

BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Doyla.
Paris, Seuil, 1971.

On voyage beaucoup dans certains romans de Sade. Juliette par-
court (et dévaste) la France, la Savoie, l'Italie jusqu'à Naples; avec
Brisa-Testa, on atteint la Sibérie, Constantinople. Le voyage est un
thème facilement initiatique; cependant, bien que *Juliette* commence
par un apprentissage, le voyage sadien n'enseigne rien (la diversité
des mœurs est reléguée dans la dissertation sadienne, où elle sert
à prouver que le vice et la vertu sont des idées toutes locales); que
ce soit à Astrakhan, à Angers, à Naples ou à Paris, les villes ne sont
que des pourvoyeuses, les campagnes des retraites, les jardins des
décors et les climats des opérateurs de luxure¹; c'est toujours la
même géographie, la même population, les mêmes fonctions; ce qu'il
importe de parcourir, ce ne sont pas des contingences plus ou moins
exotiques, c'est la répétition d'une essence, celle du crime (entendons
une fois pour toutes sous ce mot le supplice et la débauche). Si donc
le voyage est divers, le lieu sadien est unique : on ne voyage tant que
pour s'enfermer. Le modèle du lieu sadien est Silling, le château
que Durcet possède au plus profond de la Forêt Noire et dans lequel
les quatre libertins des *120 Journées* s'enferment pendant quatre mois
avec leur sérail. Ce château est hermétiquement isolé du monde par
une suite d'obstacles qui rappellent assez ceux que l'on trouve dans
certains contes de fées : un hameau de charbonniers-contrebandiers
(qui ne laisseront passer personne), une montagne escarpée, un pré-
cipice vertigineux qu'on ne peut franchir que sur un pont (que les

1. Ainsi de la neige sibérienne, qui sert à une débauche spéciale.

terre, thème tellurique dont Juliette donne le sens à propos du volcan de Pietra Mala.

La clôture du lieu sadien a une autre fonction : elle fonde une autarcie sociale. Une fois enfermés, les libertins, leurs aides et leurs sujets forment une société complète, pourvue d'une économie, d'une morale, d'une parole et d'un temps, articulé en horaires, en travaux et en fêtes. Ici comme ailleurs, c'est la clôture qui permet le système, c'est-à-dire l'imagination. L'équivalent le plus proche de la cité sadienne serait le phalanstère fouriériste : même projet d'inventer dans tous ses détails un internat humain qui se suffise à lui-même, même volonté d'identifier le bonheur à un espace fini et organisé, même énergie à définir les êtres par leurs fonctions et à régler l'entrée en jeu de ces classes fonctionnelles selon une mise en scène minutieuse, même souci d'instituer une économie des passions, bref, même « harmonie » et même utopie. L'utopie sadienne — comme d'ailleurs celle de Fourier — se mesure beaucoup moins aux déclarations théoriques qu'à l'organisation de la vie quotidienne, car la marque de l'utopie, c'est le quotidien; ou encore : tout ce qui est quotidien est utopique : horaires, programmes de nourriture, projets de vêtement, installations mobilières, préceptes de conversation ou de communication, tout cela est dans Sade : la cité sadienne ne tient pas seulement par ses « plaisirs », mais aussi par ses besoins : il est donc possible d'esquisser une ethnographie du village sadien.

Nous connaissons ce que mangent les libertins. Nous savons par exemple, que le 10 novembre, à Silling, les messieurs se restaurent, à l'aube, par une collation improvisée (on avait réveillé les cuisinières), composée d'œufs brouillés, de chincara, de potage à l'oignon et d'omelettes. Ces détails (et bien d'autres) ne sont pas gratuits. La nourriture, chez Sade, est un fait de caste, soumise par conséquent à classification. La nourriture libertine est tantôt signe du luxe sans lequel il n'est pas de libertinage, non parce que le luxe est voluptueux « en soi » — le système sadien n'est pas simplement hédoniste —, mais parce que l'argent qui lui est nécessaire assure le partage des pauvres et des riches, des esclaves et des maîtres : « J'y

libertins font détruire, une fois enfermés), un mur de dix mètres de haut, une douve profonde, une porte, que l'on fait murer, sitôt entrés, une quantité effroyable de neige enfin.

La clôture sadienne est donc acharnée; elle a une double fonction; d'abord, bien entendu, isoler, abriter la luxure des entreprises punitives du monde; pourtant, la solitude libertine n'est pas seulement une précaution d'ordre pratique; elle est une qualité d'existence, une volupté d'être¹; elle connaît donc une forme fonctionnellement inutile mais philosophiquement exemplaire : au sein des retraites les mieux éprouvées, il existe toujours, dans l'espace sadien, un « secret », où le libertin emmène certaines de ses victimes, loin de tout regard, même complice, où il est irréversiblement seul avec son objet — chose fort singulière dans cette société communautaire; ce « secret » est évidemment formel, car ce qui s'y passe, étant de l'ordre du supplice et du crime, pratiques très explicites dans le monde sadien, n'a nul besoin d'être caché; à l'exception du secret religieux de Saint-Fond, le secret sadien n'est que la forme théâtrale de la solitude : il désocialise le crime pour un moment; dans un monde profondément pénétré de parole, il accomplit un paradoxe rare : celui d'un acte muet; et comme il n'y a jamais de réel, chez Sade, que la narration, le silence du « secret » se confond entièrement avec le blanc du récit : le sens s'arrête. Ce « trou » a pour signe analogique le lieu même des secrets : ce sont régulièrement des caveaux profonds, des cryptes, des souterrains, des excavations situées au plus bas des châteaux, des jardins, des fossés, dont on remonte seul, sans rien dire². Le secret est donc en fait un voyage dans les entrailles de la

1. La neige tombe sur Silling : « On n'imagine pas comme la volupté est servie par ces sûretés-là et ce que l'on entreprend quand on peut se dire : « Je suis seul ici, j'y suis au bout du monde, soustrait à tous les yeux et sans qu'il puisse devenir possible à aucune créature d'arriver à moi; plus de freins, plus de barrières. »

