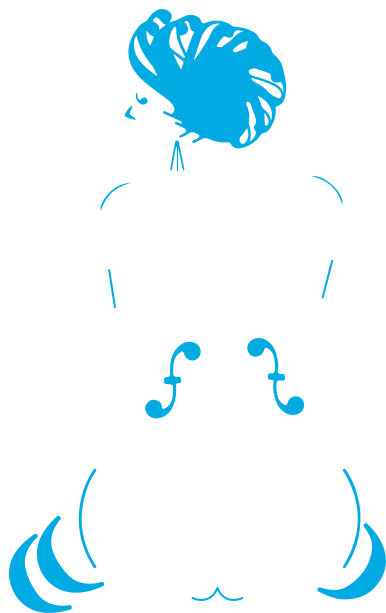


LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

LES LIGNES DU CORPS:
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

LES LIGNES DU CORPS:
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS

NEW YORK, IDEA, 2021

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «PEREGRINA», 11.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

La publicación de este libro ha sido posible gracias al Département
des Langues et Littératures romanes de la Universidad de Ginebra.

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Courbes», de Grégory Rohrer

ISBN: 978-1938795-82-4

Depósito Legal: M-26071-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

ESTHÉTIQUE SADIQUE-ANALE,
GYNÉCOPHOBIE ET HUMOUR PERVERS
CHEZ LE MARQUIS DE SADE

Frédéric Mazières
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

INTRODUCTION

Chez le marquis de Sade, le traumatisme majeur est la prison : il y est resté vingt-sept ans¹. En phase régressive², doté d'un 'Moi' fragile³, il s'adonne alors à ses rêves et à ses rêveries. Les frontières entre les instances intrapsychiques (Inconscient-Préconscient-Conscient)

¹ Mère symbolique, elle le contraint à se confronter, enfin, à la Loi et à sa culpabilité. Elle le contraint ainsi à la symbolisation, aux jeux avec les contenus psychiques et, donc, à l'écriture.

² Voici une régression carcérale 'spectaculaire', rapportée par Hochmann, un psychiatre : « en deux ou trois jours, cet homme se souille d'excréments et d'urine mêlés à des vomissements fréquents » (Hochmann, 1964, p. 81).

³ Sa personnalité tend à la psychopathie : rejeté de ses parents, inactif, multi-récidiviste, mythomane, agressif, coléreux, impulsif, etc. Il s'est livré à de nombreuses perversions sexuelles (Mazières, 2017). Nous n'utiliserons la psychopathologie que dans la stricte mesure où elle nous aide à mieux comprendre la genèse de son œuvre : « la critique psychanalytique s'est montrée en partie efficace lorsqu'elle s'est attachée à des artistes à structure fortement pathologique, voire stéréotypée, dont l'œuvre était immédiatement le reflet » (Luquet, 1963, p. 587).

deviennent poreuses. Les voies d'accès à la pensée métaprimaire, et même primaire⁴, s'accumulent. La flexibilité de son Moi lui permet de régresser jusqu'aux niveaux les plus archaïques de sa fantasmatique⁵, de transcrire les fantasmes aux esthétiques primaires les plus *baroque*⁶. Sade révèle cette méthode d'écriture onirique, son secret, dans *Juliette*⁷. Comme à l'époque de la prime enfance⁸, il joue avec les contenus de ses fantasmes. Ses romans sont construits autour de fantasmes pervers, centraux et secondaires, qui peuvent faire l'objet de traitements comiques⁹. Ces jeux régressifs le distraient de l'angoisse de castration, puissamment réactivée en prison. À la place de ses jouets, il s'amuse aussi avec ses personnages¹⁰. Pendant la période pré-œdipienne, trois stades prégénitaux, liés à une zone érogène, se succèdent : oral, sadique-anal et phallique. Ils génèrent des conceptions du monde qui varient en fonction de ces zones. L'univers sadien, aux esthétiques polymorphes, est, notamment, sadique-anal : les étrons y sont divinisés (*Histoire de Juliette*)¹¹, la beauté rectale de Fanchon, une rouée, tient dans ses hémorroïdes (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)¹². Les pulsions érotiques sont une source inépuisable de constructions baroques. Ces aberrations esthétiques, aussi comiques soient-elles, sont au service d'une idéologie perverse, qui re-

⁴ « La pensée primaire [niveau Ics] fonctionne selon le processus primaire [voir *infra*], c'est le fonctionnement mental des premiers mois de la vie » (Luquet, 1988, p. 272). Secondarisée (symbolisée), cette pensée devient, progressivement, métaprimaire (niveau Pcs), et, enfin, verbale (niveau Cs). Luquet s'est amusé à réécrire un fantasme, depuis sa version primaire, puis métaprimaire, jusqu'à sa version verbale (et *lisible*) (Luquet, 2002, pp. 41-42). L'écriture de Sade, notamment dans les trois dernières parties des *Cent Vingt Journées de Sodome*, offre des ressemblances avec cette écriture peu élaborée.

⁵ Une fantasmatique est l'organisation, *en système*, de fantasmes.

⁶ Le baroque se manifeste par un goût marqué pour le bizarre. Il peut même être choquant. L'esthétique baroque et les esthétiques des perversions (ou prégénitales) partagent les mêmes finalités.

⁷ Sade, *Œuvres*, t. III, pp. 752-753. Toutes les citations des textes de Sade renvoient à l'édition de Michel Delon. Des contenus oniriques, absurdes, anachroniques, bizarres sont *per se* comiques.

