêt moral: «Il faut être original dans ce genre, ou ne pas s'en mêler»; «jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer; je veux qu'on le voie à nu, qu'on le craigne, qu'on le déteste»²². À sa théorisation du roman, il y a cependant de quoi objecter. La frontière qui sépare écrits clandestins et écrits avoués est souvent suspecte. La peur et la haine qu'inspire la «peinture» sadienne du crime ne sont-elles pas l'apologie parfaite des textes pornographiques, surtout ceux qui multiplient à l'envi violences et meurtres? L'essai se termine en outre par une référence explicite au roman qu'il aurait prétendument écrit:

Qu'on ne m'attribue donc plus, d'après ces systèmes, le roman de J...: jamais je n'ai fait de tels ouvrages, et je n'en ferai sûrement jamais; il y a des imbéciles ou des méchants qui, malgré l'authenticité de mes dénégations, puissent me soupçonner ou m'accuser encore d'en être l'auteur²³.

L'outrance dans la prétérition – que Sade proteste trop, comme le dirait la mère de Hamlet – finit-elle par constituer un aveu tacite de son auctorialité clandestine? Les principes esthétiques qui sont développés dans l'essai pourraient justifier les obscénités du pornographe et en formuler une logique morale, une sorte de «remède dans le mal». Cela contribuerait à une lecture «moraliste» et ferait de sa pornographie un discours profondément ironique²⁴. Or, une telle interprétation, selon laquelle Sade est «bon» en dessous de ses monstruosité, est certes tentante, mais peut-être trop univoque. Pour que l'ironie fonctionne, il faut qu'une voix cohérente perce la contradiction. Ce fonctionnement présuppose un *ethos* particulièrement robuste qui puisse s'attirer, justement, des expressions *a contrario*. Mais est-ce vraiment le cas de Sade: libertin, prisonnier et «méchant homme»? Sans évacuer l'ironie pour autant, les deux faces de l'œuvre méritent encore l'attention. Puisque Sade les a voulues, il convient de s'arrêter sur les manières dont il structure lui-même la fragmentation entre écrits avoués et non avoués. À part la signature, d'autres éléments renforcent la distance qu'il développe entre les deux bords de sa création. Le traitement de l'idée de postérité, en particulier, sert à mieux distinguer l'auteur anonyme du signataire et à entrer

(21) SADE, *L'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque*, dans *Les Crimes de l'amour* (1800), éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 402.

(22) SADE, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, pp. 9, 51.

(23) *Ibidem*, p. 51.

(24) J.-B. JEANGÈNE VILMER, *Sade moraliste: le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 311.

plus profondément dans les parallèles qui existent entre les romans eux-mêmes et les pages de couverture. Frances Furguson, dans son article sur l'héritage pornographique du marquis, part du curieux décalage qui sépare l'image «progressiste» de l'écrivain que retient la critique littéraire et les arguments de l'œuvre elle-même, à savoir les nombreuses dénégations de la vie au-delà du corps et de la libido du libertin²⁵. Si celles-ci représentaient fidèlement l'attitude de l'auteur, Sade n'aurait que faire de la «postérité», littéraire comme biologique. On retrouve ici une bonne synthèse de la philosophie matérialiste des textes clandestins qui affichent une indifférence à toute forme d'héritage. D'où notamment la haine des liens familiaux qui atteint son paroxysme à la fin de *La Philosophie dans le boudoir*, lorsque la mère d'Eugénie se fait agresser (ou inoculer) de la manière la plus violente et la plus étrange²⁶. Pour justifier ces affronts à la descendance, on peut lire Dolmancé:

Cessons d'être la dupe de tout cela: nous ne devons rien à nos parents... pas la moindre chose, Eugénie, et, comme c'est bien moins pour nous que pour eux qu'ils ont travaillé, il nous est permis de les détester, et de nous en défaire même, si leur procédé nous irrite²⁷.