2. Jardins de la Société des Amis du Crime : « Au pied de quelques-uns de ces arbres sont ménagés des trous, où la victime peut à l'instant disparaître. On souppe quelquefois sous ces arbres, quelquefois dans ces trous mêmes. Il y en a d'extrêmement profonds, où l'on ne peut descendre que par des escaliers secrets, et dans lesquels on peut se livrer à toutes les infamies possibles avec le même calme, le même silence que si l'on était dans les entrailles de la terre. »

veux toujours », dit Saint-Fond en donnant la gestion de sa table à Juliette, « les mets les plus exquis, les vins les plus rares, les gibiers et les fruits les plus extraordinaires »; tantôt, ce qui est différent, signe d'énormité, c'est-à-dire de monstruosité : Minski, M. de Gernande (le libertin qui saigne sa femme tous les quatre jours) font des repas fabuleux, dont la fable (des dizaines de services, des centaines de plats, douze bouteilles de vin, deux de liqueur, dix tasses de café) atteste la constitution triomphante du corps libertin. De plus la nourriture, chez le maître, a deux fonctions. D'une part, elle restaure, elle répare les énormes dépenses de sperme que produit la vie libertine; il est peu de parties qui ne soient introduites par un repas, et compensées ensuite par quelques « confortatifs restaurants », chocolat ou rôties au vin d'Espagne. Clairwil, dont les débauches sont gigantesques, s'astreint à un régime « pensé » : elle ne mange que de la volaille et du gibier désossés, sous des formes déguisées, sa boisson ordinaire, en toute saison, est de l'eau sucrée glacée, parfumée de vingt gouttes d'essence de citron et de deux cuillerées d'eau de fleur d'oranger. D'autre part et inversement, administrée, la nourriture sert à empoisonner, ou tout au moins à neutraliser : on glisse du stramonium dans le chocolat de Minski pour l'endormir, du poison dans celui du jeune Rose et de M^{me} de Bressac pour les tuer. Substance restaurante ou assassine, le chocolat sadien finit par fonctionner comme signe pur de cette double économie alimentaire¹.

La nourriture de la seconde caste, celle des victimes, est tout aussi connue : volaille au riz, compotes, chocolat (encore!) pour le petit déjeuner de Justine et de ses compagnes, au couvent bénédictin dont elles forment le séail. La nourriture des victimes est toujours copieuse, pour deux raisons fort libertines; la première est que ces victimes doivent être elles-mêmes restaurées (M^{me} de Gernande, créature angélique, une fois saignée, demande des perdreaux et du caneton

1. Chocolat restaurant : « Tout est dit : monseigneur, énérvé, se recouche: on lui prépare son chocolat... », ou : « Après son orgie, le roi de Sardaigne m'offrit la moitié de son chocolat, j'acceptai; nous politiques... » — Chocolat assasin : « Quand j'aurai bien foutu monsieur son cher fils, nous lui ferons prendre une tasse de chocolat demain matin... »

de Rouen) et engraisées de façon à fournir à la luxure des « autels » ronds et potelés; la seconde est qu'il faut bien procurer à la passion coprophagique un aliment « abondant, délicat, adouci »; d'où un régime alimentaire étudié avec une précision médicale (du blanc de volaille, du gibier désossé, ni pain, ni salaison, ni graisse, faire manger souvent et précipitamment hors des heures de repas, de façon à produire de demi-indigestions, c'est la recette donnée par la Duclos). Telles sont les fonctions de la nourriture dans la cité sadienne : restaurer, empoisonner, engraisser, évacuer; toutes se déterminent par rapport à la luxure.

Il en est de même pour le vêtement. Cet objet, dont on peut dire qu'il est au centre de toute l'érotique moderne, de la Mode au strip-tease, garde chez Sade une valeur impitoyablement fonctionnelle — ce qui suffirait déjà à distinguer son érotisme de ce que nous entendons par ce mot. Sade ne joue pas perversement (c'est-à-dire moralement) des rapports du corps et du vêtement. Dans la cité sadienne, aucune de ces allusions, provocations et esquives dont notre vêtement est l'objet : l'amour s'y fait immédiatement nu; et en fait de strip-tease, on n'y connaît que le « *Trousez!* » brutal par lequel le libertin enjoint à son sujet de se mettre en position d'être examiné¹. Certes il existe dans Sade un jeu du vêtement; mais comme pour la nourriture, c'est un jeu clair de signes et de fonctions. Signes, d'abord : lorsque, dans une assemblée, le nu côtoie le vêtement (et par conséquent s'y oppose), c'est-à-dire hors des orgies, il sert à marquer les personnes spécialement humiliées; lors des grandes séances de narration qui ont lieu chaque soir à Silling, tout le séail est (provisoirement) habillé, mais les parentes des quatre messieurs, tout particulièrement abaissées comme épouses et filles, restent nues. Quant au vêtement lui-même (on ne parle ici que de celui des séails, le seul qui intéresse Sade), ou bien il signale, par des artifices réglés (couleurs, rubans, guirlandes) les classes de sujets : classes d'âge (combien tout ceci, encore une fois, fait penser à Fourier), classes de fonctions (petits garçons et

1. A une exception près, dont il sera parlé plus tard.

petites filles, fouteurs, vieilles), classes d'initiation (les sujets vierges changent de signe vestimentaire après la cérémonie de leur dépucelage), classes de propriété (chaque libertin donne une couleur à son écurie)¹; ou bien le vêtement est réglé en fonction de sa théâtralité, on lui impose ces protocoles de spectacle qui font chez Sade — hors le « secret » dont on a parlé — toute l'ambiguïté de la « scène », orgie réglée et épisode culturel qui tient de la peinture mythologique, du final d'opéra et du tableau des Folies-Bergère; la substance en est alors communément brillante et légère (gazes et taffetas), le rose y domine, du moins pour les jeunes sujets; tels sont les costumes de caractère, dont sont revêtus chaque soir, à Silling, les quatrains (à l'asiatique, à l'espagnole, à la turque, à la grecque) et les vieilles (en sœurs grises, en fées, en magiciennes, en veuves). Hors ces signes, le vêtement sadien est « fonctionnel », adapté aux devoirs de la luxure : il doit se défaire en une seconde. Une description réunit tous ces traits : celle du vêtement que les messieurs de Silling donnent à leur quatre amants favoris : il s'agit là d'une véritable construction du costume, dont chaque détail est pensé en raison de son spectacle (c'est un petit surtout étroit, leste et dégagé comme un uniforme prussien) et de sa fonction (culotte ouverte en cœur par-derrière, et qui peut tomber d'un seul coup si on lâche le gros nœud de rubans qui la retient). Le libertin est modéliste, comme il est diététicien, architecte, décorateur, metteur en scène, etc.