⁸ Klein, 2005, p. 172.

⁹ Dans *L'anthologie de l'humour noir*, Breton avait relié l'humour sadien aux « fantasmagories de l'enfance ».

¹⁰ Son Moi se projette en plusieurs Moi fictifs partiels. Jérôme, Juliette, Justine, Moberti, Minski, etc., réalisent (ou subissent) ses fantasmes pervers. Fanchon est, comme lui, exécutée en effigie (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Sade, *Œuvres*, t. I, p. 53).

¹¹ Sade, *Œuvres*, t. III, p. 386.

¹² Sade, *Œuvres*, t. I, p. 73.

jette le monde 'génital', symbolisé, notamment, par le coït et la perfection du corps (entier) de la mère et qui privilégie les objets partiels : anus, sein, fèces, urine. L'esthétique des perversions corrompt la beauté académique : « le désir érotique, selon Dalí, est la ruine des esthétiques intellectualistes. Là où la Vénus de la logique s'éteint, la Vénus aux fourrures, s'annonce sous le signe de l'unique beauté [...] La beauté n'est que la somme de nos perversions »¹³. Les corps doivent subir alors des restructurations anatomiques pour devenir plus conformes à cette esthétique sadique- anale. En voici trois principes essentiels : équivalence et transmutation des zones érogènes, rejet des différences corporelles entre les hommes et les femmes, hybridité des corps. L'anus devient ainsi lactifère : « la jeune fille répandit par son anus, dans la tasse du duc, trois ou quatre cuillerées d'un lait très clair et nullement souillé » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)¹⁴. Des curiosités esthétiques perverses, sciemment utilisées, peuvent produire du comique pervers.

La *pulsion du jeu*, à l'origine d'une sorte de '*proto-humour*'¹⁵, se sublime en comique ou en humour. Le comique, procédé régressif, grossier, visuel¹⁶ renvoie au processus primaire et l'humour, procédé plus sophistiqué, participe du processus secondaire¹⁷. Alors que dans le comique la pulsion est libérée¹⁸, dans l'humour, l'énergie psychique, mieux contrôlée, est liée dans un travail intrapsychique davantage assimilable à une sublimation. Des scénarii pervers, ludiques sur un mode sadique, restent seulement comiques : « il fait coller de glu la lunette d'une garde-robe préparée, il l'y envoie chier ; dès qu'elle est assise, son

¹³ Dalí, 1933, p. 76.

¹⁴ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 250.

¹⁵ Grâce à leurs jeux, les enfants, en s'identifiant à l'agresseur', renversent des situations traumatiques. Cette épreuve d'humour fait partie des mécanismes de défense du Moi contre les 'menaces' extérieures.

¹⁶ Dans le comique, le discours joue un rôle secondaire. La pensée comique est pré-verbale. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir les premiers films comiques, muets.

¹⁷ Ces deux processus, antinomiques et complémentaires, l'un étant propre au système Ics (principe de plaisir) et l'autre au système Pcs/Cs (principe de réalité), régissent la vie psychique. Or, dans le procédé comique, la censure laisse les processus primaires s'infiltrer dans les processus secondaires. Ces contenus singuliers sont maîtrisés et intégrés dans des scénarii rédigés dans un langage plus littéraire (humour) ou bien moins élaboré, davantage 'puéril' (comique).

¹⁸ Les (éclats de) rires des bourreaux sadiens, 'réactionnels' à une scène comique, indiquent que nous sommes bien dans le champ du processus primaire, caractérisé par une décharge immédiate de l'énergie.

cul se prend » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)¹⁹. Cette scène est si brutale qu'elle glisse vers la *farce perverse*²⁰. D'autres scénarii, liés à son existence, entrent, au-delà de la façade du comique, dans le domaine de l'humour. Les deux procédés, souvent intriqués, constituent alors *deux niveaux d'interprétation* d'un même scénario pervers. Le fantasme qui reconstruit un épisode traumatisant peut d'autant plus faire l'objet d'une réécriture humoristique. Cela suppose, pour déceler ce jeu humoristique *crypté*, une connaissance aiguë de la vie du marquis. Cette farce : « il lui brûle, avec une allumette, les poils des paupières, ce qui l'empêche de prendre aucun repos la nuit, ni de pouvoir fermer les yeux » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)²¹ est la condensation ludique du supplice du sommeil, qu'il subit en prison²², de celui du général Regulus et d'un fantasme paranoïaque à tendance masochiste. Voici un scénario plus 'travaillé' : « mon vit était dans un tel état, qu'il frappait seul contre la cloison, comme pour marquer le désespoir où le mettaient les digues qu'on opposait à ses désirs » (*La Nouvelle Justine*)²³. Ce singulier pénis priapique représente la démesure burlesque de la *libido* de Sade, dont le narcissisme mégalomane est gravement contrarié par les murs des prisons. Son humour appartient bien au champ de la *psychobiographie*²⁴.

L'humour pervers, tout en jouant avec les réalités intérieures ou bien psychiques (souvenirs traumatiques, fantasmes, symptômes) vise à une réforme des réalités extérieures : 'normes' sociales, sexuelles et esthétiques. La scène humoristique tente une bien périlleuse fusion. Sade utilise les 'armes' archaïques (étrons, gaz intestinaux, urine²⁵) de ses fantasmes prégénitaux pour dégrader, symboliquement, la beauté féminine. En somme, l'humour (pervers) renvoie aux événements et/ou aux fantasmes *structurants* de sa personnalité (perverse).

