

**JUSTINE CHEZ DUBOURG :
LECTURE ISOTOPIQUE D'UNE SCENE SADIENNE.**

Michel GAILLIARD

Université de Toulouse-Le-Mirail

SOMMAIRE

1. Pour un libertinage textuel
2. Présomption d'isotopie
3. Isotopie générique *libertine*
 - 3.1. Inhérences
 - 3.2. Afférences
4. Isotopies génériques connectées
5. Isotopies spécifiques
6. Molécule sémique
7. Conclusion

La pauvreté a ses franchises : l'opulence a sa gêne.

Regrets sur ma vieille robe de chambre.

1. Pour un libertinage textuel

Tout le monde sait que les romans « inavouables[1] » de Sade ont pour héros des *libertins* ; tout le monde sait aussi que les significations du terme *libertin* ne cessent de suivre une courbe descendante, sinon dégradante, du haut rang de libre-penseur que lui confère son étymologie au simple et vil équivalent de *débauché*[2]. Aujourd'hui, le mot peut même côtoyer les plus ignobles référents lorsqu'on s'adresse à ces lits de Procuste que sont nos modernes moteurs de recherche[3].

Peut-on sauver de ce désastre le libertin sadien ? Le voilà déjà tout éreinté d'une comparaison avec Lovelace ; car une fois que ce crayon a été donné

Le modèle exemplaire du libertin ne connaît plus guère que des atténuations, des retouches, des replâtrages ; le type est fixé, Sade n'y ajoute rien ; il peint, repeint inlassablement autre chose, et à côté. Les héros de Sade – en réalité il n'en est qu'un, obsédé de désirs sexuels, comme Sade lui-même – s'épuisent en une quête extravagante de plaisirs de toute nature et contre nature, en prétendant obéir à la nature jusqu'au bout[4].

On peut penser tout au fond de soi que les scélérats qui hantent la prose sadienne ne méritent finalement pas mieux... Mais le libertinage, au moins, peut-on le définir sans esprit partisan ? Comme catégorie littéraire, il est central. Les *romans libertins* abondent et nous mettent devant la même dualité de valeur : à côté d'un libertinage encore marqué par son ascendance érudite ou philosophique, la simple débauche est connue comme l'apanage des livres *à lire d'une main* et autres *mauvais livres*. Malgré cela, la distinction entre érotisme et pornographie ne peut être qu'un lieu commun :

[...] quelques efforts que fassent le critique ou le juge pour distinguer entre la pornographie, qui serait grossière, et la littérature érotique, qui serait fine, il n'y a pas de différence formelle. Quand on tient à la marquer, la seule barre finit souvent par être celle du mérite de l'œuvre : plus on y perçoit de qualités littéraires, contenus à part, moins on accepte de la voir se précipiter sous le couperet de l'indécence. Question de dosage, et forcément, en partie, là aussi, subjective[5].

L'avantage est ici que l'on définit le libertinage sur un critère interne, le « mérite du texte » étant finalement affaire de significations littéraires et esthétiques, et non comme un attribut de tel ou tel personnage. Autrement dit, on le fait dépendre de la textualité dans son ensemble et non du simple référent. Toutefois, le libertinage de l'*opus sadicum* est d'un genre un peu particulier : ce qui est licencieux en lui suscite plus souvent le dégoût que l'envie, et la première réponse apportée par la critique fut qu'il fallait sauver les *scènes* de débauche sadiennes au nom des savantes *dissertations* qui les suivent invariablement dans la diégèse des grands textes et où abondent les emprunts à Fréret, Voltaire ou La Mettrie qui rattachent Sade à la culture de son temps. Pour toute une génération de lecteurs, de Breton à Pauvert en passant par Gilbert Lely et Bataille, la cruauté, l'horreur sadienne étaient lues comme diverses métaphores[6]. Pour ceux-là, le libertin sadien typique est plus que tout autre celui qui *va au grand* comme le duc des *Cent Vingt Journées* ou Saint-Fond dans *Histoire de Juliette*[7]. Mais alors, les autres, les libertins sans-grades, à passion simple, en sont-ils forcément voués à la plus basse pornographie ou à la seule fonction de *teasing*, préparant l'entrée des scélérats endurcis qui forment l'essentiel des relations sadiennes ? Ces libertins ordinaires, ceux qu'illustrent les récits de la première journée de la Dubois dans *Les Cent Vingt Journées*, sont certes moins glorieux mais sont par là moins représentatifs de ce *sadisme* conçu par toute une critique comme une catégorie *a priori*, déliée des significations linguistiques et rattachée préférentiellement à l'anthropologie de l'*homo sadicus*. Le caractère relativement inoffensif de ces personnages, leur tendance à disparaître presque aussitôt qu'apparus, leur absence de grandeur dans le crime, peuvent être d'une aide précieuse pour poser la question du libertinage non plus comme contenu historique, esthétique ou philosophique mais, tout bonnement en terme d'impression référentielle. Pour formuler la question autrement : une fois dissipés les prestiges métaphysiques du mal absolu et de l'*unique*, quelle isotopie la présomption d'un contenu libertin dans les textes de Sade permettrait-elle de construire dans un passage où l'un de ces libertins ordinaires se trouve engagé dans une interaction narrative ?

2. Présomption d'isotopie

La théorie des isotopies qui servira à cette analyse est celle qui est utilisée couramment en sémantique textuelle interprétative ; elle est définie *a minima* comme « toute itération d'une unité linguistique », ce qui lui donne deux avantages par rapport à sa définition historique[8] :

– elle n'est pas indépendante de l'expression puisque le texte n'y est pas considéré comme la manifestation d'une structure profonde où résiderait le sens ;

– elle n'est pas constituée par un type de composant sémique particulier, mais bien par *toute* unité linguistique. Il en résulte que tous les constituants du texte littéraire peuvent *a priori* être décrits en terme d'isotopie, les sémèmes, bien sûr, mais aussi les acteurs, les interactions entre acteurs, les tonalités, les rimes, etc. En se présentant comme une itération, et non une simple récurrence, l'isotopie peut accueillir *a priori* tous les phénomènes de répétition, voulus ou non voulus, qui depuis toujours contribuent à former le sens rhétorique des textes.

Enfin, la limite phrastique n'est pas présumée par la description d'une isotopie, puisque les relations syntaxiques simples entre actants y sont subordonnées aux parcours sémantiques.

En l'occurrence, la présomption d'isotopie, qui préside à toute lecture, oriente le lecteur de Sade vers des contenus *libertins*, le mot n'étant pour l'instant qu'une lexicalisation de ce que l'on pense trouver dans le texte sadien. Choisissons un passage de *La Nouvelle Justine*[9].

Mais, de tous les désagréments qu'elle eut à essayer dans les commencements de sa malheureuse histoire, nous ne citerons que celui qu'elle éprouva chez Dubourg, un des plus durs, comme l'un des plus riches traitants de la capitale.

La femme chez qui Justine logeait l'avait adressée chez lui comme quelqu'un dont le crédit et la richesse pouvaient le plus sûrement adoucir la rigueur de son sort. Après avoir attendu très longtemps dans l'antichambre, on introduisit à la fin Justine. M. Dubourg, gros, court, et insolent comme tous les financiers, sortait de son lit, entortillé dans une robe de chambre flottante qui cachait à peine son désordre. On s'apprêtait à le coiffer ; il fit retirer son monde ; et s'adressant à la jeune fille :

— Que me demandez-vous, mon enfant ? lui dit-il.

— Monsieur, lui répondit notre petite niaise toute confuse, je suis une pauvre orpheline à peine âgée de quatorze ans et qui connais déjà toutes les nuances de l'infortune ; j'implore votre commisération ; ayez pitié de moi, je vous conjure.