Puisque l'on fait ici un peu de géographie humaine, il faut dire un mot de la population sadienne. Comment sont-ils, physiquement, ces Sadianites? La race libertine n'existe qu'à partir de trente-cinq ans d'âge²; répugnants à tous égards s'ils sont vieux (cas le plus fréquent), les libertins ont pourtant parfois une belle figure, du feu dans le regard, l'haleine fraîche, mais cette beauté est alors compensée

1. Le transvestisme est rare chez Sade. Juliette s'y prête une fois, mais d'ordinaire, il semble méprisé comme source d'illusion (on s'en sert négativement, pour déterminer les sujets qui y résistent bien).

2. Seule, Juliette est très jeune; mais il ne faut pas oublier que c'est une apprentie-libertine — et que de plus elle est le sujet de la narration.

par un air cruel et méchant. Les sujets de débauche, eux, sont beaux s'ils sont jeunes, horribles s'ils sont vieux, mais dans les deux cas utiles à la luxure. On voit donc que dans ce monde « érotique » ni l'âge ni la beauté ne permettent de déterminer des classes d'individus. Le classement est certes possible, mais seulement au niveau du discours : il y a, en effet, dans Sade, deux sortes de « portraits ». Les premiers sont réalistes, ils individualisent soigneusement leur modèle, du visage au sexe : « Le président de Curval... était grand, sec, mince, des yeux creux et éteints, une bouche livide et malsaine, le menton élevé, le nez long. Couvert de poils comme un satyre, un dos plat, des fesses molles et tombantes qui ressemblaient plutôt à deux sales torchons flottant sur le haut de ses cuisses, etc. » : ce portrait est du genre « vrai » (au sens que ce mot peut avoir lorsqu'on l'applique traditionnellement à la littérature); il permet donc la diversité; d'une part, chaque description se particularise davantage au fur et à mesure que l'on descend le long du corps, car il est de l'intérêt de l'auteur de mieux décrire des sexes et des fessiers que des visages; et d'autre part le portrait libertin doit rendre compte de la grande opposition morphologique (mais nullement fonctionnelle, tous les libertins étant indifféremment sodomisants et sodomisés) des satyres, secs et poilus (Curval, Blangis) et des cinèdes, blancs et potelés (l'évêque, Durcet). Cependant, au fur et à mesure que l'on passe des libertins à leurs aides, puis à leurs victimes, les portraits s'irréalisent; on parvient ainsi au second portrait sadien : celui des sujets de débauche (et principalement des jeunes filles); ce portrait-là est purement rhétorique, c'est un *topos*. Voici Alexandrine, la fille de Saint-Fond, décemment trop bête pour que Juliette vienne à bout de son éducation : « La plus sublime gorge, de très jolis détails dans les formes, de la fraîcheur dans la peau, du dégagement dans les masses, de la grâce, du moelleux dans l'attachement des membres, une figure céleste, l'organe le plus flatteur, le plus intéressant, et beaucoup de romanesque dans l'esprit. » Ces portraits sont très culturels, renvoyant à la peinture (« faite à peindre ») ou à la mythologie (« la taille de Minerve sous les agréments de Vénus »), ce qui est une bonne manière

de les abstraire¹. Le portrait rhétorique, en effet, quoique parfois assez étendu (car l'auteur ne s'en désintéresse nullement), ne peint rien, ni la chose, ni son effet : il ne fait pas voir (et certainement ne le veut pas) ; il caractérise très peu (parfois la couleur des yeux, des cheveux) ; il se contente de nommer des éléments anatomiques dont chacun est parfait ; et comme cette perfection, en bonne théologie, est l'être même de la chose, il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit ; ces portraits rhétoriques sont donc vides, dans la mesure même où ce sont des portraits d'être ; les libertins, quoiqu'ils puissent être soumis à une certaine typologie, sont dans l'événement, ils obligent donc à des portraits toujours nouveaux ; mais comme les victimes, elles, sont dans l'être, elles ne peuvent que rencontrer des signes vides, suscitent toujours le même portrait, qui est de les affirmer, non de les figurer. Ce n'est donc ni la laideur ni la beauté, c'est l'instance même du discours, divisé en portraits-figures et en portraits-signes, qui détermine le partage de l'humanité sadienne².

Ce partage ne recouvre pas la division sociale, bien que celle-ci ne soit pas inconnue de Sade. Les victimes sont de tous rangs, et s'il y a une sorte de prime décernée aux sujets nobles, c'est que le « bon ton » est un opérateur capital de luxure³, en raison de la plus grande humiliation de la victime : dans la pratique sadienne, c'est un agrément sûr que de sodomiser la fille d'un conseiller au Parlement ou un jeune chevalier de Malte. Et si les maîtres, eux, appartiennent toujours aux classes supérieures (princes, papes, évêques, nobles ou

1. Le détail moral, donné en vrac parmi les détails physiques, est fonctionnel : de même que l'esprit, l'intelligence, l'imagination font les bons libertins, de même la sensibilité, la vivacité, le romanesque, la religion font les bonnes victimes. Sade ne connaît d'ailleurs qu'une forme d'énergie, indifféremment physique ou morale : « Nous nourrissons son extase... en la caressant de tous nos moyens physiques et moraux », dit Juliette de la Durand. Et ceci : « J'étais aux nues, je n'existais plus que par le sentiment profond de ma luxure. »

2. Même opposition au niveau des noms propres. Les libertins et leurs aides ont des noms « réalistes », dont la « vérité » ne pourrait être désavouée par Balzac, Zola, etc. Les victimes ont des noms de théâtre.