¹⁹ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 323.

²⁰ C'est la variété basse du comique pervers. La farce, le comique et l'humour (pervers) forment un *continuum*. Les scénarii (inachevés) des *Cent Vingt Journées* contiennent de nombreuses plaisanteries perverses qui renvoient à l'esthétique de la farce (effet de surprise, simplicité), genre goûté du marquis de Sade (voir *Les Antiquaires*).

²¹ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 338.

²² Lettre à sa femme, [27 juillet 1780] ; Sade, *Correspondance*, p. 249.

²³ Sade, *Œuvres*, t. II, pp. 717-718.

²⁴ La psychobiographie est l'étude des interactions entre la vie de l'écrivain et ses œuvres.

²⁵ Pour les actionnistes viennois, toute sécrétion corporelle (sang, sperme, excrément, urine), aussi 'connotée' soit-elle, est *per se* un objet esthétique.

Bellmer, artiste hanté par Sade, aurait, lui, retrouvé des éléments de sa fantasmagorie primaire et les jeux qui lui étaient associés, grâce à sa mère qui a retrouvé sa caisse à jouets. Or, parmi eux, et ce détail est fondamental, il y avait des poupées désarticulées, qui pourraient représenter sa mère mais surtout ses petites amies d'enfance, « les adolescentes aux grands yeux », qu'il haïssait si profondément. Cette redécouverte a réactivé des fantasmes sadiques refoulés. Sa mère aurait ainsi participé, malgré elle, à la sublimation ludique des fantasmes *gynécophobes*²⁶ de son fils. Cette phobie structurelle est à l'origine de la fabrication de sa première *Poupée*, de la genèse d'une esthétique des corps féminins disloqués. Ces jeux gynécophobes apparaissent même en poésie, par exemple, chez García Lorca. Les seins de Sainte Eulalie sont découpés, fumés et offerts au Consul²⁷. Il joue avec ce fantasme cannibalique, archaïque et cocasse, issu, également, des tréfonds pervers de son âme.

Pour résumer notre méthodologie, nous proposons le syntagme de *critique fantasmagorique*, dont la finalité majeure est d'aboutir à une cartographie ou à une constellation de fantasmes. La fantasmagorie perverse du marquis s'organise autour de sa nécrophilie, de sa paranoïa et de sa gynécophobie. Sa paranoïa carcérale stimule sa gynécophobie, et *vice-versa*.

Après avoir évoqué les genèses de l'esthétique, liées, notamment, à l'image de la mère, nous décrirons des jeux de Sade, notamment avec la fantasmagorie et l'esthétique sadiques-anales.

GENÈSES DE L'ESTHÉTIQUE DES PERVERSIONS

L'esthétique est la science des impressions ou bien des sensations produites par la perception du beau. Le spectacle de la beauté peut avoir un impact psychique considérable. Voici un exemple, qui évoque le syndrome de Florence : la contemplation d'un coucher de soleil a provoqué, chez un patient, un embrasement émotionnel tel que des troubles psychiatriques apparurent le lendemain. Le spectacle de cette beauté 'aiguë', voire agressive, aurait comblé trop brutalement l'absence traumatisante, et même disséquante, de sa mère²⁸. Inversement, tout ob-

²⁶ Peur et/ou haine de/pour la femme et/ou pour la mère. Léon Daudet créa ce terme notamment pour caractériser la haine littéraire que Mirbeau vouait aux femmes.

²⁷ García Lorca, « Martyre de Sainte Eulalie », p. 446.

²⁸ Chartier, 2003, pp. 641-642.

jet représentant la beauté peut subir des violences. Mishima raconte l'histoire (vraie) d'un individu sociopathe et gynécophobe qui incendia *Le Pavillon d'or*. Ce symbole de la beauté classique avait une valeur affective et sociale. C'était une cible à double titre de sa psychopathie. La beauté (mère) doit être détruite car elle peut détruire.

Cependant, la perception du laid fait aussi partie des sensations esthétiques²⁹. La beauté est trop 'simple' pour les roués sadiens : « [il] veut n'enculer que des monstres ou des gens contrefaits » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)³⁰. Cette 'passion' pour les tératologies renverrait à la complexion psychique du marquis, tout aussi bizarre. Le plaisir esthétique peut être si intense, *a fortiori* s'il est lié à un acte érotique, que, telle une décharge électrique, elle peut embraser tout le système nerveux³¹. Les racines sexuelles du sentiment de beauté ont été refoulées. Des œuvres plastiques sont érogènes : « je ne vous rendrai jamais, dit Juliette, l'enthousiasme que je sentis au milieu de ces chefs-d'œuvre. J'aime les arts, ils échauffent ma tête » (*Histoire de Juliette*)³². L'érotisme sadien, aussi théâtral et tonitruant soit-il, reste de tête, apathique : « quand il [le vit] n'est ni dans mon con, dit Clairwil, ni dans mon cul, il se place si bien dans ma tête, qu'en me disséquant un jour on le trouvera dans ma cervelle » (*Histoire de Juliette*)³³. Le corps de la rouée, au clitoris priapique et au cerveau phallique, représente une esthétique bisexuelle clivée.