Et Justine, les larmes aux yeux, détaille avec intérêt au vieux scélérat les maux qu'elle endure, les difficultés qu'elle a de trouver une place... jusqu'à la répugnance qu'elle éprouve même à en prendre une, n'étant pas née pour cet état. Elle peint, en redoublant ses pleurs, l'effroi qu'elle a de l'avenir ; termine, en balbutiant, par l'espoir où elle est qu'un homme aussi riche et aussi estimable que M. Dubourg lui procurera sans doute les moyens d'exister ; et tout cela avec cette éloquence du malheur, toujours rapide dans une âme sensible, toujours à charge à l'opulence.

Dubourg était à peindre pendant ce récit. Commençant à s'échauffer pour cette jeune personne, il se branlotait d'une main sous sa robe de chambre, braquant de l'autre une lorgnette sur les attraits offerts à ses regards. En l'observant avec attention, on distinguait les gradations de la lubricité contourner graduellement les muscles de sa vieille figure, en raison du plus ou moins de pathétique que mettait Justine à se plaindre.

Ce Dubourg était un libertin très endurci, grand amateur de petites filles, et soudoyant de tous côtés des femmes en état de lui procurer de semblable gibier. Peu en état d'en jouir, Dubourg s'en tenait ordinairement avec elles à une fantaisie aussi brutale que singulière : son unique passion était de voir pleurer les enfants qu'on lui procurait ; et, pour les amener là, il en faut convenir, personne au monde n'avait un si rare talent. Ce malheureux coquin avait tant de méchanceté, tant de taquinerie dans l'esprit, qu'il était impossible qu'une fille tînt aux mauvais propos dont il l'accablait ; les larmes coulaient en abondance, et Dubourg, heureux, joignait promptement quelques petits supplices matériels à la douleur morale qu'il venait d'exciter. Les pleurs coulaient alors avec plus de violence, et le barbare, aux nues, déchargeait, en couvrant de baisers le visage que ses procédés venaient d'inonder. (II, 401-402)

Comment a été délimité ce premier texte, qui se situe au tout début de *La Nouvelle Justine* ? On sait que le narrateur hétérodiégétique de ce roman, contrairement à ce qui se passe dans *Les Infortunes* et dans *Les Malheurs*, ne cède pas la parole à Justine dont l'histoire est racontée sans interruption jusqu'au moment où elle rencontre sa sœur au bord du chemin. On sait aussi que, dans le cycle des trois *Justine*, le dernier texte n'est plus du tout « gaze ». Les instructions du narrateur sont parfaitement claires dès la première page : il n'écrit que pour mieux appuyer les systèmes des libertins matérialistes, et non pour proposer une énième et hypocrite version du topos de la vertu vexée. L'isotopie libertine est donc explicite dans ce roman, avec des situations et des paroles sans ambiguïté, là où elle reste voilée dans les deux premiers de la série.

Nous nous trouvons au moment de la troisième rencontre de Justine, au tout début de la diégèse. Ce chapitre s'appelle ironiquement « Justine lancée ». Le terme est réservé au moment où une courtisane s'attache son premier amant d'importance qui contribuera à la mettre en vue dans le monde... Justine entame au contraire un chemin de croix progressif. Sa première rencontre est celle d'une ancienne couturière de sa mère, qui l'éconduit (II, 400-401). Il s'agit de la plus brève des interactions du roman, à peine un sommaire de quelques lignes, sans discours rapporté ni autre procédé d'actualisation. La deuxième rencontre est celle du curé, à qui Justine demande conseil et protection. Le passage est un peu plus long. Les propos de Justine, une supplique conventionnelle dans le style moyen « sensible », et ceux du curé sont rapportés au discours direct et indirect. Après ce deuxième échec, Justine prend un cabinet meublé au cinquième[10] et pleure sur son sort.

Dubourg est donc le premier acteur de quelque importance du roman : il se trouve au centre d'un texte d'une trentaine de pages (401-430) ; Justine le rencontre à trois reprises et ne lui échappera que pour être mise en prison. C'est la libertine Delmonse, sa complice, qui le cache chez elle et attire Justine dans un piège ; c'est elle aussi qui cache une montre sous son matelas et fait arrêter la jeune fille, exactement comme Du Harpin. Dubourg est donc le premier des libertins qui sont amenés à se succéder dans la diégèse ; en même temps, il est une ébauche imparfaite de libertin. Sa passion est *simple*, c'est-à-dire qu'elle ne nécessite qu'une seule victime et ne s'effectue pas en combinant deux plaisirs ou deux pratiques différentes, ce qui le ramène au rang des libertins sans nom, presque sans visage, que met en scène la Dubois dans *Les Cent Vingt Journées*. Dubourg échoue également à satisfaire sa passion : la nécessité de conserver le pucelage de Justine intact jusqu'à l'épisode de la forêt le condamne à un rôle de maladroit. Cependant, le texte est explicitement consacré au récit d'une scène libertine.

3. Isotopie générique *libertine*

On commence donc à constituer la classe //libertinage//[11] par présomption d'isotopie. Voici d'abord les sémèmes, éléments du contenu[12], dans lesquels le sème /libertinage/ présente le statut de sème inhérent :

3.1. Inhérences

'désordre' - 'se branlotait' - 'sous sa robe' - 'lubricité' - 'libertin très endurci' - 'grand amateur de petites filles' - 'peu en état d'en jouir' - 'unique passion' - 'exciter' - 'déchargeait' - 'baisers' - 'inonder'.

Cette classe donne l'impression d'avoir été trouvée bien plus que construite. Les lexies et syntagmes sont tous explicitement reliés au domaine de la sexualité. Sans entrer dans le détail, on notera que l'aspect lexical perfectif de 'déchargeait' et 'jouir' s'oppose à l'imparfait imperfectif. Cette scène raconte sans l'actualiser une scène de luxure à part entière. 'unique passion' a été éliminé comme faisant trop référence à l'univers sadien des passions « simples », « doubles »,

« meurtrières »... ainsi que ‘désordre’ qui demande que l’on passe par tout le roman classique, sentimental et libertin pour le comprendre au sens de *nudité provocatrice* qu’il a dans le texte. Les deux occurrences éliminées sont donc deux afférences, l’une *idiolectale*, puisqu’elle est propre à Sade, la deuxième *sociolectale* puisqu’elle provient d’un ensemble de contenus ayant une existence attestée dans un autre corpus[13].

3.2. Afférences

Ainsi constituée, la classe compte peu d’occurrences. Il convient de la compléter par les termes construits selon une relation d’afférence, en tâchant, dans chaque cas, d’explicitier sans trop de détails la relation sémantique invoquée. Tout d’abord, on trouve quelques sémèmes contenant le sème inhérent /richesse/, qui entrent par afférence dans la classe //libertinage// : ‘traitants’, ‘financiers’, ‘soudoyant’, ‘gibier’, ‘procurera’ ‘les moyens d’exister’. Cette liaison s’établit grâce à l’un des axiomes les plus constants dans le texte de Sade, toutes œuvres confondues, selon lequel //libertinage// présuppose //richesse//. ‘Traitants’ et ‘financiers’ fonctionnent ici comme termes superordonnés, ‘traitants’ étant le terme inférieur. Cette profession est omniprésente chez Sade, marié lui-même, comme beaucoup de gentilshommes du temps, à la fille d’un « maltôtier ». Cette relation de sens est capitale pour la plupart des textes de Sade. ‘Soudoyer’ se rattache à l’argent y compris par sa base *sou*. Furetière le signale encore au sens non péjoratif de *payer la solde aux gens de guerre* ; ce n’est que sous la Régence qu’il devient synonyme de *corrompre* et de *stipendier*. ‘Gibier’ est une métaphore habituelle depuis les biches de Louis XV, par exemple. Quant à ‘gros’, c’est le terme habituel pour désigner le peu de distinction du client de la prostituée et surtout la richesse d’un homme important, influent, « en crédit », autre condition nécessaire du libertinage.