3. Les « filles du bon ton » forment une classe déterminée de luxure, à l'égal des jeunes garçons, des filles crapuleuses et des vierges.

grands roturiers), c'est qu'on ne peut être libertin sans argent. L'argent sadien, toutefois, a deux fonctions différentes. Il semble d'abord avoir un rôle pratique, il permet l'achat et l'entretien des sérails : pur moyen, il n'est alors ni estimé ni méprisé ; on souhaite seulement qu'il ne soit pas un obstacle au libertinage ; c'est ainsi que dans la Société des Amis du Crime, une réduction est prévue pour un contingent de vingt artistes ou gens de lettres, peu fortunés, on le sait, à qui « la société, protectrice des arts, veut décerner cette déférence » (nous pourrions aujourd'hui y entrer pour quatre millions légers par an). Mais on s'en doute, l'argent est bien autre chose qu'un moyen : c'est un honneur, il désigne sûrement les malversations et les crimes qui ont permis de l'accumuler (Saint-Fond, Minski, Noirceuil, les quatre traitants des *120 Journées*, Juliette elle-même). L'argent prouve le vice et il entretient la jouissance : non parce qu'il procure des plaisirs (chez Sade, ce qui « fait plaisir » n'est jamais là « pour le plaisir »), mais parce qu'il assure le spectacle de la pauvreté ; la société sadienne n'est pas cynique, elle est cruelle ; elle ne dit pas : il faut bien qu'il y ait des pauvres pour qu'il y ait des riches ; elle dit le contraire : il faut qu'il y ait des riches pour qu'il y ait des pauvres ; la richesse est nécessaire parce qu'elle constitue le malheur en spectacle. Lorsque Juliette, suivant l'exemple de Clairwil, s'enferme parfois pour considérer son or, dans une jubilation qui la conduit à l'extase, ce n'est pas la somme de ses plaisirs possibles qu'elle contemple, c'est la somme de ses crimes accomplis, c'est la misère générale, réfractée positivement dans cet or qui, étant là, ne peut être ailleurs ; l'argent ne désigne donc nullement ce qu'il acquiert (ce n'est pas une *valeur*), mais ce qu'il retire (c'est un lieu de séparation).

Avoir, en somme, c'est essentiellement pouvoir considérer ceux qui n'ont pas. Ce partage formel recouvre, bien entendu, celui des libertins et de leurs objets. On le sait, ce sont les deux grandes classes de la société sadienne. Ces classes sont fixes, on ne peut émigrer de l'une à l'autre : pas de promotion sociale. Et cependant, il s'agit essentiellement d'une société éducative, ou plus exactement d'une société-école (et même d'une société-internat) ; mais l'éducation

sadienne n'a pas le même rôle chez les victimes et leurs maîtres. Les premières sont parfois soumises à des cours de libertinage, mais ce sont, si l'on peut dire, des cours de technique (leçons de masturbation tous les matins à Silling), non de philosophie; l'école prête à la petite société victimale son système de punitions, d'injustices et de harangues hypocrites (le prototype en est, dans *Justine*, l'établissement du chirurgien Rodin, à la fois école, sérail et laboratoire de vivisection). Chez les libertins, le projet éducatif a une autre ampleur : il s'agit d'arriver à l'absolu du libertinage : Clairwil est donnée pour professeur à Juliette, pourtant déjà fort avancée, et Juliette elle-même est chargée par Saint-Fond d'un préceptorat auprès de sa fille Alexandrine. La maîtrise qui est cherchée ici est celle de la philosophie : l'éducation n'est pas celle de tel ou tel personnage, c'est celle du lecteur. De toute manière, l'éducation ne permet jamais de passer d'une classe à l'autre : Justine, que l'on chapitre combien de fois, ne sort jamais de son état victimal.

Dans cette société très codée, les passages (la société la plus fixiste ne peut s'en priver) sont assurés, non par le mouvement, mais par un système de relais, eux-mêmes fixes. Voici comment, dans son extension la plus grande, on peut établir l'échelle de la société sadienne : 1) les grands libertins (Clairwil, Olympe Borghèse, la Delbène, Saint-Fond, Noirceuil, les quatre traitants des *120 Journées*, le roi de Sardaigne, le pape Pie VI et ses cardinaux, le roi et la reine de Naples, Minski, Brisa-Testa, le faux-monnayeur Roland, Cordelli, Gernande, Bressac, divers moines, évêques, conseillers au Parlement, etc.) ; 2) les aides majeurs, qui forment comme le fonctionnariat du libertinage, comprennent les historiennes et les grandes maquerelles, telle la Duvergier ; 3) viennent ensuite les assistants ; ce sont des sortes de gouvernantes ou de duègnes, mi-domestiques, mi-sujets (la Lacroix, qui assiste le vieil archevêque de Lyon, lui présente à la fois son chocolat et son derrière), ou des valets de confiance, bourreaux ou proxénètes ; 4) les sujets proprement dits sont ou occasionnels (familles, jeunes enfants tombés dans les mains des libertins) ou réguliers, réunis en séraïls ; il faut y distinguer les patients principaux, qui font l'objet

de séances déterminées, et les *plastrons*, sortes de factionnaires de la débauche, qui accompagnent partout le libertin pour le soulager ou l'occuper ; 5) la dernière classe, ou classe paria, est occupée par les épouses. D'une classe à l'autre, les individus n'ont aucun rapport (hors ceux de la pratique libertine) ; mais les libertins eux-mêmes communiquent de deux façons : par des contrats (celui qui lie Juliette à Saint-Fond est très minutieux) ou par des pactes : celui que concluent Juliette et Clairwil est empreint d'une amitié vive, enflammée. Contrats et pactes sont à la fois éternels (« voilà une aventure qui nous lie pour jamais ») et révocables du jour au lendemain : Juliette précipite Olympe Borghèse dans le Vésuve et finit par empoisonner Clairwil.

Tels sont les principaux protocoles de la société sadienne ; tous, on l'a vu, attestent le même partage, celui des libertins et de leurs victimes. Cependant, bien qu'attendu, ce partage n'est pas encore fondé : tous les traits qui séparent les deux classes sont des effets du partage mais ne le déterminent pas. Qu'est-ce donc qui fait le maître ? qu'est-ce qui fait la victime ? Est-ce la pratique de la luxure (puisqu'elle oblige à séparer les agents des patients), comme on le croit communément depuis que les lois de la société sadienne ont formé ce qu'on appelle le « sadisme » ? Il faut donc interroger maintenant la *praxis* de cette société, étant bien entendu que toute *praxis* est elle-même un code de sens¹, et qu'elle peut s'analyser en unités et en règles.