Les outrances que son imaginaire vicié conçoit provoquent un choc esthétique, le *sublime pervers*³⁴ : « qu'ils sont délicieux, affirme Belmor, un roué, les plaisirs de l'imagination [...] de quels délices on jouit pendant l'érection de ces fantômes [...] comme on les augmente de mille épisodes obscènes [...] on dévaste le monde... on le repeuple d'objets nouveaux [...] nous centuplons l'horreur » (*Histoire de Juliette*)³⁵. L'humour et le sublime pervers ont les mêmes sources fantasmatiques. Sade recherche dans ses fantasmes des plaisirs esthétiques *singuliers* mais aussi des *néo-réalités* avec lesquelles il construit sa révolte, essence de l'humour, contre les réalités dites 'génitales'. Ces surenchères esthétiques, qui participent d'un sadisme idéal, génèrent de l'humour pervers. Des

²⁹ La laideur est, selon Rosenkranz, du « beau négatif ».

³⁰ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 330.

³¹ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 575 (*Aline et Valcour*).

³² Sade, *Œuvres*, t. III, pp. 728-729.

³³ Sade, *Œuvres*, t. III, p. 621.

³⁴ Mazières, 2017, p. 175.

³⁵ Sade, *Œuvres*, t. III, pp. 647-648.

roués copulent avec des monstres pour obtenir de nouveaux êtres dont la laideur est si inouïe, qu'elle en devient irréprésentable : « il fout une vache, la fait engendrer, et fout le monstre » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)³⁶. L'humour pervers réside dans ces tératologies, tapi dans le silence des textes du marquis : « chez Rabelais, remarque Revel, dans sa préface aux *Cent Vingt Journées*, le rire est officiellement recherché, alors que chez Sade, il n'est lisible qu'aux interstices ».

Le sentiment esthétique serait également le résultat de l'expérience extatique de la naissance, cette découverte multi-sensorielle du monde objectif. L'expérience *proto-esthétique* dans le ventre maternel (*claustrum*), serait aussi déterminante dans sa genèse. Plus l'enfant *in utero* grandit, plus le *claustrum* rétrécit et plus il a hâte d'être libéré du carcan³⁷. Les angoisses carcérales rappelleraient à Sade cette constriction originelle. Il n'aura jamais pu échapper à son emprise, qu'elle fût biologique ou symbolique. Son testament révèle une phobie de la mise en terre (en mère ?), qui signifierait, pour lui, une éternelle fusion. Lorsqu'il est transféré de Vincennes à la Bastille, il dévoile cette étonnante réflexion : « je suis nu, comme en sortant du ventre de ma mère »³⁸. Le marquis de Sade serait passé de la période fœtale à la période prégénitale, époque de l'écriture carcérale. Filons cette métaphore : la période révolutionnaire qui symboliserait la maturité génitale comprendrait des rechutes prégénitales : il fut incarcéré aux Madelonnettes, aux Carmes, à Saint-Lazare et à Picpus.

Le goût pour la laideur peut être dû à la décrépitude du corps de la mère. Celle de Poe meurt de tuberculose, dont la symptomatologie aurait orienté son sens esthétique et sa sexualité. Ses héroïnes (Ligeia, Morella, Bérénice) et ses fiancées (Osgood, Virginia) sont atteintes de maladies mortelles. Sa fantasmagorie est dominée par une nécrophilie incestueuse : « on eût dit que la Mère morte qui, du fond de lui-même, n'avait jamais cessé de lui tendre les bras, ne voulait plus attendre »³⁹. La figure de la mère de Sade trouble encore ses rêveries carcérales : « je la voyais ! L'horreur du tombeau n'avait point altéré l'éclat de ses charmes [...] ses beaux cheveux blonds flottaient négligemment dessus [...] “ Viens te rejoindre à moi. Plus de maux, plus de chagrins,

³⁶ Sade, Œuvres, t. I, p. 332.

³⁷ Meltzer, 1985, pp. 1385-1386.

³⁸ Lettre à sa femme, 8 mars 1784 ; Sade, *Correspondance*, p. 435.

³⁹ Bonaparte, 1933, vol. 1, p. 241.

plus de troubles dans l'immense espace que j'habite. Aie le courage de m'y suivre ». À ces mots, je me suis prosterné à ses pieds, je lui ai dit : « Oh ma Mère ! »⁴⁰. Leurs œuvres diffusent une esthétique nécrophile qui révèle, encore discrètement, la beauté de la mort et, en contrepoint, celle de leurs mères. Elle devient bien plus explicite chez Wittkop qui parvient même à jouer avec les nuances des tons cadavériques : « mes beaux morts aux ongles blancs se détériorent, leurs cous se ploient comme des tiges touchées par le gel, leur peau violace et verdit [...] une flaque de ce suc noir que vomissait l'enfant-pieuvre s'est répandue sous le ventre des anges »⁴¹. Teresa Margolles, plasticienne mexicaine, de surcroît légiste, utilise, dans des créations, les fluides des cadavres d'hommes assassinés et jetés dans les rues de Mexico. Dans le hall d'entrée d'une de ses expositions, *En el aire*, une machine produit des bulles à partir de l'eau qui a servi à nettoyer les corps morts. Elles pourraient venir éclater sur les visages des visiteurs. Cette 'esthétique de l'homicide' trouble la frontière entre sublimation et passage à l'acte. Des cas cliniques illustrent cet attrait pour les beautés paradoxales. Selon des critères esthétiques qui échappent à la compréhension du *vulgum pecus*⁴², même un corps amputé peut générer une excitation esthétique et (donc) sexuelle. Mirbeau, l'auteur du *Jardin des supplices*, est euphorique quand il peut contempler, alors qu'il accompagne son père dans ses tournées médicales, les symptômes les plus baroques : « j'ai assisté hier à la décapitation d'une... d'un... ah ! Comment dirais-je ? [...] d'un petit obélisque de poche [pénis], littéralement mangé par un chancre, mais un chancre de roi, ou un roi des chancres »⁴³. Des maladies, aux symptômes spectaculaires, sont sublimes. Une autopsie révèle des beautés insoupçonnables, « tel rein polykystique, transformé en une grosse grappe de vésicules à demi translucides, jaune pâle, vertes, opalines [ou bien cet] épithélioma primitif du foie polychrome »⁴⁴, genres de beautés exposées au musée Dupuytren. Chez des pervers, le goût pour les beaux objets dissimule des attirances infâmes. L'illusion devient un système. La mise à mort de Paula condense ces deux tendances esthétiques : « j'enlevai le second