D’autres afférences permettent de faire entrer ‘Dubourg’ dans la lignée des noms de libertins commençant par l’article défini contracté : ‘Durand’, ‘Dubois’, ‘Ducroz’, ‘Duclos’, ‘Duvergier’, ainsi que ‘Desroches’ ou ‘Desgranges’, auxquels peuvent s’ajouter ‘Delmonse’, ‘Delville’ et ‘Delcour’[14].

‘Cachait’, ‘offerts’, ‘ses regards’ se rattachent également à la vue et viennent nourrir leur classe d’accueil du topos du voyeurisme, qui traverse toute l’érotique du siècle, tant en littérature qu’en peinture. C’est par cette même afférence que le grammème ‘sous’ dans ‘sous la robe’, peut être indexé.

Enfin ‘fantaisie’, ‘esprit’, ‘heureux’, ‘aux nues’ et ‘niaise’ complètent l’isotopie. Le premier sémème est une afférence normée, ‘esprit’ semble plus propre aux textes de Sade, où il est synonyme de ‘tête’ dans le contexte de ‘taquinerie’ et de ‘méchanceté’. ‘Heureux’ et ‘aux nues’ sont des euphémismes classiques pour désigner l’instant de la jouissance.

Il reste le cas de ‘essuyer’ et de ‘inonder’. Par afférence du contexte, ‘inonder’ est clairement pourvu du sème //libertinage/ ; mais tel n’est pas le cas de ‘essuyer’ : rien dans le signifié de la lexie, ne la rattache à une telle isotopie. Au départ, la lexie appartient au langage militaire, avec des syntagmes comme « essuyer le feu ». On trouve bien dans le *Furetière*, « les amants essuient les larmes des veuves », mais la phraséologie s’oriente plutôt vers des contenus moraux comme « essuyer un affront, un refus, etc. ». Le *TLF* en fait un synonyme de *éprouver*, *subir*, *endurer*, ce qui le rapprocherait plutôt d’une classe regroupant les sémèmes « cruels » du texte. En revanche l’antonymie est parfaite avec ‘inonder’ que l’on peut rattacher par position à l’isotopie libertine[15], mais surtout par la position des deux sémèmes, au début et à la fin du texte, qui joue comme un interprétant majeur. Il faut donc parler d’un critère tactique pour invoquer la propagation du sens. Finalement, c’est le taxème //essuyer, inonder// qui est indexé dans la classe.

Voici donc la classe //libertinage// au complet :

Sémèmes où le sème //libertinage/ est afférent	Sémèmes où le sème //libertinage/ est inhérent
essuyer	se branlotait
Dubourg	sous
traitants	sous sa robe
gros	lubricité
financiers	libertin très endurci
cachait	grand amateur de petites filles
niaise	peu en état d'en jouir
attraits	unique passion
offerts	exciter
ses regards	déchargeait
soudoyant	baisers
gibier	
fantaisie	
esprit	
heureux	
aux nues	
procédés	
inonder	

En ce qui concerne les afférences, on peut à présent les répartir entre celles qui signalent la liaison avec la classe //richesse// et celles qui proviennent du tout-venant des romans libertins du temps. De ces deux types de relations, la première est fortement caractéristique de l'univers sémantique de Sade, la deuxième l'est plus faiblement[16]. Toutefois, le caractère évidemment libertin de ce passage ne provient pas, loin s'en faut, de cette seule isotopie, même enrichie de ses afférences. Il faut encore montrer comment le *sens* libertin de ce passage ne peut être décrit sans la médiation d'autres isotopies qui sont toutes connectées avec la première.

4. Isotopies génériques connectées

Ainsi, il est possible de constituer une isotopie //richesse// sur tout le texte, et non seulement grâce aux sémèmes de la classe //libertinage// dont il a déjà été question : le sème /richesse/ est inhérent à 'riches', 'traitants', 'crédit', 'richesses', 'pauvre', 'riche', 'à charge', et 'opulence'. Les afférences sont les suivantes : *bourg*, de Dubourg[17], car les bourgeois sont ouvertement les

grands manieurs d'argent depuis Louis XIV. Le monde et l'habitus du riche financier servent à introduire les autres sémèmes : 'capitale', 'antichambre', 'introduisit', 'gros', 'insolent', 'il fit retirer', 'estimable', 'moyens d'exister'. 'pauvre' est indexé par antonymie.

A priori, cette classe ne demande pas d'autre inférence que celle qui relie la richesse au pouvoir : un homme riche n'habite pas ailleurs que Paris[18], la ville des affaires par opposition à Versailles ; il est servi à son lever, possède des domestiques, fait attendre dans une antichambre, etc. Cette isotopie émane de la précédente, non pas au sens où tel sémème serait d'abord dans la classe //libertinage// avant d'être dans //richesse//, ou encore au sens où tel autre serait davantage dans une des deux classes que dans l'autre : c'est simplement dans cette analyse que l'isotopie //richesse// est seconde par rapport à l'isotopie //libertinage//, puisque c'est celle-ci qui est posée comme la classe à construire. Une autre lecture portée par une autre hypothèse aurait pu aussi bien inverser le rapport entre ces deux classes[19].

Dans le même mouvement, on peut aussi constituer une isotopie qui sera dénommée //maison// et qui indexe les sémèmes se référant à l'univers domestique de cette petite scène :

'chez', 'chez qui', 'logeait', 'adressée', 'chez', 'antichambre', 'on', 'introduisit', 'lit', 'robe de chambre', 'désordre', 'coiffer', 'son monde', 'une place'.

Les afférences sont peu nombreuses, ce qui semble indiquer que cette classe est celle dont la lecture pose le moins de problèmes : le texte est ancré dans le monde domestique, sans ambiguïté possible. On trouve 'on', un domestique, ainsi que le morphème vide en fonction d'objet dans le tour causatif 'il fit retirer Ø'. Là encore, le topos sous-jacent est celui du récit libertin qui situe les scènes dans des intérieurs plus ou moins luxueux. L'exemple type est celui de *Margot la ravaudeuse*, qui conte l'histoire d'une prostituée dont on mesure l'ascension ou les revers aux différents lieux qu'elle occupe – bordel, opéra, hôpital, riches hôtels[20]... Plus précisément, on sait que *Justine* est construit comme une succession d'interactions qui se déroulent dans des intérieurs différents, plus ou moins hostiles, mais qui font figure d'acteurs du récit. Par ailleurs, la liaison entre les classes //richesse// et //maison// est assurée dans le détail par des sémèmes comme 'monde' ou 'antichambre'. Comme un érotisme facile se déroule de nos jours dans un décor de grands hôtels et de limousines, le libertinage sadien nécessite un certain luxe, dans l'un de ses aspects du moins. Justine est admise au lever de Dubourg, comme l'humble servante voit sa maîtresse nue, non que celle-ci l'y ait autorisée mais parce qu'on ne prend même pas la peine de se contraindre devant un être inférieur envers qui on se trouve dégagé des bienséances.

Une quatrième classe apparaît ensuite, qui vient se lier à la première, celle de la vue. Cette nouvelle isotopie prend sa source dans le topos du voyeur, classique dans le récit libertin[21]. Ici, c'est le voyeur qui est vu : « En l'observant avec attention, on distinguait les gradations de la lubricité ». 'On' est rapporté au narrateur, de sorte que Dubourg est vu alors même qu'il voit. On peut, de plus, isoler dans cette isotopie, une sous-classe de sémèmes se rapportant spécifiquement au champ de la peinture, en gras dans cette liste :

cachait, nuances, détaille, elle peint, à peindre, une lorgnette, *attraits*, ses regards, observant, attention, on distinguait, **les gradations, contourner**, sa vieille **figure**, voir pleurer.