Sadé est un auteur « érotique », on nous le dit sans cesse. Mais qu'est-ce que l'érotisme ? Ce n'est jamais qu'une parole, puisque les pratiques ne peuvent en être codées que si elles sont connues, c'est-à-

1. Pour Aristote, la *praxis*, science pratique qui ne produit aucune œuvre distincte de l'agent (contrairement à la *poïésis*) est fondée sur le choix rationnel entre deux comportements possibles, ou *proaïrésis* : c'est déjà là, évidemment, une conception codée de la *praxis*. On retrouverait cette idée de la *praxis* comme langue dans la conception moderne de la stratégie.

dire parlées¹ ; or notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambiguës, en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole perpétuellement allusive. A ce compte-là, Sade n'est pas érotique : on l'a dit, il n'y a jamais chez lui de « strip-tease » d'aucune sorte, cet apologue essentiel de l'érotisme moderne². C'est tout à fait indifférent et par une très grande présomption que notre société parle de l'érotisme de Sade, c'est-à-dire d'un système qui n'a aucun équivalent chez elle. La différence ne tient pas à ce que l'érotisme sadien est criminelle et la nôtre inoffensive, mais à ce que la première est assertive, combinatoire tandis que la seconde est suggestive, métaphorique. Pour Sade, il n'y a d'érotique que si l'on « *raisonne le crime* »³ ; *raisonner*, cela veut dire philosopher, dissenter, haranguer, bref soumettre le crime (terme générique qui désigne toutes les passions sadiennes) au système du langage articulé ; mais cela veut dire aussi combiner selon des règles précises les actions spécifiques de la luxure, de façon à faire de ces suites et groupements d'actions une nouvelle « langue », non plus parlée mais agie ; la « langue » du crime, ou nouveau code d'amour, tout aussi élaboré que le code courtois.

La pratique sadienne est dominée par une grande idée d'ordre : les « dérèglements » sont énergiquement réglés, la luxure est sans frein mais non sans ordre (à Silling, par exemple, toute débauche cesse irrévocablement à 2 heures du matin). Innombrables, incessantes sont les expressions qui renvoient à une construction volontaire de la scène érotique : *disposer le groupe, arranger tout ceci, exécuter une nouvelle scène, composer de trois scènes un acte libidineux, former le tableau le plus neuf et le plus libertin, faire de cela une petite scène, tout s'arrange* ;

1. Il va de soi que la langue érotique s'élabore, non seulement dans le langage articulé, mais dans le langage des images.

2. Voici l'exception dont on a parlé, seule ébauche de strip-tease sadien (il s'agit du jeune Rose, amené chez Saint-Fond) : « Déculotte-le moi, Juliette, relève sa chemise sur ses reins, en laissant agréablement tomber sa culotte au bas de ses cuisses ; j'aime à la folie cette manière d'offrir un cul. »

3. Dans le désert de Sibérie, Brisa-Testa ne rencontre qu'un libertin, le Hongrois Tergowitz : « Celui-là au moins raisonnait le crime. »

ou au contraire : *toutes les attitudes se dérangent, rompre les attitudes, tout varia bientôt, varier l'attitude*, etc. D'ordinaire la combinatoire sadienne est déterminée par un ordonnateur (un metteur en scène) : « Amis, dit le moine, mettons de l'ordre à ces procédés. », ou : « Voici comment la putain disposa le groupe. » En aucun cas, l'ordre érotique ne doit être débordé : « Un moment, dit la Delbène, tout en feu, un instant, mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs, on n'en jouit qu'en les fixant. » ; d'où une ambiguïté fort comique entre l'admonestation libertine et l'apostrophe professorale, le sérail étant toujours une petite classe (« Un moment, un moment, Mesdemoiselles, dit Delbène en cherchant à rétablir l'ordre... »). Mais parfois aussi l'ordre érotique est institutionnel ; personne ne le prend en charge, sinon la coutume : les religieuses libertines d'un couvent de Bologne pratiquent une figure collective, qu'on appelle le chapelet, dans laquelle les ordonnatrices sont des religieuses âgées, placées à chaque neuvième (ce pour quoi on appelle chacune de ces régisseuses un *pater*). Parfois encore, plus mystérieusement, l'ordre érotique s'instaure tout seul, soit injonction préalable, soit prescience collective de ce qu'il faut faire, soit connaissance des lois structurales qui prescrivent de compléter de telle façon une figure commencée ; cet ordre subit et apparemment spontané, Sade l'indique d'un mot : *la scène marche, le tableau s'arrange*. De la sorte, devant la scène sadienne, naît une impression puissante, non d'automatisme, mais de « minutage », ou si l'on préfère, de performance.

Le code érotique est composé d'unités qui ont été soigneusement déterminées et nommées par Sade lui-même. L'unité minimale est la *posture* ; c'est la plus petite combinaison que l'on puisse imaginer car elle ne réunit qu'une action et son point corporel d'application ; ni ces actions ni ces points n'étant infinis, tant s'en faut, les postures peuvent parfaitement s'énumérer, ce que l'on ne fera pas ici ; il suffira d'indiquer qu'outre les actes proprement sexuels (permis et réprouvés), il faut ranger dans ce premier inventaire toutes les actions et tous les lieux susceptibles d'allumer l'« imagination » du libertin, que Krafft-Ebing n'a pas toujours enregistrés, tels l'examen de la victime, son

interrogatoire, le blasphème etc.; et que l'on doit mettre au rang des éléments simples de la posture, des « opérateurs » particuliers, comme le lien de famille (inceste ou vexation conjugale), le rang social (on en a dit un mot), la hideur, la saleté, les états physiologiques, etc. La posture étant une formation élémentaire, elle se répète fatalement et l'on peut dès lors la comptabiliser; au sortir d'une orgie que Juliette et Clairwil ont faite chez les Carnes, un jour de Pâques, Juliette fait ses comptes : elle a été possédée 128 fois d'une manière, 128 fois d'une autre, soit 256 fois en tout, etc.¹. Combinées, les postures composent une unité de rang supérieur, qui est l'*opération*. L'opération demande plusieurs acteurs (c'est du moins le cas le plus fréquent); lorsqu'elle est saisie comme un tableau, un ensemble simultané de postures, on l'appelle une *figure*; lorsqu'au contraire, on voit en elle une unité diachronique, se développant dans le temps par succession de postures, on l'appelle un *épisode*. Ce qui limite (et constitue) l'épisode, ce sont des contraintes de temps (l'épisode est contenu entre deux jouissances); ce qui limite la figure, ce sont des contraintes d'espace (tous les lieux érotiques doivent être occupés en même temps). Enfin, les opérations, s'étendant et se succédant, forment la plus grande unité possible de cette grammaire érotique : c'est la « scène » ou la « séance ». Passé la scène, on retrouve le récit ou la dissertation.