Pour Sade, la haine se justifie dès lors que la filiation biologique enracine la métaphysique dans la nature²⁸: haïr la famille, en particulier la mère, revient à conspuer la postérité en général. Dans cette optique, l'anonymat renvoie à une posture particulièrement cohérente pour Sade. Il est un geste qui contourne, d'une part, le blâme qui continue de s'accumuler autour de ses écrits et qui évite, de l'autre, la patronymie, c'est-à-dire l'héritage du nom, comme si l'identité littéraire ou la filiation pouvait être transmise par le truchement de la pornographie, discours de la fugitivité et de l'antimétaphysique²⁹. Pourtant, notre connaissance de Sade ne peut se limiter à l'(anti)-héritage du pornographe. Le rejet de la postérité ne peut allier ces phénomènes largement diégétiques, appartenant aux dires des personnages fictifs, à la véritable voix de l'auteur qui déborde l'enclos pornographique. Sade, homme de lettres, pointe lui-même la dualité de sa *persona* aussi bien que la dialectique qui existe entre les deux pans de son projet littéraire. Outre la référence «au roman J...» dans *l'Idée sur les romans*, qui juxtapose les écrits exotériques et ésotériques, deux importants passages du même texte exploitent l'image du volcan pour illustrer l'immoralité naturelle et le rôle du romancier à l'égard de celle-ci:

La nature, plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire; uniforme dans ses plans, irrégulière dans ses effets, son sein, toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan, d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent³⁰.

Un peu plus loin, le volcan réapparaît sous forme de lave pour signifier non l'immoralité de la nature, mais les forces libératrices du roman:

À mesure que les esprits se corrompent, à mesure qu'une nation vieillit, en raison de ce que la nature est plus étudiée, mieux analysée, que les préjugés sont mieux détruits, il faut la

(25) Fr. FERGUSON, *Sade and the Pornographic Legacy*, «Representations» 36, 1991, pp. 1-21.

(26) SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, dans *Œuvres*, éd. M. Delon, 3 vols., Paris, Gallimard, 1998, «La Pléiade», t. 3, p. 175.

(27) *Ibidem*, p. 99.

(28) Fr. FERGUSON, *op. cit.*, p. 10.

(29) *Ibidem*.

(30) SADE, *Idée sur les romans* cit., p. 47.

faire connaître davantage. [...] dans notre état actuel, partons toujours de ce principe: quand l'homme a soupesé tous ses freins, lorsque, d'un regard audacieux, son œil mesure ses barrières, quand, à l'exemple des Titans, il ose jusqu'au ciel porter sa main hardie, et qu'armé de ses passions, comme ceux-ci l'étaient des laves de Vésuve, il ne craint plus de déclarer la guerre à ceux qui le faisaient frémir autrefois³¹.

Le volcan signifie d'abord le débordement des forces naturelles. Il repose sur une vision de la nature qui s'oppose à celle des moralistes qui, en nous la peignant d'une façon trop normée, construisent des «digues» trop faibles qui ne peuvent éclairer la réelle complexité de la condition humaine. Résultat: la nature portera atteinte à l'humanité, par la destruction physique (globes de feu) ou morale (pierres précieuses favorisant le luxe). Dans la deuxième citation, cependant, le volcan n'est plus dévastation. Les laves deviennent moins une force naturelle qu'une métaphore pour exprimer, à l'instar d'une libération héroïque et guerrière, l'iconoclasme de l'art romanesque. L'image volcanique est non seulement double, relevant à la fois de la nature et de l'art, mais dynamique, car elle fait l'objet d'une réécriture morale en l'espace de quelques paragraphes. Nous verrons qu'il s'agit là d'un processus propre à l'imaginaire «alchimique» de Sade, où la nature se plie à l'art humain et à ses multiples transmutations. À mesure que l'image progresse, elle fera l'objet de nouvelles métamorphoses, à la fois physiques et morales, qui permettent à l'auteur de revenir sur une image précédemment forgée dans le creuset de son imaginaire.

Le volcan et le pornographe

L'écriture sadienne est notoirement associée aux forces explosives du volcan. En condensant une philosophie de la violence naturelle, il est une des images les plus emblématiques de son œuvre³². La critique l'a bien mis en évidence, l'imaginaire sadien projette sur le volcan les pulsions les plus malveillantes et destructrices. L'épisode d'Almani dans la *Nouvelle Justine* est sur ce point paradigmatique: «Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan»; «Bouche des enfers, m'écriai-je en le considérant, si comme toi je pouvais engloutir toutes les villes qui m'environnent, que de larmes je ferais couler!»³³. Le rapport au volcan est manifestement trouble, tantôt phénomène géologique, qui exemplifie la violence et l'indifférence de la nature, tantôt gageure sadienne par excellence: comment insuffler à la destruction naturelle une volonté humaine? Au fil de l'épisode, le volcan passe d'un état d'admiration à un stade de dépassement, explicité par le biais d'Almani et sa sublime maîtrise des forces naturelles:

Almani finissait à peine de me répondre, qu'une lave s'ouvrit à nos pieds. Je me lève, effrayé; et lui, sans s'émouvoir, ballottant toujours son vit à pleine main, me demande flegmatiquement où je vais. – Ne bougez donc pas! me dit-il. Vous voulez connaître mes passions: venez-en voir une; venez, poursuivit-il en se branlant, venez voir jaillir les flots de mon foutre dans ceux de bitume et de soufre dont l'aimable nature entoure ici nos pas. Il me semble que

(31) *Ibidem*, p. 48.