Dans le contexte, on peut actualiser le sème générique /peinture/ dans le sémème 'contourner', pour lequel le dictionnaire de Trévoux donne : « marquer une figure suivant les divers contours » ou encore « donner de la grâce et de l'air à ce que l'on dessine à la main ». 'Gradations' prend son sens moderne dès l'époque classique[22], si bien que le syntagme *les gradations de la lubricité* réalise de manière très originale l'alliance entre les classes //libertinage// et //peinture//. L'isotopie érotique est donc connectée à la vue par l'intermédiaire de l'art pictural, ce qui est banal au XVIII^e

siècle : les scènes de genre succèdent aux tableaux de Boucher ou de Fragonard, sous l'effet du rigorisme bourgeois, mais tout le siècle reste marqué par le problème de l'intégration du corps nu dans la composition artistique. La solution donnée par David deviendra la voie officielle de l'art monarchique puis révolutionnaire. Sade réalise, sur ce fond, une scène de genre érotique beaucoup plus du côté de la gravure vendue sous le manteau au Palais Royal : il situe la nudité dans un décor d'antichambre, dans un univers qui serait en quelque sorte celui d'un Greuze guidé par la veine des Fêtes Galantes... Le visage de Dubourg, tel qu'il est « peint » ici, rappelle ce mot du portraitiste Quentin de La Tour à propos de ses personnages : « Je descends au fond d'eux-mêmes et je les rapporte tout entiers ». C'est littéralement la lubricité qui dessine les traits du vieil homme. Un syntagme comme 'braquant une lorgnette' évoque à la fois l'univers des petits-maîtres « lorgnant[23] » les actrices ou les danseuses de théâtre et le geste typique de la maquerelle s'assurant de la virginité de ses nouvelles pensionnaires[24]. Dubourg rajeunit ce topos puisqu'il s'assure de la virginité morale de Justine, certain qu'elle pleurera mieux si elle n'est pas faite aux horreurs qu'il s'apprête à lui dire.

Il reste encore deux classes génériques à décrire. L'isotopie //libertinage// est normalement en position centrale dans cette description du texte ; en revanche, on voit que les afférences proviennent de trois autres classes que l'on peut toutes faire aboutir à la signification libertine. C'est un premier résultat d'ensemble : le libertinage sadien n'est pas dû à un seul facteur, il se présente comme une interpénétration de significations complémentaires au point que le nom de la classe est vraiment choisi arbitrairement. Tout lecteur de Sade sait bien que d'autres sémèmes, d'autres contenus sont tout autant responsables de l'impression référentielle libertine de ses textes que ceux où on peut actualiser le libertinage de façon immédiate, sans avoir l'impression de passer par une quelconque association.

L'une des deux autres classes qu'il est possible de construire est celle de la cruauté. Cette isotopie pose, avant même d'être tout à fait constituée, la question de son statut : s'agit-il d'une isotopie générique ou spécifique ? Autrement dit, la cruauté est-elle considérée comme un domaine d'univers, une « pratique sociale » dont on pourrait montrer qu'elle est le point commun entre toutes sortes d'expressions linguistiques constitutives de la classe ? La réponse est évidemment difficile... Ce qui est certain, c'est que si la cruauté est ressentie comme un domaine à part entière, et non exclusivement comme un contenu qui permet de différencier certains sémèmes à l'intérieur d'ensembles variés[25], c'est en grande partie à cause d'un certain nombre de représentations culturelles, parmi lesquelles figure le sadisme... L'isotopie, générique ou spécifique, est la suivante :

'essuyer', 'éprouva', 'durs', 'traitants', 'rigueur', 'sort', 'financiers', 'maux', 'endure', 'répugnance', 'effroi', 'brutale', 'coquin', 'méchanceté', 'taquinerie', 'tînt', 'accablait', 'les larmes coulaient', 'supplices matériels', 'douleurs morales', 'les pleurs coulaient', 'violence', 'barbare'.

On retrouve des sémèmes des deux premières isotopies, //libertinage// et //richesse//. Les sémèmes tendent à se partager selon la division actif / passif, de sorte qu'on peut les rapporter aux univers de Justine ou d'une victime non spécifiée ('essuyer', 'éprouver', 'maux', 'endure', 'répugnance', 'tînt', 'larmes', 'pleurs') et de Dubourg ('brutale', 'coquin', 'méchanceté', 'taquinerie', 'accablait', 'supplices matériels', 'douleurs morales', 'violence', 'barbare'). Indépendamment de l'anachronisme, cette isotopie ne pourrait pas pour autant être ramenée au « sadomasochisme » : le plaisir lié à la position passive est absent du texte. En revanche, cette classe est assez typique de la cruauté, que l'on peut alors appeler « sadisme » si on y tient, des deux premiers textes du cycle de *Justine*, dans la mesure où elle inclut l'univers de la victime, ce qui n'est évidemment pas toujours le cas, notamment dans les ultimes relations de la quatrième partie des *Cent Vingt Journées de Sodome*, qui se présentent comme des successions interminables d'interactions violentes sans une seule notation concernant la victime[26].

La cruauté est donc celle des interactions où la victime est conservée, parfois miraculeusement, parce qu'elle doit témoigner de son martyre. C'est une inférence constante qui relie cette cruauté au libertinage, relation de type cause/ conséquence : c'est en exerçant quelques sévices que Dubourg en vient à ses fins. En construisant deux classes, successivement, on valide une hypothèse du sens commun selon laquelle le « libertinage sadien » s'édifierait sur la base d'un libertinage ordinaire, manifesté ici par la première isotopie construite dans l'analyse. En somme, le sadisme serait un libertinage « aggravé » par la greffe d'autres contenus cruels. Cette représentation, discutable dans son ensemble, n'est pas fautive dans ce passage, puisque le texte analysé permet de construire deux classes séparées. L'impression que cette scène est anodine vient du fait que ces deux classes peuvent se disjoindre sans que le texte cesse de signifier. La cruauté n'est ici qu'un « accessoire », alors qu'en d'autres lieux du texte, elle ne peut se délier du libertinage.

Enfin, une dernière isotopie peut être obtenue par la réunion de sémèmes ayant en commun le sème /parole/. Comme dans la classe //vue//, on peut isoler directement une sous-classe portant sur des termes de l'art rhétorique, dont les sémèmes sont en gras, alors que les afférences sont toujours en italiques :

'histoire', 'citerons', '**court**', '**entortillé**', 's'adressant', 'demandez', 'dit-il', 'répondit', 'confuse', '**j'implore**', '**commisération**', '**ayez pitié**', '**conjure**', 'détaille', '**peint**', 'termine', 'en balbutiant', 'éloquence', '**rapide**', '**peindre**', 'récit', 'pathétique', 'se plaindre'.

Les sémèmes non soulignés portent sur les contenus ordinaires de l'isotopie //parole//. Seul 'confus' peut être indexé par afférence : dans le contexte, c'est la parole de Justine qui est confuse. Les sémèmes de la classe //rhétorique// sont des termes classiques en la matière. Les afférences sont plus nombreuses et tiennent d'abord au type particulier de discours, une supplique, que Justine est en train de produire devant son auditoire. 'Peint' et 'à peindre' sont banalement polysémiques en ce siècle où la peinture doit être comme la poésie ; 'court' est attesté dans le *Furetière* par des lexies comme 'faire court', au sens de être bref. Quant à 'entortiller', *Furetière* donne encore, au sens moral, « discours, pensée entortillée : difficile à comprendre », tout comme le *Trévoux* de 1771. Mais le *TLF* atteste en 1830 le sens de *tromper, abuser*.

La conclusion la plus intéressante est qu'aucun sémème, aucune inférence ne connecte cette classe avec l'isotopie libertine, ce qui est unique dans le texte étudié. Le domaine de la parole est, peut-on dire, intact, ce qui justifie le fait qu'il est à rapporter entièrement à l'univers de Justine. Lorsque les libertins parlent, ils emploient, on le sait, un autre langage.