Toutes ces unités sont soumises à des règles de combinaison — ou de composition. Ces règles permettraient facilement une formalisation de la langue érotique, analogue aux « arbres » graphiques proposés par nos linguistes : ce serait en somme l'arbre du crime². Sade lui-même ne dédaignait pas l'algorithme, comme on le voit dans l'histoire n° 46 de la 2^e partie des *120 Journées*³. Dans la grammaire sadienne, il y a principalement deux règles d'action : ce sont, si l'on veut, les

1. L'imagination de Juliette est éminemment comptable : à un moment, elle met au point un projet numérique, destiné à corrompre sûrement, par progression géométrique, toute la nation française.

2. « ... Comme il y a d'assez jolies branches de crime dans toute cette aventure... » (*Juliette*).

3. « Il fait chier une fille A et une autre B; puis il force B... » etc.

procédures régulières par lesquelles le narrateur mobilise les unités de son « lexique » (postures, figures, épisodes). La première est une règle d'exhaustivité : dans une « opération », il faut que le plus grand nombre de postures soient accomplies simultanément; ceci implique d'une part que tous les acteurs présents soient employés en même temps, et si possible dans le même groupe (ou en tout cas, dans des groupes qui se répètent)¹; et d'autre part, qu'en chaque sujet, tous les lieux du corps soient érotiquement saturés; le groupe est une sorte de noyau chimique dont aucune « valence » ne doit rester libre : toute la syntaxe sadienne est ainsi recherche de la figure totale. Ceci se rattache au caractère panique du libertinage; il ne connaît ni désemploi ni repos; lorsque l'énergie libertine ne peut s'user en scènes ni en harangues, elle pratique tout de même une sorte de régime de croisière : c'est « le taquinisme », durée continue de menues vexations que le libertin fait subir aux objets qui l'entourent. La seconde règle d'action est une règle de réciprocité. Tout d'abord, bien entendu, une figure peut s'inverser : telle combinaison, inventée par Belmor qui l'applique à des filles, est variée par Noirceuil, qui l'applique à des garçons (« donnons une autre tournure à cette fantaisie »). Et puis surtout, dans la grammaire sadienne, il n'y a aucune fonction réservée (à l'exception du supplice). Dans la scène, toutes les fonctions peuvent s'échanger, tout le monde peut et doit être tour à tour agent et patient, fustigateur et fustigé, coprophage et coprophagé, etc. Cette règle est capitale, d'abord parce qu'elle assimile l'érotisme sadien à une langue vraiment formelle, dans laquelle il n'y a que des classes d'actions et non des groupes d'individus, ce qui simplifie beaucoup la grammaire : le sujet de l'acte (au sens grammatical du terme) peut être aussi bien un libertin, un aide, une victime, une épouse; ensuite parce qu'elle dissuade de fonder le partage de la société sadienne sur la particularité des pratiques sexuelles (c'est tout le contraire qui se passe chez nous; nous nous demandons toujours d'un homosexuel

1. L'exemple paroxystique en serait la scène où Bracciani et Chigi (cardinaux de Pie VI), Olympe Borghèse, Juliette, des comparses, un singe, un dindon, un nain, un enfant et un chien forment un groupe difficilement extensible.

s'il est « actif » ou « passif »; chez Sade, la pratique sexuelle ne sert jamais à identifier un sujet). Puisque tout le monde peut être sodomite et sodomisé, agent et patient, sujet et objet, puisque le plaisir est possible partout, chez les victimes comme chez les maîtres, il faut chercher ailleurs la raison du partage sadien, que déjà l'ethnographie de cette société n'avait pas permis de découvrir.

En fait, c'est ici le moment de le dire, hors le meurtre, il n'y a qu'un trait que les libertins possèdent en propre et ne partagent jamais, sous quelque forme que ce soit : c'est la parole. Le maître est celui qui parle, qui dispose du langage dans son entier; l'objet est celui qui se tait, reste séparé, par une mutilation plus absolue que tous les supplices érotiques, de tout accès au discours, puisqu'il n'a même aucun droit à recevoir la parole du maître (les harangues ne s'adressent qu'à Juliette et à Justine, victime ambiguë, pourvue d'une parole narrative). Certes, il y a des victimes — très rares — qui peuvent ergoter sur leur sort, présenter au libertin son infamie (M. de Cloris, M^{lle} Fontange de Donis, Justine); mais ce ne sont que des voix mécaniques, elles n'ont qu'un rôle de complices dans l'exploitation de la parole libertine. Seule cette parole est libre, inventée, se confondant entièrement avec l'énergie du vice. Dans la cité sadienne, la parole est peut-être le seul privilège de caste qu'on ne puisse réduire. Le libertin en possède toute la gamme, du silence dans lequel s'exerce l'érotisme profond, tellurique, du « secret », jusqu'aux convulsions de parole qui accompagnent l'extase — et tous les usages (ordres d'opérations, blasphèmes, harangues, dissertations); il peut même, surpême propriété, la déléguer (aux historiennes). C'est que la parole se confond entièrement avec la marque avouée du libertin, qui est (dans le vocabulaire de Sade) : l'*imagination* : on dirait presque qu'*imagination* est le mot sadien pour *langage*. L'agent n'est pas fondamentalement celui qui a le pouvoir ou le plaisir, c'est celui qui détient la direction de la scène et de la phrase (nous savons que toute scène sadienne est la phrase d'une autre langue), ou encore : la direction du sens. Au-delà des personnages de l'anecdote, au-delà de Sade lui-même, le « sujet » de l'érotique sadienne n'est donc pas, ne peut

être personne d'autre que le « sujet » de la phrase sadienne : les deux instances, celle de la scène et celle du discours, ont le même foyer, la même recton, car la scène n'est que discours. On comprend mieux maintenant sur quoi repose et à quoi tend toute la combinaison érotique de Sade : son origine et sa sanction sont d'ordre rhétorique.