(32) Voir en particulier Ph. ROGER, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976; C. CUSSET, *Sade: de l'imagination libertine à l'imaginaire volcanique*, «French Forum» 18. 2, 1993, pp. 151-163. Pour une extension plutôt créative de ce constat, voir l'essai d'A. LE BRUN, *On n'enchaîne pas les volcans. Essais*, Paris, Gallimard, 2006.

(33) SADE, *La Nouvelle Justine*, *Œuvres cit.*, t. 2, p. 777.

je suis aux enfers, que je décharge dans ses feux: cette idée m'amuse; je n'étais ici que pour y satisfaire. Il jure, il blasphème, il tempête, et son sperme élançé vole éteindre la lave³⁴.

Almani met en scène une importante synthèse de l'image volcanique chez Sade. L'homme stoïque, en plein milieu de l'éruption, se masturbant et se mêlant littéralement avec la nature, se distingue de Jérôme, toujours en extase, «effrayé». Si Jérôme veut être comme le volcan, Almani lui montre qu'il est en réalité supérieur à la nature, capable d'éteindre et de contrôler la lave.

Almani, alchimiste égaré sur les bords de l'Etna, finit par dérober les secrets du volcan. Tout le danger naturel du volcan est transféré à la malveillance humaine par l'étude et la science:

Il m'apprit ensuite plusieurs de ses secrets, et nous procédâmes à la grande expérience qui avait fait l'objet du voyage. Le procédé était simple: il ne s'agissait que de former des pains de dix à douze livres, pétris avec de l'eau, de la limaille et du soufre; on plaçait ces pains à trois ou quatre pieds en terre, dans une distance de plusieurs lieues, à vingt pouces environ l'un de l'autre: dès que ces masses étaient échauffées, l'éruption se faisait d'elle-même. Nous multipliâmes tellement ces dépôts, que l'île entière éprouva l'un des plus furieux bouleversements qui l'eût encore agitée depuis plusieurs siècles: dix mille maisons furent renversées dans Messine, cinq édifices publics écrasés, et vingt-cinq mille âmes devinrent la proie de notre insigne méchanceté³⁵.

La connaissance d'Almani consiste à s'approprier le sublime naturel du volcan pour en instrumentaliser la violence. Le volcan devient, par la contrefaçon, une mine terrestre qui répond désormais d'un calcul humain. Au lieu de lire le volcan comme un «échec», où Sade ne fait que reconnaître l'impossibilité de communier avec la nature³⁶, Almani nous montre que l'important réside ailleurs. Faute de s'unir à la nature, on en crée une à la hauteur de son imagination. En effet, l'Etna est passé au crible d'un principe créatif qui le transforme. Le volcan se métamorphose tant à l'intérieur du récit qu'à l'extérieur, de manière intratextuelle. Ainsi, dans la dernière partie du roman, lorsque Juliette, sœur aînée de Justine, se lasse de sa complice Olympe, elle décide avec Clairwil de l'immoler en la précipitant dans le cratère de Vésuve. Clairwil se demande si un tel acte est conforme à la volonté naturelle: «Eh bien! [...] si la nature s'irrite de prétendus crimes de l'homme; elle pouvait nous engloutir, nous fussions mortes toutes deux dans le sein de la volupté... l'a-t-elle fait?». Le volcan fait ensuite jaillir une «nuée de pierres [qui] s'élance et retombe en pluie autour d'[elles]»³⁷. On aurait tort de croire qu'il s'agit là d'une «réponse» du volcan au défi lancé par Clairwil. D'où l'explication humoristique et décalée de Juliette (que l'éruption serait la voix de la victime qui demande qu'on lui rende ses vêtements). Philippe Roger l'a bien montré, les observations des libertines passent à côté de l'éruption ou de la vérité volcanique, qui n'est ni la preuve du mal moral, ni l'expression d'une nature vengeresse. Le libertinage sadien dépasse la malveillance du volcan parce qu'«il méprise l'aveuglement d'une nature sans dessein»³⁸. C'est ce dont Juliette est bien consciente. L'homme part de la nature pour ensuite en façonner

(34) *Ibidem*, p. 778.