⁴⁰ Lettre à sa femme, [17 février 1779] ; Sade, *Correspondance*, pp. 180-181.

⁴¹ Wittkop, 2012, p. 94.

⁴² Selon McDougall, une psychanalyste, un pervers dirait : « la normalité, c'est l'Éros châtré ! » (McDougall, 2013, p. 87).

⁴³ Lettre à Alfred Bansard des Bois, 1^{er} juillet [18]69 ; Mirbeau, 2002, p. 142.

⁴⁴ Deshaies, 1947, p. 18.

bras de l'hommasse, afin qu'elle ressemblât à la Vénus de Milo [...] En fin de compte, j'utilisais sa jambe coupée en guise de godemiché »⁴⁵. Ces bribes d'esthétique classique apparaissent en trompe-l'œil. Dans ce scénario sadien, le vampirisme devient un jeu esthétique : « tel est l'état dans lequel Gernande veut qu'ils soient pour être saignés tous les douze à la fois des deux bras ; ce qui va former vingt-quatre fontaines, dont les flots rejailliront sur les scélérats placés dans le fauteuil » (*La Nouvelle Justine*)⁴⁶. En deçà et au-delà de ces jeux esthétiques, il reste l'horreur.

JEUX AVEC LA FANTASMATIQUE ET L'ESTHÉTIQUE SADIQUES-ANALES
(SYSTÈME ORO-ANAL)⁴⁷

La vie carcérale est organisée autour de deux muqueuses : la bouche et l'anus. Les repas et les défécations la ponctuent. Le reclus n'existe plus que par son système oro-digestif : « il y a toujours deux fatals instants dans la journée qui le [l'homme] rappellent malgré lui à la triste condition des bêtes. Et ces deux cruels instants sont celui où il faut qu'il se *remplisse* et celui où il faut qu'il se *vide* »⁴⁸. Sade représente, ici, le système anal qui incorpore et transforme l'objet en bol fécal puis l'expulse. Cette réification sadique-anale de l'homme en mécanique digestive renvoie au comique bergsonien. L'anus et la bouche finissent par se confondre et par former une sorte d'anus 'facifié', comme dans cette scène cocasse : « son anus haletant, semble appeler des vits » (*Histoire de Juliette*)⁴⁹. Le marquis rend comiques des représentations archaïques. L'imaginaire pervers (et primitif) produit des hybridations corporelles qui peuvent devenir risibles : femme phallique, verge vaginalisée, sein phallique, vagin denté, mamelons qui louchent. Dans le système esthétique sadien, le destin de l'âme est celui d'une excrétion corporelle : « ne vous avais-je pas bien dit que son âme s'était exhalée avec son foutre, et que mon cul avait tout recueilli ? » (*Histoire de Juliette*)⁵⁰. La scène comique laisse passer des images de la préhistoire psychique indi-

⁴⁵ Autrain, 2007, pp. 170-171.

⁴⁶ Sade, *Œuvres*, t. II, p. 924.

⁴⁷ Nous ne pourrions traiter ici de ses jeux avec la fantasmatique et l'esthétique sadiques-orales (système oral).

⁴⁸ Lettre de Sade à Mlle de Rousset, 17 avril 1782 ; Sade, *Correspondance*, p. 350. C'est lui qui souligne.

⁴⁹ Sade, *Œuvres*, t. III, pp. 1249-1250.

⁵⁰ Sade, *Œuvres*, t. III, p. 661.

viduelle, du processus primaire. Devereux évoque l'existence, en substance, d'un *comique pulsionnel* issu des profondeurs psychiques. Dans l'un de ses « tableaux hétérologiques », Bataille mentionne un « comique scatologique », sorte de comique anal. Ces expressions, malheureusement peu expliquées par leurs auteurs, sont des prototypes de notre concept de comique pervers.

Sa fixation anale se poursuit dans ses activités auto-érotiques. Le rythme de ses masturbations anales est inouï : « au premier décembre 1780, soit deux ans et trois mois seulement après son retour à Vincennes, il arrive à ce total phénoménal : $3268 + 3268 = 6536$, près de six mille six cents introductions »⁵¹. Le système anal domine ses sublimations, ce qui révélerait des relations conflictuelles avec sa mère, une rébellion anale originelle. La masturbation anale et les jeux fécaux associés, sortes de contre-pouvoirs cachés, restent hors de portée de son emprise. L'enfant ne dépend plus de son sein pour ses plaisirs. L'administration carcérale ne peut pas, non plus, lui ôter ces plaisirs obscurs. L'*hybris* anal est réactivé.