Les deux codes, en effet, celui de la phrase (oratoire) et celui de la figure (érotique) se relaient sans cesse, forment une même ligne, le long de laquelle le libertin circule avec la même énergie : la seconde prépare ou prolonge indifféremment la première¹, parfois même l'accompagne². En un mot, la parole et la posture ont exactement la même valeur, elles valent l'une pour l'autre : donnant l'une, on peut recevoir l'autre en monnaie : Belmor, nommé président de la Société des Amis du Crime, y ayant prononcé un très beau discours, un homme de soixante ans l'arrête et pour lui témoigner son enthousiasme et sa reconnaissance, « il le supplie de lui prêter son cul » (que Belmor n'a garde de refuser). Rien d'étonnant, donc, à ce que, devant Freud, mais aussi l'inversant, Sade fasse du sperme le substitut de la parole (et non le contraire), le décrivant avec les termes mêmes qu'on applique à l'art de l'orateur : « La décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emportée, etc. » Mais surtout, le sens de la scène est possible parce que le code érotique bénéficie entièrement de la logique même du langage, manifestée grâce aux artifices de la syntaxe et de la rhétorique. C'est la phrase (ses raccourcis, ses corrélations internes, ses figures, son cheminement souverain) qui libère les surprises de la combinaison érotique et convertit le réseau du crime en arbre merveilleux : « Il raconte qu'il a connu un homme qui a foutu trois enfants qu'il

1. Delbène et Juliette : « Et ses caresses devenant plus ardentes, nous allâmes bientôt le feu des passions au flambeau de la philosophie. » Et ailleurs : « Vous m'avez fait mourir de volupté! Asseyons-nous et dissertons. »

2. « Je veux manier vos vits en parlant... Je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts se communique à mes discours, et vous verrez mon éloquence s'accroître, non comme celle de Cicéron, en raison des mouvements du peuple entourant la tribune aux harangues, mais comme celle de Sapho, en proportion du foudre qu'elle obtenait de Démophile. »

avait de sa mère, desquels il y avait une fille qu'il avait fait épouser à son fils, de façon qu'en foutant celle-là, il foutait sa sœur, sa fille et sa belle-fille et qu'il contraignait son fils à foutre sa sœur et sa belle-mère. » La combinaison (ici parentale) se présente en somme comme un détour compliqué, le long duquel on se croit perdu, mais qui, tout d'un coup, se ramasse et s'éclaircit : partant d'acteurs divers, c'est-à-dire d'un réel inintelligible, on débouche en un tour de phrase et *grâce précisément à la phrase*, sur un condensé d'inceste, c'est-à-dire sur un sens. On dira à la limite que le crime sadien n'existe qu'à proportion de la quantité de langage qui s'y investit, non point du tout parce qu'il est rêvé ou raconté, mais parce que seul le langage peut le construire. Sade énonce à un moment : « Pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il encule sa fille mariée avec une hostie. » C'est la nomenclature qui permet le raccourci parental : de l'énoncé simplement constatatif, s'élançant l'arbre du crime.

C'est donc en définitive l'écriture de Sade qui supporte tout Sade. Sa tâche, dont elle triomphe avec un éclat constant, est de contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, la parole et le crime, d'introduire tout à coup dans les conventions du langage social les subversions de la scène érotique, dans le même temps où le « prix » de cette scène est prélevé dans le trésor de la langue. Ceci se voit bien au niveau de ce qu'on appelle traditionnellement le style. On sait que dans *Justine*, le code d'amour est métaphorique : on y parle des myrtes de Cythère et des roses de Sodome. Dans *Juliette* au contraire, la nomenclature érotique est nue. L'enjeu de ce passage n'est évidemment pas la crudité, l'obscénité du langage, mais la mise au point d'une autre rhétorique. Sade pratique couramment ce que l'on pourrait appeler la violence métonymique : il juxtapose dans un même syntagme des fragments hétérogènes, appartenant à des sphères de langage ordinairement séparées par le tabou socio-moral. Ainsi de l'Église, du beau style et de la pornographie : « Oui, oui, monseigneur », dit la Lacroix au vieil archevêque de Lyon, l'homme au chocolat confortatif, « et votre Éminence voit bien qu'en ne lui exposant que la partie qu'il désire, j'offre à son libertain hommage le plus joli

cul vierge qu'il soit possible d'embrasser¹ ». Ce qui est agité de la sorte, ce sont évidemment, d'une façon très classique, les fétiches sociaux, rois, ministres, ecclésiastiques, etc., mais c'est aussi le langage, les classes traditionnelles d'écriture : la contamination criminelle touche tous les styles de discours : le narratif, le lyrique, le moral, la maxime, le topo mythologique. Nous commençons à savoir que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que la « poésie », qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire. A ce point de vue, non seulement l'écriture de Sade est poétique, mais encore Sade a pris toutes les précautions pour que cette poésie soit intraitable : la pornographie courante ne pourra jamais récupérer un monde qui n'existe qu'à proportion de son écriture, et la société ne pourra jamais reconnaître une écriture qui est liée structurellement au crime et au sexe.

Ainsi s'établit la singularité de l'œuvre sadienne — et du même coup se profile l'interdit qui la frappe : la cité suscitée par Sade, et que nous avons cru au début pouvoir décrire comme une cité « imaginaire », avec son temps, ses mœurs, sa population, ses pratiques, cette cité-là est entièrement suspendue à la parole, non parce qu'elle est la création du romancier (situation pour le moins banale), mais parce qu'à l'intérieur même du roman sadien il y a un autre livre, livre textuel, tissé de pure écriture, et qui détermine tout ce qui se passe « imaginairement » dans le premier : il ne s'agit pas de raconter, mais de raconter que l'on raconte. Cette situation fondamentale de l'écriture a pour apologue très clair l'argument même des *120 Journées de Sodome* : on sait qu'au château de Silling, toute

1. Exemples innombrables de ce procédé : les *passions papales*, le *fessier ministériel*, *travailler d'importance le cul pontifical*, *sodomiser son institutrice*, etc. (procédé repris par Klossowski : *la culotte de l'Inspectrice*). La règle de concordance des temps peut s'en mêler, même si l'effet n'en est comique que pour nous : « Je voudrais que vous baisassiez le cul de mon Lubin. » Faut-il rappeler que si nous paraissions rendre Sade responsable d'effets qu'historiquement il n'a pu prévoir, c'est que pour nous, Sade n'est pas le nom d'un individu, mais d'un « auteur », ou mieux encore d'un « narrateur » mythique, dépositaire à travers le temps de tous les sens que reçoit son discours.