(35) *Ibidem*, p. 781.

(36) J. VON DER THÜSEN, *Juliette at the Volcano: Reflections on the Sadean Journey*, «Studies in Eighteenth-Century Culture» 22, 1993, p. 98.

(37) SADE, *Histoire de Juliette*, Œuvres cit., t. 3, p. 1102.

(38) PH. ROGER, *op. cit.*, p. 161.

l'image, par son génie alchimique ou par ses propres lubies. Sade lui-même abondera dans le même sens dans ses récits de voyage, préférant le volcan pietra-malien au vésuvien, précisément parce qu'il dépend de l'intervention humaine. Pietra-mala n'est pas sujet à des «embrasements inédits», mais est celui dont le philosophe, lui-même, «ranime la flamme dangereuse»³⁹.

“Ernestine”: la mine ou le volcan inversé

En quittant l'univers des écrits clandestins, l'image volcanique se complique. Bien que palimpseste, elle n'approfondit pas la même philosophie du mal des écrits non-avoués. Elle ne renforce pas non plus, en sous-main, la posture du pornographe, mais lui adjoint une inflexion morale et palinodique. Le volcan, libéré par les forces poétiques, bat maintenant sa coulpe. Dès sa première évocation dans *L'idée sur les romans*, Sade établit une transition thématique sur laquelle il faut revenir. Qu'on songe encore à cet étrange foyer, «d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent». Ce volcan hybride, doublement négatif, enfante tant les éruptions que les exhalaisons minérales. Celles-ci, à l'origine de la formation des mines, s'ouvrent aux effets moralement dévastateurs du bullionisme, c'est-à-dire à la recherche effrénée de métaux qui fonde la géopolitique de l'Ancien Régime. Une transition minéralogique s'empare du volcan, et ce, dans un essai qui sert de préface aux *Crimes de l'amour*, dont une nouvelle en particulier, la meilleure selon Sade⁴⁰, se situe précisément au fond d'une mine: *Ernestine*.

Contrairement aux volcans, la mine ne figure pas souvent chez Sade. Il y a le puits dans lequel Dalville jette Justine dans *Les Infortunes de la vertu*, qui, d'abord une sorte d'enfer, change, sous les auspices de Roland, en un modèle industriel et économique opératoire, bien que très fugitif. On peut aussi penser sans doute aux donjons souterrains des abbayes dans *La Nouvelle Justine*, à ces «boyaux» qui descendent à plus de trente pieds de profondeur. Dans *Ernestine*, la mine reprend plusieurs éléments de ces espaces d'enfermement, mais elle s'en distingue par sa texture intratextuelle, se situant en aval de ces occurrences précédentes qui l'informent et qui l'habitent de près. Sade n'oublie pas non plus le côté topique de la mine, espace souvent employé par le roman noir et le mélodrame. La mine suscite traditionnellement la frayeur et l'épouvante dans l'imaginaire gothique du tournant du siècle, signifiant une «descente aux Enfers», fondée sur l'attraction gravitationnelle du crime et de la punition⁴¹. Ainsi, elle sert toujours de prison chez Sade, cette fois au criminel Oxtiern, condamné pour des crimes affreux, mais fournira également, par ses bonnes mœurs et son exemplarité sociale, les conditions de sa réhabilitation morale. Bien qu'un détail, elle participera pour nous d'un enchaînement dans l'imaginaire alchimique de Sade, voire d'une «couche» successive dans une série d'images fortement idiosyncrasiques. La mine relie l'œuvre sadienne non seulement au puits du Dauphiné

(39) *Ibidem*, p. 157.

(40) Voir son *Catalogue raisonné des Œuvres de M. de S*** à l'époque du 1^{er} octobre 1788*, dans *Œuvres complètes* cit., X, p. 46.

(41) Voir M. DELON, «Les Entrailles de la terre». Métaphore de la mine et imaginaire du souterrain (1750-1815), dans *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 259-272; et J. CASTONGUAY-BÉLANGER, *Histoire naturelle et surnaturelle: les profondeurs gothiques de la mine de sel*, dans *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, éd. C. Seth, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 84-97.

ou aux sous-sols des couvents, mais au volcan pornographique, dont elle inverse la poétisation du crime.