Deux faits remarquables se dégagent. Tout d'abord, l'isotopie //libertinage// est construite localement, et bien que le texte analysé soit relativement réduit, la classe se présente comme un tout auquel rien ne semble manquer. Si l'on raisonne par analogie, cela indique la densité de l'impression référentielle associée à cette classe. Par ailleurs, les autres classes construites, à l'exception d'une seule, sont toutes connectées avec celle-ci par des relations d'afférence. Mais, là est le point important, les autres isotopies génériques n'en sont pas déformées pour autant. Ce résultat est remarquable : la richesse d'un contenu de sens n'empêche pas que les autres isotopies continuent à assurer l'impression référentielle de façon satisfaisante et, au total, nous sommes avec ce texte en régime parfaitement réaliste. L'univers de cette scène n'a rien d'étrange ni de distendu. Certes, il n'est pas vraisemblable qu'un homme parvienne à se livrer à des attouchements sur sa propre personne à quelques pas d'une jeune fille sans que celle-ci s'en aperçoive... Mais Justine fera bien mieux encore, si l'on peut dire, en écoutant Sévérino l'exhorter à la vertu, et son personnage, tel qu'il est défini, s'accommode fort bien de ces lacunes, semblables aux bizarreries qu'observe la *Thérèse philosophe*. Tout au plus, c'est la vraisemblance psychologique qui en souffrirait, mais le texte reste parfaitement cohérent. Les impressions référentielles érotiques ou libertines de cette petite scène sont en tout point conformes au régime réaliste ordinaire, tel qu'il existe déjà au moins depuis les romans de Prévost, par exemple.

5. Isotopies spécifiques

Il est également possible de construire d'autres contenus de sens sur cette même classe //libertinage// en faisant appel à des afférences beaucoup moins stables, et ce sans que les impressions référentielles provenant de cette isotopie soient modifiées.

Ainsi, dans le contexte, certaines lexies apparemment éloignées de l'isotopie //libertinage// peuvent y être agrégées par des afférences purement contextuelles et donc beaucoup moins sûres, qui engagent toujours l'interprétation dans la voie du risque, ou d'un certain déséquilibre[27]. 'Histoire', par exemple, désigne le sexe féminin ou les règles, selon le *T.L.F.*, qui cite Mallarmé[28] ; selon P. Guiraud, en son *Dictionnaire érotique*[29], c'est également les testicules. Les attributs de Dubourg, 'gros' et 'court' peuvent être reconsidérés : toujours selon P. Guiraud, le *court* c'est le pénis : « le mot semble dériver de l'idée que le pénis est un membre court ». Dans le taxème des membres du corps humain, 'pénis' est pourvu d'un sème spécifique /court/ qui permet de l'opposer par exemple à 'bras' ou à 'jambe'. Ce sème spécifique est employé hors taxème, pour désigner le sémème, selon le procédé de la synecdoque. Ce sens n'est pas attesté dans le *Trévoux*, ni dans le dictionnaire de J.-Fr. Féraud ; mais peut être construit par un lecteur de notre époque, c'est-à-dire en incluant toutes les afférences, toutes les données encyclopédiques disponibles sans limitation, à condition qu'on puisse les actualiser dans le texte. Un syntagme comme 'braquer une lorgnette' se comprend très bien alors comme une métaphore de l'érection. Du reste, c'est le sémème 'voir', qui désigne l'une des isotopies du texte, qui sert lui-même couramment, à l'époque, d'euphémisme pour les rapports sexuels ; une lexie comme 'voir une femme' est dépourvue d'ambiguïté. Devant le membre démesuré de Minski, Juliette, s'exclame : « Vous tuez donc autant de femmes que vous en voyez ! » (III, 704). La vue est naturellement érotisée dans cette petite scène de voyeurisme, où elle fait pendant à l'ouïe : les rôles se partagent entre celle qui parle et celui qui regarde. 'Parler' s'oppose à 'voir' ce qui permet de construire un autre taxème, construit en outre par le moyen de l'isophonie : 'se plaindre vs 'à peindre'. La signification résulte de cette opposition entre voir et entendre. On sait que le narrateur des *Cent Vingt Journées de Sodome* se charge d'expliquer à son lecteur le grand secret du libertinage :

Il est reçu parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives (I, 39).

Ce type de parcours interprétatif se fait par la voie des isotopies spécifiques, qui se situent en dehors des impressions référentielles mais caractérisent plus finement le texte analysé. Ainsi, Justine s'exprime avec l'éloquence « du malheur » toujours « à charge à l'éloquence », c'est-à-dire qu'elle pèse littéralement à Dubourg, qui lui demande un peu plus tard : « Mais à quel titre, alors, prétendez-vous que les gens riches vous soulagent si vous ne les servez en rien ? » (II, 403), et l'on sait que Dubourg termine ce genre de scène en « déchargeant » et en inondant ses victimes. Le taxème //à charge', 'décharge'// permet donc de rendre compte du sens de cette scène. Les mouvements physiologiques de l'appareil génital sont impliqués d'un bout à l'autre de l'histoire, dont on dirait qu'ils règlent la véritable ordonnance au point, comme ici, de déterminer le choix de certains sémèmes. Il ne s'agit pas de promouvoir une pratique de l'interprétation obscène, mais montrer comment le sens « libertin » de ce passage se construit tout aussi sûrement avec des relations moins immédiates et moins culturellement valorisées que les premières, qui font appel à la littérature et aux usages du temps. Un interprétant possible pour l'opposition 'à charge' vs 'décharger' est donné quelques lignes auparavant, lorsque Justine demande aide à son curé :

Le charitable prêtre répondit en lorgnant Justine que la paroisse était bien CHARGÉE, qu'il était difficile qu'elle pût EMBRASSER de nouvelles aumônes ; mais que si Justine voulait le servir, que si elle voulait FAIRE LE GROS OUVRAGE, il y aurait toujours dans sa cuisine un morceau de pain pour elle (II, 401).

Les capitales sont évidemment de la main de Sade ; comme en d'autres endroits l'italique, elles signalent sans ambiguïté une intention. Les sémèmes ainsi soulignés dessinent à l'évidence une isotopie érotique. Mais laquelle exactement ? Comparons avec le premier état du texte, celui des *Infortunes de la vertu* où l'interprétation semble bien plus aisée :

[...] le charitable ecclésiastique lui répondit équivoquement que la paroisse était surchargée, qu'il était impossible qu'elle pût avoir part aux aumônes, que cependant, si elle voulait le servir, il la logerait volontiers chez lui (II, 6).

Cette fois-ci, aucun mot n'est souligné, mais l'équivoque est prescrite par les normes du roman libertin, avec une double isotopie entre les domaines //libertinage// et //religion//, connectés par des sémèmes comme 'servir' ou par le taxème spécifique /donner/ /recevoir/, et avec le topos, libertin et sadien, de la « putain de moine » que Justine pourrait devenir si elle acceptait les offres du curé. On est alors dans le cas du double sens, de l'équivoque égrillarde connue dans ce type particulier de discours qu'est la *gauloiserie*. Mais dans le texte de *La Nouvelle Justine*, les choses ne sont pas aussi simples. On serait bien en peine de restituer dans le détail le parcours interprétatif qui permet de décrire l'isotopie sexuelle, qui se trouve pourtant, tout lecteur le sait de façon certaine, très fortement impliquée dans ce passage. Les sémèmes soulignés par les capitales désignent globalement cette isotopie, que l'on entend dans son ensemble sans pouvoir vraiment la décrire, par exemple sous forme de paraphrases[30]. Pour conclure, l'appartenance du taxème //à charge' vs 'décharger'// à l'isotopie //libertinage// est confirmée par ce discours rapporté du curé. La question n'est évidemment pas de savoir si ces contenus *sont* dans le texte, ni même s'ils paraissent vraisemblables. Cette dernière interprétation surévalue l'isotopie libertine et ne peut donc être rejetée. En revanche, il est clair que, même si on accepte en bloc ces significations, la cohérence du passage n'en est pas moins intacte ; le texte reste malgré tout réaliste.