Substitut de sa mère, rejetante puis absente, sa belle-mère, Mme de Montreuil, le condamne à vivre avec les inquiétantes arabesques de sa sexualité morbide. Dans sa vie et son imaginaire, elle remplace, désormais, sa mère. Elle fait alors l'objet de curieux fantasmes : « oh ! Quelle indigestion de chiffres elle avait cette vilaine femme ! Je suis persuadé que si elle était morte avant l'irruption, et qu'on l'eût ouverte, il serait sorti des millions de chiffres de ses entrailles »⁵². Ce fantasme gynécophobe a une source prégénitale : dans l'imaginaire sadique-anal du bébé, le ventre maternel grouille d'"ennemis" : de pénis et d'autres bébés. Les chiffres symboliseraient ces 'rivaux'. Comme les aliments du bol fécal, les victimes des *Cent Vingt Journées de Sodome* perdent leurs traits humains et deviennent des chiffres⁵³. Nous pourrions y voir également la résurrection littéraire du désir de l'enfant Sade, entre cinq et six ans, d'évider le ventre de sa mère, alors enceinte de sa petite sœur, Marie-Françoise. Cet épisode, sûrement fondamental pour comprendre la structure de sa psyché, aurait réactivé ses fantasmes primaires et l'aurait déjà fait régresser aux stades antérieurs. Il se serait projeté dans ce scénario : « ils lui ouvrent le ventre, en arrachent l'enfant, le brûlent aux

⁵¹ Lever, 2012, p. 358.

⁵² Lettre de Sade à sa femme, [fin février 1784] ; Sade, *Correspondance*, p. 428.

⁵³ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 382.

yeux de la mère, lui remettent en place dans l'estomac un paquet de soufre combiné avec le mercure et le vif-argent qu'ils allument » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)⁵⁴. Cette farce meurtrière est à relier à sa fantasmatique et à un épisode biographique centraux. Nous glissons de nouveau vers l'humour.

Le monde sadique-anal rejette les normes génitales, jusqu'au mauvais goût. La coprophilie est banalisée : « j'en mange tous les jours une douzaine pour mes plaisirs, moi » (*La Nouvelle Justine*)⁵⁵. Le détachement de la forme tonique du pronom personnel de la première personne, typique de l'enfant fier de ses bêtises, de ses jeux fécaux, est le signe d'une régression linguistique. Le monde anal s'octroie une divinité : « [Saint-Fond] chia. Je [Juliette] dus faire un dieu de son étron même » (*Histoire de Juliette*)⁵⁶. Les croyants adorent un dieu improbable alors que les roués aiment un étron qui existe. C'est la réponse ironique du marquis au pari pascalien. Les excréments des roués, symboles de leur narcissisme anal, confortent leur pouvoir absolu sur leurs proies. Le comique pervers (anal) consolide, *autrement*, *ridendo*, le système anal. Le monde anal caricature le monde génital : le bâton fécal se substitue au pénis, l'anus et le rectum au vagin. La séparation de l'étron de l'anus représente la naissance, voire la castration. D'où l'équation fantasmatique suivante⁵⁷ : fèces = pénis = enfant.

Des femmes accouchent par l'anus : « il détermine un accouchement par le trou du cul » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)⁵⁸. Gynécophobie (dénis du vagin) et esthétique sadique-anale coïncident. Sade illustre une théorie sexuelle de l'enfant selon laquelle il a été conçu dans la bouche de sa mère et que sa naissance est anale. Le vagin, qui subit les inventions les plus extravagantes de l'ingénierie médicale, est analysé : « on lui enfonce dans le con une main armée d'un scalpel, avec lequel on brise la cloison qui sépare l'anus du vagin ; on quitte le scalpel, on renforce la main, on va chercher dans ses entrailles et la force à chier par le con » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)⁵⁹. Ces déstructurations-restructurations des corps féminins entrent aussi dans le champ de l'humour pervers.

⁵⁴ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 356.

⁵⁵ Sade, *Œuvres*, t. II, p. 798.

⁵⁶ Sade, *Œuvres*, t. III, p. 386.

⁵⁷ Ce genre d'équation permet de comprendre les intrications entre les réseaux de fantasmes.

⁵⁸ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 344.

⁵⁹ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 371.

Selon l'idéal esthétique de Bellmer, le corps des femmes devrait être démontable-remontable, un anagramme « accessible aux permutations, aux promesses algébriques »⁶⁰. Il avait conçu une deuxième *Poupée*, dont les jointures étaient si souples qu'elle était modulable en fonction des variations de ses désirs. Ses *Poupées* suivent l'évolution de sa fantasmagorie polymorphe. Son *Monstre bisexuel auto-coïté avec 14 seins et 3 pieds à la place de la tête*, qui joue avec le fantasme primaire de la mère hyper-nourricière, illustre un humour pervers tératologique. *Les Cent Vingt Journées* proposent des jeux syntaxiques qui correspondent à ces modulations anatomiques. Il y a ceux par exemple qui sont élaborés à partir du syntagme verbal « il se fait fouetter »⁶¹. Cette esthétique de la distributivité aurait des applications en anthropologie criminelle : « pour avoir des preuves objectives [de la valeur de cette nouvelle esthétique de la femme], on aura recours à l'artisanat criminel »⁶². Il justifierait, mais à des fins artistiques, les actes nécro-sadiques. Le criminel sculpte ses objets sexuels en fonction des variations de ses désirs. Des *Poupées* semblent extraites d'une scène de crime. Des scénarii sadiens sont aussi troublants : « après avoir coupé tout ras le vit et les couilles, il forme un con au jeune homme avec une machine de fer rouge qui fait le trou » (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*)⁶³. Cette composition esthétique bisexuelle ferait partie des fantasmes dits 'paranoïaques'.