Le narrateur découvre les mines de Falun plutôt en pèlerin qu'en géologue. Son intention de partir en Suède est spirituelle. Il y va pour récolter des récits «héroïques», pour «admirer ce peuple sage, vertueux, sobre et magnanime, qu'on peut appeler le modèle du Nord»⁴². Le lecteur découvre très tôt que ces vertus de Suède sont menacées; après sa découverte de la mine, sa vision du pays est divisée entre la vie d'en haut, monopolisée par la corruption financière, et la vie d'en bas, où se poursuit une société des plus civilisées et harmonieuses. Étonné, le narrateur y retrouve «des rues, des maisons, des temples, des auberges, du mouvement, des travaux, de la police, des juges, tout ce que peut offrir enfin le bourg le plus civilisé de l'Europe»⁴³. Outre l'ordre social, la sobriété du modèle suédois se reflète jusque dans la minutieuse description de l'alimentation des miniers-criminels qui se limite à «d'assez bonne bière, du poisson sec, et une sorte de pain suédois, fort en usage à la campagne, fait avec les écorces de sapin et du bouleau, mêlées avec de la farine d'avoine». Dans la mine, l'existence se contente de satisfaire «au véritable besoin», laissant au «voluptueux indolent de la capitale [...] son luxe indécent»⁴⁴. C'est dire que, tout au long de la nouvelle, la mine va exercer une pression sur le monde commercial d'en haut, lui rappelant son histoire et sa vérité nationales. Certes, il n'est pas difficile de remarquer que la nouvelle exprime une critique économique et commerciale⁴⁵. Le récit porte en grande partie sur les crimes ourdis par la veuve Scholtz, la femme la plus riche et la plus puissante de Nordköping, qui veut se marier avec Herman, jeune homme qui travaille pour elle en tant que caissier. Herman, amoureux d'Ernestine, la fille d'un militaire glorieux mais infortuné, refuse les avances de la Scholtz, tout comme Ernestine, qui résiste aux tentatives de séduction du comte Oxtiern. Les «crimes de l'amour» sont ceux de la Scholtz et d'Oxtiern: leurs projets de séduction échouent à cause de l'impuissance de l'argent sur la sensibilité héroïque, d'Ernestine et d'Herman, mais aussi celle du père, le colonel Sanders, qui retrouve sa gloire après avoir été tenté par les appâts de l'ambition. Le vrai coup de théâtre, cependant, est l'héroïsme du criminel Oxtiern qui est entièrement réhabilité à la fin du conte, réparant les crimes qu'il avait commis par «mille actions plus généreuses et plus belles les unes que les autres»⁴⁶. L'idée de réparation qui conclut la nouvelle est lourde de connotations, non seulement biographiques, reliant le personnage d'Oxtiern à Sade, incarcéré au moment de la rédaction, mais intratextuelles aussi. Il ne faut pas oublier que l'auteur corrige lui-même l'immoralité des textes pornographiques en rédigeant des histoires édifiantes et moralement innovatrices. L'importance palinodique de *L'idée sur les romans* cible en particulier l'imagerie volcanique qui, on le rappelle, s'y exprime de deux manières différentes, d'abord en tant qu'éruptions dévastatrices et ensuite en tant que laves émancipatrices. La positivité de l'image croît à mesure qu'elle se distancie de la réalité et devient métaphore: les laves se muent en arme pour briser les freins imposés par les oppresseurs. La mine suédoise suit la même réécriture antinaturelle que le volcan. Dès son apparition, elle se caractérise par une certaine invraisemblance, un monde utopique à l'envers, ainsi que par une fausseté historique

(42) SADE, *Ernestine*, dans *Les Crimes de l'amour* cit., p. 214.

(43) *Ibidem*, p. 215.

(44) *Ibidem*.

(45) Pour comprendre la subtilité des ajouts fictifs de la position anti-économique de la nouvelle, voir R. SPAVIN, *La mythologie de la mine: la fiction anti-économique chez le marquis de Sade*, «Lumen» 34, 2015, pp. 71-92.