6. Molécule sémique

Enfin, un dernier aspect de cette isotopie libertine se dégage en observant les contenus de sens qui constituent l'un des deux acteurs, le libertin Dubourg. On sait que celui-ci est impuissant, comme Desroches le dit explicitement à Justine pour la persuader qu'elle n'a rien à craindre de ses fantaisies : « Il ne bande plus, comment voudriez-vous qu'il foutît ? » (II, 407). Dubourg est semblable à tous ces libertins usés par la débauche, comme Durcet ou bien d'autres vieux « perclus ». Dès lors, si l'on constitue l'acteur à la manière d'un sémème, comme un ensemble de sèmes afférents propagés par le contexte, on peut observer que Dubourg est un des plus *durs* traitants de la capitale, et qu'il est de même un libertin très *endurci*. La répétition du même morphème confirme la liaison entre les classes d'appartenance des deux sémèmes 'traitants' et 'libertins', soit //richesse// et //libertinage//. A cette dureté externe et générique, si l'on peut dire, puisqu'elle désigne l'acteur dans son appartenance à une profession et un état social, s'oppose une mollesse intime et spécifique : Dubourg reçoit Justine en *robe de chambre*, celle-ci compte sur lui pour *adoucir* la rigueur de son sort ; on s'apprête à le *coiffer*... Bref, la présomption d'isotopie qui provient du trait /impuissant/ pousse à rassembler en une classe certains sémèmes du texte dont le contenu s'apparente à ce trait. On peut trouver le sème /mollesse/ dans :

'essuyer' ; 'adoucir' ; 'gros' ; 'lit' ; 'entortillé' ; 'robe de chambre' ; 'flottante' ; 'coiffer' ; 'larmes' ; 'pleurs' ; 'balbutiant' ; 'confuse' ; 'se branlotait' ; 'inonder'.

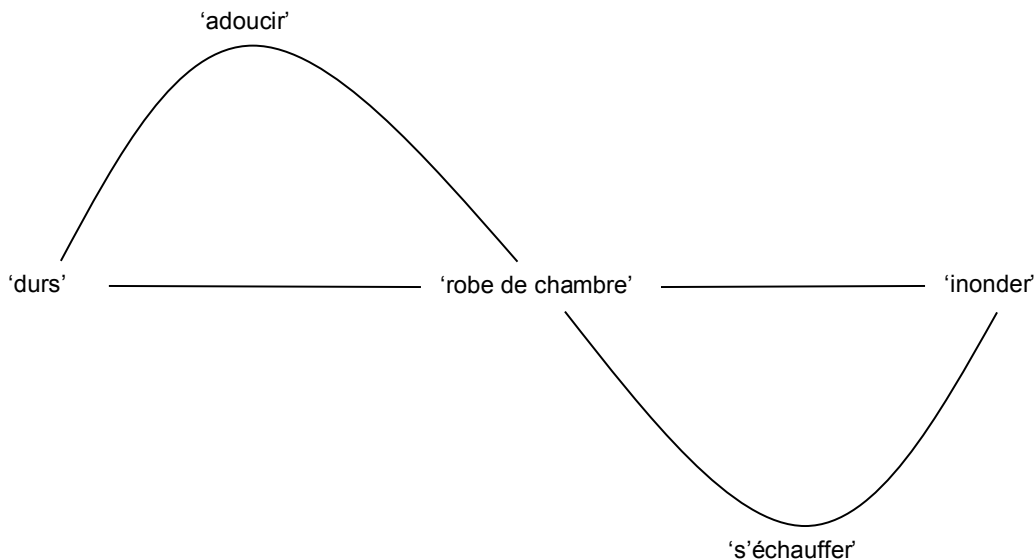
L'univers référentiel de cette isotopie est celui de l'intime, des larmes « sensibles » versées dans les chambres ou les salons des jeunes héroïnes mais aussi des boudoirs des courtisanes : Dubourg reçoit Justine à son lever comme Juliette reçoit ses solliciteurs à sa toilette, ce qui confirme la féminisation du personnage. On peut tenter de rassembler ces sémèmes dans une même isotopie spécifique en notant que la plupart d'entre eux possèdent l'un ou l'autre de ces

quatre sèmes : /souple/, /ample/, /ondoyant/, /vague/. Voici un tableau qui ne distingue pas entre relations afférentes et inhérentes :

	/souple/	/ample/	/ondoyant/	/vague/
'essuyer'			+	
'adoucir'	+			
'gros'	+	+		+
'lit'	+			+
'entortillé'	+	+		+
'robe de chambre flottante'	+	+	+	+
'coiffer'	+	+		+
'larmes'		+	+	
'pleurs'			+	
'balbutiant'				+
'confuse'				+
'se branlotait'	+		+	+
'inonder'		+	+	

Les afférences sont nombreuses. Le syntagme 'robe de chambre flottante' semble être le point central pour la construction du sens : il réunit les quatre sèmes isotopants et son rôle dans l'interaction est à la fois thématique, puisqu'il situe le lieu et signe l'appartenance de Dubourg à une classe de personnages débauchés, et dialectique — la robe de chambre cache le geste de Dubourg et permet à la scène de durer. Les sèmes /ample/ et /ondoyant/ auraient pu être rassemblés pour la constitution de cette molécule sémique. Dès lors, si l'on constitue ainsi le personnage comme un sémème, on peut poursuivre sa description en signalant quelques-uns des états où le font entrer les interactions dialectiques qu'il engage avec les autres acteurs du texte.

Ainsi, au début, Dubourg est « un des plus *durs* traitants » ; Justine compte sur lui pour *adoucir* la rigueur de son sort ; Dubourg la reçoit en *robe de chambre*^[31], puis en l'écoutant, il *braque une lorgnette* et *s'échauffe*^[32], et finalement, *décharge* et *inonde* Justine. L'opposition /mollesse/ vs /rigidité/ structure globalement ces sémèmes : il est donc possible de montrer comment le taxème constitué par ces deux sèmes, /mollesse / et /rigidité/, évolue tout au long du texte en indexant au fur et à mesure différents sémèmes. D'après B. Pottier, il est possible de représenter autrement que par le modèle binaire les contenus de sens, si l'on cherche à faire apparaître leur mouvement dynamique dans un texte plutôt que leur structuration logique. Tel est son graphe de « l'itération non finie d'un modèle sémantique binaire continu »^[33], qui consiste tout simplement à projeter les contenus de sens tels qu'ils évoluent, sur une sinusoïde :



La dernière des cinq positions de la courbe est occupée par un sémème qui ferme le cycle et en ouvre éventuellement un autre : Dubourg est à nouveau le « dur » traitant qui sudoie des femmes de toutes parts... Les deux sémèmes de procès sur les points haut et bas de la courbe 'adoucir' et 's'échauffer' sont pourvus du sème aspectuel /inchoatif/ par opposition aux trois autres /non inchoatifs/. Les contenus de sens ne s'enchaînent ni ne s'ordonnent avec une rigueur géométrique ou algébrique. En particulier, il n'y a pas moyen de représenter ainsi la différence entre la dureté initiale et la mollesse terminale parce qu'elles n'appartiennent pas à la même isotopie générique. Le graphe ne rend pas compte de la génération du sens ; il est simplement une représentation de la manière probable dont évoluent dans la lecture des formes sémantiques que la sémantique textuelle définit comme des « groupements structurés de traits saillants [appelés] *molécules sémiques*[34] ». Il est important de noter que ces traits saillants sont des sèmes spécifiques et ne sont donc pas donnés par l'impression référentielle du texte, mais construits par une lecture. Ils caractérisent d'autant plus le texte qu'ils ne sont pas reçus plus ou moins passivement mais résultent d'une activité dirigée de perception sémantique[35]. Le texte est appréhendé d'une manière qui rend compte d'une des modalités dans lesquelles on le lit ordinairement. Les différents contenus de sens ne s'ordonnent pas parfaitement dans la lecture : au contraire, ils évoluent et se transforment d'autant plus que le texte est long, pour demeurer finalement dans la mémoire sous forme de contenus et de relations plus ou moins déformés[36].