CONCLUSION

Les jeux du marquis avec ses fantasmes sadiques-anaux déstructurent le monde 'génital'. Ils perturbent alors les repères esthétiques et sexuels des lecteurs. Son humour est donc, à double titre, *pervers*⁶⁴. Sa perversité agit au-delà de sa mort biologique et sociale. La force publique redouta longtemps ses fantasmes. Sans récepteur, le processus humoristique serait d'ailleurs bloqué. Ses scénarii pervers lui apportent des plaisirs esthétique-sexuels mais aussi sociopathiques. Infiltrée par le plaisir

⁶⁰ Bellmer, 2016, p. 41.

⁶¹ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 318.

⁶² Bellmer, 2016, p. 41.

⁶³ Sade, *Œuvres*, t. I, p. 369.

⁶⁴ L'humour pervers, procédé *inductif*, est un symptôme de sa perversion morale (ou perversité). Il manipule les réactions, notamment de ses correspondantes (Mazières, 2017, pp. 92-101). Il encourage souvent ses lecteurs à passer à l'acte, à réaliser ses fantasmes pervers (*Les Cent Vingt Journées de Sodome* ; Sade, *Œuvres*, t. I, p. 69) (voir aussi Mazières, 2017, pp. 300-310).

compulsif de détruire, sa créativité, morbide, n'est pas civilisatrice : « le psychopathe fait une guerre systématique et provocatrice à la culture, aux sublimations qu'elle propose »⁶⁵. Les jeux comiques de Sade, bras armés de la pulsion de mort, contribuent à une vicissitude des Arts et de l'idée de beauté. Ce sont des symptômes de sa *psychopathie culturelle*⁶⁶. Schaefer, un tueur en série⁶⁷, de surcroît, incarcéré, associe aussi, dans ses relations de crimes pervers, peut-être d'ailleurs les siens⁶⁸, comique et perversion : « un pervers sexuel qui enfonce son doigt de pied dans le con tout mou d'une fille morte, cela nous fait chevaucher les frontières de la folie et de l'humour [*sic*] malsain. C'est effrayant, mais ça peut aussi être drôle ! »⁶⁹. Dans cette farce nécrophile, nous sommes encore, avec ce substitut baroque du pénis, aux limites entre la psychopathologie, l'esthétique et le comique pervers. Sa fantasmagorie a la même orientation gynécophobe que celle d'enfants 'kleiniens' ou de meurtriers, dont les imaginaires pervers et les passages à l'acte ne cessent de casser *les lignes du corps féminin*.

Nous terminerons par un fait *singulier* : Hans Bellmer voulait être enterré avec sa *Poupée*, qui condensait *miraculeusement* les traits d'Ursula⁷⁰, sa cousine, premier objet de ses fantasmes et de ses jeux pervers

⁶⁵ Devereux, 2010, p. 103.

⁶⁶ Ce concept prend ici un sens bien différent de celui proposé par François Laplantine, ethnologue, qui évoque, lui, une « société psychopathique », en l'occurrence celle des Iks, 1980, p. 55.

⁶⁷ Un psychiatre légiste américain diagnostique une personnalité antisociale qui se manifeste par des perversions. Aurions-nous une incarnation du « psychopathe pervers », décrit par Ey ? Il aurait tué 34 femmes. C'est l'un des seuls tueurs en série à avoir écrit des textes 'littéraires' (voir aussi Edrosa, 2006, pp. 339-344).

⁶⁸ Le dossier criminel de Sade a disparu (Pauvert, 2013, p. 420). Cependant, l'une de ses réflexions nous laisse perplexe : « si je suis un meurtrier, j'y aurai trop peu été » (Lettre à sa femme [20 février 1781] ; Sade, *Correspondance*, p. 278). D'autant plus que M.-L. Susini, psychiatre, à partir de son expérience professionnelle et de la biographie de Pauvert, qui ne cache pas non plus ses soupçons (p. 308), le classe parmi les 'criminels pervers' (Susini, 2004).

Ses fantasmes nourrissent ses écrits, *et vice versa*. Ils acquièrent, de la sorte, une telle force et un tel degré de raffinement que leur réalisation devient, dès lors, impérative. La littérature participe à cette dynamique morbide.

⁶⁹ Schaefer, 1994, p. 209.

⁷⁰ Nous aurions, alors, cette nouvelle équation fantasmagique : *Poupée* = Ursula + mère + Unica.

et d'Unica Zürn, sa compagne, objet de 'cruautés esthétiques'⁷¹. Une photographie qu'on dirait, de prime abord, 'familiale' les représente tous les trois, comme si ce couple sadomasochiste avait eu pour enfant cette même *Poupée*⁷². Nous aurions, dans cette mise en scène posthume, une occurrence d'humour pervers nécrophile, un jeu ultime avec sa fantasmatique, jeu *ante* mais aussi *post mortem* dans la mesure où ses effets esthétiques se seraient poursuivis au-delà de sa mort, dans l'intimité de son cercueil...