(46) SADE, *Ernestine* cit., p. 289

qui renforce l'argumentation anti-économique de la nouvelle⁴⁷. Mais la mine fonctionne avant tout comme un dispositif textuel qui structure l'action, la divisant entre mondes de dessous et de dessus, créant, au sein de l'intrigue, un suspense vertical, ainsi que sur le plan intratextuel, une curiosité descriptive. En effet, tout lecteur de Sade connaît les répétitions de son écriture. Son imaginaire est grandement narrativisé et dialogué, racontant l'acte sexuel à différents degrés de violence. Quand Sade ne disserte pas, les verbes d'action abondent. C'est pourquoi les descriptions (de lieux et de paysages) sont en général minimisées au profit de la vitesse du récit. Aussi la description de la mine dans *Ernestine* saute-t-elle aux yeux. S'étalant sur deux paragraphes, elle relate d'abord la logistique de la descente avant d'aborder les qualités sociales évoquées plus haut. Le narrateur explique qu'

à l'aide d'un panier et d'une corde, machine disposée de façon à ce que le trajet se fasse sans aucun danger, nous arrivâmes au fond de cette mine, et nous nous trouvâmes en un instant à cent vingt toises de la surface du sol⁴⁸.

En relativement peu de mots est transmise la durée de la descente, dont la profondeur – 120 toises qui égalent 219 mètres – décrit une temporalité considérable, aussi bien qu'un seuil narratif entre le monde d'en haut et le monde d'en bas. En soi, le passage pourrait passer pour anodin. La description paraît moins banale, par contre, lorsqu'on la compare à celle du gravisement du volcan dans *L'Histoire de Juliette*. La narratrice raconte comment

Une calèche à six chevaux nous conduisit au pied du volcan. Là, nous trouvâmes des guides dont l'usage est de vous attacher à des bretelles sur lesquelles on se soutient pour gravir la montagne; on est deux heures à parvenir au sommet. [...]

C'est une affreuse corvée que le voyage de cette montagne: toujours dans la cendre jusqu'au cou, si l'on avance quatre pas, on en recule six, et perpétuellement dans la crainte que quelque lave ne vous engloutisse tout vivant. Nous arrivâmes excédées, et nous nous reposâmes dès que nous fûmes à l'embouchure⁴⁹.

Le même système de poulies caractérise la logistique inversée des deux passages. Les guides ont le rôle analogue de faire découvrir l'étrangeté des lieux aux personnages qui sont partis à l'étranger pour leur épanouissement ou leur curiosité intellectuelle. Le guide dans *Ernestine* joue cependant un rôle plus conséquent, ouvrant l'histoire à un deuxième récit enchâssé qui se termine par la spectaculaire remontée à la surface du criminel, sa libération héroïque.

De manière parallèle, la scénographie de la mine confère une verticalité à la structure de la nouvelle, très nettement divisée entre le souterrain et la société d'en haut, organisant les péripéties de manière spatiale. Au début du récit, la description de la descente s'impose dans la narration; le narrateur s'attarde sur la machinerie utilisée, la profondeur du puits, la particularité de la «civilisation» qui y règne. Par contre, à la fin, la remontée à la surface se fait différemment. Premièrement, les per-

(47) Les mines sont non seulement soumises à une commercialisation de la société, mais asservies à une domination géopolitique où les dettes et les ressources monétaires ont remplacé les guerres de conquête qui étaient, à l'époque de Charles XII, la source de sa grandeur héroïque. Malgré sa vraisemblance, cependant, cet ancrage historique des mines, comme la propriété des Anglais, est fautive, entièrement de la main de Sade. Voir R. SPAVIN, *op. cit.*, pp. 86-90.

(48) SADE, *Ernestine cit.*, p. 215.

(49) SADE, *Histoire de Juliette cit.*, pp. 1100-1101.

sonnages remontent à la suite d'un tumulte. L'arrivée du colonel Sanders dans le souterrain attroupe une foule de curieux à laquelle il explique qu'il est venu libérer le criminel. L'échange donne lieu à un accès de colère, à une invitation au duel. En outre, elle est narrée et non pas décrite; on se passe de la description technique – le panier, les cordes n'y sont plus. Aucun marqueur temporel ne sert à représenter la profondeur considérable de la mine. Ce silence accélère le rythme de l'écriture, comme s'il s'agissait d'un jaillissement de la scène narrative jusqu'à la surface, une éruption. Mais la séquence souligne davantage le pouvoir transformateur de la mine sur ses prisonniers. En sortant de la mine, comme une sorte de projectile, Oxtiern est profondément altéré, sa nature s'est enrichie, s'est modifiée, à l'instar de la roche qui, au contact du feu alchimique, devient un métal précieux. L'image d'un volcan hybride, projetant lave et bijoux de *l'Idée sur les romans*, gagne en précision. La nature de la mine est elle-même transformée et transmuée, en une alchimie héroïque qui exploite moins les métaux que la richesse morale.