En revanche, ce genre de formalisation attire l'attention sur l'appartenance de cet acteur à une autre classe de contenus : les libertins du type féminin, par exemple, présentent souvent le goût de la « fustigation passive » au point que leur corps ou certaines parties de leur corps sont décrits par une isotopie comparante du tissu, ou du matériau souple. Voici quelques lexicalisations :

L'écolier de Salerne s'agenouille, tire de sa culotte un chiffon noir et ridé qu'il branle avec emphase (I, 192).

Mais, grand Dieu ! quel corps offrait-il à ma vue ! je ne puis vous le comparer qu'à un taffetas chiné (I, 260).

Son cul, son vieux parchemin ridé, se baise, se lèche, s'encule (III, 1072).

La Guérin lui donna une vieille maquerelle de ses amies dont les fesses ridées n'offraient plus que l'image d'un vieux parchemin servant à humecter le tabac (I, 144).

Je le vis distinctement manier les fesses, mais que dis-je les fesses ? les deux torchons ridés qui de ses hanches tombaient en ondulant sur ses cuisses (I, 153).

[...] des fesses molles et tombantes qui ressemblaient plutôt à deux sales torchons flottant sur le haut de ses cuisses (I, 28).

7. Conclusion

En conclusion, il faut comprendre le libertinage de ce passage comme une sorte de premier crayon très retenu relativement à ce qu'on peut observer par ailleurs. Les deux éléments qui le définissent le plus sûrement sont sa liaison avec la classe générique //richesse// et les relations d'afférence, multiples et complexes, que cette classe entretient avec d'autres contenus de sens. Cet exemple montre l'aspect le plus classique du libertinage sadien, qui se définit dans un contexte très restreint, une trentaine de lignes tout au plus, et ne perturbe guère l'allure réaliste du texte, malgré les quelques relations spécifiques que nous avons pu construire en interprétant le passage. On peut dire, d'une certaine manière, que ce texte-là est typique d'un certain Sade, un romancier assez spirituel, détendu, sachant conduire son propos de manière très progressive, comme un conteur habile qui ménage sa chute et ses effets. Il y a une certaine malice à mettre la petite niaise aux prises avec un vieil impuissant qui ne lui fera aucun mal mais la verra, en quelque sorte, venir de loin. Ce Sade-là est celui de certaines *Historiettes*, libertin, voire obscène, mais léger et d'une certaine manière, brillant. On peut ne pas s'accorder sur cette appréciation du « style », au sens très ordinaire du terme ; mais cette légèreté est à comprendre comme une conséquence de la clarté textuelle, qui résulte du caractère fermement dessiné mais peu envahissant encore de l'isotopie libertine. D'autres passages de l'œuvre sadienne seront naturellement beaucoup plus sombres, à mesure que cette isotopie perdra de sa simplicité et de la linéarité qu'elle présente encore dans ce « joli » petit texte...

Enfin, on espère avoir montré qu'il n'y a pas incompatibilité entre une simple lecture littéraire et une lecture isotopique, pour peu que celle-ci recherche avant tout ses afférences dans ce que donne le savoir de la langue et de l'histoire littéraire et que celle-là accepte d'objectiver quelque peu sa démarche.

8. Références bibliographiques

BLUCHE, F., 1990, *Dictionnaire du grand Siècle*, Paris, Fayard.

CAZENOBLE, C., 1991, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, éd. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 282.

GAILLIARD, M., 2006, *Le Langage de l'obscénité. Etude stylistique des romans de Sade*, Paris, Champion (Bibliothèque de grammaire et de linguistique).

GOULEMOT, J.-M., 1991, *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main : Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinea.

GREIMAS, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, PUF.

GUIRAUD, P., 1978, *Le Langage de la sexualité : Tome 1. Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique*, Paris, Payot.

KLOSSOWSKI, P., [1947], 1967, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil.

- PAUVERT, J.-J., 1988-1990, *Sade vivant*, Paris, Laffont, 3 vol.
- PERRIN, J.-P. et STEWART, P., dir., 2004, *Du Genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères.
- POTTIER, B., 1987, *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette.
- RASTIER, F., 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- RASTIER, F., CAVAZZA, M., et ABEILLE, A., 1994, *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson.
- SADE, *Œuvres*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de M. Delon, 3 vol.
- I (1990) : *Dialogue entre un prêtre et un moribond - Les Cent Vingt Journées de Sodome - Aline et Valcour*.
- II (1995) : *Les Infortunes de la vertu - Justine ou les Malheurs de la vertu - La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*.
- III (1998) : *La Philosophie dans le boudoir - Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*.
- THOMAS, C., 1994, *Sade*, Paris, Seuil.
- VAN CRUGTEN ANDRÉ, V., 1997, *Le Roman du libertinage. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Champion.
- VERSINI, L., 1961, « De quelques noms de personnages dans le roman du XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXI, p. 177-187.

[1] Donatien Alphonse François de Sade distinguait lui-même dans ses ouvrages ceux qui étaient écrits avec *mots* ou *sans mots*, c'est-à-dire avec ou sans obscénités explicites. Les romans inavouables sont ceux de la première catégorie, qu'il n'a jamais avoués : *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, écrit en 1785 et publié en 1904 ; *Les Infortunes de la vertu*, écrit en 1787 et publié en 1930 ; *Justine ou les Malheurs de la vertu*, publié anonymement par Sade en 1791 ; *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, publié par Sade sans nom d'auteur en 1799 mais antidaté par lui de 1797 et *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, publié dans les mêmes conditions en 1801, également antidaté de 1797. A ces romans, il faut ajouter l'inclassable *Philosophie dans le boudoir*, pour obtenir le corpus dit de *la transgression*. Pour ce qui concerne la réception et le style des textes de Sade, je me permets de renvoyer à Gailliard, 2006.

[2] Cf. par exemple van Crugten-André, 1997, p. 20-32 pour une revue des dictionnaires.

[3] A l'heure où j'écris cet article, Google donne pour premier lien à la requête « libertin » l'adresse d'un site spécialisé dans l'échangisme entre adultes consentants...

[4] Cazenoble, 1991, p. 9.

[5] Perrin et Stewart, dir., 2004, p. 92.

[6] Par exemple, entre mille : « Sade s'élève jusqu'au mythe. La philosophie de son siècle ne lui suffit plus dès lors qu'il s'agit de résoudre le problème posé par la cruauté, qu'il voudrait [...] intégrer dans un système universel où elle serait ramenée à son état pur, en retrouvant sa fonction cosmique. Dès lors, les passions, des passions simples aux passions compliquées (*sic*) ont un portée transcendante : si l'homme croit se satisfaire en leur obéissant, il ne satisfait en réalité qu'une aspiration qui dépasse son individu » (Klossowski, [1947], 1967, p. 122).

[7] Qui propose à Juliette d'exécuter son projet de faire périr les deux tiers de la France (III, p. 672).

[8] Cf. Greimas, 1966.

[9] Texte de l'édition Delon, dans la Bibliothèque de La Pléiade, en trois volumes (Cf. bibliographie). Les citations en chiffres romains et arabes renvoient respectivement au tome et à la page.

[10] À peu près au même moment de l'histoire où, dans le texte des *Malheurs*, la Duvergier promet à Juliette, si elle se montre docile à ses conseils, de la mettre en état de se retirer *dans un troisième*, avec une servante.

[11] Les conventions d'écriture sont celles de la sémantique interprétative textuelle. Cf. Par exemple, Rastier, 1987, p. 273 sq. Les isotopies se notent entre doubles barres obliques, les sèmes entre barres obliques simples. Les signifiants sont en italiques et les sémèmes entre guillemets simples.