la cité sadienne — condensée en ce lieu — est tournée vers l'*histoire* (ou le groupe d'histoires) qui est solennellement délivrée chaque soir par des prêtresses de la parole, les historiennes¹. Cette prééminence du récit est établie par des protocoles très précis : tout l'horaire de la journée converge vers son grand moment (le soir), qui est la séance d'histoires; on s'y prépare, tout le monde doit y assister (à l'exception des agents qui serviront la nuit); le salon d'assemblée est un théâtre semi-circulaire, dont le centre est occupé par la chaire élevée de l'historienne; au-dessous de ce trône de parole, les sujets de débauche sont assis, à la disposition des messieurs qui souhaiteraient expérimenter avec eux les propositions avancées par l'historienne; leur statut est bien ambigu, à la manière sadienne, car ils constituent à la fois les unités de la figure érotique et celles de la parole qui s'énonce au-dessus de leur tête : ambiguïté qui tient toute dans leur situation d'*exemples* (de grammair et de débauche) : la pratique suit la parole et en reçoit absolument sa détermination : ce qui se fait a été dit². Sans la parole formatrice, la débauche, le crime ne pourraient s'inventer, se développer : le livre doit précéder le livre, l'historienne est le seul « acteur » du livre, car la parole en est le seul drame. La première des historiennes, la Duclos, est le seul être qui, dans le monde libertin, soit honoré : ce que l'on honore en elle, c'est à la fois le crime et la parole.

Or, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est peut-être à partir de la constitution proprement *littéraire* de l'œuvre sadienne que l'on voit le mieux une certaine nature des interdictions dont elle est l'objet. Il arrive assez souvent que l'on donne à la réprobation morale dont on frappe Sade la forme déabusée d'un dégoût esthétique : on déclare que Sade est *monotone*. Bien que toute création soit nécessairement une combinatoire, la société, en vertu du vieux mythe romantique de l'« inspiration », ne supporte pas qu'on le lui dise. C'est pourtant ce qu'a fait Sade : il a ouvert et découvert son œuvre (son

1. Juliette aussi est qualifiée d'historienne.

2. Le crime a exactement la même « dimension » que la parole : lorsque les historiennes en arriveront aux passions meurtrières, le sérail se dépeuplera.

« monde ») comme l'intérieur d'une langue, accomplissant ainsi cette union du livre et de sa critique que Mallarmé nous a rendue si claire. Mais ce n'est pas tout; la combinatoire sadienne (qui n'est pas du tout, comme on le dit, celle de toute littérature érotique) ne peut nous paraître monotone que si nous déportons arbitrairement notre lecture, du discours sadien à la « réalité » qu'il est censé représenter ou imaginer : Sade n'est ennuyeux que si nous fixons notre regard sur les crimes rapportés et non sur les performances du discours.

De même, lorsque, n'invoquant plus la monotonie de l'érotique sadienne, mais plus franchement les « monstrueuses turpitudes » d'un « auteur abominable », on en vient, comme fait la loi, à interdire Sade pour des raisons morales, c'est parce qu'on refuse d'entrer dans le seul univers sadien, qui est l'univers du discours. Pourtant, à chaque page de son œuvre, Sade nous donne des preuves d'« irréalisme » concerté : ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement fabuleux, c'est-à-dire impossible; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours, les contraintes sont déplacées : le référent est entièrement à la discrétion de Sade, qui peut lui donner, comme tout conteur, des dimensions fabuleuses, mais le signe, lui, appartenant à l'ordre du discours, est intraitable, c'est lui qui fait la loi. Par exemple : Sade multiplie, dans une même scène, les extases du libertin au-delà de tout possible : il le faut bien, si l'on veut décrire beaucoup de figures en une seule séance : mieux vaut multiplier les extases, qui sont des unités référentielles et par conséquent ne coûtent rien, que les scènes, qui sont des unités du discours et par conséquent coûtent beaucoup. Étant écrivain, et non auteur réaliste, Sade choisit toujours le discours contre le référent; il se place toujours du côté de la *sémiotique*, non de la *mimesis* : ce qu'il « représente » est sans cesse déformé par le sens, et c'est au niveau du sens, non du référent, que nous devons le lire.

C'est évidemment ce que ne fait pas la société qui l'interdit; elle ne voit dans l'œuvre de Sade que l'appel du référent; pour elle, le mot n'est qu'une vitre qui donne sur le réel; le procès créatif qu'elle imagine et sur lequel elle fonde ses lois n'a que deux termes : le « réel »

et son expression. La condamnation légale portée contre Sade est donc fondée sur un certain système de la littérature et ce système est celui du réalisme : il postule que la littérature « représente », « figure », « imite » ; que c'est la conformité de cette imitation qui s'offre au jugement, esthétique si l'objet en est touchant, instructif, ou pénal, s'il est monstrueux ; qu'enfin, imiter, c'est persuader, entraîner : vue d'école, dans laquelle pourtant s'engage toute une société, avec ses institutions. Juliette, « fière et franche dans le monde, douce et soumise dans les plaisirs », séduit énormément ; mais celle qui me séduit est la Juliette de papier, l'historienne qui se fait sujet du discours, non sujet de la « réalité ». Devant les excès de la Durand, Juliette et Clairwil ont ce mot profond : « Est-ce que vous avez peur de moi ? — Peur ! non : mais nous ne te concevons pas. » Inconcevable dans la réalité, *fût-elle imaginaire*, la Durand (comme Juliette) le devient cependant dès qu'elle quitte l'instance anecdotique pour atteindre l'instance du discours. La fonction du discours n'est pas, en effet, de « faire peur, honte, envie, impression, etc. », mais de concevoir l'inconcevable, c'est-à-dire de ne rien laisser en dehors de la parole et de ne concéder au monde aucun ineffable : tel est, semble-t-il, le mot d'ordre qui se répète tout au long de la cité sadienne, de la Bastille, où Sade n'exista que par la parole, au château de Silling, sanctuaire, non de la débauche, mais de l'« histoire ».