Sade testateur: de la mine à la tombe

Si les deux images minéralogiques du volcan et de la mine s'associent pour exprimer une sorte de palinodie, la trame ne s'arrête pas là. À la suite des écrits fictifs, la tombe clôt et ouvre à la fois le testament, en un rejet énigmatique de la postérité. L'image du souterrain poursuivra le jeu de miroir, mélangeant des processus d'écriture fictifs à la rédaction. Le marquis exprimera, encore une fois, une rétractation particulièrement retorse par sa récurrence et sa rhétorique chthoniennes.

Devant le testament de Sade, trois possibilités de lecture se présentent à nous. Tout d'abord, le testament, en tant qu'écrit signé, se place sur le même plan que la fiction à laquelle il appose son nom. Ici, le projet littéraire aspire à la consécration; toute la spécificité de l'œuvre signée est axée sur ce désir d'être retenu par l'histoire, à la différence de l'écriture pornographique qui affiche une soi-disant désinvolture à l'égard de toute forme d'héritage. Puisque le testament constitue un rejet signé de la postérité, il rejoint en quelque sorte la posture clandestine. Sade met son nom à une philosophie qui prône le rejet de l'immortalité, principe matérialiste par excellence. Ainsi, la disparition de la tombe rappelle la dénonciation des croyances sur la postérité dans l'écriture pornographique, qui se lient, en outre, à des pratiques d'ensevelissement pertinentes, où tout le rêve de l'immortalité «est inutile, superstitieux. On ne doit à un cadavre que de le mettre dans une bonne terre, où il puisse germer promptement, et se métamorphoser, avec vitesse, en ver, en mouche ou en végétaux»⁵⁰. Deuxième hypothèse de lecture, intimement liée à la première: Sade, en un moment de culpabilité, s'approprie la condamnation dont il a été victime pendant la plus grande partie de sa vie. Dans la mesure où les ouvrages signés ne mériteraient pas une telle culpabilité, il évoque ces autres textes qu'il n'avait jamais signés mais qui lui appartiennent et qui lui pèsent sur la conscience. La rétractation est toutefois compromise par les écrits signés qui avaient déjà travaillé pour la réhabilitation de l'auteur. Bref, le testament ne renvoie qu'aux textes pornographiques, les rendant plus conséquents que son écriture avouée, qui se trouve, elle, écrasée sous l'expiation, en une sorte de (dés)aveu. Troisièmement, Sade rejette sa mémoire, dans son ensemble, sans faire de distinction entre ses œuvres ou ses actes. Partant, il s'agit d'un moment

(50) SADE, *Histoire de Juliette* cit., p. 1231.

sincère, comme l'avait pensé Pauvert, où Sade abjure uniformément toute ambition de laisser une trace. Or, cela ne peut qu'infirmar l'effet expiatoire du texte: il ne s'agit plus de dettes morales qu'il faut corriger en particulier. Sa mémoire est traitée indistinctement, d'une manière absolue. Ici encore, l'auteur revient à un fondement de sa philosophie matérialiste, en lui donnant une expression définitive et *a fortiori* biographique. Il cède la totalité de sa personne à des leçons libertines: «Mourir, c'est cesser de penser, de sentir, de jouir, de souffrir: tes idées périront avec toi; tes peines et tes plaisirs ne te suivront point dans la tombe: envisage donc la mort d'un œil paisible»⁵¹. Ces trois possibilités de lecture renforcent le matérialisme du testament et en font une sorte de profession de foi. Le testament semble boucler la boucle.

Sur ce point, il ne faut pas oublier non plus que le genre pratiqué comporte des fonctions discursives qui doivent influencer sur le contenu. Le genre testamentaire oblige l'énonciateur à ne pas considérer seuls les aspects pratiques de son enterrement et de son héritage, mais lui fournit un dernier refuge de réparation. Même à la fin du XVIII^e siècle, où le testament est moins au service des legs pieux qu'aux bourses des héritiers familiers, une importance est accordée au devoir de conscience qui remplace de plus en plus les professions de foi qu'inspire la crainte de Dieu⁵². Les dernières lignes du testament de Sade jouent sur ce rite solennel, où la postérité se substitue à l'éternité chrétienne et confronte l'auteur avec une extension du sacré auquel il doit se mesurer⁵³. Si le fait de rester dans la mémoire des hommes est l'équivalent «philosophique» de voir s'ouvrir les portes du paradis, comme le dirait Diderot, Sade le rejette doublement, tant dans le langage matérialiste qui est le sien que dans le langage religieux qui en est strictement absent. Se réclamer de la *mortalité* de la mémoire, pour le matérialiste, revient à prôner l'immortalité de la nature, qui ne fait que changer perpétuellement de forme. Est purgé tout attachement à la forme ponctuelle que la nature peut prendre au profit d'une métempsychose, dont Sade développe les limites criminelles dans ses dissertations romanesques⁵⁴. Dans le testament, le philosophe restaure la solennité du matérialisme et proclame ainsi la fugitivité des formes particulières et les forces régénératives de la matière. Pour emprunter sa propre imagerie, la verdure qui poussera sur sa fosse recouvrira la singularité de l'être dont elle renie la commémoration.