[12] Sur le plan de l'expression, on trouve, à trois niveaux de complexité différents, le morphème, la lexie et le syntagme. La lexie est un syntagme fortement intégré, simple ou complexe. Leurs correspondants sur le plan du contenu sont le sémème, pour le morphème et la sémie pour la lexie (Cf. par exemple, Rastier, Cavazza et Abeillé, 1994, p. 46-47.) Toutefois, pour alléger l'analyse, on peut ramener les morphèmes aux lexies qui les portent : par exemple, si on indexe 'orpheline' dans la classe générique //richesse//, il est évident que c'est le morphème lexical « orphelin » qui est concerné et non le suffixe du féminin, qui pourrait en revanche être impliqué dans la participation du sémème à une autre classe, auquel cas il en serait fait explicitement mention. D'autre part, on appellera ici *sémème* tous les éléments du contenu ; la distinction entre sémème et sémie est secondaire, dans la mesure où on cherche avant tout à mettre en rapport des unités de l'expression avec des unités construites dans le contenu et non à différencier deux types d'unités sur l'un ou l'autre des deux plans. Par conséquent, on parlera du *sémème* 'robe de chambre', bien qu'au sens strict il faudrait le désigner comme une sémie.

[13] Il y a une certaine difficulté à parler de *sociolecte* pour désigner les afférences qui proviennent du discours littéraire. Que la langue du palais ou celle des Halles soient désignées de cette manière semble juste, puisqu'on se trouve bien alors au point exact où s'articulent la langue et la division sociale. Dans la littérature, en revanche, on a toujours affaire à des contenus construits, fictifs, qui utilisent la société dans son ensemble, et notamment sa division en classes ou en ordres, mais n'en proviennent pas directement, ne serait-ce que parce que ces contenus sont toujours médiés par d'autres institutions. Dès lors, dire que 'désordre', par exemple, se rattache au *sociolecte* du roman libertin semble ne pas aller de soi : on met au même niveau une pratique sociolinguistique et sa représentation dans un texte. Le franc-parler de Nana se rattache beaucoup moins au *sociolecte* populaire qu'au langage du peuple tel qu'il apparaît dans les feuilletons du XIX^e siècle, c'est-à-dire tel que le construit une certaine bourgeoisie. Il semble donc que l'ancienne appellation de style puisse être réemployée dans ce sens, car, malgré son imprécision, elle désigne une représentation langagière, au second degré, si l'on veut, là où *sociolecte* peut encore donner l'illusion que le langage dont il est question est sorti tout droit de la réalité pour arriver dans le texte. On pourra donc parler en ce sens du « style » libertin pour désigner l'ensemble des contenus de sens que l'on peut rattacher, dans le texte de Sade, par exemple, à une certaine catégorie de romans, parus entre la Régence et la Restauration, qui racontent une histoire où les pratiques sexuelles jouent un rôle dominant dans la conduite de l'intrigue.

[14] Cf. l'index des noms, à la fin du troisième volume, qui renvoie aux pages correspondant à l'entrée du personnage et aux principaux épisodes où il figure (III, 1603 sq).

[15] Outre l'équivalence maintes fois soulignée entre les larmes et le sperme dans le texte de Sade, cette position presque en jeu de mots de 'inonder' montre que Dubourg est un libertin de peu d'envergure : il se contente de baiser le visage rempli de larmes qu'il a inondé indirectement, alors que, dès les premières narrations de la Dubois, dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, les libertins « inondent » le visage des jeunes filles par les effets des pollutions auxquelles ils se livrent en contemplant ou en faisant agir les petites filles qui leur sont fournies.

[16] Cf. van Crugten-André, 1997, p. 384 : « La récurrence du thème de l'argent à travers toutes les formes de roman du libertinage constitue, elle aussi, une caractéristique majeure du genre entre 1782 et 1815 ».

[17] Les noms propres peuvent être traités comme les autres, à condition de respecter leur composition : 'bourg' est dans 'Dubourg' aussi sûrement que 'juste' est dans 'Justine'. Toute la critique littéraire a cherché des éléments de sens dans l'onomastique. L'étude célèbre de Versini (1961) a fait l'unanimité : elle part du simple constat que tout le roman du XVIII^e siècle donne à ses personnages des noms faits des toujours mêmes syllabes, *cour* et *val* venant en tête. Le Valcour de *Aline et Valcour* est donc un héros type.

[18] Dès le règne de Louis XIV, 68% des traitants sont des Parisiens. Cf. F. Bluche, *dir.*, 1990, sv « Traitants ».

[19] Seule la crainte de la monotonie interdit que cette précision, fondamentale pour la méthodologie de la

lecture interprétative, soit répétée à la moindre assignation de sème.

[20] Fougeret de Montbron, *Margot la ravaudeuse*, in *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1993 [1750].

[21] Cf. Goulemot, 1991.

[22] « Changement insensible que fait la diminution des teintes et des nuances de la peinture », *Dictionnaire portatif de la langue française, extrait du grand dictionnaire de Pierre Richelet par M. de Wailly*, Lyon, Grabit, 1775.

[23] Féraud signale que le mot vient d'apparaître, familièrement, y compris dans un emploi absolu.

[24] C'est le cas de Juliette, de Margot la ravaudeuse, ou de Félicia dans le roman de Nerciat *Félicia et mes fredaines* : Cf. l'illustration choisie dans Thomas, 1994, p. 105.

[25] Ainsi, on peut considérer qu'il existe des mères cruelles, des souverains despotiques et cruels, de cruelles inhumaines, de cruelles blessures, etc. sans que tous ces acteurs se trouvent de ce fait réunis dans un même ensemble. La question de ce que les isotopies génériques, y compris les plus apparemment dépendantes de l'expérience, doivent à la littérature, dépasse de beaucoup cette étude. Que deviendrait la définition de //marine// comme « domaine sémantique » sans l'*Odysée* ni *Moby Dick* ?

[26] Cf. le récit de la mort d'Augustine (I, 371) cité dans Pauvert, 1988-1990. De là vient peut-être l'aspect irréel de ces textes, où la souffrance de la victime n'est même pas mentionnée, ce qu'avait peut-être essayé d'exprimer Pasolini en montant sans bande-son toutes les scènes de torture finales dans son film *Salo ou les cent vingt journées de Sodome*..

[27] Les isotopies constituées sur des sèmes inhérents se reconnaissent à leur caractère incontestable et trivial.

[28] M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire.

[29] P. Guiraud, 1978.

[30] Le sens semble si sourdement sexuel dans ce passage qu'on ne saurait le décrire, à moins de ne pas respecter la déontologie interprétative qui veut qu'on puisse toujours rapporter au texte les contenus qu'on y trouve, sans se prévaloir de leur beauté ni s'accuser de leur bassesse. Quelque chose qui est peut-être à mettre sur le compte d'une censure interprétative, qui serait le pendant de la censure éditoriale, vient empêcher d'avancer dans la constitution du sens tel qu'il se donne ici, comme si l'on ne voulait pas s'avouer à soi-même ce que l'on comprend de ces *charges*, de ce *gros* ouvrage, de cet *embrassement* dont il est question... alors qu'on peut pourtant lire sans passer un mot les plus répugnantes relations des *Cent Vingt Journées*. En extrapolant, il y aurait dans certains textes des contenus qu'on l'on est obligé d'interpréter moins que d'autres, dont la détermination sémantique reste en suspens, des choses, au fond, que l'on ne veut pas vraiment comprendre...

[31] Ou au saut du lit, alors qu'on le coiffe, etc.

[32] Le sème /rigide/ peut être attribué à ce sémème, dans le contexte.

[33] Cf. Pottier, 1987, p. 32. Le carré semble trop lourd pour cette petite analyse.

[34] Cf., Rastier, Cavazza et Abeillé, 1994, p. 130.

[35] La lecture d'un texte « non littéraire » peut aussi bien actualiser des contenus spécifiques selon de semblables parcours mais ils n'y seront probablement pas valorisés ni retenus, et disparaîtront très vite de la construction du sens. A l'inverse, la lecture dite « littéraire » est à l'affût de telles aubaines.

[36] Pottier remarque que l'écart entre ce qu'un lecteur aura retenu d'un texte et la représentation formelle qu'en donnera un sémioticien sera d'autant plus grand que le texte s'allongera. On comprend sans doute ce qu'on lit, mais, avant tout, ce qu'on retient.