BIBLIOGRAPHIE

- AUTRAIN, Nicole, *Carnet d'une invertie*, Paris, La Musardine, 2007.
- BELLMER, Hans, *Obliques*, numéro spécial, 1975.
- BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'image*, Paris, Éditions Allia, 2016.
- BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe*, Paris, Les Éditions Denoël et Steele, 1933, 2 vols.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ vallon, 2006.
- CHARTIER, Didier A., « Psychopathologie et beauté », *L'évolution psychiatrique*, 68.4, 2003, pp. 639-648.
- DALÍ, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style » *Minotaure*, 3-4, 1933, pp. 69-76.
- DESHAIES, Gabriel, *L'esthétique du pathologique*, Paris, PUF, 1947.
- DEVEREUX, Georges, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 2010.
- DEVEREUX, Georges, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Payot et Rivages, 2011
- EDROSA, Martine, « De l'échec du "sentiment continu d'exister" au sacrifice : penser la clinique du tueur en série à partir de Winnicott », dans *Les images honteuses*, dir. Muriel Gagnebin et Julien Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006, pp. 331-360.
- GARCÍA LORCA, Federico, « Martyre de Sainte Eulalie », dans *Romancero gitan*, Œuvres complètes, t. I, éd. André Belamich, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1991, pp. 445-447.
- KLEIN, Mélanie, *Essais de psychanalyse* [1947], trad. Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2005.
- LEVER, Maurice, *Sade*, Paris, Fayard, 2012.
- LUQUET, Pierre, « Ouvertures sur l'artiste et le psychanalyste : la fonction esthétique du Moi », *Revue Française de Psychanalyse*, 6, 1963, pp. 585-605.

⁷¹ Des photographies de 1958, intitulées *Unica*, représentent son corps (notamment ses seins) 'atrocement' ficelé et boursoufflé, comme s'il eût voulu que les fils, tout en l'immobilisant, la mutilassent.

⁷² Bellmer, 1975, p. 274.

- LUQUET, Pierre, « Langage, pensée et structure psychique », *Revue Française de Psychanalyse*, 2, 1988, pp. 267-302.
- LUQUET, Pierre, *Les niveaux de pensée*, Paris, PUF, 2002.
- MASSON, Céline, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- MAZIÈRES, Frédéric, *Le concept d'humour pervers chez Sade. Une analyse psychobiographique*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- MAZIÈRES, Frédéric, « L'humour pervers nécrophile, une forme extrême de l'humour pervers du marquis de Sade », *Frontières*, 30.1, 2018, s. p., <<https://doi.org/10.7202/1049464ar>>.
- MELTZER, Donald, « L'objet esthétique », *Revue Française de Psychanalyse*, 49.5, 1985, pp. 1385-1389.
- MIRBEAU, Octave, *Correspondance générale*, t. I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- PAUVERT, Jean-Jacques, *Sade Vivant*, Rayol-Canadel-sur-Mer, Éditions Attila, 2013.
- PERRÉE, Caroline, « Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne », *Amerika*, 8, 2013, s. p., <<https://doi.org/10.4000/amerika.3812>>.
- SADÉ, marquis de, *Correspondance*, dans Œuvres complètes du marquis de Sade, Paris, éditions Tête de feuille, vol. VI, t. XII, 1973.
- SADÉ, marquis de, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, 1990.
- SADÉ, marquis de, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1995.
- SADÉ, marquis de, *Œuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. III, 1998.
- SCHAEFER, Gerard-J., *Journal d'un tueur*, trad. Stephen Skill, Paris, Pocket, 1994.
- SUSINI, Marie-Laure, *L'auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004.
- WITTKOP, Gabrielle, *Le nécrophile*, Paris, Éditions Verticales, 2012.



Les lignes du corps: erotismo y literaturas románicas propone una visión panorámica de las representaciones del erotismo en una serie de textos literarios en lengua romance. Investigadores de cuatro continentes analizan obras argentinas, españolas, francesas, italianas, portuguesas y rumanas de distintos arcos temporales, con el fin de poner de manifiesto la diversidad de enfoques sobre la corporalidad y los motivos sociales, históricos y políticos que las sustentan. En los trabajos reunidos en la primera parte de este volumen colectivo se presta especial atención a la expresión literaria de la liberación del cuerpo femenino. El segundo bloque se centra en el tema de la censura y en las estrategias acuñadas por los autores para eludir la, mientras que en el tercero se exploran distintas maneras de transgredir los tabúes. Finalmente, la última parte reúne contribuciones que abordan los mecanismos y los lugares del deseo.

Luana Bermúdez es doctora por la Universidad de Ginebra y encargada de curso de Literatura española moderna y contemporánea en la misma universidad. Entre sus intereses figuran la novela corta barroca y la recuperación de nuestro pasado reciente en las obras teatrales del siglo XXI.

Natacha Crocoll es doctora por la Universidad de Ginebra, donde imparte clases de Literatura española desde 2016.

Belinda Palacios es doctora en Literatura hispánica colonial por la Universidad de Ginebra, donde ejerce como encargada de curso. Se interesa especialmente por los inicios de la prosa de ficción en las colonias americanas, la crónica de Indias y la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI.

Andrea Palandri es doctorando en la Universidad de Ginebra y becario del Fondo Nacional Suizo. Su tesis versa sobre el estudio y la edición crítica de libretos de ópera italianos.



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES
Département des langues
et littératures romanes



instituto



de estudios



auriseculares