Sade, pourtant, ne meurt pas intestat. La volonté de détruire sa propre postérité s'associe, sans pécher par excès de nuance, à une signature: D.A.F. SADE. Ce qui était avant, dans les textes clandestins, une posture intègre, prônant une philosophie du néant par l'anonymat, se disjoint. Sade met son nom à une philosophie qui ne devrait pas en avoir un. La signature en inquiète la thèse même: le contenu matérialiste est certes rappelé par le testament mais non la *persona*, qui est divisée entre deux intentions contradictoires. L'écrit est donc double, divisé entre les *aeterna* et les *temporalia*, entre le spirituel et l'héritage. En même temps que Sade professe sa foi dans la matière, il signe, pour ainsi dire, les textes qu'il avait précédemment désavoués. Son drôle de testament se conforme, non sans ironie, au genre testamentaire, dont la prin-

(51) SADE, *La Nouvelle Justine* cit., p. 582.

(52) Ph. ARIÈS, *op. cit.*, p. 195.

(53) Sur les différentes formes resacralisées d'«auto-façonnement» et de «dépossession», surtout celles des héros révolutionnaires, voir C. COLEMAN, *The Virtues of Abandon: An Anti-Individualist History of the French Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

(54) Voir notamment la justification du meurtre dans le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*: «La mort, d'après ces principes irréfutables, n'est donc plus qu'un changement de forme, qu'un passage imperceptible d'une existence à une autre, et voilà ce que Pythagore appelait la métempsychose» (SADE, *Philosophie dans le boudoir* cit., p. 145).

cipale fonction est destinée à régler la transmission des «biens». Aussi le texte est-il moins l'ultime investissement dans un *ethos* de l'ensemble, harmonieux et cohérent, qu'un écrit intermédiaire. Par l'autographie, Sade relie deux sphères de sa création et avance par là même l'instabilité de sa performance identitaire, à savoir l'incrédibilité de son *ethos* et son manque de sincérité (de subjectivité) objective. En contredisant l'absence de sépulcre, le testament remplace en quelque sorte la pierre tombale, par un encodage hermétique qui attache l'identité du testateur entièrement à son écriture. Sade efface l'homme pour devenir auteur.

En fin de compte, il serait difficile de croire à l'absolu ensevelissement de Sade. Tout semble indiquer un déterrement imminent et une résurrection qui ne sera pas limitée par des hauteurs préétablies. L'auteur se représente comme une explosion en attente, une énergie prête à se déployer dans des sens infinis, telles les branches d'un arbre ou les étoiles d'un feu d'artifice. Les images minéralogiques de son œuvre correspondent à une indétermination des possibles où la voix de l'auteur, son Grand-Œuvre, ne nous transmet que les pôles de sa subjectivité d'auteur, c'est-à-dire les paramètres de son «néant», qui se prête à tout⁵⁵. Lorsque le marquis imagine sa «mortalité», on accède en réalité à une réflexion à saveur alchimique qui anticipe, qui «exécute plus promptement» cette immortelle «surface de projection sans limite»⁵⁶ qui permettra, à tout un chacun, de forger son propre Sade.

RICHARD SPAVIN

Université York (Toronto)

(55) Pour un traitement d'une problématique similaire dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, voir Ph. LACQUE-LABARTHES, *Diderot, le paradoxe et la mimésis*, «Poétique» 43, 1980, pp. 267-281.

(56) Voir l'entretien avec Éric Marty, auteur de *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?* (Paris, Seuil, 2013), de J. LINDEQUIST, «Cités» 47-48, 2011 <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_047_0333> [consulté le 2 juillet 2015] (paragr. 10 sur 19).